

Сергей ПРИВАЛОВ

**ЗАРУБЕЖНАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ
ЛИТЕРАТУРА**

Конец XIX века — XX век

ЭПОХА МОДЕРНИЗМА

Учебник

для старших и выпускных классов
детских музыкальных школ, колледжей и лицеев

ПОЗДНИЙ РОМАНТИЗМ

БРАМС • ГРИГ • МАЛЕР

ВЕРИЗМ

ПУЧЧИНИ • ЛЕОНКАВАЛЛО

ИМПРЕССИОНИЗМ

ДЕБЮССИ • РАВЕЛЬ

ЭКСПРЕССИОНИЗМ

Р. ШТРАУС • НОВОВЕНСКАЯ ШКОЛА

«ШЕСТЁРКА»

МИЙО • ОНЕГГЕР • ПУЛЕНК

КРОССОВЕР

ГЕРШВИН • ПЬЯЦЦОЛЛА

АВАНГАРДИЗМ

КЕЙДЖ • БУЛЕЗ • ШТОКХАУЗЕН

Издательство «Композитор • Санкт-Петербург»

ББК 85.313
П 75

Рекомендовано
Учебно-методическим центром по образованию
Комитета по культуре Санкт-Петербурга
в качестве учебника по музыкальной литературе
для старших и выпускных классов
детских музыкальных школ, колледжей и лицеев

Рецензент – кандидат искусствоведения Т. Е. Дугина

Автор выражает глубокую признательность директору Санкт-Петербургской детской музыкальной школы им. Н. А. Римского-Корсакова *Татьяне Борисовне Орловой* за создание особой метафизической атмосферы, способствующей творчеству, и ценные советы во время работы над книгой.

ISBN 978-5-7379-0441-8



9 785737 904418 >

ISBN 5-7379-0220-x

ISBN 5-7379-0273-0

ISBN 978-5-7379-0441-8

© С. Б. Привалов, 2010

© Издательство «Композитор • Санкт-Петербург», 2010

КОГДА СЛОМАЛСЯ МАЯТНИК, или ЭПОХА МОДЕРНИЗМА (Предисловие)

– Мы так и остались под этим деревом! Неужели мы не стронулись с места ни на шаг?

– Ну конечно, нет, – ответила Королева. – А ты чего хотела?

– У нас, – сказала Алиса, с трудом переводя дух, – когда долго бежишь со всех ног, непременно попадешь в другое место.

– Какая медлительная страна! – сказала Королева. – Ну а здесь, знаешь ли, приходится бежать со всех ног, чтобы только остаться на том же месте! Если же хочешь попасть в другое место, тогда нужно бежать по меньшей мере вдвое быстрее!

Льюис Кэрролл. «Алиса в Зазеркалье»*

Знаменитая книга Льюиса Кэрролла написана в 1862 году. Тремя годами ранее гением Рихарда Вагнера уже была создана подлинная библия музыкального модернизма — опера «Тристан и Изольда», показавшаяся в то время чересчур смелой. Оркестр венской оперы категорически отказался ее играть**, а мюнхенская премьера (1865) была устроена лишь под нажимом баварского монарха. Тогда казалось, что достигнут предел

* Перевод Н. Демуровой.

** После 77 (!) репетиций венские оркестранты сочли действо (таково авторское жанровое обозначение) неисполнимым.

сложности всех компонентов музыкального-художественного целого: тональность донельзя хроматизирована, гармония и мелодия слились в странном симбиозе, вокальные партии почти поглощены оркестром, сочинение длится несколько часов, при этом на сцене торжествует «абсурд» — в самом театральном из музыкальных жанров событий почти нет, весь второй акт главные герои предаются любви. Ночью! Что это — долгожданный конец (музыкального) света?

Так, или примерно так, думали многие слушатели, не принявшие в то время вагнеровских реформ. Однако пройдет несколько десятилетий — и «Тристан» покажется почти уличной песенкой: тональность исчезнет вовсе, классическая гармония с ее милыми сердцу трезвучиями будет жестоко репрессирована, на смену окультуренным эмоциям придут истерики. Конечно, кто-то еще будет наивно петь о солнце, дышать полной грудью и грезить о светлом будущем, сочиняя благодушные музыкальные картины (либо мучительно переживая несообразность мечтаний и реальности), но вера в достижимость «идеально-прекрасного» сильно пошатнется. Красивая романтическая грёза о неведомом царстве всеобщей душевной приязни останется мечтой одиночек. Остальные пойдут «другим путем». Каждый — своим.

Разница мироощущений воплотится в искусстве чрезвычайно многообразно, даже пестро. Выяснится, что романтизм был *последним «великим» общеевропейским стилем*. Ему на смену придет вереница *локальных стилевых направлений*, которая затем разобьется в калейдоскоп ярких, зачастую творчески неуживчивых друг с другом *индивидуальностей*.

Что же произойдет с музыкой в XX веке?

Прежде чем познакомиться с одним из самых интересных этапов в истории искусства, давайте оглянемся назад, ведь у нас уже есть изрядный музыкальный опыт.

Правое — левое. Возможно, вы уже и сами заметили в чередовании стилей определенную закономерность. Пунктиром развитие искусства можно обозначить посредством всего двух параметров: *логики* и (в хорошем смысле) *бессмыслицы* (то есть внелогического восприятия, «чувства»).

Музыка с ее символическим языком порой немного отставала от общего культурного контекста (как свежая газета появля-

стся неизменно позже описываемых событий), поэтому перечислим не столько музыкальные, сколько общехудожественные *стилевые эпохи*, которые с небольшим опозданием имели и свои музыкальные отражения.

Обозримую историю начнем с *античности*, материальное представление о которой мы черпаем главным образом из сохранившихся архитектурных или литературных памятников. Соразмерность, уравновешенность композиции, строгая геометричность древнегреческих храмов и римских амфитеатров — несомненные признаки торжества *логики* древних зодчих над хаосом и стихийностью природы. Греческая мифология, в свою очередь, точно — почти научно — классифицировала типы человеческих отношений: не случайно мифы, как сгустки «вечного смысла», актуальны до сих пор.

На смену античной организованности и «внятности» придет смутная эпоха *средневековья* — эпоха религиозного фанатизма, *безумия* крестовых походов, торжества инквизиции, презрения к человеческой жизни. *Готический** стиль искусства этого периода наиболее ярко выразился в «застывшей музыке» — так нередко называют архитектуру: устремленные в поднебесье средневековые европейские соборы и ныне поражают воображение. Под их гулками сводами человек кажется песчинкой, остроконечные башни достают до небес. О здравом смысле говорить не приходится — «нечеловеческое» усилие направлено не только пространственно ввысь, но и далеко вперед: уже на стадии замыслов было понятно, что их реализация растянется на несколько поколений, а то и столетий**.

Правда, *музыкального* «безумия» в это время мы совсем не обнаружим — скорее наоборот: музыка концентрированно выразит не показную, а вечную суть вещей, сгустив ее до суровой мелодики одноголосного григорианского хорала. Смирение, вслушивание через звук в себя и анонимное творчество по заданному образцу («на подобен») — родовые признаки как

* Термин, появившийся в последующую эпоху, означает «готский, варварский». Время расцвета готики — XII–XV века, но этот стиль сохранился и позднее (преимущественно в северных странах).

** К примеру, заложенный в 1248 году Кёльнский собор (Германия) был достроен только к 1880 году, а отделочные (позже — реставрационные) работы продолжаются до сих пор.

западного, так и русского музыкального средневековья. Некоторую «пространственную» аналогию с архитектурной готикой можно усмотреть разве что в появлении раннего *многоголосия*, скромном расслоении хора на главный и вторящие ему голоса.

Последующая эпоха *Возрождения* (или *Ренессанса*, XIV–XVI века) пренебрежительно отмахнулась от готики, противопоставив ей «старую новую» простоту искусства, идеал которой узрели в античности (термин «возрождение» отражает стремление вернуть искусству *античную ясность и гармоничность*). Средневековая схоластика подверглась жесткой критике; человек вздохнул свободнее, осознал себя царем природы (этому немало способствовали великие географические и научные открытия), даже изобрел понятие «гуманизм», означающее уважение к личности. Интенсивность *научной* мысли, все еще не без труда противостоявшей церковным догматам, дополняла широту и многообразие *художественного* самовыражения (вспомните универсализм Леонардо да Винчи).

Искусство Ренессанса многопланово отозвалось на новое мироощущение: архитектура вновь обрела соразмерность человеческому росту и относительную простоту; живопись повернулась от иконы к человеку и природе, развивая иные жанры (портрет, пейзаж) и формы (объемность и детальность рисунка, реалистичность); литература воспела осознанную свободу — как личную (Шекспир), так и социальную (Сервантес). Музыка активно осваивала новые формы бытования, в первую очередь *светские*: во дворцах знати пели и играли на инструментах (большинство нынешних струнных и духовых — от лютни и скрипки до гобоя, фагота, клавесина или клавикорда — сформировалось именно тогда), следом рождались новые жанры.

Правда, музыка поначалу предпочитала говорить о современности языком, прошедшим проверку временем: на мелодической основе хоральных мелодий бурно развивалась полифония (ее высшее достижение — «строгий стиль» с множеством *логических предустановлений*), в том числе — парадоксально — в жанре любовной песни-мадригала, взывающей к личному чувству. С другой стороны, соревнование в индивидуальном прочтении традиций привело к осознанию самого факта музы-

кального творчества: именно в этот период рождается сугубо персональное понятие «композитор».

Накопление в эпоху Возрождения множества художественных изменений на фоне усиления светской власти (чем дальше, тем больше средств тратившей на культурные досуги) вновь привело искусство в пучину излишеств и расточительности: *барокко* (XVII — первая половина XVIII века) столь же далеко от пресловутой «разумности», как Большой Петергофский дворец — от убогой «хрущевки». Множество дворцовых и культовых сооружений по всей Европе засверкали великолепием позолоты, расцвелились броскими фасадами с обилием архитектурных деталей, поражая зрителя пышностью, а нередко и чрезмерной декоративностью внутреннего и наружного убранства. В моду вошло даже «украшение» самой природы: парковые ансамбли искрились брызгами фонтанов и бассейнов, аккуратно постриженные садовые растения выстроились загадочными лабиринтами. Здравомыслие в очередной раз дало сбой: о какой умеренности может идти речь, если на содержание одной только резиденции французского короля Людовика XIV в Версале тратилась четверть годового бюджета страны!

Музыкальное барокко характеризуется формированием *оркестра*, крупных *инструментальных жанров* (таких как сюита, ансамблевый концерто-гроссо или сольный концерт для инструмента с оркестром) и бурным развитием *оперы*, синтезировавшей достижения других жанров и форм. Каждый из жанров по-своему, но обязательно ярко и театрально выразил темперамент эпохи с ее неприменной нарядностью, торжественностью, игрой объемами и контрастными *эмоциональными состояниями* — «аффектами»*.

Фактически параллельно барокко развивался его антипод — *классицизм*, переживший барокко и вытеснивший его во второй половине XVIII века в большинстве европейских стран**. Суть классицизма — в *разумных* ограничениях, сдерживающих

* В сфере камерного, интимного творчества одновременно с барокко культивировался изящно-чувствительный стиль *рококо*.

** О классицизме (в его сравнении с романтизмом) мы подробно писали в учебнике «Зарубежная музыкальная литература. Эпоха романтизма» (СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2003).

и организующих неумную творческую свободу. Музыкальный классицизм опирается на общий для всех европейских стран язык, единые жанры и формы (соната, квартет, симфония) и является проявлением своеобразного творческого «глобализма», в рамках которого приходилось работать тогдашним музыкантам. Это самоограничение не всегда было безболезненным: к примеру, попытки Моцарта вырваться за его пределы (в сферу личного или, напротив, космически-холодного) приводили к серьезным конфликтам композитора с обществом и близкими (отцом, начальником-архиепископом), а в конце жизни — и со всем венским музыкальным сообществом, удостаивавшим последние симфонии Моцарта лишь равнодушным небрежением.

В начале XIX века общественное сознание в очередной раз разуверилось в силе разума (не в последнюю очередь после крушения идеалов Великой Французской революции и наполеоновских войн), а на волне скептицизма и разочарования родился *романтизм* — стиль, провозгласивший безграничную свободу творческого «я». Внутренний заряд этой свободы оказался настолько силен, что его энергии хватило на целое столетие и даже больше.

Направо или налево? Очевидно, что смена стилей в искусстве вполне закономерна, циклична и даже отчасти предсказуема. Она подобна колебанию маятника и отражает глубинную *двойственность* человеческой природы: способность личности к познанию мира через его *логическое* осмысление и, одновременно, *эмоционально-интуитивное* переживание действительности (в широком смысле включающее не только эмоции, но и такие виды внелогического познания, как предчувствие, творческое озарение и т. д.).

Эта двойственность имеет естественные, природные предпосылки, ведь человеческий мозг, как известно, состоит из двух разнофункциональных полушарий: правое полушарие отвечает за образно-эмоциональную сторону мышления, левое — за «структурирование», упорядочивание опыта (в частности, посредством речи). Вроде бы все просто: вследствие этого человек издревле мыслит «*бинарными оппозициями*», то есть двойными противопоставлениями типа Инь — Янь, Добро — Зло, Свет — Тьма. Однако это ничуть не объясняет, почему один тип

мышления по прошествии времени сменяется в массовом сознании на противоположный!

Во-первых, мозг — гораздо более загадочная субстанция. Ученые считают функции полушарий *асимметричными*: правое полушарие работает на *интуитивно-целостное* восприятие, а вот *противоположностями* ведает исключительно левое, причем оно каждый раз норовит *одну из них* принять за основную, а вторую отбросить как ложную. Возможно, здесь и «зарыта собака» (по крайней мере, одна из «собак»).

Второе не менее — если не более — важно: кроме природных факторов (структура мозга), человек существует и в других системах координат: вряд ли у кого-то хватит смелости пренебречь категориями *духовного* и *божественного*, то есть внефизическими прозрениями человека. Не вдаваясь в теологические дебаты, отметим лишь, что развитие науки и накопление «точного знания» ничуть не отвратило множество крупных ученых от идеи Бога (в их числе Ньютон, Фарадей, Ампер и даже создатель теории относительности Эйнштейн). К тому же искусство — именно та сфера, где особенно велика роль *иррациональных* факторов (попробуйте себе объяснить, например, что такое «вдохновение» или «гениальность»!).

Наконец, на художественные процессы не могут не влиять социальные факторы, весь комплекс исторически сложившихся культурных представлений.

Ясно одно: постоянная борьба различных «картин мира» происходит *внутри нас самих*, она и есть главный локомотив искусства. Поэтому заранее ответить на вопрос, в какую сторону — условно говоря, «правую или левую» — направится в постромантическую эпоху «музыкальный поезд», весьма затруднительно.

Пока (представив, что мы приближаемся к рубежу XIX–XX столетий) можно предположить, что после романтического культа индивидуализма и пренебрежения стандартными схемами XX век преподнесет очередное торжество *логических* систем с формированием новых *универсальных* сообществ, творческих в том числе (особенно с учетом стремительного развития *науки* как формы точного знания). Отчасти так и произойдет. Однако *социальные* общности будут дискредитированы массовым вырождением «человеческого, слишком человеческого» в такие уродливые формы, как фашизм или

сталинский коммунизм, а динамичный экспресс XX столетия будет дважды взорван кровопролитными мировыми войнами. На этом фоне закономерен кризис доверия не только к социально-политическим институтам, но и к художественному «коллективизму» (который сохранится в отдельных странах главным образом в первой половине столетия). В противовес этому для нового века станет типичным стремление к крайним, часто протестным, формам *индивидуализма*, каковые являются прямым продолжением романтического стремления к безмерной свободе.

В середине столетия на руинах разрушенной Европы родится самое радикальное из искусств — так называемый *авангард*, который доведет абсолютную свободу художника до крайней черты. Эти *игры разума* будут столь *азартны*, обретут настолько прихотливые формы (в музыке в том числе), что «простым» зрителям или слушателям частенько будут казаться откровенным безумием*, а вопрос «что делать?» встанет в искусстве поставангардного периода особенно остро в связи с практическим исчерпанием возможностей «технического прогресса» в области художественного творчества.

Настало время вспомнить наш эпитаф — блестящий парадокс Льюиса Кэрролла о *беге на месте*. Он напрямую связан с художественной ситуацией последней четверти XX века, когда космические скорости искусства вдруг выведут его к *первоосновам* — *монодическим* типам «ретроспективного» мышления, *минимализму*, разного рода «*тихой*» музыке — тому, о чем речь пойдет в конце учебника. Можно сказать, что метафорический «маятник» искусства, не выдержав предельного ускорения, сломается. Но не будем спешить с окончательными выводами и тем более ставить этому негативную оценку: не есть ли такой художественный «сбой» лишь новый виток спирали, ведущий к неожиданным открытиям? Не освобождение ли это пространства для неведомых прежде путей?

Во всяком случае, XX век стал эпохой полного, почти исчерпывающего, выражения идеи музыкального «прогресса»,

* Впрочем, примерно по этому поводу немецкий писатель Томас Манн в романе «Доктор Фаустус» высказался достаточно резко и вполне романтически: «Люди мещанского склада границу разумного проводят слишком близко от себя и своих пошлых убеждений».

выраженной в «модернизации», *переоснащении* композиторов новейшими средствами выразительности. Если ранее традиции обновлялись за счет накопления *постепенных* изменений (а периодические качественные скачки сохраняли тесную связь с предыдущим художественным этапом), то минувшее столетие возвело *новизну* почти в самодостаточный культ, служить которому иные дерзкие авторы отправлялись далеко за пределы музыки (об этом мы еще поговорим подробнее)*. Таким образом, понятие *модернизма*, вынесенное в подзаголовок учебника, понимается предельно широко — как стремление быть во что бы то ни стало *современным, новым, нестандартным, неповторимым*.

С модернизмом пересекается, но не совпадает более узкое понятие *модерн*, которым обозначается *художественный стиль рубежа XIX–XX веков*, получивший распространение в *архитектуре, живописи и прикладных искусствах* (книжной графике, афишах) и называвшийся в разных странах по-разному (*ар нуво* во Франции, *сецессион* в Австрии, *югендстиль* в Германии). Основные черты модерна — декоративность, динамичность и текучесть линий, подражание природным формам (прихотливые и вместе с тем рационально упорядоченные растительные орнаменты в оформлении фасадов и интерьеров зданий, плавная изогнутость контуров магазинных витрин и т. д.). Один из ярких представителей модерна — чешский художник *Альфонс Муха* (1860–1939), ставший знаменитым в Париже после выполнения заказа на афишу спектакля по пьесе В. Сарду «Жисмонда» с участием Сары Бернар.

А. Муха. Афиша.
1894 г.



* Всеобщая гонка «творческих вооружений» иногда удивляла самых рьяных бунтовщиков. Экстравагантный испанский сюрреалист Сальвадор Дали полушутя взывал к собратьям по искусству: «Не старайтесь быть современными! Это единственное, чего не избежать, как ни старайся».

Что ж, теперь автору предстоит почти невыполнимая задача сравнительно коротко и по возможности общедоступно представить сложную панораму музыкального творчества XX века — гораздо более пеструю, нежели весь предшествующий период развития искусства. Однако надеемся, что непредсказуемость путешествия только добавит читателям острых ощущений, ведь скучать в мире современной музыки им точно не придется!

ПОЗДНИЙ РОМАНТИЗМ

*Искать истину — все равно
что найти истину.*

Блез Паскаль

*В искусстве нужна истина,
но не искренность.*

Казимир Малевич

*Искусство — зеркало, отра-
жающее того, кто в него смот-
рится, а вовсе не жизнь.*

Оскар Уайльд

Парадоксальное хронологическое несовпадение двух первых вышеприведенных цитат (первая относится к XVII веку, вторая — к началу XX) свидетельствует о том, что абсолютных истин не существует: каждый вправе лишь выбрать одну из точек зрения, а заявление О. Уайльда по сути примиряет крайности, провозглашенные Паскалем и Малевичем.

Романтизм, возникший на руинах классицизма в результате бунта творческой личности против диктата логики, сухого знания и умертвляющего скальпеля рассудка и воплотивший богатство душевных переживаний, в последней трети XIX столетия вступил в пору «надлома»: с одной стороны, *стремление к «беспредельному» выражению мира чувств* по-прежнему оставалось его знаменем, с другой — оно ограничивало само себя и *нуждалось в некоей уравновешивающей силе* (да и возможна ли в искусстве «абсолютная чувственность?»).

Первая тенденция привела к еще большему «истончению», нюансировке душевных движений (так появится *импрессионизм*) или, наоборот, к максимальному усилению, концентрации

эмоций (это воплотится в *экспрессионизме*). Оба стиля, о которых пойдет речь в следующих главах, являются прямыми наследниками романтизма. Об этом остроумно написал американский писатель Джим Льюис: «Я вообще отрицаю, что модернизм когда-либо существовал, — все лишь проистекает из романтизма, который изобрел собственное „Я“ и поставил его во главу угла, попутно породив остальные проблемы. В этом смысле модернизм — всего лишь очень поздний романтизм, постмодернизм — очень-очень поздний романтизм»*.

Однако давно подмечено, что ничем не стесненная исповедальность романтизма таит в себе и некоторую опасность опошления искусства в случае, если бурные страсти гения подменяются дешевыми «чувствами-с» его заурядных эпигонов, если маленьким навязчивым «я» предоставляется пагубная свобода развлекаться байками о собственной сверхзначимости. Поэт Томас Элиот гордо бросил: «Стихи пишутся не для того, чтобы *выразить* чувства, а для того, чтобы от них *избавиться*», — тем самым подчеркнув неисчерпаемую *глубину* творческой личности. Но *что* в ней — в глубине — остается *после* самовыражения?

Ответ может быть только один: главным в Человеке вне зависимости от силуэта букв или нотных знаков всегда были, есть и будут *вечные, вневременные ценности*, на стержень которых нанизываются контуры сиюминутности. И эти ценности — Добро, Справедливость, Любовь, стремление к Свету познания и широкому душевному жесту. Именно они являются теми смысловыми доминантами, которые объединяют духовные ценности всех эпох. Именно они становятся особенно важными в переломные периоды, а конец XIX столетия был, безусловно, *кризисным этапом мировой истории*: близилась пора социально-политических катаклизмов — *революций и войн*; бурное экономическое развитие и сопутствующее ему социальное расслоение порождало отчуждение человека от материальных и культурных благ; душевная апатия рождала чувство одиночества и незащищенности; казалось, европейская цивилизация вступила в пору увядания и краха (так считал, к примеру, Освальд Шпенглер, в 1922 году завершивший капитальный двухтомный труд «Закат Европы»).

* Lewis J., *Eugenides J.* The Father of Modernism (электронная дискуссия в сетевом журнале Slate, 2004).

На фоне социального скепсиса и эсхатологических теорий о конце света особенно важным было появление когорты художников, чье творчество опиралось в большей степени на *проверенные временем художественные модели*, нежели провоцировало творческие риски, и выражало на их основе высокие этические идеи. В эту, зачастую казавшуюся современникам неактуальной по стилю и идеям, но очень важную для европейской культурной среды группу авторов входили *Сезар Франк (1822–1890), Антон Брукнер (1824–1896), Иоганнес Брамс (1833–1897), Камилл Сен-Санс (1835–1921), Жюль Массне (1842–1912), Габриэль Форе (1845–1924), Густав Малер (1860–1911), Макс Регер (1873–1916)* и ряд других композиторов, условно называемых «*поздними романтиками*». Хронологически и стилистически позднему романтизму близки музыканты, способствовавшие становлению в конце XIX столетия *национальных композиторских школ* — такие как чех *Антонин Дворжак (1841–1904)*, норвежец *Эдвард Григ (1843–1907)*, испанцы *Исаак Альбенис (1860–1909), Энрике Гранадоc (1867–1916), Мануэль де Фалья (1876–1946)*, финн *Ян Сибелиус (1865–1957)*.

Несмотря на то что перечисленные авторы относятся к разным поколениям, их наивысшие достижения связаны примерно с одним периодом — последней четвертью XIX века либо началом следующего столетия. Поэтому очерки о трех из них объединены в одну главу.

ИОГАННЕС БРАМС (1833–1897)

Своевременное опоздание. Жизнь немецкого композитора Иоганнеса Брамса была удивительным образом соткана из противоречий. Немалый контраст обнаруживается также при сравнении лирического героя его творчества с типом личности самого автора. Возникают проблемы и со стилевой идентификацией его музыки: одни считают Брамса вершиной немецкого романтизма, другие — продолжателем



традиций Баха и Бетховена, третьи — эпигоном, копировавшим чужие модели с «мышинным раболепием» (Г. Вольф). По четвертой версии, композитор был своеобразным «романтическим классиком», сумевшим поверить гармонию алгеброй. Наконец, Брамса называют даже праотцом постмодернизма, сидевшим одновременно на нескольких стульях.

Композитор уже при жизни возглавил (правда, заочно) одну из двух враждовавших музыкальных партий. Его творчество стало знаменем поборников «умеренного новаторства» так называемой «лейпцигской школы», ведущей родословную от Мендельсона и Шумана, и, соответственно, *мишенью* для насмешек ревнителей «революционной новизны», к коим относились многочисленные поклонники Вагнера и Листа.

Еще более загадочно то, что композиторы, близкие Брамсу по духу и мироощущению, тоже далеко не всегда умели адекватно оценить его творения. В частности, регулярные критические тирады в адрес коллеги отпускал его русский «двойник» Петр Ильич Чайковский, всеми нами ценимый за *эмоциональную наполненность музыки* и одновременно за *совершенство движущихся форм*, то есть как раз за те качества, коими в *полной мере наделено творчество Брамса!* «Мелодической изобретательности у него очень мало, — писал Чайковский о Брамсе в 1888 году, — музыкальная мысль никогда не досказывается до точки; едва вы услышите намек на удобовоспринимаемую мелодическую форму, как она уже попала в водоворот малозначащих гармонических ходов и модуляций, как будто композитор задался специальной целью быть непонятым; он точно дразнит и раздражает ваше музыкальное чувство, стыдится говорить языком, доходящим до сердца... Глубина его ненастоящая, бездна его — пустопорожня... Никак нельзя сказать, что музыка Брамса слабая и незначительная. Стилль его всегда возвышен... Все у него серьезно, благородно, но самого главного — красоты нет. Невозможно не уважать Брамса; нельзя не преклоняться перед девственной чистотой его стремлений; нельзя не восхищаться его твердостью и горделивым отречением от всяких поблажек в сторону торжествующего вагнеризма, но трудно любить его»*.

* Из письма великому князю Константину Константиновичу; цит. по: Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. М.: Алгоритм, 1997.

Однако шумный успех брамсовских премьер был ничуть не ниже тонусом, чем триумфы Чайковского в России, — публика *любила* его сочинения настолько, что это позволило ему сделать музыку единственной профессией и зарабатывать на безбедную жизнь исключительно творчеством. И эта любовь не угасла до сих пор. Судя по всемирной популярности Брамса, количеству записей и частоте исполнений его музыки, она оказалась близкой и понятной миллионам людей. Знаменитое стихотворение Б. Пастернака («Мне Брамса сыграют — я вздрогну, я сдамся...») метафорически связывает музыку композитора с атмосферой редкостной душевной теплоты, которой порой так не хватает в жизни...

Впрочем, к загадке Брамса мы еще вернемся. Настало время представить биографические данные, основные личностные и музыкальные характеристики.

Беспокойное детство. Иоганнес Брамс появился на свет 7 мая 1833 года в *Гамбурге*. Любовь к музыке была привита будущему композитору в семье. Его отец неплохо играл на флейте, валторне и всех струнных смычковых инструментах от скрипки до контрабаса. Последним из перечисленных инструментов он зарабатывал на жизнь, играя в театральных, салонных и ресторанных оркестрах*. Он же дал семилетнему сыну первые уроки теории музыки (фортепиано в семье в то время не было). Мать Брамса была старше супруга на семнадцать лет; она покорила мужа не внешней, а душевной красотой. Кроме того, она была весьма образована — в частности, знала наизусть всего Шиллера.

Детство композитора, несмотря на семейную теплоту, было трудным — семья из пяти человек (в том числе трое детей)



Дом, в котором родился Брамс

* Вероятно, память о виртуозной игре отца на контрабасе позже обусловила появление в симфониях Брамса весьма сложных сольных эпизодов для этого инструмента, редко достававшегося такой чести.

ютилась в крохотной квартирке бедного района, наводненно-го гражданами сомнительного поведения. До четырнадцати лет Ханнес учился в *реальном училище*, совмещая общие занятия с *частными уроками* вначале у именитого пианиста О. Косселя, затем у композитора Э. Марксена. Таланты юного Брамса помогали семье выжить — еще будучи подростком, он брэнчал на фортепиано в портовых кабачках, работал тапёром* в драмтеатре, играл в отцовских оркестрах.

Четырнадцать лет он впервые решился на публичное выступление, а в пятнадцать дал первый *сольный концерт как пианист*. (Впоследствии в фортепианном исполнительстве Брамс достиг серьезных высот, хоть и не был виртуозом в листовском понимании. Его игру отличали богатство оттенков, сосредоточенность и глубина. Мастерское владение инструментом не мешало композитору преодолевать исполнительскую инерцию в творчестве, он всегда отдавал предпочтение оригинально изложенной мысли, даже если она пианистически была неудобна исполнителям.)

Примерно в это время появляются *первые сочинения* — *фортепианные пьесы, песни и около 20 струнных квартетов*, о которых мы не знаем ничего — композитор их уничтожил как несовершенные. Кроме того, для отцовского оркестра Иоганнес делал аранжировки салонных пьес, венгерских и цыганских танцев, которые публиковал под разными псевдонимами (их число достигало полутора сотен). Лишь к двадцати годам Брамс осмелится представить на суд слушателей свои сочинения: ими станут *три сонаты и скерцо для фортепиано*, а также *двенадцать песен ор. 3 и 7*.

Эде, Ференц, Йозеф, Роберт и Клара. Знакомство с блестящим венгерским скрипачом Эде Ременьи открыло перед Брамсом новые профессиональные горизонты — в 1853 году они вместе совершили концертное турне по Германии. В Веймаре Эде представил приятеля своему всемирно известному соотечественнику — Ф. Листу, который благожелательно отозвался о молодом композиторе (не вызвав, однако, у него ответной симпатии). В Ганновере Брамс познакомился с другим

* Тапёр — пианист, живую импровизировавший сопровождение к спектаклям (с появлением кинематографа — к немым фильмам).

выдающимся представителем австро-венгерской скрипичной школы — Й. Иоахимом, дружба с которым продлится многие годы.

Однако самым знаменательным событием этого насыщенного года стала встреча в Дюссельдорфе с семейством Шуманов. Роберт пришел в восторг как от игры Брамса, так и от его сочинений и даже написал (после десятилетнего перерыва) хвалебную статью в некогда им основанной «Новой музыкальной газете», называя Иоганнеса гением, призванным стать «идеальным выразителем времени». Статья привлекла к Брамсу внимание музыкальной общественности, включая издателей.

Клара Шуман — блистательная пианистка, верная помощница погружающегося в пучину психических недугов Роберта Шумана и мать шестерых детей (седьмой был на очереди) — поразила Брамса в самое сердце, пробудив в нем романтическую страсть. Любовь вскоре станет взаимной, но по-прежнему безнадежной — после помещения Роберта в лечебницу Клара не могла предательски изменять мужу, а после его смерти в 1856 году переселилась в Берлин. Брамс все это время мучительно переживал душевный разлад, что отразилось в творчестве: в этот период начат *фортепианный квинтет до минор**, выразивший, по словам композитора, состояние человека, «единственный выход которого — застрелиться». Переписка Клары с Иоганнесом продолжалась не один год, но большинство ее подробностей не сохранилось: на склоне лет



1839 г.



1879 г.

Клара Шуман

* Подобный состав квинтета (струнный квартет плюс фортепиано) впервые использован Р. Шуманом (1842). Фортепианный квинтет до минор Брамс завершил лишь в 1874 году.

оба предпочли уничтожить эпистолярные свидетельства романа*.

Карьера. До того светлого мига, когда Брамс смог целиком сосредоточиться исключительно на творчестве, ему приходилось, как и большинству коллег, тратить время на службу.

В 1857–59 годах он был *придворным музыкантом* в Детмольде — центре небольшого княжества на северо-западе Германии (Брамс стал последним из крупных композиторов, занявшим столь реликтовую для XIX столетия должность). В его обязанности входило участие в придворных концертах, руководство княжеским хором и сочинение музыки на заказ (так появились две оркестровые *серенады*).

В дальнейшем композитор не раз *руководил хоровыми коллективами*. В 1859–62 годах он дирижировал любительским *женским хором* в родном Гамбурге, но, не найдя соответствующей масштабу дарования должности на родине, переехал в *Вену*, которую считал «священным городом музыкантов». В 1863–64 годах он возглавлял венскую *Певческую академию*, позже три сезона руководил «*Обществом друзей музыки*» (1872–75), с которым подготовил исполнение ряда крупных вокально-инструментальных сочинений Баха и Генделя.

Хоровое дирижирование влекло Брамса и потому, что он сам тяготел к созданию масштабных хоровых опусов. Уже первая серьезная работа в этом жанре принесла ему европейскую известность: семичастный «*Немецкий реквием*» (1867) на библейские тексты в переводе Мартина Лютера после успешной премьеры в Бременском кафедральном соборе (1868) был исполнен в Лондоне, Петербурге и Париже.

* Судьба Клары Шуман была счастливой и трудной одновременно. На смену светлой поре общения с Робертом придут времена испытаний: помимо кончины мужа ей будет суждено пережить смерть трех из восьми рожденных в браке детей. Она перестанет сочинять музыку, но продолжит давать концерты, играя сочинения Шумана и Брамса; затем посвятит себя преподаванию. Любовь к Иоганнесу, который был младше на двенадцать лет, по всей вероятности, не угаснет — ее глубоко ранит бегство Брамса, но через шесть лет после этого Клара гордо напишет: «Мое участие в его творческой судьбе останется горячим, мое доверие к нему полностью утрачено». Она будет ревниво следить за новыми увлечениями Брамса (так и оставшегося холостяком) и в последний раз сыграет на фортепиано именно для него — за полгода до своей кончины, наступившей в мае 1896 года.

Параллельно развивалась *гастрольная деятельность* Брамса как пианиста и дирижера. В 1855 году он впервые играл с оркестром, в том же году был приглашен с концертами в Нью-Йорк. В 1858 году композитор попытался представить на родине первый *Концерт для фортепиано с оркестром*, но его неприятно задела недоброжелательная критика в Лейпциге. Напротив, зарубежная публика все приветливее встречала его новые сочинения, поэтому география гастрольных поездок по Европе постоянно расширялась. Последние турне Брамс предпринял в конце 1870-х годов. К этому времени популярность его творений и доходы от их публикации позволили ему наконец прекратить «экстенсивную» деятельность (включавшую также *уроки музыки*) и сосредоточиться на творчестве. Исполнительская и дирижерская карьера, по правде говоря, всегда тяготила композитора. По свидетельству близких, с юности в Брамсе были заметны «молчаливость, отсутствие доверительности в общении с современниками и ранняя тяга к одиночеству — черты характера, свойственные ему всю жизнь»*.

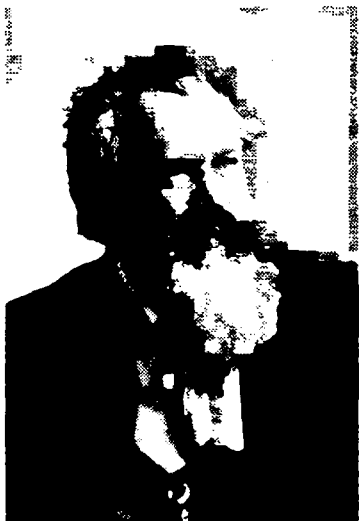
В последние годы рабочий день композитора начинался почти с восходом солнца — ко времени обеда в любимом ресторане «Красный ёж»** большинство музыкальных мыслей уже было зафиксировано на нотной бумаге. Вечером Брамс любил посидеть в простом венском кабачке с кружкой пива (и обязательным вечерним кофе). Избавившись от почетных должностей, он уединялся на природе, уезжал на лето в Швейцарию или Италию, где с удовольствием бродил далекими горными тропами.



И. Брамс
(около 1860 г.)
Портрет работы
К. Ягемана

* Цит. по: *Нормайр А.* Музыка и медицина. Ростов-н/Д, Феникс, 1997.

** В этом же венском ресторане, размещавшемся на Wildpretmarkt, 5, некогда бывали Ф. Шуберт, Г. Малер и другие музыканты; сейчас на его месте отель «Амадеус».



И. Брамс
1889 г.

Композитор гордился своим отменным здоровьем и тем, что за всю жизнь не выпил ни капли микстуры, не проглотил ни одной таблетки. Однако в начале 1890-х процесс творчества резко замедлился из-за начавшихся недомоганий. В этот период создано лишь немного камерной музыки: *3 каприччио, 7 интермеццо*, десяток других пьес для фортепиано, а также *2 сонаты для кларнета с фортепиано* и кларнетовый *квintет*. Особенно удручающе подействовала на Брамса смерть Клары. К тому времени его болезнь (рак печени) неумолимо съедала остаток

сил. Последние сочинения композитора — *«Четыре строгих напева»* для баса (на библейские тексты) и сборник *хоральных прелюдий для органа*. Иоганнес Брамс умер в Вене 3 апреля 1897 года.

Проблемы творчества. Жанровые предпочтения. Творчество Брамса, как уже ясно из предисловия, оказалось в центре полемической борьбы, вообще свойственной романтической эпохе. Ее отголоски не утихают до сих пор. Причин этому множество. Композитор *проигнорировал иллюстративно-программные жанры*, под знаком которых прошла кульминационная фаза романтизма, не писал *симфонических поэм, вокальных и фортепианных циклов на сюжетной основе*, не сочинял *опер и балетов* (жанров, связанных с театром и внемузыкальной выразительностью). И напротив, ему мы обязаны возрождением классических жанров *сонаты, вариаций, концерта и симфонии* с их доромантическими структурами. Своим творчеством композитор открыто декларировал *пиетет к музыке великих мастеров прошлого*. За строгую возвышенность творений и стремление к совершенству форм его считают продолжателем традиций Баха и Бетховена (Ганс фон Бюлов назвал Первую симфонию Брамса «Десятой симфонией Бетховена»).

На фоне повсеместного увлечения «музыкой будущего» позиция Брамса многим казалась безнадежно устаревшей:

вагнерианцы дразнили его поклонников «браминами»*. В защиту Брамса выступили адепты «чистой», или «абсолютной», музыки, идеологом которых был *Эдуард Ганслик*, отрицавший в музыке любой смысл, кроме «движения абстрактных форм».

Сам виновник баталий стоял над схваткой — именно потому, что не принимал ни одну из крайностей. Точнее всего о нем сказал критик Л. Элерт, заметив, что Брамс *«чувствует головой, а думает сердцем»*.

Действительно, классические рамки четырехчастных *сонат* или *симфоний* наполнены у Брамса истинно *романтической эмоциональностью*. Его музыкальный язык при доступности мелодики и внешней *демократичности* содержит такие гармонические, ритмические и фактурные изыски, которые были немислимы в эпоху венских классиков.

Рамки формы *размываются* Брамсом *изнутри* — подвижной системой перетекающих друг в друга тем, их *неожиданными появлениями* в непредустановленных традицией местах. Так возникает особое, *лирическое переживание времени* не как «пространства для достижения цели», а как некоего пребывания в области *вечной, но ускользающей истины* (от этого, подобно Шуберту, его сочинения подчас содержат, что называется, «божественные длинноты» и не всегда открываются во всей глубине при первом прослушивании).

С другой стороны, попытки «перенаполнения» формы музыкальными мыслями все же ограничиваются ее строгими рамками, создавая типично романтический конфликт «желаемого» и «недостижимого». Возможно поэтому Брамс порой сочинял чрезвычайно долго — не только из-за требовательности к себе и (по его признанию) «боязни тривиального», но и по другой причине: сиюминутность моментов улетучивалась, оставляя лишь воспоминания о чувствах, а для полноты высказывания требовались новые периоды накопления душевных впечатлений. В результате шли годы, и создание опусов растягивалось почти до бесконечности: Первый фортепианный концерт создавался около пяти лет, «Немецкий реквием» — одиннадцать, Первая симфония — четырнадцать, а Фортепианный квинтет

* *Брамины* (брахманы) — жрецы в индуизме, поклонявшиеся высшему божеству, выразителю «абсолютного первоначала мира» Брахме.

до минор — и вовсе девятнадцать лет! Конечно, композитору было не чуждо и сочинение музыки «на одном дыхании»; как правило, после тщательного освоения какого-то нового для него жанра последующие сочинения в этом жанре композитор писал несравнимо быстрее.

Крупные хоровые сочинения тоже живут как бы одновременно в разных временных плоскостях: они опираются на богатую европейскую хоровую традицию (не только немецкую), но трактуют выбранные сюжеты под сугубо авторским углом зрения. Так, «Немецкий реквием» написан не на канонические тексты*, а на лично выбранные автором фрагменты из Библии. Несколько хоровых сочинений зрелого периода выстраиваются в особый смысловой ряд: «*Песнь судьбы*» на слова Гёльдерлина (1871), «*Нения*» по Шиллеру (1881) и «*Песнь парок*»** на слова Гёте (1882) трактуют тему смерти в духе времени — как тему слабости, обреченности человека пред лицом равнодушных богов, неизбежности увядания красоты.

Камерно-инструментальная музыка Брамса, с одной стороны, — область языкового и структурного поиска, эксперимента, с другой — сфера интимных, личных высказываний. *Фортепианный квинтет ор. 60* (1855–74), первые эскизы которого появились в пору запретной любви к Кларе, вмещает почти два десятилетия творческой эволюции и столь же богатую коллекцию чувствований. Он открывается скорбным хоралом. Идущая следом основная тема наполнена смятенным отчаянием, однако мрачные краски сменяются контрастными — «лирическая автобиография» в четырех частях включает и благородные сдержанные реплики, и решительную «игру на выживание», и горестные гримасы страдания, и теплые, добросердечные высказывания, адресованные близким людям.

Подробнее о музыке. *Вокальная лирика* Брамса столь же разнообразна, как у Шуберга: он писал и взволнованные, страстные баллады, и драматические монологи, и экстатические любовные оды, и умиротворенные элегии, и простые песни

* Обычно заупокойная месса пишется на установленный традицией латинский текст.

** *Нения* (лат.) — погребальная песнь; *парки* (в римской мифологии) — богини судьбы, прядущие и обрывающие нить жизни.

в народном духе. Воплощая текст, композитор стремился выразить скорее *общее настроение* стихотворения (подобно Шуберту, Глинке или Чайковскому), нежели передать речевую интонацию (как Мусоргский или Вольф). Обращался он и к лирико-бытовым жанрам — таким как серенада или колыбельная.

Для начала познакомимся с самым простодушным сочинением Брамса (вы наверняка его слышали) — «Колыбельной песней» ор. 49 № 4 на слова Г. Шерера (1868). Такую прозрачную, кристальной чистоты мелодию даже самые выдающиеся мелодисты писали разве что раз в жизни*:

1 **Zart bewegt** (С легким оживлением)

Спи, у - сни, мой род -
Gu - ten A - bend, gut'

ной! Я здесь, я сто - бой!
Nacht, mit Ro - sen be - dacht,

На первый взгляд она слишком незатейлива: скромные терции, робкие мелодические вершины с плавными поступенными спусками, единственный скачок на октаву да пара опеваний —

* Перевод текста Э. Александровой.

вот и весь интонационный набор, помещенный в рамки октавного диапазона. Аккомпанемент тоже прост, а гармоническая основа — и вовсе пресловутые «три аккорда» (тоника, субдоминанта, доминанта). Однако в том и состоит искусство *мастера*, чтобы вычеркнуть «лишние ноты»! На деле в песне воссоздан особый, уютный мир ребенка: устойчивость его вселенной гарантирована *двумя тониками по краям* мелодии, а также тоническим *органным пунктом* в фортепианном басу. Помните знаменитое «не ложися на краю»? Так и здесь, законное место дитяти — в центре материнского внимания и любви. За его пределами таятся опасности — может прийти «серенький волчок»... А чтобы этого не случилось, фортепианное сопровождение ласково и волшебно окутывает мелодию *с обеих сторон осторожными синкопами* — обратите внимание, что в партии правой руки звуки аккомпанемента почти «не касаются» основной мелодической линии, располагаясь на слабых долях, ниже или выше мелодии. Так едва заметными штрихами композитор выразил идею абсолютного, не омраченного сомнением добра.

По популярности у широкой публики почетное первое место делят с «Колыбельной» *«Венгерские танцы»* — сборник из 21 пьесы на основе венгерского *фольклора** (1852–69), первоначально сочиненный автором для *фортепиано в четыре руки*. Разнообразие образов, вдохновенные мелодии, задорные ритмы и богатейшая фортепианная отделка — все это сделало танцы повсеместно любимыми, а также побудило автора собственноручно переложить их для *двух фортепиано* и *фортепиано соло*, для *скрипки и фортепиано* и (трех танцев — № 1, 3 и 10) для *оркестра***.

Венгерский танец № 1 основан на варьировании нескольких тем. Первую отличает широта мелодического дыхания, щедрая открытость чувства. В оркестровой версии ее *невучие*

* С 1867 по 1918 год Австрия входила в состав «двуединой монархии» — Австро-Венгрии. Формальный суверенитет Венгрии ничуть не мешал проникновению венгерского фольклора в музыкальную среду столицы — большинство венских композиторов, от Гайдна до И. Штраусов, использовали его в своих сочинениях.

** Остальные танцы инструментованы другими музыкантами, в том числе пять последних — А. Дворжаком.

терции поручены скрипкам и альгам, уплотненным фаготами; мягкие шеститактовые фразы завершаются жемчужными стаккатными «брызгами» флейт и кларнетов:



При повторении основная мелодия остается в среднем регистре, а выше добавляются вычлененные из нее мотивы.

Вторая тема (*leggiero*) — залиvistый танцевальный наигрыш, гроздьями секвенций спускающийся от мелодической вершины вниз, с синкопированным «притоптыванием» в четвертом такте:



Две основные темы (экспозиционная и развивающая) дополняются залихватскими пассажами третьего мелодического образования, состоящего лишь из восьми тактов (т. 73–80), подчеркивающего веселую атмосферу импровизационного соревнования уличных музыкантов (скрипачей) и служащего своеобразным заключением первого раздела:



Новая, горделиво-грациозная тема (т. 81–92) вносит кратковременный ладовый контраст (параллельный мажор), а потому может быть трактована как середина трехчастной формы. Чуть притормозив на фермате, она завершается задорными пунктирными секстами, после чего привольно разливается реприза (сокращенная до двух тем).

В «Венгерских танцах» композитор *опоэтизировал народно-бытовые жанры*, создав на их основе эффектные фортепианные и оркестровые пьесы.

Четыре симфонии Брамса возрождают бетховенский тип *инструментальной драмы*. И вновь, подобно вектору развития других жанров в творчестве композитора, внутренняя логика этого мега-цикла представляет собой своеобразную «биографию духа»: то, что в начале Первой симфонии (1862–76) прозвучало предчувствием катастрофы, в финале четвертой станет жестоким приговором судьбы.

Четвертая симфония ми минор (1885) — одна из вершин симфонической музыки XIX века.

Ее *первая часть* открывается *главной партией* — повествовательной темой элегического характера, слагающейся из коротких *терцовых* и *секстовых* мотивов (эти интервалы и в других сочинениях Брамса часто становятся основой лирических тем). Интонации, свойственные романсу, здесь служат знаком непосредственности, доверительности высказывания:

5 Allegro non troppo



Тема проста лишь на первый взгляд, *внутреннее пространство брамсовских сочинений всегда наполнено до предела*. Прерывистые мотивы, напевно изложенные скрипками, отзываются едва слышным эхом деревянных духовых, заполняющим «пробелы» на слабых долях; остальные струнные уплотняют ткань непрерывными восьмыми. Уже с девятого такта тема теряет тональную устойчивость, мотивное развитие становится порывистым, нарастает динамика, а мягкая субдоминантовая сфера обостряется *повышенной IV ступенью*, которая станет символом неразрешимости проблем *в финале* произведения. Во втором предложении главной партии основные тематические элементы дополняются *полифонической имитацией* на основе нисходящих мелодических фигур у низких деревянных и струнных, напоминающих органную фактуру Баха, а тема достигает первой страстной кульминации. Но это лишь «постановка проблемы».

Место *связующей партии* занимает новая, решительная тема в гармоническом мажоре:



Этот «призыв к преодолению» тут же ставит под сомнение *побочная партия* с исполненными неподдельного страдания широкими фразами виолончелей и валторн:



Вторая часть традиционна по месту в цикле, в целом она носит спокойный, умиротворенный характер. Приглушенное звучание хора духовых инструментов в сопровождении пиццикато струнных погружает слушателя в марево призрачных грёз:

8 Andante moderato



Рудимент предыдущего этапа (и намек на возобновление «борьбы» в последующих частях) — пунктирный ритм, который норовит героизировать развитие, иногда вполне успешно: дважды проходят мощные триольные нарастания, но им на смену неспешно приходят новые лирические эпизоды. «Восточный» ладовый оттенок *мелодического мажора* и некоторые приемы оркестровки второй части напоминают музыку Римского-Корсакова.

Третья часть, как повелось со времен венских классиков, воплощает область «коллективных досугов» (наблюдение М. Арановского) через танец и игру. Отчетливый *танцевальный* характер имеют обе ее основные темы; в целом музыка части бодра и позитивна.

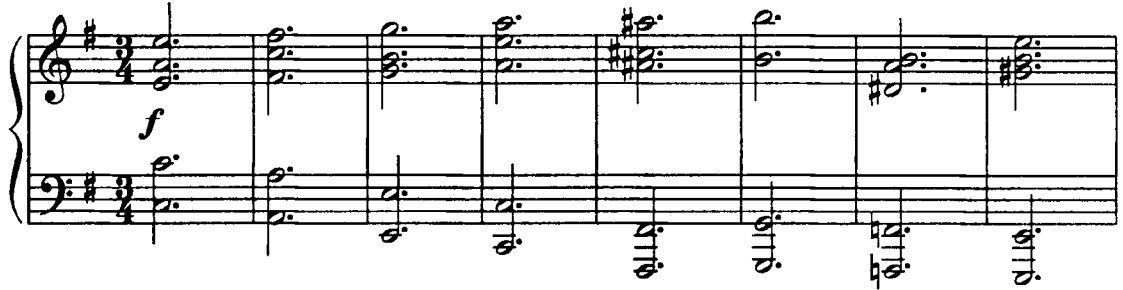
Финал симфонии переводит развитие в трагедийный план. Страстное, волнующее высказывание облечено в доклассическую форму *темы с 32 вариациями**. Чрезмерная «дробность» членения кажется в этом случае неизбежной, однако Брамс преодолевает ее *сквозным развитием* и *свободой в обращении с темой*, контуры которой пронизывают разные регистры и становятся основой новых ярких тематических образований.

Потенции к развитию заложены в *самой теме*, занимающей всего восемь тактов. Она начинается с неустойчивой субдоми-

* Форма финала близка старинным жанрам *чаконны* или *пассакальи*, предполагавшим многократное проведение темы в басовом голосе на фоне трансформаций верхних голосов.

нантовой гармонии, позволяющей в процессе музыкального движения стирать границы между разделами, и излагается грозным хором духовых инструментов, в который включены ранее молчавшие тромбоны:

9 Allegro energico e passionato



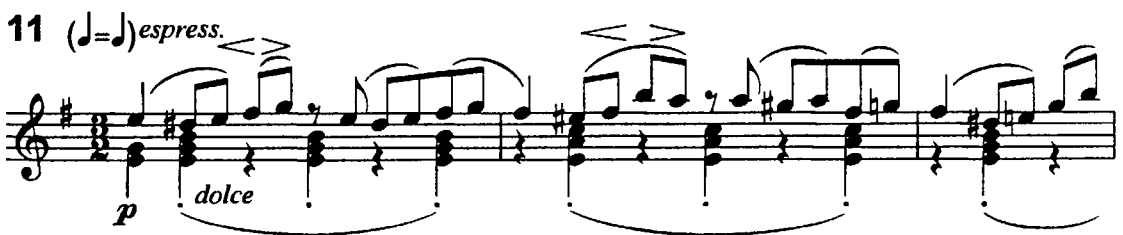
Острая интонационная кульминация на повышенной IV ступени (5-й такт) — та «заноза в сердце», которая будет в дальнейшем слышна в любом фактурном оформлении.

Первые *три вариации* — развитие заложенной в теме идеи «рока», наступательной агрессией ранящего человеческую душу. Следующие *восемь* — болезненная реакция на угрозу. В четвертой вариации изломанная, будто кардиограмма, мелодия поручена первым скрипкам:

10 Largamente



От вариации к вариации «нерв страдания» будет обостряться, охватывая все человеческое существо (соответственно, графический диапазон «кардиограммы» расширится, ее изломы учащаются до шестнадцатых нот и триолей из них). Бессильными стонами звучит мелодия флейты в двенадцатой вариации:



Совсем неожиданно приходит надежда — в тринадцатой вариации рождается мягкий просветленный *мажор*. Пятнадцатая вариация мягко звучащей медью, аккордовым складом и энгармоническими сдвигами заставляет вспомнить тему пилигримов из вагнеровского «Тангейзера»*. Эти три мажорных вариации — *средний раздел* финала, тихий островок умиротворения среди жизненных бурь.

Шестнадцатая вариация (Темпо I) — начало смысловой и структурной *репризы*. Теме возвращается ее грозный характер, дальнейшее развитие приведет к мощному нарастанию и безоговорочному торжеству безжалостного рока.

В Четвертой симфонии, как справедливо писал И. Соллертинский, композитор прошел «драматическим путем от элегии к трагедии почти античного типа». Ее финал — «сквозной поток взволнованной, глубоко трагической и страстной музыки, с единой драматически восходящей линией»**.

Творчество Брамса — уникальное и одновременно закономерное явление в эволюции романтизма. Культивировавшиеся почти целое столетие программные жанры, связанные со словом и «вербальным» смыслом, закономерно вызвали необходимость *обобщения*: на грани стилевых периодов всегда рождаются художники, подводящие итог исторической эпохе (Бах, Бетховен) и тем самым определяющие неизбежность перемен. Брамсу удалось максимально полно выразить романтический пафос мятущейся одинокой личности, «обуздав его могучим интеллектом» (Соллертинский). Разнообразная гамма переживаний, тонкая нюансировка выраженных в музыке эмоциональных реакций сохраняет важную для слушателей *коммуникативность*, обращенность к аудитории. Вместе с тем возрождение (особенно в жанре вариаций) логически выверенной игры в «абсолютную» музыку стало преддверием музыки будущего и вызвало восхище-

* Несмотря на общее неприятие вагнеровской реформы, Брамс внимательно следил за его творчеством, положительно отзываясь о некоторых операх (в частности, «Мейстерзингерах»). Возможно, отсылка к «Тангейзеру» не случайна — идея строгого нравственного закона, выраженная темой пилигримов, была Брамсу близка.

** Соллертинский И. Исторические этюды. Л.: ГМИ, 1963.

ние одного из главных музыкальных революционеров XX века — Арнольда Шёнберга, считавшего Брамса своим прямым предшественником. Так наследие немецкого композитора стало своеобразной аркой от классики к современности.

Оригинальное высказывание о творчестве Брамса принадлежит пианисту В. Афанасьеву, сравнившему его музыку с драматургией Чехова. В пьесах русского писателя герои живут сложной, душевно насыщенной жизнью, находясь при этом в жестких безвыходных *рамках своих судеб*. При всей разнице «поэтики» этих двух художников, неразрешимость внутренних личностных конфликтов действительно роднит Брамса с Чеховым, став одной из тех «меток» сочинений Брамса, которые привлекают сегодняшних слушателей, ищущих пути познания самих себя.

Краткий экскурс в музыку композитора мы завершим цитатой из Бальзака: *«В гении то прекрасно, что он похож на всех, а на него никто»*. Возможно, в этом — главная загадка Иоганнеса Брамса.

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ И. БРАМСА

4 симфонии, 2 серенады, 2 увертюры, Вариации на тему Гайдна для оркестра

2 концерта для фортепиано с оркестром, Концерт для скрипки с оркестром, Концерт для скрипки и виолончели с оркестром

«Немецкий реквием», «Рапсодия», кантата для хора, солистов и оркестра

«Песнь судьбы», «Триумфальная песнь», «Нения», «Песнь парок» для хора и оркестра

Около 100 хоровых сочинений с сопровождением инструментов и a cappella

Вокальные ансамбли — 60 квартетов (в том числе «Вальсы — песни любви», 11 цыганских песен, немецкие народные песни), 20 дуэтов в сопровождении фортепиано и др.

Свыше 200 песен и романсов (в том числе цикл «Прекрасная Магелона»)

Камерно-инструментальные сочинения (в том числе 7 сонат для скрипки, виолончели или кларнета с фортепиано, 5 трио, 6 квартетов, 4 квинтета, 2 секстета)

Фортепианные сочинения (в том числе 3 сонаты, 5 циклов вариаций на темы Шумана, Генделя, Паганини и др., баллады, фантазии,

рапсодии, каприччио, интермеццо, 51 упражнение для фортепиано; цикл «Венгерских танцев», вальсы, вариации для фортепиано в четыре руки; обработки своих сочинений и других авторов; каденции к концертам Баха, Моцарта, Бетховена), **пьесы для органа**

ЭДВАРД ГРИГ (1843–1907)



Музыку этого *норвежского* композитора любят все — за ее образность и эмоциональное богатство, мелодическую щедрость, разнообразие гармонических, фактурных, оркестровых красок и одновременно за простоту, невычурность формы, доступность пониманию и открытость широкому кругу слушателей.

Романтизм Грига можно назвать поздним лишь относительно музыкальной хронологии других стран, в Норвегии он был как нельзя более *своевременен*. Эта северная скандинавская страна почти пять столетий находилась под властью Дании. В 1814 году Эйдсволльская конституция провозгласила независимость Норвегии, но в результате датско-английской войны страна оказалась в составе шведско-норвежской унии: настало время борьбы за независимость от Швеции*.

Дух свободы неизменно будоражил умы потомков викингов**, парламент страны планомерно отвоевывал право самостоятельного принятия решений. В середине XIX столетия происходит обострение интереса к *национальной культуре*: начинается изучение и публикация *фольклора* (в 1835 году из-

* Добиться реального суверенитета Норвегии удалось лишь в 1905 году.

** *Викинги* — скандинавские морские разбойники, с IX века известные дерзкими набегами на европейские страны. Слово *викинг*, по одной из гипотез, восходит к древненорвежскому *vikingr* и означает «человек из фьорда» (от *vik* — залив, фьорд). На Руси викингов называли варягами.

дан первый сборник народных напевов в хоральной обработке О. Линнемана); создается *художественная галерея* (1837); развиваются *литература и драматургия* (крупнейшие представители — Б. Бьёрнсон, Г. Ибсен, К. Гамсун); в Бергене открывается первый *национальный театр* (1850); появляются профессиональные *композиторы* — создатель норвежского романса Х. Хьерульф, автор национального гимна Р. Нурдрок, симфонист Ю. Свенсен (до этого центральными фигурами в музыкальной жизни норвежских городов были выходцы из Дании и Германии); европейскую концертную эстраду покоряют выдающиеся *исполнители*, наиболее известный из которых — скрипач Уле Буль.

Однако мировое значение норвежская музыка обрела лишь с появлением Эдварда Грига, чье разностороннее творчество по сей день остается ее своеобразной кульминацией.

Детство. Предки Эдварда были родом из Шотландии, его прадед носил фамилию Грейг*. Отец будущего композитора занимал должность британского консула в *Бергене* — старинном городке на западном побережье Норвегии, где и появился на свет Эдвард в июне 1843 года. В семье придавали большое значение культуре и художественному воспитанию, но первые фортепианные упражнения под руководством матери показались шестилетнему ребенку скучными. Однако после поступления в школу, где царила глубокая рутина, Эдвард в полной мере оценил радость самовыражения за роялем — домашние импровизации его увлекали все больше, за ними последовали первые попытки сочинения фортепианных пьес. В одиннадцать лет Григ дерзнул начать нумерацию своих произведений, обозначив «*Вариации на немецкую мелодию*» как оп. 1. Но школьный учитель высмеял автора, назвав сочинение «дрянью» и заставив мечтательного ребенка снова замкнуться в себе.

Все изменилось волшебным образом в 1858 году, когда загородную усадьбу матери посетил самый знаменитый в то время норвежский музыкант — *Уле Буль*, чья биография была

* Род Григов имеет общие шотландские корни с семейством знаменитого канадского пианиста Гленна Гульда, который является дальним родственником композитора.



У. Буль

полна приключений и счастливых совпадений*.

Прослушав игру Грига, Буль благословил Эдварда на серьезные занятия музыкой. Системы высшего музыкального образования в Норвегии тогда не существовало — юношу было решено отправить в Лейпциг.

Германия. Четыре года учебы в *Лейпцигской консерватории* (1858–1862) стали серьезным испытанием. Среди педагогов были и рутинёры, и творчески одаренные

музыканты — результат обучения во многом зависел от умения самостоятельно выбрать «витамины» для творческого роста, вытравить жизнеспособное и отсеять отжившее. Наибольшую пользу Григ извлек из занятий по *фортепиано* с Э. Венцелем и И. Мошелесом; *композиции* он учился у знатока классических традиций К. Рейнеке. Огромное значение для формирования Грига-музыканта имела богатая концертная жизнь Лейпцига. Выпускной концерт Эдварда состоялся в знаменитом «Гевандхаузе», где Григ играл свои фортепианные миниатюры и был оценен на «отлично». Случались и печальные события — в шестнадцать лет Эдвард перенес тяжелое воспаление легких, дававшее осложнения всю жизнь.

С чувством гордости за обретенный профессионализм Григ вернулся на родину: в 1862 году в Бергене успешно состоялся первый концерт из его сочинений. Но музыкальная жизнь провинциального городка едва теплилась. Эдвард мечтал о большем.

* Почти самоучка, *Уле Буль* (1810–1880) поставил целью достичь славы Паганини. Ища счастья в Париже, он стал жертвой воров, похитивших его скрипку. Однако богатая поклонница подарила ему редкий инструмент Гварнери, а его дебютный концерт посетили Паганини и Шопен. Воодушевленный Буль отправился покорять другие страны (он четырежды гастролировал в России, подолгу жил в Москве и Петербурге, дружил с Глинкой и Н. Рубинштейном). Уле играл на скрипке даже с вершины пирамиды Хеопса! Свое приличное состояние он потерял, пытаясь реализовать в США утопический проект «земли обетованной» для норвежских эмигрантов: купленный им земельный участок, названный «Улеаной», оказался непригодным для жизни. Много сил скрипач тратил на развитие концертной жизни в Норвегии. После смерти Буля на средства Грига ему был установлен памятник в Бергене.

Поэтому он поспешил в столицу страны, частью которой ранее была Норвегия.

Дания. Три года пребывания в датском *Копенгагене* (1863–1866) пролетели как одно мгновение: Григ берет уроки у известного композитора *Нильса Гáде* и по его совету сочиняет *Первую симфонию* (1864); еще более важной стала встреча с молодым талантливым Р. Нурдроком — вместе они зажигаются идеей новой национальной музыки и организуют музыкальное общество «Эвтерпа». Увы, Нурдроку (которому Григ посвятил фортепианные «Юморески») была суждена ранняя смерть, на которую Эдвард откликнулся траурным маршем. В Копенгагене созданы также первые *сонаты* — *фортепианная* и *скрипичная*.

Разумеется, Григ познакомился с *Андерсеном*, без которого трудно представить культуру Дании. Известный сказочник писал прекрасные лирические стихи, легшие в основу нескольких *романсов* Грига. Один из них олицетворил сказку наяву: романс «Люблю тебя» посвящен Нине Хагеруп, кузине Эдварда, в 1867 году ставшей супругой композитора, его музой и первой исполнительницей множества вокальных сочинений. Правда, мать Нины весьма резко отзывалась о зяте: «Он никто, у него нет ничего, он пишет никому не нужную музыку». Родители молодых на помолвке и венчании не присутствовали.

Рождественские каникулы Григ провел в Риме, где состоялась его первая встреча с Г. Ибсеном.

Норвегия. В 1866 году молодой композитор вместе с женой перебрался в столицу Норвегии *Кристианию**, где его музыкально-просветительская жизнь достигла апогея.

Сразу по приезде он устроил *авторский концерт* (с включением романсов Нурдрока и Хьерульфа), успех которого помог расширить сферы деятельности и обустроиться материально. Эдвард *дирижирует*



Э. Григ в Кристиании
1866 г.

* До 1624 года столица Норвегии носила название Осло, затем была переименована в честь датского короля Кристиана IV; в 1925 году ей возвращено историческое имя.

и другими концертами, дает *уроки музыки*, пропагандирует новую норвежскую музыку в прессе, содействует многим полезным начинаниям: участвует в разработке проекта *академии музыки* (инициатива была реализована в 1883 году Л. Линнеманом, открывшим в Кристиании консерваторию); вместе со Свенсенем учреждает *концертное общество "Musikforening"* (1871, впоследствии Филармоническое общество). Заслуги Грига высоко оценены правительством: в 1869 году он получил грант на новую поездку в Италию, где был благожелательно принят *Ф. Листом*. «Не дайте себя запугать!» — воскликнул венгерский маэстро, понимая сложность торения новых дорог в искусстве. Два часа общения с Листом Эдвард назвал «самыми интересными в его жизни».

В 1874 году Григ был удостоен ежегодной пожизненной субсидии в 1600 крон, позволившей ему сократить концертную и педагогическую деятельность и сосредоточиться на творчестве.

За прожитые в Кристиании восемь лет было сочинено немало. *Фортепианные пьесы* наметили две основные линии сольного творчества: претворение *элементов национального фольклора* (сборник «Двадцать пять народных песен и танцев», «Баллада в форме вариаций на норвежские мелодии») и создание *романтических миниатюр лирического характера* (первая тетрадь «Лирических пьес»). Наиболее ярко Григ заявил о себе *Фортепианным концертом* (1868), энергичное начало которого выражает горделивое ощущение творческой силы:

12 Allegro molto moderato



Жанровая палитра этого периода обогатилась *вокально-инструментальными сочинениями на тексты Б. Бьёрнсона*: драматической сценой «У врат монастыря», кантатой «Возвращение на родину», а также музыкой к исторической драме «Сигурд Крестоносец» и попыткой создания оперы «Улаф Трюгвасон» (написаны только три сцены). Все эти опусы можно считать подготовкой к рождению шедевра — *музыки к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт»*, завершённой в 1875 году (подробнее об этом см. ниже).

Вдали от людей. После премьеры «Пер Гюнта» популярность Грига резко возросла, заставив композитора искать прибежища подальше от человеческих глаз.

Вплоть до последних дней он много *гастролировал* как дирижер и пианист (Швеция, Германия, Дания, Голландия, Бельгия, Англия, Швейцария, Италия, Франция, Австро-Венгрия, Польша*), а также отдавал силы *просветительству* — в частности, три года (1880–1882) упорно пытался преодолеть «гранит равнодушия», поднимая уровень *музыкального общества «Гармония»* в Бергене (в конце срока признавшись, что разучивание оркестровых и хоро-вых партий с полуграмотными музыкантами стало «невыносимым»). Кроме того, Григ печатал *очерки о композиторах* (его главной любовью был Моцарт), общался с музыкантами других стран (Лист, Зилоти, Чайковский, Брамс, И. Штраус, Рeger), принимал знаки признательности (он был избран почетным членом Лейпцигской и Парижской академий, Кембриджского и Оксфордского университетов).

И все же бóльшую часть времени после 1874 года Григ с супругой провели в загородных домиках на лоне природы — вначале в пригороде Бергена, а после того, как им начали слишком досаждать и земляки, и туристы, — в укромной деревянной вилле южнее Бергена, названной «Тролляуген» («Холм троллей**»). Здесь, между горным озером и живописным фьордом, на берегу которого Григ установил рабочую беседку для сочинения музыки, супруги прожили двадцать два года, до самой смерти композитора от приступа астмы, погубившего его 4 сентября 1907 года в родном Бергене — городе, где триста дней в году идут дожди.



Нина и Эдвард Григ
1888 г.

* Польша в то время входила в состав Российской империи.

** *Тролли* в скандинавской мифологии — сказочные великаны, враждебные человеку. Некоторые горы считаются в Норвегии окаменевшими троллями, о чем свидетельствуют их названия («Спина тролля» и т. п.).

МУЗЫКА К ДРАМЕ Г. ИБСЕНА «ПЕР ГЮНТ»



Г. Ибсен
1878 г.

Генрик Ибсен (1828–1906) — один из самых интересных драматургов за всю историю театра. Не случайно русский философ Н. Бердяев назвал его, наряду с Достоевским, одним из своих главных духовных учителей. Ибсен был инициатором создания Норвежского национального театра, открывшегося в Бергене в 1850 году. Он автор почти трех десятков пьес, множества прекрасных стихов, а также живописных эскизов к своим постановкам. В наше время пьесы Ибсена идут *ежедневно* в разных странах как минимум в нескольких театрах (столь же широко в театральной

афише представлен только Шекспир).

История создания. *Драматическая поэма в пяти действиях «Пер Гюнт»* написана Ибсеном в 1866 году. К этому времени ее создатель пользовался широкой известностью, весь тираж пьесы был распродан по подписке до выхода ее из печати. В начале 1874 года драматург письменно обратился к Григу с просьбой о сочинении музыки к готовящейся постановке, чем весьма озадачил композитора. Пьеса, насыщенная не только народно-бытовыми и фантастическими сценами, но и загадочной символикой, показалась Григу сложной, выходящей за рамки его дарования, слишком многоплановой: среди почти полусотни персонажей были и такие экзотические, как поющий среди египетской пустыни Колосс Мемнона, «борец за очищение малабарского языка» Гугу и директор дома умалишенных Бегриффенфельд (между прочим, доктор философии), не говоря уже о Дьяволе, принимающем разные обличья.

В ответ композитор писал: «История Пера — биография каждого из нас. Но я не умею смеяться так, как Вы: муза Сатиры не склонялась над моей колыбелью... Я чувствую себя бессильным там, где требуется острая насмешка, ядовитый укол, сокрушительный удар». К счастью, Григ осознавал и сильные стороны своего таланта: «Там, где выступает прекрасная Норве-

гия с ее удивительной природой, с ее фантастикой, с ее поверьями, старинным бытом и дорогими мне людьми, там, где любовь, верность, отчаянье, надежда, воспоминания и радость, одним словом, простые человеческие чувства возникают передо мной во всей их простоте и силе, — там я чувствую себя как рыба в воде»*. И он все же принялся за работу.

Премьера пьесы Ибсена с музыкой Грига прошла в 1876 году в Кристиании с огромным успехом, спектакль выдержал тридцать шесть представлений подряд. Через десять лет его перенесли на сцену копенгагенского королевского Дагмарского театра, позже — в Швецию и другие европейские страны (российская премьера пьесы норвежского драматурга состоялась в 1912 году во МХАТе).

После первых же спектаклей Григ, музыке которого рукоплескали не меньше, чем автору пьесы и актерам, осознал, что «Пер Гюнт» — лучшее из созданного им на тот момент. Однако век спектакля недолог — на сцене одного театра он не может идти вечно. Стремясь сохранить лучшие из музыкальных номеров, композитор составил из них *сюиту*, в которую вошли *четыре пьесы* — «Утро», «Смерть Озе», «Танец Анитры» и «В пещере горного короля». А через пятнадцать лет, в 1891 году, еще четыре номера образовали *вторую сюиту*: «Жалоба Ингрид», «Арабский танец», «Возвращение Пер Гюнта» и «Песня Сольвейг».

Прежде чем послушать музыку Грига к пьесе Ибсена, полезно ознакомиться с сюжетом драмы.

Содержание пьесы. В норвежской деревушке худенькая пожилая женщина Озе в одиночку воспитывает сына — простодушного гуляку и враня по имени Пер Гюнт. Он подолгу бродит в окрестных лесах, а по возвращении развлекает односельчан байками о фантастических приключениях (по мотивам слышанных в детстве сказок). Вчерашний снег, полуразвалившийся кров да непутевый сын — все, что осталось у Озе после смерти мужа. Она мечтает женить Пера на Ингрид, дочери богатого крестьянина. Пер тоже не прочь сделать «что-нибудь такое» («захочу — так князем стану, а не то — царем!»)**. Ингрид его любит, но сосватана за Маса Мона — вменяемого, но скучного увальня. Пер появляется на их свадьбе, где встречает Сольвейг,

* Цит. по: Михеева Л. Эдвард Григ. Л.: Музгиз, 1958.

** Цит. по: Ибсен Г. Собр. соч. Т. 2. М.: Искусство, 1956.

дочь бедных переселенцев. Подвытив, он предлагает девушке потанцевать, но Сольвейг пугается его разгульного вида. Отчаявшийся Пер похищает Ингрид из-под носа ее неуклюжего жениха и взбирается с ней на вершину лесистого холма.

Простушка Ингрид быстро надоедает Перу — он отправляет ее, рыдающую, домой, а сам спешит вслед лесным нимфам, заманивающим его все дальше в чащу. В лесном сумраке перед ним предстает Женичина в зеленом — сотканная из марева дочь Доврского деда, короля троллей. Она предлагает Перу оседлать «свадебного коня»: на визжащем поросенке он въезжает в царство леших, гномов и прочей лесной братии. Доврский дед уговаривает его взять дочь, обернувшуюся уродливой трольчихой, в жены. В обмен на «царские почести» от него требуется самая малость: отрастит хвост и выколоть глаз (то есть перестать быть человеком). Пер почти согласен — уж больно хочется стать «царем природы»! Угроза жизни заставляет его очнуться от наваждения, но он уже не в силах остановить вакханалию диковинных чудиц. Лишь спасительный гул церковных колоколов развеивает в утренней дымке тролльи тени, а Перу является самый загадочный персонаж драмы — Сама, или Великая Кривая. Кто это? Ожившая линия Судьбы? Храмая предвестница Смерти? Пер ее не видит, только слышит грозный голос, укоряющий его за отсутствие самости. Будто тесным обручем сжимается голова, Пер падает без сознания. Утром его находит Хельга, младшая сестра Сольвейг.

За похищение Ингрид Пер изгнан из родных краев, лишен права жить среди людей. Его тайно навещает лишь милосердная Сольвейг. Но Пер теперь не верит ни духам, ни людям. К тому же его мучат видения: перед избушкой бродит оборванка, похожая на Ингрид, с маленьким хромоногим уродцем (его сыном?). Или это не Ингрид, а снова Кривая — его беспокойная Совесть? Испуганный Пер спешит навестить угасающую мать, которая на руках у сына умирает.

Пер отправляется в странствия. Он уже понял, что нужно стать «самим собой». Но как это сделать, где искать свое «я»? Торгуя колониальными товарами, он копит сокровища — но становится жертвой мошенников. Находит в Марокко брошенные разбойниками царские одежды и выдает себя за пророка (кажется, уже недалеко и до основания нового города Перополя в обетованной стране Гонттиане!) — но дочь бедуинского вождя Анитра бессовестно сбегает от нового покровителя, предварительно его обокрав. Пер не унывает: он спешит в Египет, страну древних мудрецов. Не умея разгадать себя, он внимает пению загадочных сфинксов. Наконец некто Бегриффенфельд соглашается привести его в место, где его признают-таки царем! Но странный дворец оказывается всего лишь домом умалишенных...

Постаревший, но не сдавшийся Пер снова вспоминает о родине. С палубы корабля он жадно всматривается в очертания родных берегов, однако разыгравшаяся буря мешает судну достичь суши. Неизвестный пассажир любезно просит Пера завещать ему труп и, обернувшись собакой, исчезает: не иначе как сам Дьявол озаботился обретением души Пера. Лукавое предсказание гибели почти сбылось — корабль разбивается о рифы и идет ко дну. Но Пер еще верит в спасенье, пусть даже ценой чужих смертей: ему приходится отбиваться от тонущих людей, цепляющихся за утлую шлюпку.



Троль глазами шведского художника Йона Бауэра
1915 г.

На родине Пера ждут разорение, похороны земляков и... верная Сольвейг, долгие годы ждавшая его возвращения. Увы, путь последней надежде преграждают мистические клубки («недодуманные мысли» Пера), ноги скользят на мокрой дороге («невывлаканные слезы» Пера). А вот и Дьявол — в облике Пуговичника, готового переплавить никуда ниных людей, как сломанные оловянные пуговицы.

Униженному, исчезающему Перу ослепшая Сольвейг поет последнюю, светлую и почти бесплотную песню.

Идея драмы и ее музыкальное воплощение. По мысли Ибсена, Пер — нечто среднее, «ни то, ни се», испорченная форма, лишенная содержания. Он ни зол и ни добр, ни коварен и ни добродетелен. Он пытается *искать себя вовне* — вместо того, чтобы *искать внутри себя*. Даже дьявол, не сдержавшись, подсказывает Перу, что быть собой — значит «отречься от себя», то есть убить в себе эгоизм и самовлюбленность. Однако Пер лишь в самом конце понимает, что он «был мертв давно, хоть и не умер». *Пустые души не наполняются* — такова грустная мораль этой замысловатой пьесы, блестяще написанной во вполне шекспировском стиле*.

* Интересную версию финала драмы Ибсена представил композитор А. Шнитке совместно с хореографом гамбургского балета Дж. Ноймайером: в последнем акте балета «Пер Гюнт» (1987) композитор сочинил «бесконечное адажио», на фоне которого непрерывно бредут одинаково одетые люди. Кто-то из них — Пер: итогом походов «блудного сына» авторы спектакля сделали его превращение в «ничто», серую недифференцированную массу.

Григ потратил на сочинение музыки целый год, тщательно выверяя свое «вмешательство» в смысловую ткань спектакля. Осознав, что философский аспект драмы (а тем более ее символическая сторона) ему не по силам, он сосредоточился на воплощении тех сфер, которые могли расширить, расцветить живыми красками многомерное пространство спектакля. В первую очередь — это мир идеальной красоты, вечный и вместе с тем опасно ранимый, незащищенный. Кристально чистая лирика пронизывает как сцены безмятежной природы, не тронутой рукой человека («Утро»), так и вокальные номера, рисующие почти ирреальный мир чистой, жертвенной любви (вокальные номера Сольвейг).

Всего музыка к спектаклю содержала 26 номеров (около полутора часов звучания), в том числе три арии и четыре сольно-хоровых эпизода. Поскольку композитор отобрал в оркестровые сюиты, по его мнению, лучшие из них, мы познакомимся с несколькими пьесами именно в их сюитной (оркестровой) редакции*.

Первая сюита открывается на мажорной ноте. В живописной музыкальной картине «Утро» все выразительные средства направлены на создание величавого образа умиротворенной природы: и *мелодическая линия*, плавно колеблющаяся вверх-вниз с опорой на устойчивую тоническую квинту; и *пентатоника*, бесполутоновый лад, лишенный острых тяготений; и светлые, мягкие *тембры* струнных и деревянных духовых инструментов; и даже «зеленая» пасторальная *тональность* ми мажор, способная вызвать определенные цветовые и смысловые ассоциации**:

* К прослушиванию на уроке рекомендуются целиком первая сюита и «Песня Сольвейг» из второй сюиты.

** Связь в восприятии цвета и звука (тональности) называется *синестезией* («соощущением»). Некоторые авторы (Римский-Корсаков, Скрябин, Мессинг) подробно расшифровали цветное «видение» звука, порождаемое в том числе ассоциативными связями, сложившимися в программной музыке разных эпох. Так, картина моря в первой части «Шехеразады» Римского-Корсакова написана в ми мажоре (синем или сине-белёсым для композитора; зеленым он считал фа мажор). Родственный «Утру» по пантеистическому восторгу перед природой скрипичный концерт Вивальди «Весна» из цикла «Времена года» написан, как и у Грига, в ми мажоре. Тональное развитие «Утра» после главной кульминации в ми мажоре приходит-таки в «безмятежно-зеленый» фа мажор

13 Allegretto pastorale



Пробуждение и оживление природы передается фактурно-оркестровым и динамическим крещендо (уплотнением звучности, добавлением новых инструментов, усилением или ослаблением громкости). Основная (и единственная) тема, начинаясь как переключка пастушьих наигрышей у флейты и гобоя, становится предметом *мотивного развития*. На кульминации она звучит у сочного октавного унисона струнных, спад напряжения приводит к светлой, наполненной воздухом коде — в разреженном пространстве вибрируют тихие трели флейт, шелестят струнные, едва слышно доносятся «лесные» голоса — пустые «охотничьи» квинты валторн.

«Смерть Озе» — одна из самых горестных страниц мировой траурной музыки. Пьеса, порученная хору струнных, безупречна (идеально симметрична) по форме и внешне предельно проста, однако насыщена внутренними интонационными «шипами».

Ее первая часть состоит из трехкратного, с каждым разом все более страстного, проведения гармонического периода из двух почти идентичных предложений:

14 Andante doloroso



Восходящие мелодические возгласы скрипок — будто изломы рук, воздетые и застывшие в последней мольбе о прощении; альтовая партия сплошь состоит из нисходящих

(раздел D), а затем вновь возвращается к более спокойному по тону ми мажору. В этом случае можно говорить и об игре светотени, цветовых полутонов, и о деликатной тональной драматургии.

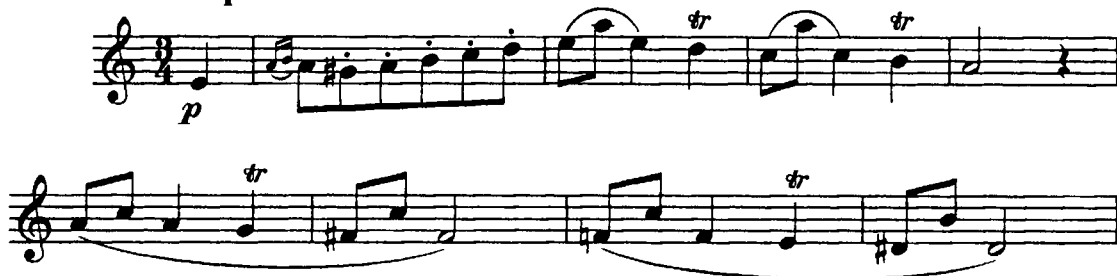
полутоновых «мотивов страдания»; виолончели вторят скрипичной трагедийной пластике, контрабасы наступают с грозной неумолимостью рока. Начальные патетические ходы мелодии в конце первого предложения (т. 4) бессильно никнут; активные доминанты в первом и втором тактах сменяются в пятом и шестом болезненными уколами неразрешаемых двойных доминант с пониженным квинтовым тоном. Третье, наиболее грозное и драматичное, проведение темы — наивысшая волна скорби: партии струнных разделены *divisi* в октаву, расширяя оркестровый диапазон и умножая всеохватность страданий.

Мольбы о прощении и робкая надежда на спасение сменяются во второй половине пьесы мрачным бессилием: мелодические линии неумолимо ползут вниз; «мотив страдания» эмоционально «съеживается», насыщается полутонами, хроматизируется; скорбные альтерированные аккорды лишают гармоническое движение устойчивости; обреченное понижение регистра и почти физическое исчезновение звука (непрерывное *диминуэндо*) заставляют вспомнить баховскую пространственную символику «погружения во мрак». Однотипность ритмических фигур отсылает к жанровому прообразу (маршу), но это — самый безысходный из траурных маршей: он заканчивается едва слышным смиренным унисоном.

Резким контрастом звучит третья пьеса — «Танец Амитры». Бедуинская красotka, обольстившая Пера, — олицетворение восточной грации и соблазнительности. Танец — вальс-наваждение, вальс-мечта, вальс-призрак, вальс-тоска-о-несбыточном.

На фоне загадочных пиццикато низких струнных рождается прекрасная мелодия скрипок, отравляющая безвольную душу сладким ядом трелей и хроматизмов:

15 Tempo di Mazurca



Второй раздел насыщен, будто зовами мифических сирен, призывными терцовыми мотивами:

16 [Tempo di Mazurca]



Смущающие сознание голоса множатся, распаяя желание (основная тема дробится, виолончели ведут чувственный подголосок), но видение вскоре рассеивается, превращается в далекую красивую картинку, мираж и гаснет в репризе искрами пиццикато.


«В пещере горного короля» — жутковатая фантастическая сценка, задуманная как эффектная оркестровая пьеса. Как и в других частях сюиты, Григ избирает минимум средств, извлекая из них максимум возможностей. В данном случае средств четыре: простенькая активная мелодия (интонационно родственная другим темам цикла; об этом см. ниже), ее оркестрово-тембровое варьирование, постепенное нагнетание громкости и темповое ускорение, превращающие скромную трусцу убогих уродцев в кошмарную вакханалию лесной нечисти.

Первые проведения темы поочередно поручены острым пиццикато низких струнных и хрипловатым фаготам:

17

Alla marcia e molto marcato



Далее вступают скрипки, «повизгивающие» гобой и кларнеты (раздел А); на фоне осторожного крещендо прочие инструменты заполняют слабые доли шаманским «притоптыванием» (регулярная ритмическая фигура ). Звучность вдруг резко нарастает, и танец превращается в настоящий вихрь (Più vivo): взвинченно, неистово звучат струнные, грозно трубит тяжелая медь (в театральной версии на кульминации вступал еще и хор, скандируя грозные унисоны). Подземный шабаш достигает апогея и — внезапно обрывается.

главным образом за счет аккордового усложнения: вторая фраза перегармонизована в параллельном мажоре (соответственно, в конце мелодии вместо соль-диеза возникает терпковатый соль-бекар), в двух последующих фразах цепочки альтерированных доминант обнажают глубоко спрятанное отчаяние.

Отметим типичную для Грига *мелодическую интонацию* «надлома», «искуса», «томления», «смятения» (она может передавать разные оттенки «темных» чувств) — *хроматическое нисхождение «ломаными» терциями*. Сравните нижеприведенные фрагменты — они взяты из уже знакомых вам пьес: 20a — из «Танца Анитры», 20b — из «Пещеры горного короля», 20c — из третьей фразы «Песни Сольвейг»:

20 a

20 b



20 c



Структура куплета неквадратна, асимметрична: его тактовая схема 4+4+3+4, не считая вступительных аккордов. «Исчезнувший» такт не только не нарушает плавности мелодии, но, напротив, создает эффект «уплотнения» чувства, нехватки «лишнего глотка» воздуха.

Припев песни контрастен куплету — это жизнерадостный вокализ (в оригинале — без слов) с танцевальным оттенком за счет пунктирного ритма (такой тип припева встречается в норвежском фольклоре):

21 Allegro tranquillamente



В настоящее время полная версия музыки к «Пер Гюнту» исполняется в концертных залах редко; смелость вернуть ее на эстраду берут на себя чаще драматические актеры, организуя музыкально-драматические композиции.

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Подобно другим романтикам, Григ общался с фортепиано как с близким другом, откровенно делаясь впечатлениями о пережитом. В его фортепианной музыке в полной мере выражено своеобразие его творчества, представлены разные *образные сферы*: это и *лирика*, воплощающая прихотливый мир человеческих чувств, и *картины природы*, и *народно-жанровые сцены*, вдохновленные фольклором, и мрачноватая *фантастика* на основе древних скандинавских поверий, и *музыкальные портреты* современников.

В десяти тетрадах «*Лирических пьес*» (1867–1901), которые Григ писал на протяжении почти всей жизни, обнаруживается множество тому примеров. Познакомимся с несколькими пьесами из этого музыкального «дневника», включающего 66 миниатюр.

Ноктюрн ор. 54 № 4 — нежная звуковая акварель в традиционном романтическом жанре «песни без слов», где тихие звуки ночной природы перекликаются с потаенными движениями души. Фактура пьесы рождается из трех пластов: равномерная басовая линия «движет» неумолимое время, синкопированные терции сопровождения в среднем регистре передают трепетное, прерывистое волнение сердца, мелодические фразы верхнего голоса — будто поэтические реплики о чистоте и красоте любви (см. пример 22).



Э. Григ в Трольхаугене
Берген, 1907 г.

22 *Andante*

Пьеса трехчастна: ее крайние разделы завершаются имитацией птичьего пения, вносящей идиллическое умиротворение; средний раздел (*Ritù mosso*), основанный на чувственно звучащих нонаккордах, выражает недолгий, но яркий эмоциональный порыв.

*Спрингданс** *op. 38 № 5* — пример претворения жанровых черт норвежского крестьянского «прыжкового» танца, близкого по духу *мазурке*. Для него характерны бодрая трехдольная ритмическая основа (часто с квинтовым органым пунктом и акцентированием второй или третьей доли такта), сочетание в мелодии пунктирного ритма и триолей, широкое использование мелизмов. Сходный жанр существует и в соседней Швеции, где он называется *polska*, напоминая о польском происхождении. Став в конце XVIII столетия частью светского бального ритуала, оба танца, как и многие другие бытовые жанры Европы, вскоре были вытеснены *вальсом*. Интересно, что Григ в своем изысканном и немного меланхоличном *Вальсе op. 12 № 2* сохранил некоторые «родовые» признаки норвежского

* От норвежского *springe* — прыгать; другое название — спрингар. Музыкальные особенности норвежских народных танцев формировались в среде скрипачей-импровизаторов, игравших на *хардингфеле* (также *феле*, *фидле*, *фидель*) — инструменте, имевшем игровые и резонирующие (расположенные под грифом для усиления звучания) струны.

спрингданса — в частности, оживленный характер, немного изломанную, «капризную» мелодию и «приседания» на вторую долю в конце фраз:

23 *Allegro moderato*

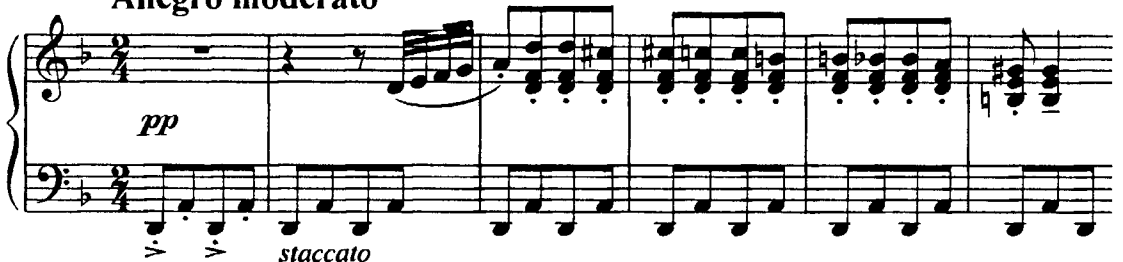


Обращает на себя внимание и необычная ладовая окраска: начало вальса написано в мелодическом миноре, но помещение повышенной VI ступени на сильной доле пятого такта (подчеркнутое форшлагом) придает мелодии дорийский оттенок. Типичные для спрингданса триоли вносят ритмическое своеобразие в среднем разделе пьесы.

«Шествие гномов» *op. 54 № 3* — одна из самых известных пьес композитора, яркая фантастическая сценка. Ее название обычно переводят неточно: по-норвежски оно пишется *Trolldog*, то есть шествуют все-таки не жадноватые, мелкие ростом гномы, а огромные, враждебные людям *тролли*. Впрочем, докопаться до точного смысла названия нелегко: иные норвежцы уверяют, что существуют и карликовые моховые тролли, и крохотные цветочные тролли с крючковатыми носами — поди разбери, кого Григ имел в виду. Проще предоставить пианистам право самим выбрать манеру исполнения этой фортепианной картины — сделать ее более агрессивной или, наоборот, придать музыке таинственный, мистический характер.

Как бы то ни было, в упорстве квинтовых басов, в активной поступи хроматически сужающихся аккордов, в сверкающих искрах тридцатьвторых, в острых акцентах чувствуется угрожающая напористость загадочного народа:

24 *Allegro moderato*



При повторении тема и впрямь звучит пугающе — фортиссимо, со скандируемыми в октаву басами, а вот *средний раздел* пьесы совершенно безмятежен: тревожный ре минор сменяется ласковым одноименным мажором, инструментальные зигзаги — красивой песенной темой и легкими порхающими звучаниями. В репризе возвращается начальный характер резковатого, грозного шествия. Может быть, характер троллей не так однозначен, как об этом думают южане? (Норвежцы, живущие в самой северной стране Европы, считают южанами все остальные народы.) Пьеса Грига будоражит фантазию, позволяя каждому представить собственную сюжетную программу. Против этого не возражал и автор, уверяя, что пишет музыку не для холодной вечности, а для живых людей. *«Прежде всего надо быть человеком, — говорил он, — все настоящее искусство вырастает из человеческого».* В этом — ключ к пониманию творчества Грига.

«Сколько теплоты и страстности в его певучих фразах, — вторил норвежскому другу Чайковский, — неудивительно, что Грига все любят». И вправду, произведения норвежского композитора демонстрируют редкую гармонию тонкого ума, богатого воображения и горячего сердца, являют пример искренности и человечности. Наверное, поэтому Григ в Норвегии — «больше чем Григ»: он — национальное достояние; каждый норвежский город гордится своим памятником великому соотечественнику, лучшее напоминание о котором — его музыка, звучащая повсюду.

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ Э. ГРИГА

Музыка к драмам Г. Ибсена («Пер Гюнт»), Б. Бьёрнсона для солистов, хора и оркестра

Симфония, концертная увертюра «Осенью», две сюиты из музыки к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт», «Симфонические танцы» для оркестра

Концерт для фортепиано с оркестром

Свыше 150 пьес для фортепиано (в том числе Соната, Баллада в форме вариаций, сборники «Поэтические картинки», «Юморески», «Лирические пьесы», «Норвежские горные мелодии», «Листки из альбома», «Настроения», сюита «Из времен Хольберга»), фортепиано в 4 руки («Норвежские танцы», «Вальсы-капризы») и двух фортепиано

3 сонаты для скрипки и фортепиано, соната для виолончели и фортепиано, струнный квартет

Свыше 150 песен и романсов (в том числе вокальные циклы «По скалам и фьордам» на сл. Х. Драхмана, «Девушка с гор» на сл. А. Гарборга, «Норвегия» на сл. И. Паульсена)

Хоры, кантаты

Переложения собственных фортепианных пьес и романсов для струнного оркестра (в том числе сюита «Из времен Хольберга»)

ГУСТАВ МАЛЕР (1860–1911)



«Когда мир раскалывается надвое, трещина проходит через сердце поэта» — эти слова Генриха Гейне в полной мере относятся к творчеству Густава Малера, великого австрийского композитора, которому было суждено оказаться на грани исторического слома. Воспитанный на идеализме уходящего столетия, Малер остро переживал трагическое несовершенство бытия: в его музыке редкие островки душевной благодати и гармонии каждый раз перечеркиваются острыми судорогами боли. Герой его сочинений, по словам автора, — «человек во всех его проявлениях (то есть чувствующий, мыслящий, дышащий, страдающий)»*.

Начало. Густав Малер родился 7 июля 1860 года в семье мелкого еврейского торговца в небольшом селении Калиште близ моравского городка Иглау** на восточной окраине Австро-Венгрии. Его отец держал спиртную лавку и подрабатывал домашним учителем, а мать была дочерью мыловара. Через три месяца после рождения Густава семья переехала в Иглау, где проживала большая немецкая община. В три года малышу купили губную гармошку (вероятно, с этого момента следует

* Здесь и далее высказывания Малера приводятся по изданию: Густав Малер. Письма / Под общ. ред. И. А. Барсовой. СПб.: Изд. им. Н. И. Новикова, 2006.

** В настоящее время — г. Йиглава на территории Чешской республики. Моравия (наряду с Богемией и Силезией) — одна из областей современной Чехии.

отсчитывать его музыкальную биографию), а еще через год он начал брэнчать на старом фортепиано, обнаруженном на чердаке. С этого момента отец старался не упускать из виду образование сына, в том числе музыкальное. В десять лет Густав прославился как местный виртуоз, выступив с сольным фортепианным концертом в Иглавском театре.

В начальной школе и гимназии он учился неважно, но его музыкальные успехи всегда были на высоте, поэтому в пятнадцать лет он поступил в *Венскую консерваторию*, где с 1875 по 1878 год обучался по двум специальностям — *композиции* у Ф. Кренна и *фортепиано* у Ю. Эпштейна (параллельно экстерном завершив гимназический курс в Иглау и став вольнослушателем естественно-научного и философского факультетов *Венского университета*).

Попытки сочинения опер («Эрнст, герцог Швабский», «Аргонавты», «Рюбецаль») не оставили заметных следов в творческой биографии Малера — эти, а также ранние камерные опусы либо не сохранились, либо остались в эскизах. Не найдены и первые из сочиненных вскоре симфоний (в том числе «Северная», 1882). Впервые Малер-композитор привлек внимание музыкальной общественности... обработкой чужой музыки: в 1887 году он завершил недописанную оперу К. М. Вебера «Три Пинто» (к 100-летию со дня рождения первого музыкального романтика).

Несчастный счастливец. По окончании учебы Малеру пришлось больше думать о заработке, нежели о творчестве: он давал уроки музыки, развлекал игрой на фортепиано семейство одного из венгерских вельмож. Но «трясина пошлого существования» ранила юношескую душу. В одном из писем Густав писал другу: «Огонь радостных жизненных сил и снедающая жажда смерти попеременно царят в моем сердце... Сомнение следует за мной по всем дорогам, я ничему не в силах радоваться до конца, и самую веселую мою улыбку сопровождают слезы». Вполне романтическая раздвоенность между обыденностью и мечтой, постоянные бытовые неурядицы (за три месяца Малеру пришлось сменить несколько съемных квартир) порождали внутренний конфликт и стремление отрешиться от земных печалей («В снах я живу, а наяву вижу сны»).

Будущий гений австрийской музыки искал себя через *погружение в немецкую мифологию, изучение опер Р. Вагнера*

(после посещения «Парсифаля» Густав писал: «Мне открылось самое великое, самое скорбное, и я пронесу это неразвенчаным через всю свою жизнь»), *чтение* (любимые писатели — Гёте, Ибсен, Достоевский), *телесные самоограничения* (вегетарианство). Душевное отдохновение Густав находил в кругу друзей, с которыми был неизменно приветлив и остроумен. Его пылкая натура рвалась объять мир со всеми его радостями и печальями.

И хотя он называл себя тогда «самым несчастным из счастливых», светлых моментов все же было больше: 1880 год принес первый дирижерский контракт в местечке Бад-Халл (30 гульденов ежемесячно) и первую серьезную влюбленность (итог — несколько песен, посвященных Йозефине Пойзль), в этом же году завершено первое крупное сочинение, в котором очевидна яркая творческая индивидуальность, — «*Жалобная песня*» для солистов, хора и оркестра. Эта большая кантата-баллада содержит множество находок, предвосхищающих зрелого Малера, от мелодических интонаций до непринужденности формы и оркестровых новшеств (добавление в тройной состав оркестра *шести арф* и дополнительного *оркестра за сценой*). Однако судьба произведения оказалась непростой: попытки организовать исполнение наталкивались на сопротивление весьма авторитетных особ: в 1881 году Малер выдвинул кантату на соискание Бетховенской премии, дававшей право на ее исполнение, но жюри конкурса Венского общества друзей музыки (включавшее Брамса и музыкального критика Ганслика) не сочло произведение достойным. Через два года Малер обратился к Листу с просьбой исполнить кантату на торжествах Всеобщего немецкого музыкального союза, но снова получил отказ. В дальнейшем композитор неоднократно перерабатывал произведение, его премьера прошла лишь через двадцать лет — в 1901 году. К тому времени Малер был уже автором *четырёх симфоний* (премьеры соответственно в 1889, 1895, 1902 и 1901 годах*) и *трех вокальных циклов*, в том числе

* Первое исполнение Третьей симфонии состоялось позже премьеры Четвертой. Это связано с грандиозностью замысла — шестичастная полуторачасовая симфония написана для четверного состава оркестра, контралято и двух хоров (женского и детского).

сборников «*Песни странствующего подмастерья*» и 12 песен из «*Волшебного рога мальчика*». Отдельные песни Малера впервые публично прозвучали в Праге в 1886 году.

Малер-дирижер. Возможно, трудности с исполнением собственных ранних творений заставили композитора искать применение своим силам в смежной сфере.

Как известно, *дирижерская профессия* в то время была еще молодой, обособившись от сочинительства во многом благодаря таланту *Ганса фон Бюлова*, в 1860-е годы осуществившего ряд выдающихся вагнеровских постановок, а затем полностью посвятившего себя *исполнению чужих сочинений* (ранее премьерами управляли, как правило, сами авторы либо скрипачи-концертмейстеры). Но дирижированию в консерваториях все еще не учили — тайнами ремесла претенденты овладевали на репетициях, наблюдая за мастерами.

Трудный опыт, подаренный Малеру судьбой, вознес его на вершины профессии: с 1880 года до конца своих дней он нес сладкое бремя «оперного Пигмалиона» — его дирижерская карьера продолжалась более тридцати лет, отнимая почти все силы и время. После провинциального австрийского Бад-Халла он был дирижером (иногда по старинке звавшимся капельмейстером или «директором оркестра и хора») в словенском *Лайбахе* и чешском *Ольмоце**, немецких *Касселе* и *Лейтциге*, руководил постановками в *Немецком театре Праги* и *Королевской опере Будапешта*. Шесть лет (1891–97) он был первым дирижером *Городского театра в Гамбурге*, после чего возглавил главный театр Австро-Венгрии — *венскую Придворную оперу*, за десять лет (1897–1907) превратив ее в один из лучших европейских театров. Кроме того, в 1898 году он стал также главным дирижером *Венского филармонического оркестра*, заняв таким образом два главных музыкальных поста империи.

Дирижерский метод Малера сочетал предельно внимательное отношение к авторским партитурам, высокую требовательность



Г. Малер в Касселе
1883 г.

* Ныне соответственно Любляна (столица Словении) и Оломоуц (Чехия).



Г. Малер в Праге
1885 г.

к качеству и количеству репетиций, личное участие во всех этапах подготовки исполнения (вплоть до разучивания вокальных партий) с творческим решением «слабых мест» (так, несмотря на негодование консервативной общественности, он позволял себе усиление бетховенского оркестра дополнительными духовыми или перенесение увертюры «Фиделио» из начала оперы в последнюю картину).

Малер был одарен и как *режиссер* — он вникал во все сценические детали и был полноценным соавтором визуальной части спектакля. Единственным мериллом успеха оперной постановки он считал убедительность *комплексного драматургического решения* спектакля, а не только его чисто музыкальные достоинства.

Наконец, Малер стремился *изменить нравы публики*, запретив вход в зрительный зал после начала увертюры даже высшим сановникам, а также аплодисменты до окончания спектакля, — ничто не должно было мешать восприятию действия; добился от монарха указаний о *невмешательстве придворных особ* в театральные дела и беспощадно боролся с *клакерами* — традиционно существующими в театрах (до сих пор) группами «фанатов», которые по заказу артистов могут освистать звезду или, наоборот, поддержать аплодисментами бездарность.

Любимыми авторами Малера были Моцарт, Бетховен и Вагнер: он неоднократно ставил «Фиделио», зрелые моцартовские оперы, «Кольцо нибелунга» и «Тристана». Не менее ценно его внимание к творчеству современников, без зависти и боязни конкуренции: в частности, Малер поддерживал и продвигал на сцену творения своего главного творческого соперника — крупного немецкого оперного и симфонического композитора Рихарда Штрауса.

Всего за долгую карьеру Малер продирижировал более чем двумя тысячами спектаклей и несколькими сотнями концертов, в том числе только в Вене он поставил 63 различных оперы (из которых чаще всего им исполнялась «Свадьба Фигаро»).

В качестве дирижера Малер неоднократно выступал в других странах — Англии, Франции, Италии, Голландии, в том

числе трижды — в России (в 1897 году в Москве, в 1902 и 1907 годах в Петербурге*).

Главной мечтой Малера-дирижера была постановка «Парсифаля» в *Байрейте*** (по завещанию Вагнера исполнение этой оперы после его смерти в других театрах было запрещено в течение тридцати лет). Мечта не сбылась из-за творческой бескомпромиссности Малера: байрейтскими фестивалями руководила вдова Вагнера Козима, в целом благоволившая Густаву, но пытавшаяся продвигать в Вене сочинения своего сына; отказ Малера ставить оперы малоталантливого отпрыска Вагнера закрыл ему путь в Байрейт.

Последней оперой, прошедшей под управлением Малера, стала «Пиковая дама» Чайковского (1910, Метрополитен-опера), а последним концертом в феврале 1911 года — премьерное исполнение «Элегической колыбельной» Ф. Бузони в нью-йоркском Карнеги-холле.

Дирижерский «магнетизм» Малера захватывал слушателей целиком. «Вокруг него, — писал С. Цвейг, — простиралась огненная сфера, в которой каждый раскалялся, иногда сгорая, но всегда очищаясь. Невозможно было ускользнуть из нее, хотя, как говорят, некоторые музыканты пытались это сделать. Его воля была слишком горячей, под ее напором плавилось любое сопротивление. Своей не знавшей равных энергией он подчинял весь этот мир певцов, статистов, режиссеров, музыкантов, на два, на три часа собирал в одно целое — свое целое — пеструю россыпь сотен людей. Он лишает их собственной воли, он куёт, формует и шлифует их дарования, он вталкивает их — уже воспламененных его огнем в свой ритм, пока не спасет неповторимое из пучины повседневности, искусство — из пут ремесла, пока не воплотит себя в произведении и произведение

* Москва опьянила Малера «странной красотой», однако московскую публику он назвал «недисциплинированной и не очень внимательной». В Петербурге, напротив, был «восторг от начала и до конца»: в 1902 году Малер дал три концерта с оркестром Мариинского театра в зале Дворянского собрания, в 1907 — два концерта в Большом зале Консерватории.

** В последнее время во многих изданиях используется транслитерация названия этого города как *Байройт*, однако нам представляется более верным традиционное произношение, давно закрепившееся в русской *культурной традиции* (аналогично — Гейне, Лейпциг, Париж и др.).



Венская придворная опера в начале XX века

в себе... Никогда больше не встречал я на сцене такой цельности, какая была в этих спектаклях: по чистоте производимого впечатления их можно сравнить лишь с самой природой, с каким-нибудь ландшафтом, в котором есть и небо, и облака, и дыхание лета или осени, есть непроизвольная гармоническая завершенность непреднамеренного и естественного сочетания существующих лишь для себя предметов»*.

Особенности творческого процесса. Парадоксально, но факт: весьма объемное наследие композитора создавалось «пунктиром» лишь в межсезонье, в те короткие временные промежутки, которые были свободны от концертов и спектаклей, — обычно летом. Малер жадно и чрезвычайно интенсивно погружался в то, что считал своим истинным призванием, — сочинение музыки. Обычно он уединялся с семьей где-нибудь в глухомани (с 1901 — на собственной вилле), поближе к природе, а на время работы отгораживался даже от самых близких людей в крохотном «композиторском домике», позволявшем не отвлекаться от работы. «У судьбы я не прошу ничего, — писал композитор в 1900 году, — кроме спокойного местечка и нескольких недель в году, когда я мог бы принадлежать лишь самому себе, а еще, может быть, хотя бы по одному хорошему исполнению

* *Cвейг С.* Возвращение Густава Малера // Собр. соч. Т. 7. М.: Правда, 1963.

моих вещей, чтобы я мог их разок услышать». Дирижерская перегруженность иногда заставляла нервно восклицать: «Человек, прикованный к галере, именуемой „театр“, не в состоянии нести музыку, словно куры — яйца». Зато «по большим праздникам», когда возможность для творчества предоставлялась, Малер отдавал себя целиком и полностью, работая порой одновременно сразу над несколькими произведениями.

Сочинение музыки было для него фиксацией *жизни души*, *выражением невыразимого*: «Пока я могу выразить мое переживание в словах, я наверняка не сделаю из него никакой музыки, — говорил он. — Потребность высказаться музыкально-симфонически возникает только там, где царят *смутные* ощущения, у двери, которая ведет „в другой мир“, — мир, где вещи не отделяются больше друг от друга местом и временем». Себя Малер считал «лишь инструментом, на котором играет Вселенная».

В надежде прояснить содержание своих творений Малер поначалу детально расшифровывал их программы, более того — в первые четыре симфонии включены исполняемые солистами или хором *поэтические тексты*. Но композитор скоро убедился, что *сюжетные разъяснения лишь вводят слушателя в заблуждение* — музыка выражает суть человека *глубинней*, нежели слова. Одному из корреспондентов он писал: «Мне было бы приятнее всего, если бы Вы разрешили мне не говорить *словами* о моих замыслах, которые я, по-моему, столь ясно выразил в музыке... И без единого слова Вы поймете, что было у меня на сердце... Из самого характера музыки легко понять, что за отдельными темами драматически разыгрывалось некое реальное событие. Параллелизм между музыкой и жизнью идет, быть может, глубже и дальше, чем это можно проследить». Ответом на вопрос, «о чем» его музыка, Малер считал фразу Гёте: «Живую одежду я тку божеству».

Неоднократно заявляя, что его музыка пишется «от сердца», а не для оживления продуманных рациональных схем, композитор тем самым подтверждал ее экзистенциальный, *исповедальный* характер. «Только сильное переживание делает меня способным к творчеству», — говорил он. При этом процесс творчества и конечный его результат оставался для него загадкой — композитор «брел к ним, как путник в ночи, на свет, мерцающий вдалеке».

Конечный творческий «продукт» почти всегда не удовлетворял композитора — все свои сочинения он постоянно перерабатывал, редактировал. Даже когда партитуры отправлялись для публикации в издательства, вслед продолжали нестись пояснения и исправления. Особенно часто изменения вносились после премьер — живое исполнение помогало автору выявить огрехи в инструментовке или внести в нее новые смысловые штрихи. Поэтому многие сочинения Малера существуют в нескольких авторских редакциях.



Альма Шиндлер
накануне замужества
1900 г.

Немного о личном. В 1902 году композитор женился на Альме Шиндлер, дочери венского пейзажиста Э. Шиндлера. Альма была умна, эрудирована, художественно образована и невероятно красива. Кроме того, она училась музыке у Александра Цемлинского (педагога А. Шёнберга) и тоже сочиняла музыку, что не нашло понимания у мужа, хоть и страстно любившего ее, но заявившего еще до оформления брака, что в семье «достаточно одного композитора». Благодаря Альме Малер оказался в гуще венской художественной богемы: отчим Альмы, Карл Молль, был одним из вдохновителей «Сецессиона» (творческого объединения художников, архитекторов и литераторов).

Супруга, как артистическая натура, была склонна к романам «на стороне», но все-таки сумела сохранить себя для семейной жизни: в браке, который в целом можно считать счастливым, родились две дочери*.

Бытовые штрихи добавляют красок и без того яркой личности Малера. Так, по свидетельству одного из современников, в комнате композитора стояли рояль, заваленный нотами, и пианино; на стенах висели репродукции «Меланхолии» Дюре-

* Альма Малер (1879–1964) вдохновила на создание шедевров, помимо мужа-композитора, еще трех творцов — архитектора В. Гропиуса (основателя Высшей школы строительства и художественного конструирования «Баухауз»), писателя Ф. Верфеля (автора романа о Верди) и художника О. Кокошку; два первых станут поочередно мужьями Альмы после смерти Малера.

ра и «Монаха» Джорджоне (о второй картине Малер говорил, что «готов писать о ней музыку постоянно»), а также рисунок «Св. Антоний проповедует рыбам» (об этом сюжете подробнее см. чуть ниже). Вся остальная живопись оставляла его равнодушным — даже бывая в Париже или Флоренции, композитор избегал посещения художественных галерей, предпочитая пребывание на природе или длинные пешие прогулки (некоторое время он также увлекался велосипедной ездой).

Три удара. Насыщенная творческая жизнь дирижера и композитора дала внезапный резкий сбой в 1907 году: период относительно устойчивого благополучия оборвался сразу по трем причинам.

Первая из них — *отставка из Венской оперы*, которая хоть и не была неожиданностью, поскольку была спровоцирована непрерывными интригами, но все же нарушала привычный «боевой» график дирижерских побед*. К этому времени у Малера была достигнута договоренность о переезде в *Нью-Йорк*, где он в 1908 году стал дирижером Метрополитен-оперы, 1 января открыв новую страницу в ее истории исполнением «Тристана и Изольды» (но отказавшись от административной должности директора), а в 1909–11 годах дирижировал Нью-Йоркским филармоническим оркестром («бездарным и флегматичным», по его мнению). В летние месяцы композитор возвращался с семейством в Европу, заезжая и в Вену, но избегая появляться в Опере — входить чужаком в здание, которому отдана часть души, было для него слишком больно.

* Среди «околотворческих» причин отставки (неизбежная конкуренция с другими исполнителями, сопротивление Малера протекционизму, недовольство ряда оркестрантов чрезмерной репетиционной нагрузкой и т. д.) была и антисемитская кампания — в Австрии, как и в соседней Германии, набирали обороты националистические движения. Следует подчеркнуть, что Малер, справедливо считавший музыку общечеловеческим языком вне словесных и политических границ, еще до вступления на пост капельмейстера Венской оперы без особых моральных утрызений сменил религию предков на католичество, ибо его главной религией была Музыка. Это не убергло его от нападков реакционной прессы. Однако главной причиной *добровольного* ухода Малера стала все же его собственная усталость от ежедневной рутинной работы и желание уделять больше времени творчеству, о чем свидетельствуют его заблаговременные переговоры с американскими менеджерами и многочисленные высказывания (еще в 1894 году он писал, что художественная жизнь «всегда и везде лжива, отравлена в самой основе и бесчестна»).



Газетная карикатура
на Малера-дирижера

Вторая причина — случайно обнаруженный врачами компенсированный *порок сердца*, заставивший мнительного Малера опасаться «всего на свете»: отныне он постоянно проверял пульс, измерял пешую нагрузку шагомером и периодически впадал в депрессии, обострявшие прежние недуги — мигрени и «дергающуюся» походку (наследие полиартрита). Вряд ли способствовала улучшению самочувствия и полученная в 1910 году новость об измене жены, которая воспылала чувствами к молодому архитектору В. Гропиусу. В результате Густав обратился за психологической помощью к своему земляку (уроженцу Моравии), знаменитому доктору Фрейдю. Проведенный сеанс психоанализа немного облегчил страдания композитора, а Фрейд назвал Малера «идеальным пациентом».

Третья причина, нарушившая душевное равновесие, — вереница смертей, преследовавших Малера. Ему и раньше не раз приходилось следовать в похоронных процессиях: из тринадцати братьев и сестер лишь трое пережили Густава, хотя он был вторым ребенком в семье; в 1889-м умерли родители, в 1895-м покончил с собой 22-летний брат Отто — музыкально одаренный, но психически неуравновешенный юноша. Но самой большой утратой стала смерть в 1907 году от скарлатины и дифтерии его четырехлетней дочери Марии Анны. Тяжесть потери мистически подчеркивалась сочиненным незадолго до этого вокальным циклом *«Песни об умерших детях»* (1904, первое исполнение — 1905). Последнее обстоятельство стало предметом упреков жены, которая усмотрела в работе над циклом кощунство и дурное предзнаменование. Конечно, переживания матери, потерявшей ребенка, понятны сердцу каждого, однако композитор, сочиняя трагический опус, не думал о будущем — он отдавал дань памяти тем, кто ушел ранее. В основу песен легли стихи Ф. Рюккерта, который, в свою очередь, сочинил их в память о смерти двух своих детей.

Конечно, «три удара» — своеобразный биографический штамп, возникший после патетического рассказа супруги

композитора о «трех ударах молота» в финале созданной накануне Шестой симфонии (разве можно сосчитать сердечные раны?). В любом случае множество душевных и физических травм привели к постепенному ухудшению самочувствия. В конце 1910 года сердечный недуг осложнился инфекционным заболеванием — состояние композитора становилось все тревожнее, он потребовал возвращения из Америки на родину. По пути больного еще раз обследовали и пытались лечить в парижском институте Пастера, однако ощутимого улучшения это не принесло.

Умер композитор 18 мая 1911 года в Вене. На его надгробии высечено лишь одно слово: Малер — такова была его воля. «Тот, кто будет меня искать, знает, кем я был, а другим незачем это знать», — сказал Мастер*.

СИМФОНИИ

Длительная работа в оперных театрах не отразилась на круге жанровых пристрастий Малера-композитора: в своем собственном творчестве он не обращался к сценическим жанрам — не писал ни опер, ни балетов (если не считать студенческих проб или юношеской «музыки к живым картинам»). Главное в наследии композитора — *девять симфоний* (десятая осталась незавершенной) и несколько *вокально-симфонических циклов*, неразрывно связанных по смыслу с симфониями. Более того, можно сказать, что симфонии и вокальные сборники являются своеобразными частями некоего *сверхцикла* — одного Главного сочинения, масштабного мега-опуса, ставшего объемной и многоплановой проекцией духовно-нравственной эволюции композитора, выражением его глубинного опыта

* Внешность Малера, помимо многочисленных фотографий, запечатлена в нескольких работах Огюста Родена — в 1909 году композитор позировал ему в Париже. Великого скульптора поразило сходство музыканта, который, по его мнению, обнаруживал сходство одновременно с Фридрихом Великим, Бенджамином Франклином и Моцартом. Три авторские копии бюста хранятся ныне в парижском Музее Родена, страсбургском Музее современного искусства и Вашингтонской Национальной галерее искусств. Однако самая парадоксальная работа Родена, выполненная в мраморе, названа им «Моцарт. Бюст Густава Малера» (1911).

познания мира. Каждая из симфоний продолжает смысловую линию предыдущей и вместе с тем приоткрывает дверь в новое, неизведанное.

Масштабность задачи и глубина чувствования вызвала к жизни *многообразие средств*. В одном из писем какой-то незадачливой поклоннице композитор терпеливо разъясняет, зачем ему понадобился *огромный оркестр*, нередко усиленный *солистами и хором* (а значит, и *словом*): по его мнению, современные композиторы включают в сферу своего творчества «все новые, более глубокие и сложные стороны своей внутренней жизни», требующие разнообразия красок. Отсюда же проистекают сложность структуры, пестрота тематизма и неслыханные масштабы симфоний, большинство из которых звучит больше часа.



Г. Малер в Гамбурге
1902 г.

Первая симфония. Композитор начал работать над симфонией в 1884 году, но завершена она была лишь в 1888-м: капельмейстерские обязанности мешали планомерному труду. Композитор остался доволен результатом, считая, что симфония «вполне удалась». В первоначальной версии сочинение имело пять частей, в таком виде оно было впервые исполнено в Будапеште (1889).

Для немецкой премьеры в Гамбурге (1893) по просьбе друзей, жаждавших «прояснения содержания», композитор придумал программные заголовки. Симфония получила название «Титан», по названию романа любимого романтиками Жана Поля (не имевшего к симфонии никакого отношения), и была поделена на два больших раздела: «Из юношеских дней» и «Человеческая комедия», а жанр произведения обозначен как «музыкальная поэма в форме симфонии». Первый раздел, в свою очередь, делился на три части, а второй — на две, каждая из пяти частей симфонии была также озаглавлена: I — «Вечная весна», II — «Blumine»*,

* Слово, изобретенное Жаном Полем, означает «флора»; в контексте симфонии его можно перевести как «цветочная глава», «песнь о цветах».

III — «Под полными парусами», IV — «Траурный марш в манере Калло», V — «Из ада в рай».

Годом позже, после исполнения в Веймаре (1894), композитор решил *изъять вторую часть*, а заодно *убрал все названия*, в очередной раз убедившись в бесполезности сюжетных переказов музыки. «Внешние» источники он признавал лишь за *третьей частью*, импульс к созданию которой был получен от гравюры «Похороны охотника», авторство которой Малер ошибочно приписал французскому художнику Ж. Калло*. Таким образом, симфония обрела окончательную, *четырёхчастную* редакцию (позже композитор никогда не пытался вернуться к пятичастной версии, в том числе при публикации партитуры в 1899 и 1906 годах).

Музыка *первой части*, написанной в *сонатной форме* с большим вступлением, рождается из одного, едва слышного звука *ля* (флажолеты струнных): так из легких, тончайших дуновений природа ткёт свои первые робкие голоса. Шорохи струнных в сочетании с тихим, «пустым» звучанием кварт (деревянные духовые), далекими «охотничьими» сигналами (кларнеты, затем валторны) и долгим, устойчиво тянущимся *ля* у низких струнных (56 тактов) создает эффект безграничного пространства, некоей праматерии, наполненной частицами

* В действительности автором популярной картинки был австрийский художник, приятель Шуберта *Мориц фон Швинд* (1804–1871). На ней изображены звери и птицы, в торжественной процессии притворно оплакивающие смерть охотника.

Название Малера, не знавшего о подлинном авторе, отсылало не только к парадоксальной графике французского художника *Жака Калло* (1593–1635), но и к сборнику «Фантазии в манере Калло» Э. Т. А. Гофмана, ставшему вехой в биографии писателя. Поразительное *смешение реальности, фантастики и гротеска* в работах Калло стало для Гофмана программой собственного творчества. В очерке, посвященном художнику (1813), он писал: «Самый закон его искусства и заключается в *преодолении живописных правил*... Даже и самые низкие проявления повседневности — к примеру, его крестьянская пляска под пиликанье музыкантов, рассеявшихся, подобно птицам, на древесных ветках, — предстают в ореоле некой романтической оригинальности, и оригинальность эта дивным образом затрагивает душу, наклонную к фантастическому. *Ирония, сталкивающая человеческое с животным и тем выставляющая на посмеяние всю ничтожность суесть людской*, — такая ирония свойственна лишь глубоким умам... В гротескных созданиях Калло, этих частию людей, частию животных, обнаруживаются все те потаенные связи, что сокрыты под маскою скоморошества».



«Похороны охотника».
Гравюра Морица фон Швинда
1850 г.

будущей жизни. Есть в ней и тихое урчание таинственных сумрачных сил (ползучий хроматический мотив, т. 47 в ц. 3), но оно не сразу выходит на поверхность.

Бесстрастный голос кукушки (кларнет) предваряет появление *главной*, ре-мажорной темы (ц. 4):

25 *Immer sehr gemächlich* (Все время очень спокойно)

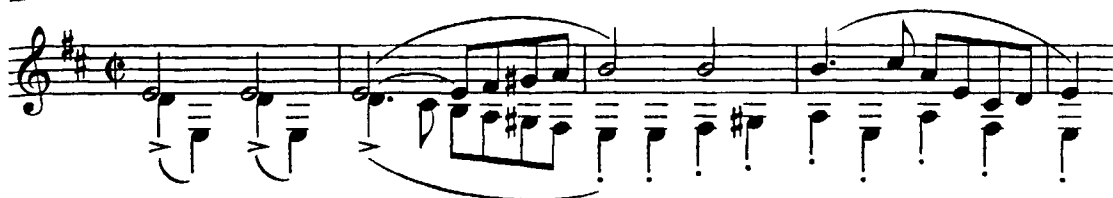


Ее поют виолончели, мелодию канонически подхватывают другие инструменты. Это — *начало* жизни, ее утро, наполненное свежим воздухом надежд и открытий. Простодушная мелодия заимствована автором из собственного вокального цикла «*Песни странствующего подмастерья*»*, где она звучит со словами «Шел я нынче утром». Герой симфонии, подобно шубертовскому Мельнику, с восторгом внимает расцветающей природе.

* Этот вокальный цикл Малера, созданный в 1885 году, сюжетно и смыслово перекликается с «Прекрасной мельничихой» Шуберта. Он написан по мотивам сборника «*Волшебный рог мальчика*» (собрания текстов *немецкой народной поэзии*, изданных в 1806–08 годах А. Арнимом и К. Брентано), который Малер ценил как источник «природы и жизни». Наивные народные стихи композитор ставил выше «искусственной» поэзии, включив их также (в собственной поэтической обработке) во 2, 3 и 4-ю симфонии и создав по ним 24 песни. Помимо Малера, к текстам из сборника обращались Вебер, Шуман, Мендельсон, Брамс, Вольф, Шёнберг, Р. Штраус и другие композиторы.

Группа ля-мажорных тем (их можно отнести к сфере *побочной партии*) добавляет пейзажу мягких теплых красок. Первая из них — певучая и доверчивая:

26



pp alle Betonungen zart (все нежно акцентируя)

Вторая — игривая, немного танцевальная (у вторых скрипок, ц. 8):

27 **Sehr allmählicher Tempo Steigerung** (Постепенно ускоряя)



Третья — экстагическая, в духе Вагнера (ц. 8, т. 125):

28



Заключительная партия — радостная, ликующая (ц. 9, т. 135). Бесконфликтность экспозиции и необходимость создания устойчивой основы дальнейшему длительному развитию (в конечном счете эта часть станет прологом ко всему циклу малеровских симфоний!) побудили композитора поставить знак репризы: экспозиция повторяется дважды (редкость в позднеромантической музыке).

В начале разработки (ц. 12) звучат мотивы заключительной партии, голос кукушки; звенящей «тишиной» возобновляется выдержанное *ля*. Однако приветливый пейзаж тихо, но ощутимо помрачнел: басы «проваливаются» в глубокое *фа* (ц. 13), за пять тактов до этого певучий мажорный мотив виолончелей становится минорным; из глубин «выползает» неприветливая

хроматическая тема у арф* (ц. 14), а валторны доносят издали звучание погребального хора. Герой сначала не обращает внимания на изменившийся мир (возобновляется радостное мажорное развитие), но минорные краски продолжают сгущаться, заставляя его содрогнуться.

Наступление грозной темы «судьбы» (два такта до ц. 22, пример 29) приводит к первому психологическому срыву, музыкальная ткань пронизывается стонущими малыми секундами.

29 **Etwas gemächlicher als zuvor**
(Чуть спокойнее, чем прежде)

The musical score for Example 29 is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is 'Etwas gemächlicher als zuvor' (Чуть спокойнее, чем прежде). The melody consists of a series of eighth and quarter notes with a chromatic descent. Dynamic markings are placed below the staff: *p* (piano) under the first two notes, *f* (forte) under the next two, *p* under the next two, *f* under the next two, *p* under the next two, and *fp* (fortissimo piano) under the final two notes. There are also some slurs and accents over the notes.

Но все же *кульминацией* становится ослепительное звучание фанфар (вся медь) — молодость побеждает; мелодическое развитие на основе певучих тем побочной партии и восторженных наигрышей заключительной утверждают позитивное начало.

Бодрые итоговые кварты (общий интонационный элемент вступления и главной партии) напоминают о единстве героя и мира.

Музыка *второй части* жизнерадостна: герой отвлекается на жанровую сценку, поддаваясь обаянию *танца* (в XVIII столетии этим занимались в *третьих* частях симфоний — менуэтах).

Основная тема — задорный грубоватый *лендлер* с басовыми «притоптываниями» и немного трескучей скрипичной темой:

30 **Kräftig bewegt doch nicht zu schnell**
(Очень подвижно, но не слишком быстро)

The musical score for Example 30 is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo/mood is 'Kräftig bewegt doch nicht zu schnell' (Очень подвижно, но не слишком быстро). The melody is a rhythmic pattern of eighth and quarter notes. A dynamic marking of *f* (forte) is placed below the first note.

* За некоторыми инструментами Малер закрепляет непривычные значения. Так, арфы обычно использовались как колористический, декоративный инструмент, а в его симфониях (включая последние) они будут выполнять две противоположные функции: либо холодно-нейтрального «верховного метронома», стража Времени, напоминающего о неотвратимой конечности жизни (количество арф в зрелых опусах тоже станет непривычно большим — до 7–8), либо, напротив, будут сопровождать эпизоды «тихого счастья», неземного блаженства.

Средний раздел части (трио) — элегантный медленный *вальс*:

31 **Recht gemächlich** (Неторопливо) $\text{♩} = 54$



В репризе брутальный характер лендлера еще более подчеркнут — вероятно, с целью иссякания «экстенсивного» развития основной идеи симфонии.

Третья часть вносит резкий контраст и представляет собой, по точному замечанию Р. Штрауса, «очень оригинальный юмористический траурный марш». Парадоксальное жанровое обозначение (много ли вы слышали забавных похоронных маршей?), кажущееся совмещение несовместимого легко объяснимо — это не настоящее похоронное шествие, а «притворство, имеющее целью умаление» (Аристотель). Звери, которые хоронят охотника, — *аллегория* наших потерь, наших надежд, иллюзий и возвышенных заблуждений, которым мы когда-то гордо поклонялись (считая самих себя «кузнецами своего счастья») и с которыми теперь иронично прощаемся.

Унылую тему *бесконечного канона** начинает засурдиненный контрабас-соло в верхнем регистре (не самом выигрышном для басового инструмента!) в сопровождении мерного квартового шага литавр:

32 **Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen**
(Торжественно и размеренно, но не затягивая)



* *Бесконечный канон* — полифоническая форма, в которой голоса могут вступать «до бесконечности» на любом этапе построения, так как на сильные и относительно сильные доли такта приходятся устойчивые звуки тонического трезвучия, гарантирующие благозвучие при любом количестве голосов; имеет одновременно эффект движения и «топтания на месте».

Это — известная мелодия песенки «Братец Мартин, спишь ли ты?», перенесенная из мажора в минор (что за притворство?). Остальные инструменты согласно заявленному сюжету «похорон» бредут следом: поочередно вступают виолончели, туба (делая вид, что ей, как и контрабасу, привычней в верхнем регистре), фагот, альты, валторна; нестройными парочками тянутся флейты и кларнеты (октавные удвоения этих инструментов без аккордового заполнения звучат не вполне слитно), гобой затевает какой-то прихрамывающий мотив с неуместными форшлагами... Очевидно, тут что-то не так: с чего это все так старательно, но неестественно *изображают* скорбь?

Точки над «i» расставляет «ресторанный шик» *второй темы* (ц. 5) — пошловатая цыганская мелодия, излагаемая двумя гобоями и «смакующая» банальные параллельные терции и сексты, сопровождается утрированными всхлипываниями труб, точь-в-точь как в саундтреках к трагифарсам нынешнего кинематографического короля «фолк-попа» Э. Кустурицы*:

33 Ziemlich lahgsam (Довольно медленно)

rit.

(гобой)

pp < *p sub.* (трубы)

ausdrucksvoll (выразительно)

Вот оно, *олицетворение* вульгарности! «Жуткое, ироническое, гнетущее уныние» (по словам Малера), поныне шокирующее слушателей откровенной «кигчевостью», а современниками

* Эмир Кустурица (р. 1955) — сербский кинорежиссер и участник *фолк-рок-группы* “The No Smoking Orchestra”, известной смелым, по сути пародийным, смешением различных фольклорных источников (сербских, албанских, цыганских, немецких и др.) в бодром стиле «умца-умца» (так он назван самими музыкантами). Нечто подобное Малер слышал в детстве у *клезмеров* — бродячих еврейских музыкантов, сопровождавших народные праздники: их музыка часто отличалась бодрым залихватским духом, применением разнохарактерных инструментов — от скрипки и кларнета до тубы и барабана, — а также национальной ладовой спецификой.

воспринятое как издевательство и дурновкусие. Но это и есть гениальная, невероятно смелая находка Малера, обострившая противостояние «герой — мир» до предела: что может ранить поэтическую душу больше, чем воинствующее *торжество пошлости?!*

Однако «толпа» будто спохватывается и подчеркнуто скорбно возвращается к исполнению предписанного «долга» (пониженные ступени, в том числе вторая фригийская, подтверждают «искренность» скорбного тона).

Настоящий голос автора зазвучит лишь в середине части, где Малер ностальгически процитирует мягкую любовную лирику песни «Голубые глаза» из цикла о странствующем подмастерье (ц. 10). Ее нежно пропоют засурдиненные скрипочки, поделенные на несколько партий *divisi*:

34 *Sehr einfach und schlicht wie eine Volksweise*
(Очень просто и скромно, как народный напев)



В репризе шествие возобновится с показным старанием: его «тонус» повысится на полтона, оркестровая фактура уплотнится, жалобный гобой передаст мотив с форшлагами более крикливому и неприятному кларнету *in Es*, темп начнет непредсказуемо деформироваться, то сбиваясь на пляску, то снова возвращаясь к мерности шага.

«Места, подобные траурному маршу и буре, которая разражается следом за ним, кажутся мне страстным обвинением Творцу», — писал композитор. *Финал симфонии*, по замыслу автора, должен ворваться после третьей части как «крик раненного в самую глубину сердца». И действительно, невыносимость «человеческой комедии» приводит к настоящей истерике — четвертая часть начинается как острая вспышка отчаяния. Будто удушающее лассо, взвиваются пассажи скрипок, угрожающе рычит медь. Лишь в цифре 6 появляется волевая тема сопротивления злу:

35 *Stürmisch bewegt* (Бурно оживляясь) $\text{♩} = 92$



Маршеобразная тема фокусирует героические усилия по преодолению психологического кризиса, который пройдет в финале несколько стадий. В цифре 16 прозвучит утешительно-благостная тема у скрипок, но после нее случится новое обострение смятения.

Лишь концентрация воли позволяет герою вновь пробиться к свету — победно звучат трубы, после чего возвращается материал *вступления из первой части*: на землю опускается густой сумрак ночи, дневные страхи отступают, засыпающие птицы перебрасываются последними стихающими трелями. Неожиданно случается еще один «рецидив» страдания, за которым все же следует итоговое утверждение света. «Я — есмь!» — может гордо воскликнуть заново родившийся герой симфонии по ее завершении.

Итоговый оптимизм вызвал критику со стороны Р. Штрауса, внимательно изучившего творение друга, однако Малер не только не стал спорить, но и подчеркнул, что это озарение — мнимое, «требующее поворота назад и ломки всего существа, прежде чем удастся достичь истинной победы». И добавил: «Я как раз намеревался представить борьбу, в которой победа всегда наиболее далека от борца именно тогда, когда кажется ему наиболее близкой. Это сущность всякой душевной борьбы».

С первых же исполнений симфонии в лагере слушателей произошло расслоение — часть из них образовала непримиримую оппозицию, другая безусловно приняла малеровский гений (единодушие у публики не будет и в дальнейшем).

Первую симфонию можно назвать единственным подлинно *романтическим* сочинением автора, все еще находящимся в смысловом и стилистическом поле «традиционного» романтизма уходящего XIX столетия. Последующая эволюция автора как минимум обозначит кризисные черты «конца века» — мучительное переживание попыток организации «хаоса души» и поиски божественной высоты человеком, утратившим веру в цельность мира.

Уже во **Второй симфонии** (1894, 2-я ред. 1903) Малер, по его признанию, «хоронит» простодушного героя Первой. Это сочинение, работа над которым продолжалась почти семь лет, родилось из симфонической поэмы «Тризна» (так обычно называется поминальный обряд), легкой в основу *первой части*

цикла, которая открывается грозным звучанием меди, сменяется жалобным стоном гобоя и быстро достигает пароксизма отчаяния, лишь изредка смягчаясь короткими эпизодами просветления. *Финальную, пятую часть* симфонии композитор завершил после панихиды по Гансу фон Бюлову, на которой ему довелось присутствовать в Гамбурге в 1894 году. Просветленное звучание детского хора, певшего хорал К. Ф. Э. Баха на слова Клопштока, подсказало невесомый, почти нематериальный характер заключения, помогло дать симфонии название («Воскресение») и определило ее основную идею — *спасительность личной жертвы во имя лучшей, вечной жизни*. Средние части сочинения — своеобразное «хождение по мукам», искушение человека вопросами «*зачем ты жил? почему ты страдал? неужели все это — только страшная шутка?*». Вторая часть задумана как *воспоминание* о солнечном миге из жизни героя, третья, иронично названная «*Проповедью Антония Падуанского рыбам*»*, — как «пляска теней», страшная и разлагающая *суэта* жизни, как жуткий сон, от которого просыпаясь «с криком отвращения». Грандиозный симфонический цикл отличается огромным составом исполнителей: оркестр включает, помимо большой струнной и ударной группы, 4 флейты (в том числе пикколо), 4 гобоя (со сменой двух на 2 английских рожка), 3 кларнета (в том числе бас-кларнет), 4 фагота (в том числе контрафагот), 10 валторн (4 — за сценой), 10 труб

* *Антоний Падуанский* (1195–1231) — католический святой, проповедник ордена францисканцев и последователь Франциска Ассизского, прославившийся чудотворцем. По преданию, Антоний мог силой слова превратить разбитый стакан в целый, заставить голодного осла вместо трапезы преклониться перед Святыми Дарами, а исчезнувшего вора добровольно вернуть украденные вещи. В конце жизни Антоний поселился в келье на вершине орехового дерева, подальше от людей и поближе к Богу. Чудеса, сотворенные им, запечатлены в картинах Джотто, Веронезе, Мурильо, Тициана, Ван Дейка, Зурбарана и других живописцев.

«*Проповедь Антония Падуанского рыбам*» (материал заимствован Малером из одноименной песни) — ключевая аллегория, поясняющая понимание композитором реального места художника в современном ему мире и отсылающая к одному из наиболее известных эпизодов биографии монаха, когда Антоний, разуверившись в просвещении еретиков, стал проповедовать рыбам «любовь к ближнему». И щуки, и пескари с одинаковым восторгом внимали ему, высунув головы из воды, но по окончании проповеди зубастые хищники вновь принялись пожирать мелюзгу.

(4 — за сценой), 4 тромбона, тубу, 2 арфы и орган, к которым еще добавлены две солистки (сопрано, контральго) и смешанный хор!

Композитор чрезвычайно ценил это сочинение, утверждая, что «ни единого человека симфония не оставит равнодушным; вас как будто валят дубиной наземь, а потом на крыльях ангелов возносят в высочайшую высоту». Вторая симфония стала первым крупным произведением Малера, исполненным в России, ее премьера прошла в Петербурге под управлением О. Фрида в 1906 году.

Замысел **Третьей симфонии** (1896, 2-я ред. 1906) многократно трансформировался — самая длинная из малеровских симфоний вначале планировалась как семичастная, а каждой из частей предназначалось поэтическое название: I — «Лето шествует вперед», II — «Что рассказывают мне цветы на лугу», III — «Что рассказывают мне звери в лесу», IV — «Что рассказывает мне ночь», V — «Что рассказывают мне утренние колокола», VI — «Что рассказывает мне любовь», VII — «Небесная жизнь». Последняя часть на текст песни из «Волшебного рога мальчика» в итоге стала финалом следующей симфонии (в Третьей осталось шесть частей, названия которых автором были сняты), но и ставшая завершающей 6-я часть также написана на тексты, собранные Арнимом и Брентано. Идею симфонии Малер выразил как «восходящую последовательность всего сущего», вершиной которой, таким образом, становится «вечная любовь». Первоначальное название («Веселая наука» по книге Ф. Ницше) в результате тоже было снято, а основой текста четвертой части стал фрагмент философской поэмы Ницше «Так говорит Заратустра».

Третью симфонию долго не удавалось исполнить целиком, и когда Малеру предложили включить в программу одного из концертов лишь ее вторую часть, он согласился: «Такой нищий, как я, которому все пути заказаны, не отвернется и от камня, когда просит куска хлеба».

Три первые симфонии композитор назвал «трилогией страсти», возвышающейся «от безжизненной природы до Божественной любви». Олицетворением Бога композитор считал Пана — древнегреческое божество, означающее *совокупность всего* («Пан» в переводе с греческого — *всё*).

Четвертая симфония (1900) открывается, по мнению автора, «не музыкой, а звуком природы». Ее развитие идет от «величайшей нежности» (I часть) к «величайшей силе» (финал). Симфония задумана «в концертирующей манере», ее оркестр скромнее (без тромбонов и тубы, в крайних частях использованы бубенцы), а инструментовка близка классическим образцам. Композитору хотелось слышать сочинение в исполнении «тонких и одаренных» оркестрантов и певицы, способной к «детски-наивному выражению», ведь в финале она исполняет простую песню о сказочной стране, где «вкушаются небесные радости». Увы, несмотря на относительную простоту средств и ясность языка (за которыми все же мелькают далекие мрачные тени), первые исполнения симфонии в Вене и городах Германии вызвали крайне враждебную реакцию и публики, и критики: и те и другие вновь сочли сочинение «издевкой» над слушателями.

5–8. Пятая симфония (1902, премьера 1904) стала началом *нового драматического цикла* из трех больших сочинений (включающего также «Трагическую» Шестую и Седьмую симфонии), лишенных поясняющего слова, — симфонии чисто инструментальны. Малер писал, что новые опусы «задают загадки», которые по силам лишь тем, кто одолел предыдущие. В 1906 году им создано самое монументальное из творений — *Восьмая симфония* для солистов, трех хоров, органа и оркестра на тексты католического духовного гимна и «Фауста» Гёте, которую устроители мюнхенской премьеры (1910) назвали «Симфонией тысячи участников» — в ее первом исполнении принимало участие 1030 музыкантов. Об этой грандиозной «звуковой фреске» автор писал: «Представьте себе, что вселенная начинает звучать и звенеть. Поют уже не человеческие голоса, а кружащиеся солнца и планеты».

Каждое из произведений Малера имеет множество интонационных, драматургических и оркестровых находок, среди которых — *смешение элементов «высоких» и «низких», бытовых*



Г. Малер в Вене
1903 г.

жанров; подвижность, «непредустановленность», открытость формы; игра звуковыми «плотностями» и пространственными объемами (помимо уже упоминавшегося оркестра за сценой в «Жалобной песне», Второй и Восьмой симфониях, также *разноразное* расположение исполнителей в Третьей симфонии); необычные для классического состава оркестра инструменты (мандолина, гитара и «коровьи колокольцы» в Седьмой симфонии; колокола в Девятой, «Песне о Земле») и т. д.

Однако желающих вникать в суть, *расслышать* сокровенное при жизни автора было немного — так, реакция слушателей на Пятую симфонию просто взбесила композитора: «Чем же еще овечье стадо ответит на „созвучье сфер“, если не блянем?! Блажен, блажен портной!.. О, если б я мог исполнить мои симфонии через пятьдесят лет после моей смерти!.. О, быть бы мне продавцом каштанов! О, быть бы мне русским полицейским шпионом! О, быть бы мне кёльнским депутатом! Имел бы я ложу в Городском театре и презирал бы всю современную музыку!» Это при том, что предпоследняя часть Пятой симфонии — ныне знаменитое *Adagietto* — просто завораживает неземной красотой, отчего в наши дни нередко исполняется как отдельная «культовая» пьеса, ставшая неподражаемым примером воплощения щемящей, томительно-невыразимой тоски по чему-то подлинному, настоящему, но не поддающемуся формулировке*.

Пожалуй, наибольший прижизненный успех сочинениям композитора выпал в Голландии — в 1904 году в Амстердаме композитору пришлось *дважды подряд* исполнить в одном концерте его Четвертую симфонию! А Восьмая в 1910 году стала последним сочинением Малера, которым он сам продирижировал.

Девятка. После Восьмой симфонии композитор оказался перед дилеммой: писать новую, девятую по счету симфонию или больше не работать в этом жанре. «Девятка» для компози-

* Музыка *Adagietto* из Пятой симфонии пронизывает фильм Л. Висконти «Смерть в Венеции», снятый по одноименной новелле Томаса Манна, которую писатель создавал под впечатлением от облика Малера (о чем уведомил в предисловии к изданию).

торов-симфонистов означала Смерть: у Бетховена, Шуберта, Брукнера, Дворжака девятые симфонии по загадочному стечению обстоятельств оказывались последними. И Малер поддался искушению суеверием — вместо девятой симфонии он написал большую *вокально-симфоническую поэму «Песнь о Земле»* (1908) на средневековые китайские стихи в переводе Ганса Бетге, которая открывает новую тему в его творчестве — тему смирения, прощания и ухода.

Обращение композитора к китайским текстам не случайно — характер его музыки в преддверии иной, неведомой жизни меняется. Можно сказать, что пылкость «человеческого» угасает, замещаясь в духе восточной философии величным, надчеловеческим, растворяя личность в мироздании. В «Песни о Земле», все же написанной следом за ней *Девятой симфонии* (1909) и оставшейся незавершенной *Десятой* (начата в 1909 году) формируется иное чувство времени — темпы замедляются, драматические события пронизываются холодными «квантами» небытия, оркестровые краски становятся скупее и прозрачнее. Символы иного мира, помимо выраженных в текстах образов, проявляются на разных уровнях — в инструментовке (гулкие мерные басы арф, обволакивающие волны гонга, отстраненное звучание колоколов), ритмической организации (остинатность), ладовой специфике (холодные пентатонические трихорды).

Премьеры «Песни о Земле» и *Девятой симфонии* Малера прошли под управлением его друга и ученика Бруно Вальтера уже после смерти композитора, в 1911 и 1912 годах. В пятичастной *Десятой симфонии* автор успел завершить лишь первую и третью части, дальнейший ход работы остался намечен в черновиках, по которым английский музыковед Дерик Кук реконструировал симфонию и издал ее в 1976 году, способствовав тем самым обогащению концертного репертуара и дискографии композитора.



В Нью-Йорке
1909 г.



На борту теплохода
из Америки в Европу
Последняя фото-
графия Малера.
8 апреля 1911 года

Судьба творений Малера была непростой, хотя ему и довелось услышать большую их часть в достойных исполнениях (за исключением последних сочинений). После каждой из премьер автора обвиняли в пошлости, безвкусице, смещении высокого и низкого, неумении организовать форму (даже музыкально чуткому Р. Роллану симфонии Малера казались «грудами пестро кричащего хлама»), гигантомании и прочих грехах. Автор сетовал, что «борьба с ветряными мельницами» отнимает много времени, и считал причиной оголтелой критики *неумение чувствовать*: «Моя музыка пережита, как же отнестись к ней тем, кто не „живет“, кого не задевает ни одна струя воздуха, взвихренного бурным полетом нашего времени?!» Наступивший вскоре после смерти композитора военно-политический и экономический хаос привел к почти пол-

ному забвению его наследия (в нацистское время она и вовсе была запрещена). Малеровский ренессанс наступил в 1960-е годы в связи с годовщиной его рождения — одна за другой начали вновь исполняться и записываться на пластинки симфонии, заново открывшие миру потрясающие духовно-нравственные документы, обладающие огромной эмоциональной и этической силой.

В сочинениях Малера оказался спрессован музыкальный и духовный опыт как минимум двух столетий — ушедшего XIX века и наступавшего (для него) XX; композитора можно назвать и хранителем, и провидцем: идеализм Бетховена, безмятежная открытость и наивность раннего Шуберта сочетаются у него с горькой усмешкой и гротеском в духе зрелого Шостаковича, живая, порой экзальтированная страсть (сближающая его с *экспрессионизмом*) — с очищенными от всего земного «восточными» духовными практиками поставангарда. Возможно поэтому Малер будет всегда актуален — каждое поколение откроет в нем свою истину. По точному замечанию Томаса Манна, Малер был человеком «изнуряюще яркой индивидуальности», в котором «воплотилась самая серьезная и чистая художественная воля нашего времени».

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ Г. МАЛЕРА

9 симфоний (10-я не завершена)

6 вокально-симфонических циклов, в том числе «Жалобная песня», «Песнь о Земле», «Песни странствующего подмастерья», 12 песен из «Волшебного рога мальчика», «Песни об умерших детях» (три последних также в версии для голоса и фортепиано)

20 песен для голоса и фортепиано (или оркестра)

Обработки, переложения и новые редакции сочинений других композиторов (оркестровые сюиты И. С. Баха; оперы К. М. Вебера «Три Пинто» и «Эврианта»; «Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта)

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Каковы временные рамки позднего романтизма? Каких композиторов можно отнести к позднему романтизму и почему? Можно ли считать их «опоздавшими на корабль истории»? Обоснуйте свой ответ.

2. Почему многие современники считали Брамса «несвоевременным» художником? Как считаете вы? Чем лично вам интересна музыка Брамса?

3. Какова роль Грига в становлении норвежской музыки?

4. Каков, по-вашему, смысл драмы «Пер Гюнт»? Встречаются ли люди, подобные Перу, в наше время?

5. Из каких номеров состоят сюиты к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт»? Почему Григ выбрал именно их? Какие мелодические обороты объединяют разные части сюит?

6. Сделайте самостоятельно или совместно с преподавателем гармонический анализ пьесы «Смерть Озе» Грига. Какие гармонические средства усиливают скорбный характер музыки?

7. В чем своеобразие музыки Грига? Каковы ее национальные особенности?

8. Каковы качества Малера-дирижера? Как развивалась его дирижерская карьера?

9. Какие жанры представлены в творческом наследии композитора, а какие — нет? Почему?

10. В чем обвиняли современники Малера-композитора? Справедливы ли эти обвинения?

11. Как проходила эволюция его симфонического творчества?

12. Можно ли идейную сторону некоторых сочинений Малера уподобить «космогоническим проектам» А. Скрябина? Обоснуйте свой ответ.



ВНЕКЛАССНОЕ ЧТЕНИЕ:

*Густав Малер о себе и о других**

«Внешние события жизни музыканта ничего не говорят. — Он живет внутренней жизнью... Для музыканта изобразительные искусства могут представлять лишь незначительный интерес: он устроен так, что проникает в глубь вещей, сквозь их внешние проявления» *(об отражении личности композитора и действительности в музыке)*

«Программа дает только нечто внешнее — одну лишь видимость вещей... Я убежден, что если бы у Бога потребовали дать программу к созданному Им „миру“, Он не смог бы сделать этого» *(о программной музыке)*

«Только путем обстоятельного изучения можно добиться знания и понимания музыкального произведения, и чем оно глубже, тем труднее и длительнее это изучение. Напротив, при первом исполнении главное — сдаться на милость музыки, уступить воздействию заключенного в ней общего человеческого и поэтического содержания» *(о восприятии и изучении незнакомых произведений)*

«Если человек настоящий — то он всегда учащийся» *(о самосовершенствовании)*

«Главное — не делать мнение современников своей путеводной звездой, но неуклонно идти в жизни и творчестве своим путем, не сворачивая с него из-за неудач и не гонясь за успехом» *(об отношении к критикам)*

«Эти лица! Эти костяные люди! Каждая черточка их лиц носит след мучительного для них самих эгоизма, который делает всех людей такими несчастными! Всё „я“ да „я“ — и никогда „ты, ты, брат мой“» *(о чиновниках)*

«Глупые свихнувшиеся головы! Я уверен, что все они лопают Ницше на завтрак и Метерлинка на ужин и помимо этого не прочли ни одного разумного слова у других авторов» *(о представителях литературного символизма)*

«Нечего и говорить, все в целом сделано мастерски, но теперь всякий сапожник отлично инструментует» *(об опере Пуччини «Тоска»)*

* По материалам эпистолярного наследия композитора (см.: Густав Малер. Письма).

«Был в здешней опере „Онегин“. Очень богатые средства, но применены они грубо и зачастую по-дилетантски» (о спектакле Мариинского театра, 1907)

«Я могу только работать: делать что-либо другое я с годами разучился»

«Странно! Когда я слушаю музыку, даже дирижируя, то слышу совершенно определенные ответы на мои вопросы; все становится для меня ясным и несомненным. Или, вернее, я чувствую, что это вовсе даже не вопросы»

«Для меня нет ничего ужаснее, нежели человек, изображающий себя другим и лучшим, чем он есть»

«Единственная реальность на земле — наш дух; для того, кто это постиг, вся действительность — только призрак, ничего не значащая тень»

«Иногда заглядываю в „Исповедь“ Толстого: страшно грустное варварское самоистязание постановкой фальшивых вопросов, а в результате — безудержное разорение всех богатств, накопленных сердцем и душой»

«Подлинные враги человека — не вне, а внутри его»

«То, что мы оставляем за собой — каково бы оно ни было, — только сброшенная кожа, оболочка; таковы и „Мейстерзингеры“, и Девятая, и „Фауст“. В сущности, это не более чем наши останки. Я не говорю, конечно, что творчество излишне. Оно необходимо людям для роста и для радости, которая тоже есть симптом здоровья и творческой силы... Непреодолимое — это то, что человек делает из самого себя, чем он становится в своей жизни»



ВЕРИЗМ

Веризм (от итальянского *vero* — истинный, правдивый) — стилевое направление в итальянском искусстве 1880–1900-х годов, провозгласившее стремление воплощать «жизнь такой, как она есть», без романтических преувеличений и прикрас. Принципы *достоверности* и *объективности* реализовались вначале в *литературном* веризме, который, в свою очередь, породил сходные тенденции в итальянской *опере*.

Литературный веризм представлен группой южно-итальянских «островных» писателей, в числе которых — сицилийцы *Джованни Верга* (новеллы, цикл романов «Побежденные»), *Луиджи Капуана*, *Доменико Чамполи** и сардинская писательница *Грация Деледда* (романы «Пепел», «Правосудие»; в 1926 году удостоена Нобелевской премии), а также ее неаполитанская коллега *Матильда Сербо* (сборник очерков «Чрево Неаполя»). «Географическая» привязка стиля связана с тем, что юг Италии был тогда «заповедником нищеты», которого мало коснулась постепенно набиравшая обороты технологическая революция. С целью придания местного колорита и особой тщательности воспроизведения жизни и быта крестьян перечисленные итальянские писатели нередко использовали *диалектные* разновидности итальянского языка.

Итальянский литературный веризм — разновидность *натурализма* (от лат. *natura* — природа, естество), получившего широкое развитие во Франции (Э. Золя, братья Гонкуры, Г. де Мопассан, А. Доде), Англии (Дж. Голсуорси, Т. Харди) и США (Дж. Лондон, Т. Драйзер).

* Известен также как славист, первый переводчик «Слова о полку Игореве» на итальянский язык; преподавал курс славянской литературы в университете Катании, бывал в России.

Натурализм *противопоставлял себя романтизму*, осуждая последний за уход в мир неумных фантазий и артистических грез, гипертрофию авторского «я», многословие и чрезмерную затейливость письма. Взамен этому предлагались *современные драмы* из жизни «простых» людей, призванные «документально» воспроизвести «невыдуманные подробности» каждодневных радостей и горестей. Горестям явно отдавалось предпочтение — дикие нравы крестьянской глубинки или городских низов часто порождали кровавые трагедии: люди, загнанные в угол силой внешних обстоятельств, слепо мстили друг другу почти звериным образом, повинуюсь слепым инстинктам.

Основные жанры натурализма — *роман* (нередко много-томный) или, напротив, сборник небольших документальных очерков (новелл).

Музыкальный веризм. Известна точная дата рождения музыкального веризма, представленного исключительно *оперным жанром*: 17 мая 1890 года 26-летний композитор *Пьетро Масканьи** представил на суд римской публики одноактную оперу «Сельская честь», созданную по пьесе Дж. Верги всего за два месяца и победившую на конкурсе, объявленном миланским издательством Сонцоньо. Первое завершённое творение Масканьи удостоилось скупой похвалы Джузеппе Верди за написание «оперы без лишних длиннот»; публика ревела от восторга, почуяв «свежую кровь» и в прямом (герои оперы устраивают близкую сердцу итальянцев кровавую разборку), и в переносном смысле (кипящая страстью и нежностью музыка с вкраплениями сицилийского фольклора и глухих сдавленных рыданий); власти поощрили автора назначением на пост директора лицея им. Россини в Пезаро.



П. Масканьи
1890 г.

* П. Масканьи (1863–1945) — выпускник Миланской консерватории по классу композиции А. Понкьелли, автор полутора десятков опер, среди которых «Друг Фриц» (1891), «Вильям Ратклиф» (1895), «Ирис» (1898), «Маски» (1901), «Маленький Марат» (1921), «Нерон» (1935).

Через два года невероятный успех творения Масканьи повторила опера *Руджеро Леонкавалло «Паяцы»* (с ней мы подробно познакомимся). Оба композитора вошли в историю музыки как «авторы одной оперы»: несмотря на множество сочинений в этом жанре, их последующие творения не стали столь же любимы оперной публикой.

Третий верист — *Джакомо Пуччини* — не только упрочил достижения этого направления (в операх 1890–1900-х годов), но и существенно расширил границы своего творчества за рамки одного стиля. Кроме того, он оказался *последним* крупным композитором Италии, чье наследие стало *оперной классикой*. Конечно, и в XX столетии итальянцы будут писать оперы, но трехвековой цикл развития *bel canto* («прекрасного пения»), увы, завершится. Большинство новых сочинений «традиционалистов» не поднимутся до уровня вершинных творений рубежа веков, а необычные эксперименты итальянских авангардистов уведут далеко в сторону от оперных стандартов, заодно исправив «перекос» итальянской музыки в вокальную область.

В веристском духе выдержаны также некоторые оперы *Умберто Джордано* («Преступная жизнь», 2-я ред. — «Обет»), *Франческо Чилеа* («Тильда», «Арлезианка», «Глория»), *Франко Альфано* («Воскресенье»), *Риккардо Дзандонаи* («Кончита»), *Джеллио Коронаро* («Праздник на побережье»), *Эрманно Вольфа-Феррари* («Сокровища Мадонны»), *Итало Монтемецци* («Обаяние»).

В сходной стилистике написан ряд сочинений немецких («Аглая» Л. Блеха, «Долина» Э. д'Альбера) и французских композиторов («Луиза» Г. Шарпантье, «Наваррка» Ж. Массне, «Мечта», «Осада мельницы» и «Ураган» А. Брюно).

В чем же состоят *особенности веристской оперы*?

Сюжеты. В отличие от литературного, музыкальный веризм — скорее заострение, высшая точка итальянского *романтизма*, нежели некое новое слово в «натурализме». Да и как могло быть иначе, ведь «опера — единственное место в мире, где герой, получив удар кинжалом в спину, начинает петь вместо того, чтобы истекать кровью!» (Б. Виан). По крайней мере, во времена Пуччини в опере еще не считалось зазорным *петь*, экстремистские голосовые эксперименты не очень-то прижились на итальянской сцене.

Поэтому *натуралистические* тенденции проявились не столько в музыке, сколько в *сюжетах* первых веристских опер, среди героев которых мы действительно найдем «*униженных и оскорбленных*». Это и сицилийские крестьяне («Сельская честь» Масканы), и неаполитанская беднота или тамошние куртизанки («Месяц Марии», «Преступная жизнь» Джордано), калифорнийские бандиты («Девушка с Запада» Пуччини) и портовые грузчики («Плащ» его же).

Вместе с тем итальянских композиторов гораздо больше, нежели писателей, занимала не только судьба «маленького человека», но и жизнь *городской богемы* — артистов, музыкантов, поэтов или живописцев. Сцены из жизни «вольных художников» лежат в основе двух одноименных опер Пуччини и Леонкавалло («Богема» первого завершена в 1896 году, второго — годом позже); художник и знаменитая певица — главные герои «Тоски» Пуччини, поэт Андре Шенье и актриса Адриенна Лекуврёр — одноименных опер Джордано и Чилеа.

Кроме бытовых драм веристы охотно воплощали *экзотические* сюжеты, популярные повсюду в Европе. Мода на *ориентализм*, то есть использование восточных (индийских, китайских или японских) мотивов, вызвала к жизни как шедевры («Мадам Баттерфляй», «Турандот» Пуччини), так и множество полузабытых ныне сочинений композиторов «второго эшелона» («Савитри» Канти, «Легенда о Шакунтале» Альфано).

Как гремучую смесь экзотики с «реализмом» можно рассматривать оперы на *русскую* тему, в которых тоже не было недостатка. В первую очередь это два сочинения женатого на русской красавице Умберто Джордано. Среди персонажей его оперы «Федора» (1898) — княгиня Ромазова и нигилист с «очепяточной» фамилией Ипанов, а одна из центральных арий второго действия “*La Donna Russa*” на мотив «Соловья» Алябьева — «наше всё» в представлении итальянца, равно как и обильно процитированная «Камаринская» Глинки. Главная героиня оперы Джордано «Сибирь» (1903) — петербургская куртизанка, в подражание женам декабристов устремляющаяся за возлюбленным на каторгу, где ссыльные на досуге поют бурлацкие песни и устраивают дуэли под звуки гимна «Боже, царя храни». Загадочную русскую душу воспевали также Ф. Альфано («Воскресение», 1904), С. Сассоно («Анна Каренина», 1905),



У. Джордано
1900-е гг.

И. Пиццетти («Мазепа», 1905) и утративший былую популярность Р. Леонкавалло («Цыганы» по Пушкину, 1912).

Конечно, локальный колорит — важное средство придания музыке своеобразия. Но все-таки фон, на котором разворачиваются веристские оперные сюжеты, — не главное. В холодных бутафорских мансардах, под сенью нарисованных апельсиновых рощ или среди высохших баклажанных плантаций всегда на первом плане — острая *любовная драма*, трагедия страсти, ревности, предательства и роковых недоразумений, завершающаяся, как правило, *фатальной развязкой*. В каче-

стве примеров можно еще раз перечислить почти все названные оперы либо — что проще — назвать немногочисленные исключения вроде «Друга Фрица» Масканы.

Драматургия и музыкальные особенности. Выигрышная сторона веристской музыкальной драмы — ее стремительность, *динамичность* воплощения сюжета. Композиторы зачастую отказываются от длинных многоактных постановок (или, по крайней мере, не стремятся в этом подражать Вагнеру), целый ряд опер длится не более часа и вообще не делится на акты. Действие при этом развивается по принципу непрерывного сюжетного крещендо, не давая слушателю повода заскучать.

Главная оперная форма — ария — претерпевает при этом существенное изменение: она становится более «реактивной», чутко отражающей прихотливую изменчивость настроений, а потому более краткой, то есть превращается в *ариозо*. Вдобавок сольные эпизоды, как правило, без пауз *вплываются в действие*, органично вытекая из предыдущей сцены и переходя в дальнейшее развитие без четко обозначенного завершения. Таким образом, драматургия стремится к *сквозному титу*, лишаясь одного из главных признаков театральной условности — деления действия на номера. Большая часть музыки вне ариозо представляет собой живые подвижные формы — диалоги или массовые сцены, опирающиеся на омузыкаливание текста выразительной, пластичной мелодикой. Основной строительный

материал здесь — *короткие (по длине неровного, порывистого дыхания) фразы*, нанизываемые в виде секвенций или путем постепенного обновления («прорастания») и рождающие гибкий, прихотливый *мелодический речитатив* (получивший название «смешанного стиля» — *stilo misto*).

Инструментальные партии могут быть довольно развитыми и детализированными, содержать лейтмотивы и вполне современные гармонии, но они никогда не подчиняют себе вокальную сторону сочинений (в отличие от Вагнера). Более того, один из типичных веристских оркестровых приемов — *дублирование мелодической линии инструментами, группами инструментов или даже оркестровыми унисонами*, то нежно и пасторально раскрашивающими голос в лирических эпизодах, то наполняющими его кроваво-красными вибрирующими токами в моменты нервно-драматических кульминаций. Нередко основная протяженная мелодия *переходит от солиста к оркестру*, а на ее фоне звучат «комментирующие» короткие речитативные фразы.

Мелодический язык ариозных эпизодов чаще всего базируется на типичных оборотах европейской оперной речи, выработанных в течение XIX столетия. Лишь немногие из веристов сумели придать мелодическому высказыванию индивидуальную окраску. Пожалуй, наиболее специфичны и легко узнаваемы на слух мелодии Пуччини — в особенности его лирические ариозо, нередко *избегающие острых «доминантовых» тяготений*. Столь простое средство вытекает из контекста «бархатной войны» между вагнерианцами и остальным оперным миром, в которую в конце столетия была втянута и Италия. Вагнер стремился максимально обострить мелодико-гармонический ток за счет *хроматизации* фактуры и насыщения ее полутоновыми тяготениями («вводнотоновыми», в широком смысле «доминантовыми»). Пуччини противопоставил нашествию на оперные нивы немецкого гения другой тип неустойчивости на основе *терцовых и плагальных (субдоминантовых) соотношений*, ведущий к мягкости, непрямолнейности, обманчивости гармонических кадансов и изящной непредсказуемости мелодического рисунка на основе «чистых» диатонических ладов (в том числе натурального минора с архаично звучащим вводным тоном). Избегание острых полутоновых

ходов привело к распространению в мелодике *пентатоники* — бесполутонового лада, легко сочетавшегося с традиционным итальянским народным мелосом.

Что до *гармонии*, то своеобразной антитезой вагнерианству (при сохранении стремления к динамичности аккордового развита) стали знаменитые веристские *параллелизмы*, от запрещенных классической теорией параллельных октав (следствия двойного дублирования оркестром вокальных партий в мелодическом и басовом голосах) до декоративных цепочек параллельных трезвучий, равно немыслимых как в классической, так и в вагнеровской усложненной гармонии. Сфера же «ползучих» хроматических аккордов (включая традиционные романтические гирлянды септаккордов) используется, главным образом, для характеристики разрушительных, злых начал в человеке.

Кипение роковых страстей нередко придает музыке веристов *экзальтированный* или даже *мелодраматический* характер, что не раз становилось причиной упреков авторам в чрезмерном нагнетании оперного пафоса. Однако щедрую *эмоциональность* и подчеркнутую *эффектность вокальных номеров* можно расценить и как *достоинство* веристов, особенно в исторической перспективе.

Разумеется, им случалось и «перегибать палку»: эпизоды *злоупотребления высоким регистром* и *громкостной динамикой*, провоцирующие у певцов *форсированное звукоизвлечение*, — совсем не редкость. На эти «изъяны» стиля обращали внимание не только критики, но и выдающиеся исполнители, озабоченные проблемой сохранения голосового аппарата. Так, П. Доминго утверждал, что некоторые оперы Масканы, в частности «Ирис» и «Вильям Ратклиф», являются «очень вредными для голоса», поскольку в них «драматический элемент так силен, что вызывает постоянное перенапряжение»*. Зато публика, привыкшая внимать «гладиаторским» вокальным поединкам, почти всегда в восторге — оперы веристов давно и прочно вошли в репертуар театров.

Необходимо отметить, что, несмотря на общность музыкально-драматических принципов и сюжетные переклички, *стилистика* музыка веристов довольно сильно различается —

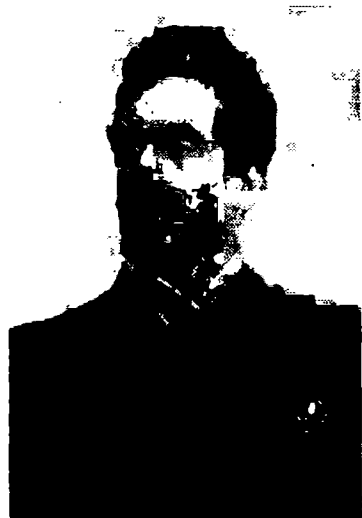
* См. Доминго П. Мои первые сорок лет. М.: Радуга, 1989.

каждый из композиторов искал свой музыкальный язык. А роднит их более всего *принадлежность времени* и музыкально-исторической формации «поколения после Верди». В этом смысле творчество веристов суммирует главные качества европейской оперы второй половины XIX столетия — *усложненный мелодизм*, сочетающий распевность с разговорными интонациями; *драматическую остроту* и стремление к созданию яркого *музыкально-театрального спектакля*; *новые гармонические и фактурные средства*, в числе которых альтирированные гармонии, экзотические ладовые обороты, тонко детализированное оркестровое письмо и созданная не без влияния Вагнера лейтмотивная техника.

ДЖАКОМО ПУЧЧИНИ (1858–1924)

Художественная среда и генетика.

Джакомо Пуччини родился в 1858 году в Лукке, небольшом городке между Флоренцией и Пизой. Эта благословенная часть центральной Италии, давшая миру Леонардо да Винчи, Микеланджело, Данте, Петрарку, Боккаччо, Джотто и других великих мастеров, зовется Тосканой. Неподалеку — в Ареццо — почти тысячу лет назад изобретена система нотной записи, которой мы пользуемся и поныне*. В эпоху барокко в Лукке жили и работали композиторы Ф. Джеминиани и Л. Боккерини (последний — основатель первого в мире струнного квартета). Здесь же творил известный оперный композитор А. Каталани, чья опера «Валли» (1892) музыкально близка сочинениям веристов.



* *Гвидо д'Ареццо* (Гвидо из Ареццо) — музыкальный теоретик, создавший в 1020-х годах *сольмизацию* — систему слоговых обозначений нот (ут, ре, ми, фа, соль, ля) и четырехлинейный нотоносец, которые после усовершенствования легли в основу современной нотации.

Фамильное древо Пуччини питали и музыкальные традиции *рода*, ведь Джакомо был *композитором в пятом поколении*, причем все его предки тоже жили в Лукке — живописном местечке со средневековой архитектурой. Прапрадед (и полный тезка) Джакомо Пуччини-старший полтора столетиями раньше писал еще в жанре *dramma per musica*; дед Доменико отдал дань прогрессивной комической *opera-buffa* («Шарлатан», 1815), отец будущего вериста — Микеле Пуччини — учился у Доницетти, создал две лирико-драматические оперы и множество духовных сочинений, благо служил органистом в местной церкви. Так что проблема выбора профессии перед юным Джакомо не стояла. Проблема была в другом — в шесть лет он, пятый из шестерых детей Микеле (последний родился уже после смерти отца), остался сиротой.

Учеба. Пробы пера. Для прокорма маленький Джакомо регулярно *пел в церковном хоре*, а в десять лет подхватил родительскую эстафету *органных импровизаций*. Приходилось музицировать и на соседских гулянках, исполняя оперные шлягеры и народные песни. Параллельно он учился *пению* (у родного дяди), *смыслу жизни* (в духовной семинарии) и *профессиональным навыкам* (в городском Музыкальном институте им. Пачини, с четырнадцати лет до двадцати одного года). В это время написаны первые сочинения — вокально-хоровые духовные опусы (мотет, кантата, месса) и пьесы для органа.

В семнадцать лет Пуччини предпринял поход, заставляющий вспомнить аналогичный юношеский подвиг Баха: в отсутствие денег он *пешком* отправился в Пизу (23 км) на премьеру вердиевской «Аиды». Обратный ночной путь юноша проделал в полусомнамбулическом состоянии: шедевр Верди произвел неизгладимое впечатление — Джакомо наконец вспомнил, что живет в самой оперной стране мира!

Завершением образования стали годы учебы в *Миланской консерватории* (1880–83), подарившие ему прекрасного педагога Амилькаре Понкьелли (автора прославленной оперы «Джоконда», 1876) и верных друзей — Масканьи и Каталани.

Конечно, в консерваторские годы написан ряд учебных пьес в разных жанрах (преимущественно инструментальных), но мысль написать оперу теперь Пуччини не покидала.

Увы, первые опыты в этом крупном жанре дались с большим трудом и оказались не вполне успешными. В 1883 году Пуччини участвовал в миланском конкурсе на лучшую одноактную оперу. Его *сказочно-романтическую оперу «Виллисы»* (сюжет аналогичен балету Адана «Жизель») жюри полностью проигнорировало «из-за неразборчивости партитуры», несмотря на протекцию Понкьелли. Тем не менее стараниями либреттиста и друзей спектакль удалось включить в репертуар миланского Театро даль Верме. Поставленные в 1884 году «Виллисы» понравились публике, были замечены Верди (поворчавшем, правда, о чрезмерном увлечении оркестром) и издателем Рикорди, заказавшим Пуччини новую оперу.

Завершенный лишь через четыре года «*Эдгар*» (по драме А. Мюссе) оказался «вторым блином комом». Премьера оперы в Ла Скала (1889) была встречена холодно, хотя сам композитор иронично назвал свое творение «подогретым супом». Причины неуспеха были не совсем творческими, но более чем серьезными — смерть матери (1884) и любовные неурядицы (окончившиеся, впрочем, благополучной женитьбой в 1885 году и рождением сына в 1886-м). Мешало работе и отсутствие взаимопонимания с либреттистом (это, увы, станет одной из главных примет «творческого метода» Пуччини).

Но композитор не унывает — на дворе, как говорится, веризм! Публика ждет не вычурных романтических сюжетов, а «реальной жизни», молодому автору это тоже более чем интересно. Джакомо подумывает о новелле Дж. Верга «Волчица», романе Мюрже «Сцены из жизни богемы», но... вместо них увлекается любовно-авантюрной драмой Прево «*Манон Леско*». Неужели он хочет проиграть в третий раз?! Ведь именитый французский коллега Ж. Массне совсем недавно (1884) уже создал одноименную оперу! Но Пуччини не боится — элегантной лирике Массне он противопоставит «страсть и отчаяние» по-итальянски. И — выигрывает! «Манон» с триумфом поставят в Турине (1893) и Милане (19 представлений в Ла Скала, 1894), за этим последует награждение орденом Почетного легиона и предложение вести класс композиции в Миланской консерватории (от преподавания Пуччини вежливо откажется).

Веристские вершины. Композитор наконец стал самим собой: он напряженно ищет сюжеты для новых опер. К этому

времени его творческое кредо вполне сформировалось: ему хочется в первую очередь музыкальной драмы, то есть полноценного спектакля с увлекательной интригой и разноплановыми характерами. «Если у меня не выходит ясно видеть перед собой сцену — я не могу написать ни единой ноты!» — утверждает он. Более того, композитору нужны *живые* характеры, а не кукольный театр, ведь у него «больше сердца, чем воображения»... «Дайте мне что-нибудь, что заставит всех плакать!» — патетически взывает он к либреттистам, спрятавшись от мира в уютной вилле близ Виареджо, городка на берегу Лигурийского моря.

«Богема». Наконец найден сюжет, в который композитор просто влюблен: он напишет оперу... о самом себе! Точнее, о полуголодной жизни обитателей парижского Латинского квартала, где в крошечных арендованных каморках зреют (или погибают) непризнанные гении. Примерно так же жил сам Джакомо в бытность студентом консерватории. В героях *«Богемы»* угадываются и черты некоторых его друзей. Композитор писал музыку увлеченно и сравнительно быстро, иногда, подобно Глинке, обгоняя либреттистов (например, еще до появления текста написан «Вальс Мюзетты»).

В центре сюжета — весьма оригинально — квартет мужских голосов: поэт Рудольф (разумеется, тенор, поэты ниже изъясняться не могут!), художник Марсель и музыкант Шонар (баритоны), философ Колен (бас). На четверых вокалистов вполне хватает двух сопрано: поэт влюбляется в беззащитную Мими (которая в конце оперы, увы, станет жертвой чахотки), а художник страдает от неверности легкомысленной Мюзетты и самозабвенно творит в духе «Гаврилиады», многократно переписывая одну и ту же картину. Легким движением его незамысловатой руки библейский «Переход через Черное море» вначале превращается в «Переход через Рубикон», затем в «Переход через Березину» и, наконец, в трагичную вывеску. Философ, судя по всему, не нуждается в плотской страсти — он погружен в чтение книг, которыми набиты



Р. Виллазон (Рудольф) и А. Нетребко (Мими) в киноверсии оперы Пуччини «Богема»
Реж. Р. Дорнхельм, 2008 г.

его карманы. Ну а музыкант кормит дружную компанию подручными средствами — например, по заказу играет на скрипке в доме богатого англичанина, дабы ускорить кончину наглого соседского попугая (неравный поединок с птицей продолжается три дня, принеся в общую копилку немного еды и пару бутылок хорошего вина).

В опере счастливо сочетаются отголоски веселого столичного быта, лирика, ирония (хотя многие забавные подробности романа Мюрже опущены) и трагизм — всё *как в жизни*. Вокальные линии героев то беззаботно пересекаются в шуточных ансамблевых перепалках, то оживают свежестью неподдельного чувства, то вибрируют тревожными нотками боли.

Прекрасным примером лирического стиля Пуччини является *сцена Рудольфа и Мими* из первого действия оперы (советуем ее послушать). В ней отчетливо проявились черты стиля композитора. *Ариозо Рудольфа* (ц. 30) передает рождение нежных чувств в его душе. Осторожно, вкрадчиво, из повторения одного звука рождается первая распевная фраза:

36 Andantino

dolcissimo
pp

Ру - ка со - всем за - мерз - ла, на - до вам е - е со - греть.

pp

Обратите внимание на чудное разрешение вводного тона (VII ступени) в конце фразы в неустойчивую VI ступень, которая смягчает решительность перехода доминантсептаккорда в тонику и выражает ненастойчивость, деликатность юного поэта.

Второй раздел ариозо (ц. 31) — скромные рассуждения поэта о своем «я» с последующим более открытым выражением растущей страсти. Объем мелодических фраз ширится как по диапазону, так и по протяженности, а ритм, как часто бывает у композитора, «сбивается» с регулярности на чередование активных парных восьмых (дуолей) и более импульсивных триолей (середина ц. 32). Вдобавок этот фрагмент — яркая иллюстрация «трудной жизни доминант» в гармоническом мире Пуччини (в нижеприведенном фрагменте их просто нет!):

37 *Andante lento*

pp

Ро-ман-ти-ку- по - э - ту я б мог слу-жить при-

-ме - ром. Со-чи-ня - ю со - не - ты

pp

Мелодические и гармонические «неправильности» придают особый шарм музыке и характеристике *поэта* (которому по определению чужд банальный здравый смысл!). Так, четвертый аккорд (двойная доминанта ля-бемоль мажора) разрешается не туда, куда ей положено (в доминанту), а прямо в тонику! Одновременно мелодия с вершинного звука неожиданно тоже возвращается в первую ступень, да еще на слабой доле (в конце второго такта). Через два такта произойдет модуляция в ми-бемоль мажор, а ситуация с заблудившейся двойной доминантой повторится...

Растроганная Мими вторит Рудольфу похожими интонациями. Ее *ариозо* (ц. 35) открывается двумя короткими, достоверно звучащими фразами, первая из которых снова содержит переход вводного тона в VI ступень:

38 *Andante lento*

Зо - вут ме - ня Ми - ми, но мне и - мя Лючи - я.

p *pp*

Основная лирическая тема (ц. 36) развивается путем осторожного, но неуклонного усиления экспрессии: первая фраза распета ровными четвертями в среднем регистре, вторая — ее мелодическая вариация с триольным разбегом к сильной доле, а третья уже достигает яркой высотной кульминации. Гармоническое сопровождение темы (содержащее трезвучия II, VI, III ступеней) подчеркивает лирический, беззащитный характер героини (которой явно не к лицу «агрессивные» доминанты):

39 *Andante calmo*
dolcemente

Мне нра-вит - ся ра - бо - та, я цве-ты о-бо-жа - ю

molto dolce

Завершается ариозо смущенным речитативным говорком Мими.

Музыка оперы содержит множество других прекрасных страниц — как вокальных, так и симфонических (например, вступление к третьему действию, рисующее призрачными пустыми *параллельными квинтами* зимнюю предрассветную мглу).

Как это не раз бывало в истории музыки, публика не сразу расслышала все прелести сочинения — туринская премьера «Богемы» (1896) под управлением великого Артуро Тосканини прошла скорее вежливо, чем бурно. Однако, подобно «Травиате» или «Кармен», успех оперы нарастал с каждым представлением — через год о Пуччини знали далеко за пределами родной страны, опера была поставлена в Австрии, Германии, Испании, Англии, России и других странах. К этой счастливой развязке можно добавить лишь одно грустное недоразумение: Пуччини начал писать «Богему», когда его приятель Леонкавалло уже сочинял оперу с таким же названием и справедливо обиделся на Джакомо за посягательство на лакомый кусочек. Однако дружба — дружбой, но Пуччини поставил творчество

выше личных амбиций собрата по творческому цеху, позволив судить о результате публике*.

«Тоска». На спектакле по пьесе В. Сарду «Флория Тоска» Джакомо впервые побывал в Милане в 1889 году. Увидев в главной роли великую Сару Бернар во флорентийской постановке 1895 года, он загорелся идеей новой оперы, которая была успешно поставлена на сцене римского театра «Костанци» (ныне Teatro dell'Opera) в 1900 году.

Действие «Тоски» происходит в Риме 1800 года, в эпоху освободительной борьбы итальянцев против иностранных завоевателей, получившую название Рисорджименто («возрождение»). Тираноборческие элементы драмы позволяли Пуччини, с одной стороны, присягнуть традициям Верди («Набукко», «Ломбардцы», «Эрнани»), с другой — *расширить жанровые рамки* творчества, усилив героическую линию. В результате родилась эффектная опера, где *любовная драма совмещена с политической интригой*, что придало особую напряженность противостоянию характеров.

Главные герои сочинения — певица Флория Тоска и ее возлюбленный, художник Марио Каварадосси, помогающий найти тайное укрытие сбежавшему из тюрьмы политическому узнику Анджелотти.

Первый акт драмы развивает тему любви и ревности: Тоска подозревает Марио в неверности, наблюдая его работу над ликом Марии Магдалины, в котором ей чудятся черты лица соперницы. *Во втором действии* шеф полиции Скарпия, охотящийся за Анджелотти, устраивает подлый спектакль — в присутствии Тоски он жестоко пытает арестованного Каварадосси, намереваясь выведать местонахождение беглеца, а за избавление художника от мук требует любви Тоски. Психологический поединок похотливого полиция и впечатлительной певицы, разрываемой жалостью к возлюбленному и ненавистью к палачу, — одна из лучших *драматических сцен* оперного репертуара, требующая незаурядного *актерского мастерства*. Итогом

* Не лишенная музыкальных и драматургических достоинств опера Леонкавалло «Богема» была успешно поставлена в Венеции (1897), однако впоследствии почти не исполнялась, оказавшись в тени более удачного творения Пуччини.

противоборства неожиданно становится обоюдный проигрыш: Тоска, добившись от Скарпиа гарантий освобождения любимого, притворно соглашается ответить на его домогательства (но в момент приближения распаленного Скарпиа вонзает ему в грудь кинжал), а шеф полиции, успевший отдать подчиненным приказ о «ложном расстреле» Каварадосси, и после кончины продолжает источать яд коварства — выясняется, что приказ был отдан «эзоповым языком», и расстрел будет настоящий. *Третий акт* — крушение всех надежд Тоски. Осознав, что возлюбленный погиб под градом совсем не холостых пуль, она более не видит смысла в жизни и бросается вниз со стены тюремной башни.

Музыка оперы отличается импульсивностью, бьющими через край эмоциями; страстные ариозо чередуются с богато украшенными множеством деталей оркестровыми эпизодами; гармонический язык сложен и психологически «подвижен». Несмотря на революционно-романтический сюжет, «Тоска» стала своеобразной кульминацией веристского стиля Пуччини, в которой композитор использовал весь доступный ему арсенал оперных средств с почти исчерпывающей полнотой, выявив и лучшие качества своей драматургии, и некоторую инерцию мышления (за что неоднократно критиковался соотечественниками). В связи с этим пестроту мелодических истоков можно расценить как *богатство интонационной палитры*, а можно счесть и *эклeктикой* (второе обстоятельство позволило Д. Шостаковичу заявить, что «Пуччини писал чудесные оперы, но ужасную музыку»).

Конечно, основу большинства вокальных номеров сочинения составляют собственные характерные «лиризмы» — пасторальные диатонические интонации на фоне мягких секундово-терцовых цепочек трезвучий, выдержанных басов или двойных доминант странного поведения: таковы, например, первое любовное ариозо Каварадосси «Нет в мире взора» (ц. 35) или основной раздел лирического ариозо Тоски «Я лишь пела» из второго действия (ц. 52). Более того, *цинич-ный* по смыслу монолог Скарпиа «Нет, мне больше по нраву» в начале этого же акта (ц. 6) фактически представляет собой мелодическую и гармоническую вариацию на «центральные *лирические* интонации» Пуччини! Здесь мы найдем и ту же начальную аккордовую формулу (I–I₂–VI), и уже знакомый нам

мелодический каданс с переводом вводного тона в VI ступень, и многое другое. Пожалуй, если этот баритоновый номер передать нежному сопрано и сменить манеру пения с угрожающей на кроткую — получилось бы неплохое лирическое ариозо! (Странный случай можно счесть и сознательной находкой композитора с целью пародирования томных признаний, над которыми насмеяется шеф полиции.)

Не редкость в «Тоске» оперные штампы (фатально-медное аккордовое звучание темы рока в сцене пыток, ц. 22; явно усвоенные у вердиевской Амнерис нисходящие хроматические мотивы ревности, ц. 33; наивная героическая песнь Каварадосси «Гимн свободы, звучи», украшенная мелодической ритуальностью из неаполитанских песен, ц. 43), оркестровая суэта, позднее усвоенная саундтреками к диснеевским мультфильмам (сопровождение сцен с Анджелотти), или столь же картинное голливудское счастье, да еще с лихим «приджазованным» кадансом в виде двойного автентического оборота DD_9-D-T (заключительная фаза первого ариозо Тоски «Наш домик маленький»).

Оркестровые эпизоды тоже иногда дублируют ранее найденные интонационные средства. В сцене создания художником картины, после выразительного легкого звукового уплотнения, изображающего нанесение мазков на холст (ц. 17), звучат характерные *пентатонические наигрыши на основе параллельных кварт и квинт* — в предыдущей опере они уже отсылались репликам Мими, а в следующем, «японском» опусе будут вторить совсем другой героине. Ночной пейзаж (вступление к третьему действию), как и в «Богеме», передан квинтовыми параллелизмами, превращенными на этот раз в мажорные трезвучия (холод пустых квинт обрел таким образом переданную высокой третьей ступенью теплоту летней ночи).

Конечно, наши замечания немного «неисторичны» — ведь это лишь вторая зрелая опера Пуччини! К тому же он не виновен в том, что своим щедрым мелодизмом невольно открыл путь более поздним, суррогатным опероподобным копиям его бессмертных творений... Поэтому все же сменим критический тон и отметим действительно *интересные музыкально-драматургические находки* композитора.

В первую очередь это *психологический поединок между Тоской и Скартия во второй половине второго акта*, заверша-

ющийся убийством тирана. Сохранилась видеозапись этой сцены, блестяще разыгранной Марией Каллас и Тито Гобби, — надемся, у вас будет возможность посмотреть и послушать этот эпизод в исполнении великих певцов-актеров, чтобы оценить мастерство Пуччини-драматурга*.

Весьма оригинально решено и начало третьего акта — после оркестрового вступления с дежурными квинтовыми «пустотами» очень свежо звучит детская *песня пастушка*, написанная в лидийском ладу. Это лишь один из голосов просыпающегося «вечного города», открывающий объемную, панорамную картину рассвета: композитор специально ездил в Рим послушать звучание *колоколов* крепости Сант-Анджело (где происходит действие), чтобы воссоздать их мерцающий хрустальный звон в оркестре.

Искал Пуччини и новые гармонические обороты, включив в число «фатальных» тем движение увеличенными трезвучиями, целотонные гаммы и — совсем неожиданно — грозное, самодовольное звучание трех мажорных трезвучий внутри резких тритоновых границ (они открывают оперу и далее неоднократно звучат в качестве лейтмотива).

Нельзя не отметить элементы *полистилистики*, возникающие, к примеру, в начале второго акта, когда в кабинет Скарпия доносятся звуки королевского бала (старинный танец и мелодичная кантата создают контрастный фон современному музыкальному языку). Нечто похожее возникает и в финале первого действия во время церковной службы — литургическое звучание хора “Te deum” и *органа* смешивается с развязными похотливыми репликами Скарпия, порождая смысловой и стилистический контрапункт.

Большинство сольных вокальных номеров «Тоски» давно стало оперными хитами. Два небольших ариозо Каварадосси —



М. Каллас
в роли Тоски
(Лондон, Ковент-
Гарден, 1964)

* Каллас и Гобби записали на видео второй акт «Тоски» дважды, в 1958 и 1964 годах (диски выпущены на DVD фирмой EMI).

вершины тенорового репертуара и одновременно типичные образцы неуравновешенного веристского стиля, где голос певца рвется из отведенных природой границ, поражая эмоционально отзывчивых слушателей натиском жгучей страсти (и смущая ревнителей оперного целомудрия чрезмерностью чувств). Однако Пуччини с большей требовательностью относился к партиям Tosca и Scarpa, мечтая заполучить на главные роли «остродраматическую певицу» и «очень хорошего баритона». Римская, а через два месяца и миланская премьеры своим успехом были обязаны участию звезды первой величины — румынки *Хариклеи Даркле* (настоящее имя «карпатского соловья» еще более экстравагантно — Хариклея Харикли-Хартулари). Ее голос позволял исполнять и сопрановые, и меццо-сопрановые партии (равно как и сложнейшие «гибридные», сломавшие карьеру не одной певице). Даркле в роли Tosca блистала не только вокально, но и актерски. По просьбе певицы Пуччини сочинил для нее замечательное ариозо из второго действия.

Другой участник премьеры — *Эудженио Джиральдони* аки Scarpa — был не обделен голосом, но не особенно блистал драматическим талантом (см. о нем также на стр. 108)

«**Чио-Чио-сан**». Отдав дань жанру большой романтической оперы, композитор вернулся к более органичной для него *лирической драме*, написав оперу «*Мадам Баттерфляй*» по мотивам драмы американцев Д. Беласко и Дж. Лонга, основанной на реальных событиях.

Butterfly — по-английски *бабочка*; так прозвали трогательную японскую гейшу Чио-Чио-сан (*Чио-Чио-сан* — по-японски *госпожа Бабочка*)*. Хрупкую доверчивую девушку соблазнил и бросил бравый американский моряк Пинкертон. Чио ждала его возвращения три года, а когда наконец встреча состоялась — Пинкертон явился на нее с новой женой. Обманутая в самых чистых чувствах, Чио-Чио-сан закалывается кинжалом, которым ее отец некогда совершил харакири. На стальном лезвии рокового клинка выгравирована мораль: «С честью умирает тот, кто не желает мириться с бесчестьем».

* В театральной практике используются оба названия оперы — «Мадам Баттерфляй» и «Чио-Чио-сан», по усмотрению создателей спектакля.

Двухактная японская драма (таково авторское жанровое обозначение) создавалась в долгих спорах с либреттистами, с полугодовым перерывом на лечение после автокатастрофы, в которую композитор попал в 1903 году. В опере счастливо объединились модные экзотические мотивы* с собственным языком Пуччини, дополненным тонкими национальными деталями, которые композитор тщательно изучал (подлинные японские мелодии, краткие мотивы на основе знакомства с живой японской речью, гонг и легкие «звенящие» тембры колокольчиков в оркестре).

Пуччини не стал загромождать сюжет внешними эффектами, сосредоточившись на внутреннем мире героини. Более того, в центре оперы действие практически останавливается: томительное ночное ожидание Баттерфляй передано матовым звучанием хора, поющего с закрытым ртом, на смену которому приходит оркестровая картина рассвета. Для лучшего эффекта композитор сподвиг режиссера на невиданное техническое новшество — *фонографическое воспроизведение птичьего пения*, которое было вплетено в инструментальное интермеццо.

Миланская публика, рукоплескавшая предыдущей опере, выслушала первый акт с равнодушным вниманием, а после звукорежиссерских «спецэффектов» принялась шельмовать сочинение, освистывая номера на манер не самых мелодичных из пернатых: премьера в Ла Скала (1904) закончилась полным провалом. Композитор назвал этот единственный спектакль «линчеванием музыки»: опера была не только сразу снята с репертуара — театр потребовал штраф за неустойку!

Возможно, одной из причин неуспеха был непомерно длинный второй акт. Либреттисты сразу предлагали поделить его на два действия. Теперь Пуччини спорить не стал — «рощерком пера» он переделал оперу в трехактную и через три месяца триумфально представил в соседней Брешии. На этот раз легту в создание нового, позитивного ренеме сочинения внесла молодая украинская певица *Соломия Крушельницкая* — итальянцы были очарованы ее Чио-Чио-сан, назвав исполнение

* К примеру, в 1893 году в Париже была поставлена опера Андре Мессажэ «Мадам Хризантема» на сходный сюжет.

«идеальным». Дальнейшая сценическая судьба оперы сложилась более чем удачно.

А вот ее автор оказался на распутье — повторяться не хотелось, а новые идеи пока не появлялись. К тому же скончался один из двух постоянных либреттистов, Джузеппе Джакоза (1906), а любимый дирижер Артуро Тосканини переехал в США (1908).

В поиске. Джакомо тоже отправился искать счастья в Новом Свете, тем более что там, как и во многих европейских странах, охотно ставили его творения. Итогом стало новое, немного американизированное прочтение веристского стиля — по инициативе Тосканини в Метрополитен-опере прошла премьера оперы *«Девушка с Запада»* (1910).

На нью-йоркской сцене впервые показан и оригинальный *«Триптих»* (1918) — цикл из трех одноактных опер, не связанных единым сюжетом. Однако объединяющий мотив в них все же присутствует. Судите сами: в первой опере («Плащ») — труп в конце; во второй («Сестра Анджелика») два трупа — невинный «закадровый» плюс публичное самоубийство, тоже ближе к финалу; в третьей («Джанни Скикки») — труп на сцене на протяжении всей оперы!

Что за странный триллер, скажете вы...

Однако тема смерти решена в коротких операх очень поразному. Новаторская идея предполагала, что автор сможет в один вечер открыться разными гранями таланта, а публика — насладиться сменой музыкальных стилей. Части триптиха действительно вышли непохожими, но, к сожалению, и неравноценными: первая опера (о ревнивой любви портовых рабочих) создана по *веристскому трафарету*, вторая имеет религиозно-мистическую окраску и *малоподвижный сюжет* (героиня, родив ребенка вне брака, уходит в монастырь, где разворачивается ее искупительная жизнь). Зато третья часть — совсем не то, что вы подумали. Это блестящая *комическая* опера, написанная по мотивам 30-й песни «Ада» Данте и насыщенная «черным» юмором: незадачливый покойник, уютно расположившийся на сцене еще до открытия занавеса, — усопший богатый вельможа, вокруг которого разгорается борьба за наследство. Пуччини предстал как блестящий стилист, ожививший оперу-буффа, как опытный и ироничный мастер, подоб-

но кукольнику, без труда управляющий целой оравой разнохарактерных плутов (каждый из которых постоянно мутирует в зависимости от того, откуда дует ветер наживы), — поэтому «Джанни Скикки» часто исполняется отдельно от остальных частей цикла*.

Итог. Все оставшиеся годы Пуччини посвятил созданию последней оперы — «*Турандот*» по сказке К. Гоцци, справедливо считая ее своим лучшим сочинением. Представив за длинную творческую жизнь целую галерею женских образов, так или иначе становившихся *жертвами* роковых сил, главной героиней своего финального опуса он делает холодную китайскую принцессу, ненавидевшую мужчин, — теперь жертвами будут они!

Палач безжалостно казнит претендентов на руку Турандот, не отгадавших ее загадок; отрубленными головами украшены стены императорского дворца в Пекине**. Музыка, писавшаяся без оглядки на прежние достижения, потрясает жутковатой мощью хоровых фресок, жесткими, словно вонзающимися в слушателя остигнутыми ритмами, терпкими экспрессивными гармониями, диковинными скороговорками восточных масок: тройца придворных приближенных (советник Пинг, вещун Панг и повар Понг) нагнетает и без того тревожную атмосферу, вмешиваясь в действие или комментируя его.

В городе появляется таинственный принц Калаф. Его любит преданная рабыня Лиу, но Калаф не в силах устоять перед чарами Турандот! Трижды ударяя в гонг, он бросает вызов дочери императора. Взбудораженный город замирает в ожидании утра. Кульминация второго акта — магический поединок Калафа и жестокой принцессы, перемежающийся грозно-торжественными репликами хора. «Три загадки — одна смерть», — провозглашает Турандот. «Три загадки — одна жизнь!» — гордо отвечает принц.

* В России «Триптих» впервые целиком поставлен в Мариинском театре (2003).

** Сюжет имеет персидские корни, в известном смысле являясь зеркальным отражением истории *Шахразады* (попутно заметим, что Римский-Корсаков из-за отсутствия в его время русского перевода арабских сказок пользовался французским изданием, где имя царевны было записано как *Шехеразада*; аналогичную транслитерацию применяет Равель).

Итак: «Что рождается ночью, чтобы умереть утром?» — «*Надежда* на любовь Турандот!»; «Что пылает, но не пламя?» — «*Кровь* от любви к Турандот!»; «Что как лед, но от огня замерзает? Что поработает свободу, но освобождает раба?» Верен и третий ответ: «*Турандот!* Лед ее сердца сторит в пламени *любви*». Принцесса в ужасе — она умоляет отца прогнать чужеземца. Но слово императора — закон.

Однако Калаф не хочет брать Турандот силой. Он просит ответить всего на один вопрос — как его зовут. Если ответ до утра будет найден, он готов умереть.

В третьем действии напряжение нарастает. Никому в Пекине не известно имя дерзкого пришельца. Сыщики обыскали все закоулки и наконец поймали Лиу: ее видели вместе с принцем. Отвергнутая возлюбленная могла бы отомстить изменнику, но ее любовь выше ревности: она предпочтет расстаться с жизнью, нежели предать принца. Предсмертное ариозо Лиу «Ах, в сердце лед» — одна из лучших лирических страниц Пуччини. Выхватив у Турандот кинжал, Лиу закаляется. Скорбный хор оплакивает безвинную *жертву*.

Оставшись наедине с принцем, Турандот плачет: его горячие поцелуи обжигают кровь; принц в порыве страсти сам раскрывает свое имя. Турандот выходит к народу и сообщает: имя ее избранника — Любовь! Страстным гимном жизни заканчивается опера.

Красивая метафорическая сказка содержит множество *подтекстов*, начиная от неслучайности страны (Китай часто называют «Поднебесной» империей), символического имени принцессы и заканчивая *цепочкой отгадок*. Пуччини мечтал о мистерии, равной вагнеровскому «Парсифалю». И ему удалось реализовать свой замысел, спрятав таинство под нарядами восточной притчи. *Надежда* на Спасителя, *кровь* искупительной жертвы, нисходящая в мир Небесная *любовь* — в этом *Чуде Преображения* и заключается подлинный смысл вершинного творения Пуччини*, которое вышло далеко за рамки веристского направления, обозначив поворот итальянской вокальной музыки к символизму и модернизму.

* Разгадке тайных смыслов оперы посвящена интересная статья А. Порфирьевой «Туранское приданое» (так расшифровывается имя *Турандот*) в газете «Мариинский театр» (№ 3–4, 2002).

Композитор работал над «Турандот» страстно и упорно, но его последние месяцы были омрачены тяжелым онкологическим заболеванием (рак горла) с последующей операцией в Брюсселе и изнурительным лечением. Пока врачи скрывали окончательный диагноз, он умолял: «Дайте мне хотя бы двадцать дней для завершения оперы!» Но сердце композитора перестало биться раньше: он скончался в бельгийской столице 29 ноября 1924 года. Хор, оплакивающий смерть Лиу, стал последним, что было написано автором. Прах композитора временно поместили в Милане в фамильном склепе Тосканини, а через два года перенесли в специально построенный мавзолей в Торре-дель-Лаго — местечке близ Виареджо, где композитор проводил время в последние годы жизни.

Заключительная сцена «Турандот» дописана по эскизам Пуччини его учеником *Ф. Альфано*, в таком виде она исполняется и поныне. Однако на премьере оперы в Ла Скала 25 апреля 1926 года стоявший за пультом Тосканини остановил музыку в том месте, где обессилела рука композитора, и произнес: «Смерть оказалась сильнее искусства». После минуты благоговейной тишины публика устроила автору бурную овацию: «Viva Puccini!»



Шведская певица
Биргит Нильссон —
одна из лучших
исполнительниц
партии Турандот
1960-е гг.

СОЧИНЕНИЯ ДЖ. ПУЧЧИНИ

12 опер (в том числе три оперы «Триптиха»)

Светская и духовная вокально-инструментальная музыка в разных жанрах (месса, мотеты, кантаты, романсы и песни)

Симфоническая, камерно-инструментальная и органная музыка



ВНЕКЛАССНОЕ ЧТЕНИЕ:

Игры в натурализм

Сюжетная пестрота «Тоски» привела к множеству забавных поворотов в сценической судьбе оперы — пожалуй, ни одно другое сочинение не провоцировало в XX столетии столько курьезов (как запланированных, так и неожиданных).

В 1900-е годы на сцене Бакинской оперы, где проходили гастроли участника премьеры Э. Джиральдони, случился скандал. После первого акта «Тоски» гастролер выскочил к рампе и на весь театр по-русски закричал: «Господа! Меня Максаков хочет убить!» Максимилиан Максаков — певец, конкурировавший с итальянцем в роли Скарпия, — гордо разъяснил: «Да, но не физически, а своим успехом!» (На деле во время длительных бакинских гастролей как раз Джиральдони угрожал Максакову убийством, если тот не перестанет петь его репертуар; к последнему даже приставили двух телохранителей)*.

События 1905 года привели к запрещению в России «революционной» оперы Пуччини. После 1917-го, напротив, о ней снова вспомнили: в начале двадцатых годов в Петербурге, Киеве, Красноярске и ряде других городов была осуществлена «модернизация» текста оперы, получившей новый сюжет и романтическое название «В борьбе за Коммуну».

Киевская газета «Пролетарская правда» с восторгом писала: «Действие оперы отнесено во время героической борьбы французских коммунаров с версальскими палачами. Главными действующими лицами являются вожди парижской коммуны Варлен и Делеклюз; русская революционерка, активно участвовавшая в событиях коммуны, — Жанна Дмитриева; главный руководитель версальских войск генерал Галифэ. Сюжет развивает тему борьбы за красное знамя коммунаров, в настоящее время переданное французской компартией русским рабочим и сохраняемое в Мавзолее Ленина. Содержание оперы насыщено драматизмом и революционностью, музыка и партии сохранены без малейшего изменения... Авторы переработки — драматург Виноградов и поэт Спасский»**.

* См.: Мария Максакова. СПб.: Царское Село, 2005.

** См.: Пролетарская правда. Киев, 30 августа, 1924 (сохранена орфография оригинала). Добавим, что переделки опер на новый лад (часто нелепые) в наше время снова стали реальностью. Так, в Мариинском театре Кармен —

Из относительно новой истории оперы стоит вспомнить анекдот, рассказанный американским баритоном Шерилом Милнсом о приключениях Тоски в исполнении румынской певицы Стеллы Роман в 1940-е годы. Как известно, в конце оперы героиня должна прыгнуть с тюремной башни и исчезнуть из поля зрения — для этого за сценой обычно подкладывают мягкий пружинящий матрац, но певица попросила удвоить гарантии безопасности дополнительным матрацем. В результате финальный прыжок вышел более эффектным, чем предполагалось: двойной матрац отбросил Тоску обратно на сцену, после чего ей «пришлось убиться повторно»*.

Вероятно, эта история послужила поводом для многочисленных пересказов, превративших матрац в батут, подложенный в качестве расплаты за сварливый нрав примадонны: при таком раскладе пружинистое подпрыгивание незадачливой певицы становится кульминацией всего спектакля, к вящему удовольствию зрителей**

Не менее интересную байку о происшествии в Цюрихском театре пересказывает П. Поспелов. Режиссер-новатор решил умертвить Тоску прямо на сцене: после убийства Скарпиа певица должна была выхватить пистолет у охранника Сполетты и застрелиться собственноручно. Однако исполнительница, выхватив пистолет, не успела повернуть дуло к себе — бутафорский патрон неожиданно выстрелил в Сполетту, который был вынужден упасть замертво. Певица растерянно заметалась в поисках дополнительного средства отбыть в лучший из миров, пока наконец из-за кулис не раздался повторный выстрел — в этот раз Тоска выразительно погибла. Дирижер Нелло Санти по окончании шоу восторженно воскликнул: «Надо же! Всю жизнь дирижирую „Тоску“ и к финалу у меня обычно четыре трупа. А сегодня – пять!»***



современница Муссолини (2005, реж. А. Степанюк), а герои «Царской невесты» обитают в сталинское время (2004, реж. Ю. Александров); в московской «Новой опере» персонажи «Набукко» ютятся на перроне станции метро во время Второй мировой (2007, реж. Андрейс Жагарс). Чуть больше повезло Моцарту: его Констанца в столичной «Еликон-опере» почти вкушает воздух свободы — «Похищение из серала» устроено в социалистическом Берлине в канун падения знаменитой стены (2001, реж. А. Парин). Другой вид осовременивания классики — придание ей «гламурных» черт («Паяцы» как эпизод из жизни кинозвезд в театре «Новая опера» — 2002, реж. Кари Хейсканен, и др.).

* *Merrill R., Saffron R. Between Acts: an Irreverent Look at Opera and Other Madness. NY: McGraw-Hill, 1976.*

** Издание *The Illustrated Encyclopedia of Opera* (London: Flame Tree, 2004) относит эту историю к нью-йоркской постановке 1960 года.

*** Известия. 28 февраля, 2000.

РУДЖЕРО ЛЕОНКАВАЛЛО (1857–1919)

До. Биография Руджеро Леонкавалло делится на два периода: до и после «Паяцев». Первый исполнен надежд, во втором больше разочарований.

Будущий композитор родился в *Неаполе* — городе, где еще в конце XVII века сформировалась крупная оперная школа. Его родители (отец — судебный чиновник, мать — из древнего артистического рода скульпторов и живописцев) позаботились о своевременном музыкальном образовании: несколько месяцев частных занятий позволили Руджеро в возрасте восьми лет поступить в неаполитанскую *Королевскую консерваторию*, где он обучался по классу фортепиано и композиции (с 1870 года — у Л. Росси, автора комических опер, учебника по гармонии и знатока старинной музыки). Получив в шестнадцать лет диплом композитора, Леонкавалло стал слушателем литературных курсов *Болонского университета*, посещая лекции крупного поэта, будущего нобелевского лауреата Дж. Кардуччи. Результат и в этой сфере был более чем обнадеживающим: в двадцать лет Руджеро присвоили ученую степень *доктора литературы*.

Увлеченность как музыкой, так и литературой позволила ему стать единоличным автором оперы «*Чаттертон*» (1876) на собственное либретто. Увы, этот ранний опус увидел свет рампы в переработанном виде только через двадцать лет.

Необходимость зарабатывать вынудила композитора вести жизнь странствующего аккомпаниатора и учителя пения, не гнушавшегося приработками в качестве кафешантанного тапёра или репетитора. В этом качестве он провел несколько лет в Египте, Греции, Турции, Франции, Англии и Германии. Творческие экзерсисы этого периода ограничивались сочинением песен.

В середине 1880-х годов композитор начал работать над *трилогией «Сумерки»*, посвященной личностям эпохи Возрождения. Первая опера цикла — «*Медичи*», завершенная в 1888 году, была отвергнута издателем, после чего Леонкавалло охладел



к продолжению драматической оперной саги (предполагалось еще две части — «Савонарола» и «Цезарь Борджиа»). Без тени ревности он участвовал в проектах друзей — в частности, стал одним из соавторов первоначальной версии либретто к опере Пуччини «Манон Леско».

Вдохновение вновь нахлынуло на Руджеро после огромного успеха «Сельской чести» Масканы. Идея вернуть на сцену «плоть и кровь жизни» показалось и ему чрезвычайно плодотворной.

“**Pagliacci**”. Накопившийся творческий энтузиазм и несколько *оригинальных драматургических идей* позволили композитору создать подлинный шедевр — оперу «Паяцы», сразу после премьеры сделавшей его мировой знаменитостью.

В основу *либретто*, созданного и в этот раз самим композитором, легло одно из детских воспоминаний Леонкавалло — *реальный случай* из судебной практики его отца, которому пришлось разбирать дело об убийстве актером в порыве ревности своей жены и ее любовника (служившего в доме Леонкавалло).

Драма представлена в опере *на нескольких уровнях*, два из которых — условно-театральные. «Настоящая жизнь» бродячих комедиантов в первом действии подана в подлинно *веристском* облачении, не лишенном натурализма и бытовых примет. А во втором акте героям оперы придется, несмотря на сложность их личных отношений, *выйти на сцену*, чтобы разыграть импровизированный фарс в духе итальянской «комедии масок» (*commedia dell'arte*). Так возникнет второй план — «театр в театре», позволяющий поначалу разрядить психологическое напряжение и посмеяться над забавными клоунами, а затем сомкнуть сюжет в трагический любовный четырехугольник*.

Более того, оригинальный спектакль по принципу «два в одном» композитор предварил *прологом*, в котором один из актеров, еще не войдя в образ своего персонажа, выходит на

* Несмотря на реальность прообразов, идея «пьесы в пьесе» не нова: аналогичный сюжетный ход был использован, к примеру, в одной из парижских постановок К. Мендеса с музыкой А. Шабрие (1887); драматург публично обвинил Леонкавалло в плагиате и даже пытался инициировать судебный иск. Однако разъяснения композитора удовлетворили и журналистов, и издателя, и судью.

авансцену перед занавесом и обращается к зрителям со своеобразной проповедью *искренности и творческой правды*. Так возникает *третий драматургический план*: «собственно сюжет» еще не начался, но опера уже звучит! Впервые в оперной практике композитор заставил исполнителя озвучить, *пропеть творческую программу автора!* И не только автора, а целого музыкального направления — пролог к «Паяцам» называют *манифестом музыкального веризма*.

Сочная, размашистая, остродраматическая музыка с островками чувственной лирики, стремительность действия, острое взаимодействие контрастных, рельефно выписанных характеров, тонкое чувство сцены и участие в премьере отличных музыкантов предопределили чрезвычайный успех «Паяцев» у миланской публики — первый спектакль в *Театро даль Верме* (1892) под управлением А. Тосканини завершился под шквал аплодисментов. Вскоре «Паяцы» были поставлены и в других итальянских городах, а также на многих европейских сценах. (Подробный анализ музыки представлен ниже.)

После. Дальнейшая творческая судьба Леонкавалло поначалу манила новыми горизонтами, однако «светлое будущее» упорно ускользало от него. «*Богема*» (1897) оказалась соперницей одноименного творения Пуччини*; успех лирико-драматической оперы «*Заза*» (1900) оказался недолговечным (на сцену главного театра страны — Ла Скала — она попадет лишь через сорок лет, уже после смерти композитора); дальнейшие оперные сочинения, возможно, были этапными для автора, но не стали событиями в истории музыки («*Роланд в Берлине*», 1904; «*Майя*», 1910; «*Цыганы*» по Пушкину, 1912; «*Царь Эдит*», 1920). С середины 1900-х годов композитор создал ряд *оперетт*, не лишенных мелодического изящества («*Юность Фигаро*», 1906; «*Здесь ли ты?*», 1913; «*Кандидатка*», 1915; «*Одолжи мне твою жену*», 1916; «*Первый поцелуй*», 1923, и др.), но в репертуар театров вошла лишь одна из них — «*Королева роз*» (1912), а единственный балет «*Жизнь марионетки*» (1900) и вовсе не дождался постановки.

* Возможно поэтому вторая редакция «Богемы» Леонкавалло, поставленная в 1913 году в Палермо, получила новое название «Мими Пинсон»; в России эта опера шла с 1906 года под заголовком «Жизнь Латинского квартала».

Оставалось довольствоваться повсеместным успехом «Паяцев»: в 1906 году Леонкавалло совершил большое турне по Европе и Америке, во время которого дирижировал своим лучшим детищем; годом позже под его управлением «Паяцы» были записаны на граммпластинки (сохранились также записи начала 1900-х годов, где композитор аккомпанирует на фортепиано Э. Карузо).

В конце жизни Леонкавалло пришлось испытать материальные затруднения — в частности, расстаться с виллой, некогда приобретенной на гонорары от постановок «Паяцев».

Скончался композитор в небольшом курортном местечке Монтекатини близ Флоренции 9 августа 1919 года.

«ПАЯЦЫ»

Об истории создания и достоинствах либретто самой популярной из веристских опер мы уже рассказали, поэтому перейдем к характеристике музыки, предварив анализ краткой справкой о персонажах.

Действующие лица. Их всего пять — *четверка бродячих комедиантов*, готовая развернуть передвижной балаганчик в попутной деревушке (хозяин труппы Канио, его жена Недда, двое актеров — Тонио и Беппо), а также любовник Недды — *молодой крестьянин* Сильвио.

Недду раздражает ревнивое внимание мужа, к тому же к ней воспылал страстью «коллега» — неуклюжий увалень Тонио, физическое уродство которого призвано смешить зрителей, но никак не вызывать ответные чувства красавицы.

Вечером каждый из актеров выступит в комедии в предписанном традицией амплуа: Канио будет играть *Паяца* (по сценарию — мужа-рогоносца), Недда — изменяющую ему *Коломбину*, Тонио — нелепого слугу *Таддео*, дерзнувшего под хохот толпы признаться хозяйке в любви.

Возможно, вы заметили, что *сценические роли окажутся опасно близкими к реальным страстям*, раздирающим актеров еще до начала спектакля. Единственное отличие пьесы от жизни — в том, что Недда-Коломбина изменяет не только театральному *Арлекину*, которого играет Беппо, но и вполне

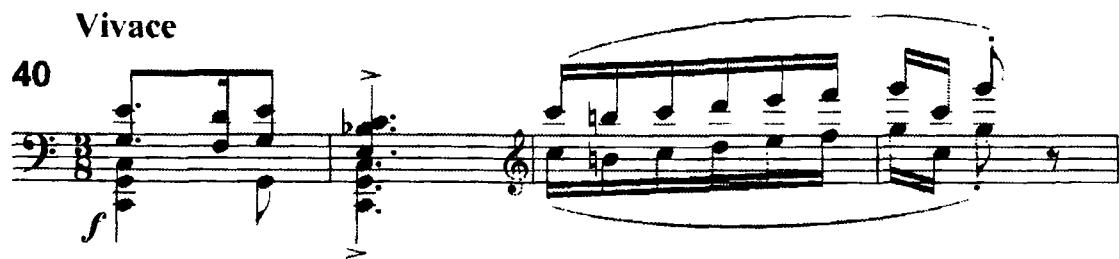


О. Райгберт. Эскиз декораций
к опере «Паяцы» в Кёльнской опере
1933 г.

земному, настоящему мужу (это обстоятельство в итоге сотрет тонкую грань между балаганным фарсом и кровавой трагедией).

Фонем любовной драмы послужит деревушка Монтальго в Калабрии*; бурный день из жизни незадачливых актеров пройдет под пристальным вниманием местных жителей.

Интродукция и пролог. Опера открывается броским оркестровым вступлением, конспективно излагающим план драмы**: торжественные аккорды кипения жизни (активный пунктирный мотив с блестящим звучанием меди, пример 40)



* Южная оконечность Италии, «носок» Апеннинского полуострова, форму которого обычно сравнивают с сапогом.

** Аналогично построена увертюра к «Кармен» Бизе (функцию темы любви выполняет горделивая тема Торедора).

сменяются двумя роковыми лейтмотивами (страдальческая тема из ариозо Канио «Смейся, паяц» и змеящийся хроматизмами лейтмотив ревности Тонио, примеры 41 и 42), между которыми скрипки поют чувственно-пьянящую тему любви (пример 43):

41 **Largo assai**



42 **Sostenuto**



Cantabile sostenuto assai



Основной оркестровый материал интродукции обрывается (как и в «Кармен») резким *уменьшенным септаккордом*, предвещающим трагический финал.

Чем же артисты сегодня займут публику? К рампе выходит один из актеров (исполнитель роли Тонио) и, назвавшись Прологом, возвещает правду об истинной цели композитора — «*рассказать о событиях подлинной жизни*». Страстная баритональная речь *от автора* поддерживается печальным голосом виолончелей, на кульминации сливаясь с певучей темой любви. «Ради правды в мир мы приходим, живем на земле и умираем...» — голос Пролога смолкает, уступая дорогу пьесе.

Первое действие. Звучание труб и барабанов заставляет деревенскую публику собраться на площади. «Браво, паяцы!» — кричит народ в предвкушении праздника. Канио, выглядывая из повозки, обещает веселое представление на вечную тему, из его речитативных фраз рождается крошечное (но выразительное) ариозо, мелодию которого подхватит хор:

44 **Vivo** **cedendo**

Лю-бовь — э-то веч-ный фарс люд-ских за-блуж-де-ний

Тонио хочет помочь Недде спрыгнуть с повозки, но получает подзатыльник от Канио: затаив обиду, Тонио до поры будет притворяться «доброжелателем». Радушные крестьяне предлагают Канио выпить в таверне вина, ведь до спектакля еще есть время. Ревнивый муж неохотно покидает супругу — его *ариозо* «Сердце Недды» (№ 3) состоит из трех разделов: первый проникнут неподдельной нежностью, во втором звучат горькие нотки сомнения («Когда жена паяцу на сцене изменяет»), третий горит жгучей ревностью («Но едва лишь измена станет явью»).

Недобрые интонации мужа больно ранят Недду, с ее размышлениями контрастирует светлая музыка деревенского *свадебного шествия* (№ 4). Пасторальное звучание гобоя, нежный звон колоколов, мягкие созвучия хора, сдержанные органом пунктом, сливаются в картину тихого безмятежного счастья, о котором Недда может лишь мечтать. Оставшись одна, она поет трепетную *балладу о птицах* (№ 5). Никто не смеет неволить пернатых — ах, если бы и у Недды были крылья! Нежнейшее звучание струнных *divisi*, скромный вальсообразный ритм и бесхитростная мелодия рисуют облик девушки, грезящей о простых человеческих радостях:

45 **Vivace**

Ста-я воль-ных птиц в сол-неч-ном не-бе

Конец ариозо эмоционально более насыщен, диапазон мелодии шире, ее изгибы прихотливее — Недду наполняет желанное чувство свободы! Если бы еще судьба была немножго благосклоннее...

Пение Недды подслушал Тонио, он признается: душа трепещет от любви. Недда смеется — об этом можно будет поболтать вечером, на сцене! То-то выйдет публике потеха... Бурлящее

нешуточным темпераментом *ариозо Тонио* «Да, я уродлив, унижен судьбою» (№ 6) выдает и в нем живое сердце. Однако насмешки Недды заставляют его вскипеть от гнева: как она смеет изображать невинность, изменяя мужу? Оркестр то вздымается мрачными секвенциями темы ревности, напоминая о неуравновешенности Канио, то грозно буравит нижний регистр *темой мести Тонио* (такты 10–14 до № 7): попытка обнять Недду силой увенчалась ударом бича по лицу насильника.

Тонио клянется отомстить, но Недда быстро забывает об инциденте — она спешит на свидание к Сильвио. *Любовный дуэт* (№ 7) написан в лучших романтических оперных традициях: свободное течение формы с несколькими лирическими темами разной эмоциональной окрашенности, пульсирующие триольные ритмы, бурные оркестровые комментарии (а также приличествующие случаю бемольные тональности с большим количеством знаков).

Финал первого действия впервые серьезно выявляет несовместимость резко очерченных характеров: растерянные реплики подвыпившего Канио, которого коварный мститель привел прямо к месту любовного свидания, звучат на фоне лейтмотивов мести и любви. Воркующие влюбленные разоблачены — Сильвио стремительно убегает, Недда молит Бога о спасении возлюбленного. Запыхавшийся Канио, не догнав обидчика, достает нож, угрожая Недде расправой. Рваная оркестровая фактура, смешанная с прерывистыми реплика-ми «комедиантов», пытающихся унять «паяца», приводит к одной из ярчайших драматических страниц оперного искусства — *ариозо Канио* «Смейся, Паяц» (№ 9). Обессилевшему от обиды клоуну придется через несколько минут смешить толпу — кому дело до его страданий? Изломанная мелодия сначала спускается вниз, а затем, как поток боли, охватывает тело и душу Канио — звуковысотная линия чертит острые контуры страданий, взрываясь на кульминации безудержными рыданиями.



Джованни Консильо — итальянский певец, спевший партию Канио 381 раз 1959 г.

46 Adagio $\text{♩} = 46$ *declamando con dolore*

Ты на - ря - жай - ся и ли - цо мажь му - ко - ю,



Па - я - цу пла - тят, по - те - хи ждет тол - па.

Оркестровое интермеццо между двумя актами построено на теме пролога. Его первый раздел звучит обреченно и печально, второй — певуче и эмоционально открыто. Может быть, счастье взаимного доверия все-таки возможно?

Второе действие. Начало акта — тематическая арка к началу оперы: те же трубные зовы, голосовая и инструментальная суэта, сливающиеся на волне энтузиазма в бодрую мелодию.

Наконец пришло время *комедии* (№ 12). Оркестровая *прелюдия стилизована* под старинный менуэт. Это и реверанс в сторону нарождающегося *неоклассицизма*, и — больше — верный исторический штрих, ведь театральная «комедия дель арте» музыкально воплотилась именно в XVIII веке. Изящная пустота до мажора, подчеркнута преувеличенные скачки мелодии и жеманные акценты-приседания на второй доле, стаккато и форшлаги подчеркивают комичность происходящего.

Коломбина (Недда) готовится к встрече с Арлекином (Беппо). Сладкоголосый рыцарь любви поет под окном *серенаду* (№ 13), струнные пиццикато имитируют нежные ущипывания мандолины. Мелодия, подчеркнута куртуазно вращающаяся вокруг опорных тонов, иногда чуть приукрашивается томной неаполитанской (второй пониженной) ступенью:

47 Allegretto un poco moderato



О Ко - лом - би - на, ждет пе - чаль - ный Ар - ле - кин сов - сем о - дин!

Конечно, хочется поскорее пригласить воздыхателя в дом (пока муж в таверне), но совсем некстати является слуга на пару с ободранным цыпленком (последний выглядит аппетит-

нее). № 14 — *комическая сцена* любовного признания Таддео (Тонио) выдержана в буффонном стиле (скороговорки, большие скачки, пародийные басовые фиоритуры). Когда глупого старикана удастся все-таки выпроводить, Коломбина приглашает Арлекина в дом и поет с ним маленькое игривое *дуэттино* (№ 15) в чувственном гармоническом мажоре:

48 Tempo di gavotta

con molto eleganza



Пре-лест-но-го цып-лен-ка я ку-пи-ла нам на у-жин

Но — ужас! — вбежавший слуга дрожит от перевозбуждения: на горизонте показался ревнивый супруг! Арлекин выпрыгивает в окно, а на сцене торжествует страдальчески-серьезный ми минор: поначалу он сопровождает *Паяца*, но сквозь маску *актерского* страдания уже зияет гримаса *человеческого* отчаяния *Канио*: он едва владеет собой. *Заключительный дуэт* (№ 16) подобен поезду, мчащемуся в пропасть. Ироничные расспросы о накрытом на двоих столике быстро переходят в горячую семейную разборку, а через пару минут Канио почти срывает маску лицедея. *Ариозо «Да, для всех я Паяц»* своей «вздыбленностью» напоминает традиционные «арии мести» — мелодия неудержимо рвется вверх под бурлящие пассажи оркестра:

49 Allegro moderato



Да, для всех я Па-яц. Но вот ли-цо мо-е!

Публика заморожено следит за *невероятной* игрой актеров: «Всё правда, как страдают оба!»; только Сильвио, находящийся в зале, понимает, что дело на сцене приняло опасный оборот. Пережив первую мученическую вспышку страсти, Канио обреченно вспоминает минуты прежних мечтаний (лирическое ариозо «Была в жизни моей ты последней надеждой»), а Недда, пользуясь случаем, пытается сбить накал, запевая забавную мелодию дуэттино. Но именно это лишает Канио остатков самообладания: в миг расплаты она способна смеяться?!

Дальше театральные рамки будут растоптаны в несколько мгновений: Недда гордо споеет единственную фразу о своем праве на любовь, а Канио, схватив нож, вонзит его в грудь любимой. Вскочивший было на помощь Сильвио тем самым выдаст себя — обезумевший Канио на глазах у парализованной от ужаса толпы убьет и его. Рыдая, он бросит публике горькую фразу: *“La commedia e finita!”* («Комедия окончена!»). В завершение оркестр поставит жирный крест на судьбе героя, мощно и неумолимо доиграв роковую тему «Смейся, паяц».

Пан или пропал? По словам большого русского мастера Г. Свиридова, опера Леонкавалло «Паяцы» относится к числу «тех подлинно гениальных произведений, влияние которых было исключительно велико и ощущалось не только в оперном искусстве».

Вместе с тем избыточная эмоциональность и опора на беспрюигрышные оперные приемы вызвали целый ряд критических замечаний в адрес Леонкавалло уже от современников. Так, Римский-Корсаков считал «Паяцев» «надувательской музыкой, созданной музыкальным карьеристом, таким же, как и Масканы»*. С точки зрения русского композитора, этим сочинениям недоставало своеобразия и гибкости в прорисовке характеров. Вряд ли с этим можно полностью согласиться. Разумеется, Леонкавалло нередко балансирует на грани оригинального и «популярного» (как, к примеру, и Чайковский), но таковы были законы жанра. *Демократизм* его сочинений стал своеобразным противовесом множеству модернистских течений, не всегда понятных широкой аудитории.

* * *

Русский след. Эмоциональная открытость, острота чувств и ранимость «загадочной итальянской души», воплощенной в творениях веристов, вызвала особую популярность их опер в *России*, где на рубеже веков прошла целая волна веристских постановок: в 1891 году «Сельская честь» была показана итальянской труппой в Москве и поставлена в Екатеринбурге; вскоре в обеих столицах прошли премьеры «Паяцев» (1893, Товари-

* *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980.

щество Прянишникова и Мариинский театр), далее последовали «Друг Фриц» Масканьи (1893, Петербург), обе «Богемы» и «Андре Шенье» Джордано (1897, Москва), «Тоска» Пуччини (1900, Одесса), «Федора» Джордано (1903, Одесса), «Заза» Леонкавалло (1905, Москва), «Адриенна Лекуврёр» Чилеа (1906, Петербург), «Мадам Баттерфляй» Пуччини (1908, Петербург), «Долина» д'Альбера (1910, Одесса, Москва), «Луиза» Шарпантье (1911, Москва), «Ирис» Масканьи (1912, Москва), «Девушка с Запада» Пуччини (1913, Москва) и др.

Продолжение (не) следует. После смерти Пуччини мировое значение итальянской оперы пошло на убыль. Это было связано с изменением приоритетов нового поколения итальянских композиторов, вызванным в том числе мировой войной и «черным двадцатилетием» (1922–43) диктаторского режима Муссолини. Романтические красоты и буйные страсти уступили место реставраторским тенденциям (ряд композиторов, среди которых *Ф. Бузони*, *А. Казелла*, *Дж. Ф. Малитьеро*, отдали дань *неоклассицизму*) или *авангардным* устремлениям (после Второй мировой войны).

Были и «рецидивы» натуралистического толка, которые иногда называют *неоверизмом*. В 1930-е годы они упорно пробивались в итальянском кинематографе, а из музыкальных примеров можно упомянуть некоторые оперы американца итальянского происхождения *Дж. Менотти* («Консул», 1950; «Святая с Бликер-стрит», 1954) или сравнительно недавние премьеры *М. Туттино* («Волчица», созданная в 1990 году к торжествам по случаю 100-летия веризма; мелодрама «Пугачев», 1997).

СОЧИНЕНИЯ Р. ЛЕОНКАВАЛЛО

10 опер («Чаттертон», «Медичи», «Паяцы», «Богема», «Заза», «Роланд в Берлине», «Майя», «Цыганы», «Гоффредо Мамели», «Царь Эдип»)

9 оперетт («Мальбрук», «Юность Фигаро», «Здесь ли ты?», «Кандидатка», «Одолжи мне твою жену», «Первый поцелуй», «Королева роз», «Обнаженная маска» и др.)

Балет «Жизнь марионетки»

Вокально-симфоническая поэма «Майская ночь» (по А. Мюссе)

Симфоническая поэма «Серафита» (по О. де Бальзаку)

Романсы, фортепианные пьесы

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Каковы главные черты веризма? Что объединяет, а что разнит литературный и музыкальный веризм? Назовите представителей веризма в музыке.

2. Расскажите об эволюции стиля Джакомо Пуччини. Можно ли этого композитора считать веристом? Обоснуйте ответ.

3. Есть ли признаки натурализма в «Паяцах» Леонкавалло? Каковы они? Каким персонажам вы симпатизируете?

4. Что необычного в драматургии этой оперы?

5. В чем заключается драматургический конфликт «Пяцев»? Как он выражен музыкальными средствами?

6. Каковы, по-вашему, плюсы музыкальной драматургии «Пяцев»? Есть ли в этой опере творческие просчеты композитора?

7. Приведите примеры сочинений других композиторов, где использован прием «сцены на сцене».



ВНЕКЛАССНОЕ ЧТЕНИЕ:

Игры в мафию

Древняя сицилийская поговорка гласит: «Держи друзей близко, а врагов еще ближе». Вы еще не догадались, о чем речь? Вот разъяснение: «Мечь — это блюдо, которое следует подавать холодным» (тоже «веселая» поговорка!). Теперь, вероятно, все вспомнили, что итальянцы пополнили сокровищницу мировой «культуры» не только оперой, но и мафией — организованными преступными сообществами с их своеобразным «кодексом чести», включающим круговую поруку (омерту) с обетом молчания и кровную мечь (вендетту).

Корни этих диких обычаев уходят в историческое прошлое почти на восемь столетий, когда большие южные острова (Корсика, Сардиния и Сицилия) были предметом военных притязаний Франции, Испании или арабских стран, а их населению пришлось тайно объединяться и вести партизанский образ жизни. Кстати, одна из опер Верди — «Сицилийская вечерня» — как раз посвящена восстанию итальянцев против французских поработителей в 1282 году, когда, по преданию, и родилось слово «мафия» (аббревиатура призыва "Morte Alla Francia Italia Anelia!" — «Смерть Франции, вздохни, Италия!»).

Во второй половине XIX столетия Италия наконец обрела целостность (лишь Корсика стала частью Франции), а природные богатства Сардинии и Сицилии привлекали вовсе не борцов за свободу — в поисках легкой наживы на острова съезжались дельцы и мошенники всех мастей. Слабость молодого итальянского государства не позволяла обеспечить общественный порядок вне материка, и вот тогда-то — в 1860–70-х годах — реальная власть на Сардинии и Сицилии перешла в руки бандитов, то есть родилась мафия в современном понимании. Однако ее главари не переставали провозглашать лозунги национальной свободы и верности традициям. Вероятно поэтому итальянское искусство своеобразно — весьма романтически — отразило культ этих «жесточких, но справедливых» борцов за «права трудящихся». Слово «мафия» вошло в широкий обиход после издания в 1862 году пьесы Дж. Риццито «Мафия в доме викария».

Немалую роль в поэтизации мафиозных разборок — в первую очередь вендетты — сыграли и композиторы-веристы с их пристрастием к сюжетной документалистике. Подобно барочным авторам, создавшим десятки опер на одни и те же сюжеты *Метастазио**, не самые талантливые из веристов компенсировали нехватку дарования остротой «вечного сюжета». В результате один за другим появлялись многочисленные оперные «боевики»: «Амбруцкая вендетта» Джулио Танары и «Славянская месть» Джованни Кимери (обе оперы – 1892), «Романская месть» Эрнесто Луццатти (1893) и «Сардинская вендетта» Эмидио Челлини (1895), «Мафиозо» Энрико Минео (1898), «Бандит» Марко Фалькьери (1902) и «Бандит» Этторе Джели (ок. 1905). Такой пантеон театральных правонарушителей легко мог бы составить целый оперный сезон в Палермо, финалом которого органично бы стал коллективный «Реквием памяти жертв мафии» — сочинение, написанное в 1992 году по инициативе «неовериста» Марко Тутино шестью итальянскими композиторами и однажды уже звучавшее в Кафедральном соборе столицы Сицилии.

* * *

В наше время эмоциональная насыщенность веристских опер нередко используется остросюжетным кинематографом. Так, фрагменты опер *Масканьи* звучат в фильме Мартина Скорсезе («Бешеный бык», 1980),

* *Пьетро Метастазио* (1698–1782) — итальянский поэт и драматург, с 1730 года — придворный либреттист в Вене. Автор 27 либретто, на которые написано около 800 опер как в Италии (Дж. Перголези, Н. Порпора, Н. Йомелли, Б. Галуппи, Дж. Паизиелло и др.), так и за ее пределами (Г. Ф. Гендель, К. В. Глюк, В. А. Моцарт, Й. Гайдн, М. Березовский). На самое популярное его либретто — «Артаксеркс» — создано, по разным данным, от 50 до 107 различных опер, в том числе в России (Ф. Арая, 1738).

в экранизации гангстерской эпопеи Марио Пьюзо, снятой Фрэнсисом Фордом Coppолой («Крестный отец — III»), в провокационной австрийской драме Михаэля Ханеке «Забавные игры» (1997).

Главный герой блестящего авантюрно-приключенческого фильма «Фитцкаральдо» (1982, реж. Вернер Херцог), одержимый оперной манией, отправляется в дебри Амазонки в надежде озолотиться на каучуковых плантациях и построить оперный театр, достойный его кумира Энрико Карузо. Фонограмма фильма включает лучшие записи великого тенора — в частности, Арию Канио из «Паяцев» Леонкавалло.

Наконец, музыка Пуччини (а именно вдохновенная ария Калафа из «Турандот») символизирует возвращение к жизни журналиста, деморализованного камбоджийским полпотовским режимом в фильме британца Ролана Жоффе «Поля смерти» (1984).

Оперные сцены веристов (Леонкавалло, Пуччини, Шарпантье) легли в основу цикла короткометражек под названием «Ария», спродюсированного Доном Бойдом и снятом в 1987 году крупными современными режиссерами (Кен Рассел, Билл Брайден, Дерек Джармен). В этих небольших киноновеллах *теплота и душевная щедрость* музыки создают неумолимый контраст разящему холоду реальной жизни.



ИМПРЕССИОНИЗМ

Импрессионизм — мое любимое в живописи. Импрессионисты пишут так, как близорукие — видят. Без линий, без подробностей — цвет, тени, масса очертаний.

Анастасия Цветаева

Импрессионизм (от *impression* — впечатление) — художественный стиль в искусстве последней трети XIX — начала XX века, сложившийся во Франции в 1860–80-х годах. Его формирование произошло во французской живописи, которая позднее вызвала появление музыкального импрессионизма, перенявшего у живописцев существенные принципы их творческой манеры. Поэтому наше знакомство с этим ярким художественным явлением мы начнем с живописи.

Впечатленцы — кто они? Название стиля возникло в 1874 году после выставки, на которой экспонировалась картина Клода Моне «Впечатление. Восход солнца», изображавшая гаврскую бухту в сиреневатой дымке утреннего тумана, окрашенного огненными лучами восходящего светила. Работа вызвала язвительный фельетон критика Луи Леруа в журнале «Шаривари», озаглавленный «Выставка импрессионистов». «Вы знаете, в какой технике выполнены эти пятна? В той же самой, что используют маляры, когда подновляют облицовку фонтанов, — писал Леруа, малоталантливый, но плодовитый художник. — Обойная бумага в стадии наброска, и та будет смотреться более проработанной, чем эта живопись». Пересказывая читателям увиденные работы своих коллег, критик издевался над стремлением авторов передать некое «впечатление» от



К. Моне. «Впечатление. Восход солнца»
1872 г.

натуры вместо ее реалистического отображения, а самих авторов иронично называл «импрессионистами» (то есть «впечатленцами»). Журналист влиятельной газеты «Фигаро» после следующей выставки (1875) тоже не стеснялся в выражениях: «Впечатление, производимое импрессионистами, более всего напоминает прогулку кошки по клавиатуре рояля или забавы обезьяны, раздобывшей коробку красок»*.

Ругательный характер термина, однако, быстро утратил негативный смысл — критики невольно уловили новаторскую суть нового направления, а сами художники, не имевшие названия движению, охотно стали называть себя *импрессионистами*. Вот их имена: *Эдуард Мане (1832–1883), Камиль Писарро (1830–1903), Эдгар Дега (1834–1917), Поль Сезанн (1839–1906), Альфред Сислей (1839–1899), Клод Моне (1840–1926), Огюст Ренуар (1841–1919), Арман Гийомен (1841–1927), Фредерик Базиль (1841–1870), Берта Моризо (1841–1895)***.

* Цит. по: Декер М. де. Клод Моне. М.: Молодая гвардия, 2007.

** Напомним, что ударения во французских фамилиях всегда приходятся на последний слог (из перечисленных парижских живописцев лишь А. Сислей был родом из Англии, но и его фамилия в русской транскрипции произносится на французский манер).

Младших коллег этой блистательной когорты мастеров, в числе которых *Поль Гоген (1848–1903)*, *Винсент Ван Гог (1853–1890)*, *Анри де Тулуз-Лотрек (1864–1901)* и *Пьер Боннар (1867–1947)*, обычно называют *постимпрессионистами* (латинское *post* означает *после*). Эти художники продолжили смелые искания в области формы и цвета, проложив дорогу более радикальным течениям XX века. В русле импрессионизма развивался также *пуантилизм*: его приверженцы — *Жорж Сёра (1859–1891)*, *Ипполит Птижан (1854–1929)*, *Поль Синьяк (1863–1935)*, а также К. Писарро в поздний период творчества — использовали «точечную» манеру нанесения красок (*point* означает *точка*). Наконец, нельзя не упомянуть гениального английского живописца *Джозефа Тёрнера (1775–1851)*, на много опередившего время и ставшего предтечей, своеобразным учителем импрессионистов, многие из которых тщательно изучали его работы.

Влияние французского импрессионизма испытали на себе художники разных стран — немец Макс Либерман, англичанин Уинфорд Дьюхерст, американец Эрнест Лоусон, канадец Генри Бью, бельгийцы Тео ван Риссельберге и Эмиль Клос, русские живописцы Константин Коровин, Игорь Грабарь и Виктор Борисов-Мусатов — все они, как правило, учились или некоторое время жили в Париже, после чего в ряде работ 1890–1910-х годов отразили свое увлечение этим стилем.

В *литературе* импрессионизм ближе всего смыкается с *поэзией символистов* (Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме), в *скульптуре* — с творчеством великого Огюста Родена.

Принципы и техника импрессионизма. В противовес господствовавшему во французских художественных салонах сухому академизму, основой которого была классицистская установка на фотографическую точность, статичность и завершенность композиции, импрессионисты впервые в истории живописи поставили задачу воплотить те явления, которые ей ранее меньше всего удавались — *изменчивые, подвижные стихии*: *игру света* с множеством переливчатых бликов; *дуновение свежего ветра* и *колыхание душистых трав* под его ласковым касанием, *духоту густого летнего тумана*, погружающего природу в таинственное оцепенение; *дыханье прибоя* и *неистовую силу бурлящей пенистыми гребнями морской воды*;

искрящуюся рябь широкой реки, стирающей пляшущие отражения прибрежных зданий. Бесконечные *оттенки окружающей природы*, открывающейся каждый раз по-новому (стоит только чуть изменить ракурс), — вот что стало основным предметом импрессионистской живописи.

К этому времени уже была изобретена фотография*, взявшая на себя задачу точной фиксации природы, художникам же представлялось более интересным перенесение на холст живых, *сиюминутных впечатлений* не от статичных, а от *меняющихся объектов*. Многие живописцы оставили *серии* работ, создавая *один и тот же пейзаж по нескольку раз* в различном освещении, в разное время суток или время года («Стога», «Тополя», «Руанский собор», «Здание Парламента» К. Моне; «Бульвар Монмартр», «Площадь Французского театра» К. Писарро).

Манившую буйством красок природу или городские виды импрессионисты писали не в студии, а на *пленэре* — то есть *на открытом воздухе***: только так можно было уловить трепетную световоздушную вибрацию природы и создать праздничное «звучание» картины. Большинство работ импрессионистов жизнерадостны и «общительны», приветливо открыты зрителю; их *главные жанры* — *пейзаж* и «случайно подсмотренная» *бытовая сценка*, выхваченный из калейдоскопа жизни колоритный эпизод (многочисленные «Танцовщицы» Э. Дега; «В кафе», «Деревенский танец», «Завтрак гребцов» О. Ренуара; «Игра в прятки» Б. Моризо; «На рыбалке» Г. Кайботта). К смешанному жанру можно отнести *портреты*, которые нередко

* 7 января 1839 года в Париже было объявлено об изобретении Л. Дагерром «совершенного способа закрепления светового изображения в камере-обскуре», а уже к концу года *дагерротипы* (фотоотпечатки на посеребренных металлических пластинах) получили повсеместное распространение, в том числе в России.

** *Plein air* (франц.) — буквально «открытый воздух». Метод работы на природе ранее применялся английскими пейзажистами (Дж. Констебл, Дж. Тёрнер) и художниками французской *Барбизонской школы*, выезжавшими в окрестности деревни Барбизон (Т. Руссо, Ш. Добиньи, К. Коро), однако импрессионисты в этом были последовательнее: они создавали на пленэре не только этюды, но и большие холсты; первыми уловили различные цветовые нюансы тени, не говоря уже о разработке особого метода мазковой живописи. Свободе передвижения художников способствовала и прикладная наука: американец Джон Рэнд в 1841 году запатентовал оловянный *тюбик* — «усовершенствованный сосуд» для хранения скоропортящихся красок.

становились частью не менее значимой красочной обстановки («Маленький садовник» Ф. Базиля, «Официантка кафе» Э. Мане; исключение составил лишь О. Ренуар, много работавший в русле традиционного портрета).

Еще художников очень манил *город* — но не город трущоб и нищеты, а великий Город с великой судьбой: импрессионисты восторженно запечатлели толчею парижских улиц и бульваров, романтику паровозных гудков на вокзале Сен-Лазар и, конечно, бесчисленные кафе-шантаны и кабаре, кишевшие столь колоритными персонажами, что не сделать их живописные реплики было бы совершенно непрослительно для художника.

Импрессионисты совершенно не пытались, подобно социалистам с бомбой за пазухой, диктовать свои законы миру — их не интересовала политика и социальные язвы, идеологические манифесты и шрифты для листовок: мечту о земном рае они воплощали в полотнах, с которых благоухают некошеные луга и пышные кусты сирени (К. Моне называли «художником солнца, счастья и детства»). Конечно, изредка в их творчестве звучит и горькая, скептическая нота — но перекошенные рыбацкие хижинки или посеревшие лица любителей абсента привлекали мастеров скорее своеобразием натуры, благодатной для художественного эксперимента, нежели обличением социальных несовершенств.

Чрезвычайно оригинальна выработанная импрессионистами *особая техника живописи*, состоящая в нанесении на холст множества мелких отдельных разноцветных мазков, каждый из которых — «чистого» (однородного) цвета, при том что способ наложения мазков, их направление и форма различны. Смешение цветов должно было происходить лишь в глазу зрителя. Такая оптическая игра, с одной стороны, делала картины как бы незаконченными, импровизационными, с другой — придавала им динамизм, текучесть, объемность, а заодно — *размытость, нечеткость линий*, подвижность



О. Ренуар. Портрет
Жанны Самари
1877 г.

формы, окутанной пульсацией света. (Если работы импрессионистов разглядывать слишком близко — эффекта смешения не возникнет: возможно, от этого и происходили недоразумения на первых выставках, ведь картины тогда вешались вплотную одна к другой, почти полностью заполняя плоскости стен.) Помимо красок, импрессионисты широко использовали *пастель* — мягкие мелки, позволявшие создавать на шероховатой бумаге нежную бархатистую фактуру.

Осознание высокой художественной ценности полотен импрессионистов пришло с большим опозданием, вскоре после их последней коллективной выставки, прошедшей в 1886 году. Но уже в 1890-е годы началась настоящая охота коллекционеров за лучшими работами художников этого направления.

Музыкальные импрессионисты. Примерно в это время — на рубеже 1880–90-х годов — и рождается *музыкальный импрессионизм**. Формирование и наиболее полное воплощение этого стиля произошло в музыке французского композитора *Клода Дебюсси (1862–1918)* и в первый период творчества его соотечественника *Мориса Равеля (1875–1937)*. В конце XIX — первой четверти XX века импрессионистические тенденции проявились и у других французских композиторов (*Поль Дюка́, Андре Капле, Жан Роже-Дюкас, Флоран Шмитт*), общавшихся с парижанами испанцев (*Исаак Альбенис, Энрике Гранадо́с, Мануэль де Фалья*), а также у итальянца *Отторино Респи́ги* («Фонтаны Рима», «Пинии Рима»), поляка *Кароля Шимановского* («Мифы», «Король Рогер»), раннего *Игоря Стравинского* («Жар-птица») и других. Во второй половине столетия сходные черты обнаруживаются у *неоимпрессионистов* — например, в тонкой звукописи японца *Тору Такемичу (1930–1996)*.

Композиторы-импрессионисты переняли у живописцев благоговейное внимание к колориту, деталям, текучести формы — подробнее об их музыке мы поговорим в процессе нашего с ней знакомства.

* Первое применение термина *импрессионизм* по отношению к музыке приписывается О. Ренуару, употребившему его в разговоре с Вагнером в процессе создания портрета немецкого композитора (1882). Под музыкальным импрессионизмом Ренуар подразумевал высокую степень творческой свободы музыканта: именно об этом велся диалог.

КЛОД ДЕБЮССИ (1862–1918)



Дебюсси — истинный парижанин, этим все сказано. А о Париже и его обитателях написаны сотни романов, в каком-то смысле все они — о Дебюсси. Честолюбивые мечтанья молодости и хладнокровные удары судьбы, шумные богемные вечеринки и вечные долги за аренду комнатки в мансарде с протекающей крышей, прелестные консьержки в накрахмаленных передничках и укутанные в меха дамы полусвета, альковные приключения и любовные треугольники, скудные завтраки за пару сантимов и роскошные обеды в кафе на бульваре Монпарнас, элегантные трости из слоновой кости и часы, заложенные в ломбард, — все эти «особенности национального времяпрепровождения» шагнули с пестрых парижских бульваров напрямик в биографию композитора. Так что можно было бы о ней ничего не писать. Но, исполняя долг, все же изложим некоторые анкетные данные.

Король умер — да здравствует композитор! Клод Ашиль Дебюсси родился 22 августа 1862 года в *Сен-Жермен-ан-Ле*, предместье Парижа. До Клода привилегией появления на свет в этом местечке на берегу Сены не раз пользовались монархи: местный замок помнит шаги Генриха II, Карла IX (печально известного варварствами Варфоломеевской ночи) и, конечно, бурную молодость «Короля-Солнце» — Людовика XIV.

С родителями (которых, как известно, не выбирают) будущему композитору не особенно повезло: взаимопонимания с ними у Клода не было ни в детстве, ни впоследствии. Его отец — вначале владелец посудной лавки, затем мелкий клерк — мечтал разве что о том, чтобы пристроить сына в морскую пехоту (благо сам там некогда служил), мать была вечно погружена в бытовые проблемы. И оба они не возражали, когда воспитанием Клода занялась его богатая тетка — «дама без профессии», из тех, что зарабатывают поболее юристов и врачей, строя глазки банкирам с целью овладеть их

сердцем, доходами и, при счастливом стечении обстоятельств, имуществом. Обстоятельства для тети Клементины сложились удачно: она безбедно жила с крупным финансистом Ашилем Ароза в его роскошном особняке, увешанном картинами (в том числе «отверженных» импрессионистов), проводя зимы на вилле в Каннах. Зваться по старинке Клементиной Дебюсси было уже не к лицу, ей больше нравилось звучное сочетание Октавия де ла Фероньер — под этим именем она и вошла в жизнь Клода. Мальчик обожал «тетю Тави» и под ее началом быстро превратился из тихого застенчивого ребенка в озорного сорванца, ловившего в саду бабочек, собиравшего разные безделушки, а в минуты отдыха пыхтевшего над очередным рисунком.

Конечно, в столь знатном семействе имелось фортепиано: в семь лет Клод взял первые уроки игры у итальянского синьора Черутти, после чего выяснилось, что у Клода — талант и что ему нужен педагог с очень серьезной репутацией. *Антуанетта Моте де Флёрвиль* вполне таковой обладала: она была ученицей Шопена и тещей модного поэта Верлена. Ей доверили дальнейшее музыкальное воспитание мальчика и не ошиблись: в 1872 году десятилетний Клод поступил в *консерваторию*, где он проучился (с приключениями) целых *двенадцать лет*.

Любимая тетушка, увы, вскоре умерла от туберкулеза («муж» исчез при первых признаках болезни), и Клод вынужденно вернулся в семью. Отец, наслышанный о прибыльной ниве виртуозов, решил муштрой принудить сына к ускорению пианистической карьеры, но лишь отбил охоту к занятиям, после чего снова утратил к отпрыску всякий интерес, и Клод привычно поплыл по жизни без родительского надзора.

Консерватория музыки и декламации*. Учился молодой Дебюсси поначалу скорее терпеливо, нежели увлеченно — в классах *сольфеджио* у А. Лавиньяка (так назывался расширенный курс по развитию слуха), *фортепиано* у А. Мармонтеля, *гармонии и аккомпанемента* у Э. Дюрана. Учеба в консерватории строилась по соревновательному принципу с ежегодным присвоением поощрительных премий. Лишь на четвертом

* Таково полное название главного музыкального учебного заведения Франции.

году обучения Клод получил первую премию по сольфеджио, на пятом — вторую премию по фортепиано: в это время пришла настоящая заинтересованность в учебе. В шестнадцать лет Дебюсси начал сочинять — преимущественно в жанре *песни и романса*. Его первые опусы вдохновлены текстами А. Мюссе, сочетавшими искренность с иронией и непостоянством настроений, Т. де Банвиля, одного из глашатаев «искусства для искусства», приверженца причудливых ритмов и рифм, далеких от приземленной банальности «обыденной жизни»; позже придет увлеченность стихами «первого лирика эпохи» Поля Верлена, на тексты которого будет создано полтора десятка романсов (в том числе циклы «Забывтые ариетты» и «Галантные празднества»).

Занятия в классе *чтения партитур* у О. Базиля (и получение первой премии по этому предмету, а также по гармонии) позволило Дебюсси в 1880 году поступить в *класс композиции* многоопытного Эрнеста Гиро*, который оказался идеальным педагогом: его спокойный, уравновешенный нрав и умение поощрить эксперимент стали удачными противовесами скептицизму Клода, познавшего «нелепость» классической гармонии с ее устаревшими «правилами» и бравировавшего на экзаменах запрещенными параллельными квинтами и прочими гармоническими «дерзостями».

Земное. И в годы учебы, и позже Клоду не раз приходилось умерять творческий пыл, спускаясь с «горних вершин» в земную юдоль. Родители Клода, не имея достаточных средств, требовали от него финансовых вложений в семейный бюджет, отчего он был вынужден регулярно подрабатывать: давал уроки фортепианной игры, аккомпанировал молодым дамам на вокальных курсах или хору в любительском обществе «Согласие», изредка — солистам в публичных концертах.

* Эрнест Гиро (1837–1892) родился в США в семье учителя музыки, с 1853 года жил в Париже; автор восьми опер. В наши дни известен не столько собственными опусами, сколько сочинением речитативов к опере Ж. Бизе «Кармен», составлением второй сюиты из его же «Арлезианки» и завершением оперы Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана». Исключительный знаток оркестра: его учебник инструментовки (1892) переиздан даже в сталинской России (1934). Из консерваторского класса Гиро вышел также Поль Дюка.

Разумеется, Клод старался помогать родителям, но его благие намерения порой перебивались невольными художественными капризами: как и все парижские эстеты, он не мог устоять перед покупкой изящной безделушки, а после Всемирной выставки 1889 года увлекся модой на *японское*: если Фортуна вдруг поощряла его приличным заработком, он вполне мог потратить лишние франки на восточную гравюру или изысканное панно.

Большую помощь становлению молодого музыканта (и взрослению юноши) оказал А. Мармонтель, по рекомендации которого Дебюсси в каникулярные месяцы занимался *частной практикой в богатых семействах*. Так, летом 1879 года Клод играл в домашних ансамблях одной из самых знатных дам Франции, мадам Пелуз, в ее роскошном замке Шенонсо в долине Луары. А в 1880–82 годах он трижды совершил турне по Европе (в том числе дважды побывал в России) в качестве *домашнего пианиста и учителя музыки* в семействе *Н. Ф. фон Мекк*, русской миллионерши, известной своим покровительством Чайковскому. Надежда Филаретовна встретила «Бюссика» приветливо, несмотря на его вранье (Клод завысил возраст на два года, к тому же представившись на дворянский манер «де Бюсси»), — молодой француз был обаятелен, прекрасно играл с листа, увлеченно занялся музыкальным просвещением ее дочери Сони. История, впрочем, быстро приняла романтическую окраску и закончилась плачевно. Клод по уши влюбился в Сонечку (русская девушка с зелеными глазами ответила ему взаимностью), после чего с позором был изгнан из благородного дома: властная мамаша планировала подыскать дочери лучшую партию*.

Одно из немногих сохранившихся произведений короткого «русского» периода Дебюсси — залихватский и вместе с тем щедро-мелодичный «*Цыганский танец*» для фортепиано (1880).

* Софья фон Мекк вскоре вышла замуж за состоятельного дворянина Алексея Римского-Корсакова, дальнего родственника знаменитого композитора. После революции она осталась в России, занимаясь музыкальным просветительством. Ее внучка — Н. Г. Римская-Корсакова в настоящее время работает директором школы искусств в казахстанском городе Петропавловске.

Римский узник (1885–1887). Гиро заботило будущее своего лучшего ученика: дорогу ко всеобщему признанию ему могла открыть лишь *первая Римская премия*, венчавшая годы учебы студента-композитора и присуждавшаяся за масштабное вокально-симфоническое сочинение*. На пути к этому были не только формальные трудности: интересы Дебюсси были сосредоточены почти исключительно на *камерной вокальной лирике*; помимо нее Клод написал совсем немного *фортенианной* и *камерно-инструментальной* музыки. Опыт работы в крупных жанрах приобретался Дебюсси медленно и неуверенно: две из четырех ранних кантат — «Весна» (1882) и «Даниэль» (1884) — он сам не решился представить в комиссию по Римским премиям. Относительно успешной стала кантата «Гладиатор» (1883), за которую Дебюсси получил вторую премию. Наконец в июне 1884 года он победил почти безоговорочно, двадцатью двумя голосами против шести: посвященная Гиро кантата «Блудный сын» на текст Э. Гипара принесла ему долгожданную *первую Римскую премию*.

Теперь Дебюсси полагалось срочно отбыть за казенный счет в Рим и безмятежно предаться творчеству в благодатной среде, насыщенной памятниками классического искусства. Впадать в творческое горение среди пиний и кипарисов можно было в неспешном режиме, от стипендиатов требовалось немного —



К. Дебюсси
Худ. М. Башет
1884 г.

* *Римская премия* — государственная субсидия, учрежденная указом Людовика XIV для поощрения изящных искусств и существовавшая с 1663 по 1968 год. Присуждалась художникам, граверам, скульпторам и архитекторам (с 1803 года также композиторам). Позволяла лауреатам провести три года на аристократической вилле Мэдици в итальянской столице, сосредоточившись на творчестве. В числе лауреатов премии не раз были выдающиеся музыканты, такие как Г. Берлиоз, Ш. Гуно, Ж. Бизе, Ж. Массне и А. Дютийё. Вместе с тем процедура выдвижения кандидатов не раз подвергалась критике из-за крайнего консерватизма академической комиссии, зачастую тормозившей выдвижение действительных талантов. Так, младший коллега Дебюсси — Морис Равель — был отвергнут пять раз (см. об этом в разделе, посвященном композитору).

раз в год отправлять комиссии «послание», своеобразный отчет с приложением сочиненного произведения.

Однако Клод медлил с отъездом — его творческая жизнь споткнулась о личную: 22-летний композитор страстно влюбился в певицу Мари-Бланш Ванье: ей были посвящены уже двадцать четыре песни, расставание с возлюбленной казалось невыносимым. Лишь спустя семь месяцев после присуждения премии, в январе 1885 года, под нажимом руководства консерватории он все-таки отправился в Рим.

Конечно, множество новых итальянских впечатлений иногда отвлекали от грустных мыслей. Это и знаменитая «этрусская гробница» — окрашенная в интенсивный зеленый цвет комната, ставшая местом веселых пирушек (на проходящей у окна водосточной трубе Клод нацарапал: «здесь умирают от скуки»), и паломничество на виллу Верди в Сант-Агате (уставший от посетителей автор «Аиды» по привычке пробурчал что-то о вечных домогательствах празднующихся), и знакомство с Леонкавалло, и две встречи с престарелым Листом, все еще мастерски владевшим туше и педалью... Однако забыть Мари не удавалось: днем и ночью мысли крутились вокруг любимой. Клод трагически упивался вагнеровским «Тристаном» — вдохновенные муки героев готической легенды отзывались знакомой болью в сердце. На несколько лет эта опера стала его любимым произведением (в 1888–89 годах Дебюсси дважды посетил Байрейт, но его вагнерианство к тому времени почти сошло на нет); бессонными ночами он сидел над томиками стихов Бодлера, Верлена, Шелли, Шекспира; пару раз правдами и неправдами выбирался на свидания в Париж.

Сочинять что-либо в таких условиях не получалось, один за другим черновики летели в корзину для бумаг: проект оперы «Саламбо», несколько страниц давнишней кантаты «Диана в лесу»... Спасением стали студенческие наброски: усилием воли он завершает начатую еще в консерватории *симфоническую оду с хором «Зулейма»* по Гейне, годом позже пишет еще одну «Весну» — для женского хора (без слов) и оркестра (1887, по картине Боттичелли)*. Оба произведения не понравились

* Это сочинение имеет почти детективную историю. Не особенно ценя законченный в угоду «академикам» вокально-оркестровый диптих, Дебюсси якобы потерял его партитуру, а в зрелом возрасте решил его восстановить

парижской комиссии, зато «Весне» мы обязаны появлению термина *музыкальный импрессионизм* — как и в живописи, сначала в негативном смысле: в опусе, где неожиданно ярко проявилась собственная манера композитора, академиков смутило «злоупотребление» гармонической и фактурной новизной, чрезмерное увлечение оркестровыми красками «в ущерб стройности формы».

Наконец Дебюсси не выдержал почетного римского изгнания и досрочно сбежал с берегов Тибра в Париж. Лишь уважение к Гиро заставило его с большим опозданием выполнить итоговую зачетную работу — *кантату «Дева-избранница»* (1888). Название кантаты к этому времени уже никак не соотносилось с жизненными реалиями: как нехоженые тропы зарастают сорняками, так и любовь Мари-Бланш от разлуки потускнела и иссякла; Дебюсси больше не увидит прежнюю возлюбленную.

Поиск идей. В кругу символистов. По возвращении в Париж Дебюсси снова живет случайными заработками: делает транскрипции чужих сочинений, аккомпанирует в балетном классе. В конце 1880-х — начале 1890-х годов он пишет фортепианную музыку — *«Маленькую сюиту»*, *«Бергамасскую сюиту»*, *Фантазию с оркестром*, а также создает *Струнный квартет*, принимается за *оперу «Родриг и Химена»* с намерением сплавить вагнеровский опыт с французскими традициями (увы, испанский сюжет мало способствовал поискам национального вокального стиля, и композитор к работе охладел*).

Огромное впечатление на него производят концерты русской музыки — в Париже под управлением Римского-Корсакова звучат произведения композиторов Новой русской школы. Больше всего Дебюсси потрясен творчеством *Мусоргского*, которого он считает гением; клавир «Бориса Годунова» становится «настойной книгой» Клода. Обостряется его интерес к *превращению поэтического слова в музыку* — в это время создан

в виде аранжировки для голоса и фортепиано в четыре руки (1904). К тому времени популярность композитора была велика, но сделать «по просьбам трудящихся» новую оркестровую транскрипцию своего же сочинения он отказался, поручив работу Анри Бюссе, который «под наблюдением» Дебюсси выполнил ее в 1912 году.

* Опера завершена и инструментована Э. Денисовым (1992).



О. Редон.
«Закрытые глаза»
1890 г.

На многих полотнах художника сомкнутые веки символизируют обращенность взора внутрь, к сокровенному смыслу

целый ряд прекрасных романсов на слова П. Верлена и Ш. Бодлера. А личное знакомство со Стефаном Малларме и посещение его поэтических «вторников» особенно сблизило Дебюсси с миром символистов — поэтов, родственных по духу импрессионизму.

Символизм — преимущественно литературное направление, преддверие которого связывают с творчеством Ш. Бодлера, а расцвет — с франко-бельгийской поэзией последней трети столетия. Его адептами принято считать, помимо упоминавшихся Верлена, Рембо и Малларме, также П. Валери, Э. Верхарна, М. Метерлинка*. Идеи символизма претворились и в живописи в рамках стиля модерн (О. Редон, А. Бёклин, М. Чюрлёнис, Г. Клинт, М. Врубель, поздний П. Гоген).

Символисты стремились через творчество «выразить невыразимое», проникнуть в таинственную, «потустороннюю» сущность мгновения посредством интуитивного, внелогического откровения. Реальность видимого мира была ими подвергнута сомнению (что не так уж ново — идеализм имеет глубокие исторические корни). Символ (от греческого *знак*) понимался ими как многозначный художественный образ, не подлежащий расшифровке, — ведь тайна прелести цветка или влюбленности не могла быть истолкована рационально. Одна из главных эмблем символизма — *сфинкс*, мистическое существо, ставшее сюжетным мотивом множества живописных и поэтических реплик. Своим ключевым категориям символисты щедро давали предельно туманные определения. Так, Ш. Морис назвал символ «вымыслом, который упраздняет время и пространство»; еще более парадоксально выразился П. Валери, утверждавший, что «символизм — это совокупность людей, поверив-

* Из русских мастеров слова к символизму тяготели А. Блок, Вяч. И. Иванов, К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Белый.

ших, что в слове „символ“ есть смысл». Один из крупнейших поэтов эпохи, Поль Верлен, советовал добиваться «неточности выражения», «бесцельности» поклонения чистому искусству через отрешенную мечтательность и порожденную ею смутность ощущений, множественность нюансов. Одним из путей к этому Верлен считал придание поэтической речи *музыкального звучания* — насыщение ее игрой цвета, ритма, любование более поэтической краской, нежели связностью «сюжета». Об этом — его знаменитое стихотворение «Искусство поэзии»:

*О музыке на первом месте!
Предпочитай размер такой,
Что зыбок, растворим и вместе
Не давит строгой полнотой.
Цня слова как можно строже,
Люби в них странные черты.
Ах, песни пьяной что дороже,
Где точность с зыбкостью слиты! **

В 1880-е годы поэты-символисты выработали новую поэтическую форму — *верлибр* (от французского *vers libre*), то есть «свободный стих»: поэзию *без рифмы и регулярного метра, с различной длиной строк*. Место строгого слогового ритма занял «психологический ритм»: поэты скрепляли звуковое пространство *эмоциональными акцентами*, добивались «суггестивного» воздействия на читателя за счет звуковых «пятен» и образных сгущений, словоповторов и смещения строк, синтаксических синкоп и внезапных обрывов фраз, любования сложными неожиданными метафорами:

*Я приучил себя к обыкновенной галлюцинации: на месте завода перед моими глазами откровенно возникала мечеть, школа барабанищиков, построенная ангелами, коляски на дорогах неба, салон в глубине озера, чудовища, тайны; название водевиля порождало ужасы в моем сознание...***

Заслуга символистов — в уплотнении поэтического пространства до степени почти магического *откровения* через *исповедальность на грани дозволенного, особую интенсивность*

* Перевод В. Брюсова.

** А. Рембо, из сб. «Озарения»; перевод М. Кудинова. Цит. по: Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. М.: Наука, 1982.

переживания, в «освобождении» стиха от формальных путей обогащения образной структуры языка и включении читателя в своеобразную игру по расширению сознания.

«Непокорность» традиции подчеркивала единичность, уникальную неповторимость творческого акта. Да и собственные жизни «проклятых поэтов» нередко становились предметом их смелых экспериментов — чего стоит одна лишь биография А. Рембо, почти планомерно убивавшего себя все более жестокими порциями душевной боли!

Яростные анафемы вульгарному «большинству» символисты посылали публично во время бурных посиделок в салонах, среди которых в 1890-е годы был наиболее известен «Роза+Крест»*. Не обошлось и без манифеста символизма (1886), опубликованного в газете «Фигаро» полузабытым ныне Жаном Мореасом (до посвящения в поэты диковинно звавшимся Яннисом Пападиамандопулосом).

Многие черты сближали символизм с живописным импрессионизмом — неприятие натурализма, фиксация спонтанных, зыбких ощущений, акцентирование внутренней «подвижности» объекта. Вместе с тем символисты критиковали импрессионистов за простодушную, наивную апологию «натуры» и отсутствие «двойного дна».

Музыкального эквивалента поэтическому символизму, по сути, не существовало — поначалу его находили разве что в Вагнере, оперные герои которого окружены многослойным ореолом тем-лейтмотивов. Попытку сближения музыки с эстетикой символизма предпримет вскоре Дебюсси, и его имя станет прочно ассоциироваться с двумя апостолами символизма — С. Малларме и М. Метерлинком, хотя опусы композитора будут близки символизму скорее сюжетно, чем концептуально.

Подлинное рождение Дебюсси. Завершение профессионального образования и накопление художественных впечатлений, а также состоявшийся в Брюсселе первый авторский

* *Роза и крест* в широком смысле — символы универсума, всеобъемности мироздания. Кроме глобального значения, у романтиков и символистов роза — цветок одновременно красоты и смерти, означающий «невинность, отравленную опытом, добро, оскверненное злом, вечность, заслоненную временем». (С эпохи средневековья известно также тайное религиозно-мистическое общество розенкрейцеров.)

концерт (1894), позволивший наконец живьем услышать написанное, привели в середине 1890-х годов к наступлению *творческой зрелости* композитора, оформлению его оригинального стиля — *музыкального импрессионизма*, подлинное рождение которого связывают с появлением симфонической пьесы «*Послеполуденный отдых фавна*» (1894), подробное знакомство с которой нам предстоит.

Утонченное оркестровое письмо, любование гармоническими красками, зыбкость и подвижность формы, богатство колорита, живописная «картинность» — эти отличительные особенности творческой манеры закреплены Дебюсси в целом ряде сочинений конца 1890–1900-х годов. Среди них два оркестровых триптиха — «*Ноктюрны*», состоящие из трех разнохарактерных пьес («Облака», «Празднества», «Сирены»; последняя — с женским хором без слов), и симфонические эскизы «*Море*»; фортепианные циклы «*Эстампы*» («Пагоды», «Вечер в Гранаде», «Сады под дождем») и «*Образы*» (I часть — «Отражения в воде», «Посвящение Рамо», «Движение», II часть — «Колокола сквозь листву», «Луна озаряет развалины храма», «Золотые рыбки»). Интересно, что за последним фортепианным сборником следует и симфонический цикл с таким же заголовком («*Образы для оркестра*, включающие «Жиги», «Иберию» и «Весенние хороводы»). Мы не случайно перечислили пьесы, вошедшие в циклы, — уже их *поэтические названия*, равно как и *жанровые обозначения* (образы, эстампы, эскизы) вызывают ассоциации с живописью импрессионистов. Не менее изысканны программные заглавия цикла из *24 фортепианных прелюдий* (1910–13). Композитор не прекращал писать и вокальную лирику (циклы «Галантные празднества», «Песни Билитис», «Песни Франции» и др.).

Произведением, суммирующим достижения Дебюсси в разных жанрах, стала его единственная законченная опера — «*Пеллеас и Мелизанда*», над которой композитор работал в течение девяти лет (1893–1902).

«Пеллеас и Мелизанда». В основе этой большой пятиактной работы для музыкального театра лежит одноименная пьеса бельгийского франкоязычного поэта-символиста и драматурга *Мориса Метерлинка* (1862–1949), написанная в 1892 году и поставленная в Париже годом позже.



Морис Метерлинк

Метерлинк, наряду с Ибсеном, — один из центральных фигур символистского театра, в котором намеки, недомолвки, предчувствия, а то и просто молчание часто важнее очевидного, происходящего на сцене. Пьесы драматурга полны символов, нередко переходящих из одной пьесы в другую (старуха, спящий ребенок, Незнакомец, собака, слепые, нищие, закрытые двери, шум моря или ветра); активное поведение героев часто сменяется ожиданием неведомого, место действия условно. Живым актерам Метерлинк предпочел бы марионеток, лишенных плоти и управляемых таинственной силой (ряд пьес написан им для кукольного театра).

Сюжетный стержень его драм зиждется на конфликте между грёзой и явью, «ростом души» и ее обреченностью на несвободу.

Пьеса «Пеллеас и Мелизанда», сюжетно напоминающая «Тристана и Изольду», настолько поразила воображение Дебюсси, что он позаботился не только о письменном согласии автора на использование текста, но и лично предпринял поездку в Бельгию, дабы оговорить с Метерлинком возможные изменения в либретто. Драматург предоставил Дебюсси полную свободу действий, но композитор лишь немного сократил ее текст.

Вкратце изложим сюжетную канву *либретто*.

Принц Голо, внук короля Аркеля, у лесного ручья встречается прекрасную девушку по имени Мелизанда. Она не помнит, откуда пришла; на дне ручья сверкает упавшая с головы корона, но Мелизанда не хочет обрести ее снова. Голо предлагает девушке пойти с ним в замок, но не знает туда пути.

Поседевший после смерти супруги, воспитывающий сына Голо просит у деда-монарха разрешения на новый брак — с Мелизандой. Аркель против воли соглашается, ибо «всё на свете вершится не без причины».

Проходящая в туманных окрестностях замка, Мелизанда встречается Пеллеаса (сводного брата Голо), они становятся друзьями. Однажды, гуляя с Пеллеасом в парке близ глубокого источника, вода которого исцеляет слепых, Мелизанда то ли случайно, то ли намеренно роняет туда обручальное кольцо, подаренное ей

Голо. Мужа мучают странные предчувствия. Мелизанда, ждущая от него ребенка, вскоре признается, что над ней довлеет необъяснимая сила. Обнаружив пропажу кольца, Голо требует немедленно найти его. В сопровождении Пеллеаса Мелизанда отправляется на поиски. Однако в гроте, куда впадает ручей, спят трое седовласых нищих, что приводит ее в ужас.

Ночью у окна замковой башни Мелизанда расчесывает свои прекрасные волосы, пленяя Пеллеаса красотой. Наклонившись по его просьбе, она окутывает принца длинными струящимися волосами. Приближается Голо, но Мелизанде не удается скрыться — волосы запутываются в ветвях дерева. Нежный разговор подслушан, в сердце Голо вспыхивает ревность. В замке он грубо оскорбляет супругу, стаскивая ее за волосы на пол, а Пеллеаса приводит к бездонному зловонному колодезю, намекая на опасность затеянной им игры. Следующей ночью Голо заставляя плачущего сына Иньоля следить за невинным свиданием влюбленных, которые лишь завороченно смотрят на огонь лампы.

Пеллеас готов навсегда уехать, но его последнюю встречу с Мелизандой вновь прерывает разъяренный Голо. В минуту отчаяния влюбленные решаются на страстный поцелуй. Голо пронзает Пеллеаса шпагой и ранит убегающую Мелизанду.

У постели больной стоит поникший Аркель. Голо готов простить Мелизанду, если она признается в «преступности» ее любви. Но Мелизанда тихо хранит светлые воспоминания, она мечтает лишь «о блике солнца в морской глубине». Входят молчащие служанки, звучит колокол. Чистая душа Мелизанды уносится ввысь, в комнату вносят недавно родившуюся дочь. «Теперь ей придется жить вместо матери», — обреченно говорит Аркель.

История о прекрасной девушке, явившейся в мир людей для того, чтобы странным образом его покинуть, оставив одни вопросы, — яркий пример символистской пьесы. В неторопливо развивающемся сюжете больше *ожидания*, осторожного приближения к чему-то главному, что все-таки остается «за кадром», нежели собственно событий, «драмы». Дебюсси чрезвычайно привлекательно это сплетение недоговоренностей, оно отвечало его представлению о целях музыкального искусства, которое «существует для невыразимого». «Я хотел бы, — писал он, создавая оперу, — чтобы музыка как бы выходила из сумрака и возвращалась бы в сумрак, чтобы она всегда скромно оставалась в тени». Такой «символистский настрой» вступал в некоторое противоречие с его же установками на эмоциональную отзывчивость творца,

призванного запечатлеть правду *душевных движений*. «Я стремился дать волю своей натуре и своему темпераменту, высказать так искренне, как это возможно, ощущения и чувства, которые я испытываю», — говорил композитор, призывая не допускать, «чтобы эмоция была задушена нагромождением мотивов».

В результате символистская драма в версии Дебюсси превратилась в *лирическое повествование*, выполненное *импрессионистскими средствами*, в котором к тому же в образе Гюло ярко развита оперная традиция *остродраматического* воплощения темы «слепой ревности». Мир «иных существей», догадок и предчувствий (большую часть пьесы неосознаваемых главными персонажами) выражен, преимущественно, текстом Метерлинка. Музыка же (с ее изначально символическим, невербальным языком), напротив, придает пластическую осязаемость слову, материализует пейзаж тонких чувствований героев. Подтекста, «второго плана» в том понимании, какое подразумевал Метерлинк, в музыке нет, если не считать ставшую давно привычной систему лейтмотивов; лирические партии выражают скорее искренность, непосредственность чувств, нежели их условность, завуалированность. Поэтому функции двух стремящихся к синтезу искусств скрестились в опере довольно парадоксально: «слово», отказавшись от однозначности и ясности выражения, стремится *умолчать* о главном, а музыка, преодолевая непонятность своего языка, открыто *выражает* эмоцию (хоть и неброско, без экзальтации).

Композитор использовал музыкальный «словарь импрессиониста» (воплощенный и в других сочинениях) на редкость многообразно — подобно живописцам, превращавшим ограниченный набор чистых красок в бесконечное множество оттенков. Центральные элементы стиля Дебюсси — специфические *ладовые* и *гармонические* комплексы: его музыка — царство *целотонных гамм, пентатоники, увеличенных трезвучий* и различных *аккордовых параллелизмов* (трезвучий, септ- и нонаккордов). Показательно также почти полное исчезновение *гармонического* минора и замена его экзотическим для классической традиции *натуральным* минорным ладом, который взамен образной антитезы «весело — грустно» (мажор — минор) становится частью противопоставления

«просто, наивно — странно, причудливо» (диатоника — целотонность). Побочный эффект этой ладовой мутации — ослабление доминантовых тяготений, которое компенсируется «количественным» накоплением *неразрешающихся аккордов доминантовой структуры*. Таковы «первоэлементы», создающие звуковысотное «поле» сочинения.

Другие уровни оперы направлены на дифференциацию центральных ладогармонических комплексов, создание изменчивости, движения. В первую очередь это постоянно варьирующийся *оркестровый колорит* (тембр), далее — *регистр* (низкий — грозный; высокий — нежный), *артикуляция* (сочное легато — интенсивность чувства; пиццикато — затаенность, тревога), *динамика* (громко — страсть, нервный всплеск; тихо — умиротворение), *фактура* (оркестровый унисон — неумолимость рока; тремоло или *divisi* — подвижность, открытость эмоции), *ритм* (неровность — цветение чувств; равномерность пульсации — статика, угроза) и т. д. Разумеется, внутри каждой пары названных условных полюсов есть разнообразные оттенки, градации чувств и смыслов. Поэтому одни и те же «компоненты», известные по другим сочинениям композитора, ложатся на звуковое полотно то спокойным ласковым штрихом, то текучей вязью орнамента, то нервной, беспокойной краской, создавая в итоге волнующее лирико-драматическое повествование с прихотливым образно-эмоциональным рельефом.

Вокальная манера Дебюсси (выработанная им в романсах) представляет собой *гибкую мелодекламацию*, чутко следующую за *речевой интонацией*. В этом «Пеллеас», конечно, родственен опытам Мусоргского по «омузыкаливанию» речи (что признавал сам композитор) и созданию психологически мотивированного речитатива, свободного, по выражению Дебюсси, от «административных форм». Иная сторона влияния Мусоргского — погружение речитативного «говорка» в пугающую пучину «волнующегося» оркестра — заметна во время припадка ревности Голо, напоминающего сцену галлюцинаций из «Бориса Годунова».

Сочинение, несомненно, испытало влияние вагнеровского «Тристана». Дебюсси так страстно любил этот романтический шедевр, столь часто в критических статьях полемизировал с Вагнером, что музыка немецкого гения стала «отправной

точкой» в поисках — стала тем, что надлежало *преодолеть*. В итоге Дебюсси избегнул вагнеровских недостатков (громогласия в выражении чувств, гипертрофированно длинных монологов, пренебрежения возможностями певцов), переняв ряд ценных качеств вагнеровской драмы, главным образом в области формы — таких как *стремление к непрерывности гармонического тока, отсутствие деления на отдельные номера, тематическое объединение крупных разделов лейтмотивами, избегание сложных ансамблей и хоров*, равно как и *протяженных арий* (вместо них — множество крошечных ариозо и лишь однажды — фоновый хор как часть звукового пейзажа).

Сюжетная близость пьесы Метерлинка к легенде о Тристане породила также *идейное сходство* опер (запретность и опасность любви, ночь как символ свободы, долг как олицетворение рока), а также *сходство драматургического решения*: два главных героя с их любовными сценами практически безраздельно царят на сцене, поступки остальных персонажей соотносятся с ними. Дебюсси чужды вагнеровская сверхэмоциональность и «категоричность» — его герои поют о таинстве любви робко, ищут в сердцах полутона, мучаются сомнениями, а когда осознают приход любви в полной мере — касаются ее лишь на мгновенье, не стремясь удержать синюю птицу счастья. Соответственно главная мужская партия поручена не героическому, а *лирическому* тенору (что вполне в традициях французского оперного театра)*.

В «Пеллеасе» тщательно выверена *оркестровая партия*, но ее отношения с вокалом тоже отличны от вагнеровских: оркестр никогда не заглушает певцов, то сплетая полупрозрачную инструментальную паутину со множеством *пауз* (любовные сцены), то ярко, но не аффектированно поддерживая драматические обострения. Музыку оперы отличает *психологическая утонченность* в сочетании с *тонкой изобразительностью*, вниманием к деталям пейзажа, многие из которых, согласно Метерлинку, имеют значение символов.

* Для знакомства со стилем и настроением сочинения рекомендуем послушать любовную «сцену с волосами Мелизанды» (первая картина третьего действия).



К. Дебюсси с женой Эммой
1902 г.

«Современному театру недостает заботы о художественности, — писал С. Малларме, критикуя „реализм“ традиционных постановок. — Из-за навязчивой достоверности персонажей и излишнего жизнеподобия инсценировок он не позволяет мечтать о потустороннем, без чего немислимо эстетическое наслаждение». Совместное творение Метерлинка и Дебюсси лишено этих недостатков: спектакль дарует возможность и «волнующей игры в загадки», и наслаждения магией слияния слова с красивой лирической музыкой.

Успех к опере пришел не сразу. Генеральная репетиция «Пеллеаса и Мелизанды» в парижском театре «Опера-комик» 28 апреля 1902 года завершилась скандалом (что частенько знаменует приближение славы): молодые воспитанники консерватории были в восторге, седовласые профессора — в ужасе. Атмосфера обструкции спровоцировала настоящий бедлам в зале, после чего директор консерватории под угрозой исключения из учебного заведения запретил студентам присутствовать на последующих спектаклях. Прошедшая через два дня *преьера под управлением А. Мессаже* привлекла разношерстную публику (поклонников в том числе), но достоинства сочинения не были услышаны — оперу встретили прохладно, критика обвинила автора в нигилизме, «отрицании искусства», карьеризме и безнравственности. Масла в огонь подлил Метерлинк, предвосхитивший премьерные показы уничижительной статьей об опере в «Фигаро»: заявляя прежде о своей глухоте к любой музыке, драматург неожиданно пристрастно вслушался в творение соавтора, грубо разгромил оперу в печати

и даже подал на Дебюсси в суд! Причина была банальна — партию Мелизанды хотела спеть супруга Метерлинка Жоржета Леблан (неплохая драматическая актриса и весьма средняя певица), а Дебюсси выбрал на эту роль молодую, но талантливую Мери Гарден.

Нездоровый ажиотаж подогрел интерес к спектаклю — до конца сезона опера прошла четырнадцать раз*.

С этого момента в жизненную партитуру Дебюсси была наконец-то вписана оптимистическая партия звона золотых монет, избавившая его от вечных материальных затруднений.

Шаги в сторону. Постепенно композитором осознавалась некоторая «герметичность», самодовлеющая ценность найденных художественных средств. Боясь повторов, Дебюсси писал медленно и сравнительно мало, нащупывая пути расширения стилистических и жанровых рамок творчества: в фортепианную сюиту «Детский уголок» (1908), посвященную дочери**, включен настоящий *рэгтайм* («Кукольный кейкуок»), в этом жанре написана и веселая пьеска «Маленький негр» (1909); «пастельные» музыкальные зарисовки контрастируют с *графическими*, *линейными* опусами в духе молодого С. Прокофьева, жесткими и динамичными (некоторые из «Этюдов»), или *монохромными* сочинениями: в сюите для двух фортепиано «По белому и черному» (1915) использованы, по признанию композитора, лишь «оттенки серого цвета»; блаженное «смакование» фонических прелестей иной раз сменяется *насмешкой*, *иронией* (например, первый этюд открывается убогой пародийной пятиступенной гаммой памяти «господина Черни», сметаемой расстрельным вихрем пассажей).

* Российская премьера «Пеллеаса» состоялась в 1915 году в петроградском Театре музыкальной драмы (на русском языке), однако на отечественной сцене опера не прижилась: ее возобновление состоялось лишь в 2007 году в московском Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко под управлением французского дирижера М. Минковского.

** Дебюсси был женат дважды: первый брак (с модисткой, интересовавшейся доходами мужа больше, чем его музыкой) был недолгим и завершился тяжбой под прицелом «желтой прессы» из-за попытки супруги в порыве страсти застрелиться; вторая жена Эмма, напротив, подарила композитору долгое семейное счастье и радость отцовства. Любимой дочери, ласково прозванной Шу-Шу, посвящено несколько сочинений.

Кейкуок, рэгтайм — жанры «предджазовой» музыки (подробнее см. в главе «Кроссовер»).

Пунктиром через творчество композитора проходит и линия «воспоминаний» о старинной музыке — ряд фортепианных пьес содержит (мечтательно или полушутливо) жанровые приметы XVII–XVIII века, напоминая о Бахе (Прелюдия и Токката из сюиты «Для фортепиано», 1901), французских клавесинистах Ж. Ф. Рамо и Ф. Куперене (мелкая, «дробная» мелодическая техника, упругость ритма и контрапунктическое плетение голосовых кружев в «Бергамасской сюите», 1890–1905).

Опытный мастер не переставал искать и некую синтезирующую, универсальную форму: так появилась торжественно-скорбная музыка к мистерии Г. д'Аннунцио «Мученичество святого Себастьяна»* (1911), близкая жанру оратории и вызвавшая клерикальный скандал из-за исполнения главной партии русской танцовщицей Идой Рубинштейн.

Как и многие, Дебюсси не устоял перед обаянием «устрашающего и обворожительного» С. Дягилева, будоражившего французскую столицу пышными танцевальными постановками: «Послеполуденный отдых фавна» был превращен в балет, в 1912 году украсивший афишу «Русских сезонов». По заказу знаменитого импресарио создан также балет «Игры» (1913), сюжетной основой которого стала спортивная сценка — теннисный раунд, перерастающий во флирт. Угловатая механистичная хореография Нижинского, воплощавшая пластику «человека XX века» (время действия в программке было обозначено 1930 годом!), не была понята современниками, композитором в том числе — футуристические эксперименты сочли «нарочитым кривлянием». Ни критика, ни публика не заметили и смелые музыкально-структурные новации балета, в котором Дебюсси отказался от прямолинейной последовательности тематического развития, сделав акцент на непредсказуемой мотивной «игре», предвосхитив зрелого Стравинского и некоторые авангардные опыты.

После парижских балетных премьер композитор в качестве дирижера выступил в Москве и Петербурге.

С 1901 года он регулярно публиковал критические статьи, одновременно изящные и глубокие. Подобно Шуману,

* Как и некоторые другие произведения (детский балет-пантомима «Ящик с игрушками», 1913), «Мученичество» инструментовано по указаниям Дебюсси его преданным другом и последователем А. Капле.

композитор выразил свое alter ego («другое я») в литературном двойнике по имени Крош, с которым вел на страницах газет полемические беседы. Эти заметки собраны в книге *«Господи Крош, антидилетант»*, изданной в Париже после смерти композитора (1921).

Многие замыслы остались незавершенными, в том числе оперы *«Падение дома Эшеров»*, *«Черт на колокольне»* (обе — по новеллам Э. По), *«Как вам это понравится»* по Шекспиру, кантата *«Ода Франции»*, балет *«Дворец молчания»*. К сожалению не был реализован любопытный план создания собственного *«Тристана»* — оперы на основе «Романа о Тристане и Изольде» XII века в пересказе писателя и ученого Жозефа Бедье.

Последними законченными произведениями Дебюсси стали *сонаты для виолончели, альты* (также арфы) и *скрипки с фортепиано*.

Уход. В 1914 году парижане были всерьез напуганы реальной угрозой немецкой военной агрессии. На бесцеремонное вторжение войны Дебюсси откликнулся *«Героической колыбельной»* для фортепиано (или оркестра). Голодное и холодное время осложнилось для него тяжелым раковым заболеванием, которое неуклонно убивало творческие и физические силы. Понемногу он все еще сочинял — на собственный текст создал трогательное *«Рождество детей, лишившихся крова»* (1915), а также отредактировал по просьбе издателей этюды Шопена и сонаты Баха для скрипки и клавесина.

Перенесенная в конце 1915 года операция облегчила страдания ненамного, но подарила два с лишним года жизни. Умер композитор 25 марта 1918 года. Таким жестоким образом судьба уберегла Дебюсси от другого испытания — несколькими месяцами позже от дифтерии скончалась его двенадцатилетняя дочь Эмма.

«ПОСЛЕПОЛУДЕННЫЙ ОТДЫХ ФАВНА» (Прелюдия к эклоге С. Малларме)

Сюжетная основа. *Стефан Малларме* (1842–1898) — один из ведущих представителей французского символизма, «культовая» фигура этого поэтического движения. Небольшая поэма *«Послеполуденный отдых фавна»* написана им в первый

период творчества (1865) и опубликована в 1876 году в оформлении Э. Мане. Ее жанр — известная с античности *эклога*, разновидность пасторальной (от лат. *pastoralis*), то есть «пастушеской» поэзии, рисующей невинные прелести сельской жизни (иногда служащие лишь поводом для изложения автором своей идеальной концепции мироустройства). Эклоги обычно писались с целью *инсценировки* (в отличие от родственного им собственно поэтического жанра *идиллии*).

Герой эклоги Малларме — рогатый, козлоногий, поросший шерстью фавн, римское божество полей, лесов и животных. Его культ во многом тождествен почитанию древнегреческого Пана, охочего до лесных нимф. По легенде, Пан однажды погнался за нимфой по имени Сиринга (Сиринкс), но пришедшие на помощь речные нимфы (наяды) спасли ее, превратив в тростник. Пан сделал из тростинки свирель, дав инструменту имя исчезнувшей нимфы.

*Вам вечность подарить, о нимфы!
 Полдень душный
 Растаял в чаще сна, но розово-воздушный
 Румянец ваш парит над торжеством листвы.
 Так неужели я влюбился в сон?*

Так начинается эклога Малларме*, написанная сочным, чувственным, немного вычурным языком. Фавн грезит о неуловимых нимфах, в сладкой неге остывающего зноя отдаваясь потоку манящих иллюзий и тщетной надежде, что «плоть усталая смирится с тишиною». Старинный жанр в интерпретации поэта стал опытом многоуровневого воплощения символистских идей о стертости границ между явью и сном, об искусстве как прибежище загадочного, далекого от реальности миража. Чудесное перевоплощение нимфы в волшебную материю музыки перекликается и с идеей Малларме об «аполлоническом» назначении художника, извлекающего священное Слово из невесомых отблесков стихийных сил природы.

Музыкальное воплощение. Прекрасная музыка Дебюсси добавляет еще один пласт фантомному *сюжету-воспоминанию* — музыкально-живописный, красочный и одновременно таинственный, ускользающе-неосвязаемый.

* Перевод Р. Дубровкина.

*Оркестровая прелюдия**, завершенная композитором в 1894 году и исполненная в концерте Национального музыкального общества, принесла 32-летнему автору громкий успех и долгожданное признание публики. Всего годом ранее была сыграна его последняя студенческая кантата «Дева-избранница», в музыке которой удосужились обнаружить «свежую кровь». В «Фавне» за Дебюсси наконец признали подлинность таланта и яркую самобытность творческой манеры. Более того, пьеса продолжительностью чуть более десяти минут через несколько десятилетий стала своеобразной *точкой отсчета нового времени* — по крайней мере, таковой ее считал один из «столпов» музыкального авангарда Пьер Булез.

Словами и даже музыкальными терминами описать содержание этой *импрессионистской звуковой картины* весьма затруднительно: композитор не пытался следовать букве сюжета Малларме, передавая скорее «впечатление» от поэмы, ее *общее настроение*, рисуя атмосферу томной неги, чувственности упоения сочной и терпкой густотой летнего полдня, пробуждающего неподвластные разуму волны желания. Дебюсси подчеркивал, что красота произведения искусства «всегда остается таинственной», а его волшебство не сводится к осознанию, «как это сделано». Поэтому отметим лишь несколько ключевых «технологических» моментов, спрятанных рукой Мастера под чарующей пеленой мечтательности.

Сочинение открывается *хроматическим* мотивом солирующей флейты, ассоциирующейся с мифологической флейтой Пана:

50 *Très modéré* (Очень сдержанно)



* Дебюсси поначалу планировал написать к эклоге Малларме также *Интерлюдия* и *Парафразу*, но затем, вероятно, счел *Прелюдию* самодостаточной.

Главное в нем — подвижность, прихотливость, зыбкость. Контуры мотива (такты 1–2) ограничены неустойчивым тритоном, не формирующим четких ладовых ощущений; неясна и тональность. Полутоновая равномерность «разрезана» пропущенными тонами (при движении вниз в хроматическом движении недостает одного звука, вверх — двух). Зато протянутый *до-диез* концентрирует наше внимание на мягком, матовом звучании флейтового *тембра*. Третий и четвертый такты темы добавляют неброские, приглушенные ладовые оттенки пентатоники, осторожно «намекающей» на пасторальный ми мажор, который в мелодическом кадансе неожиданно «сворачивается» в звук *ля-диез* (тритоновый по отношению к тонике). Флейтовому соло приглушенным эхом вторят валторны, «лесной» тембр которых ассоциируется с картинами природы, и глубокие бархатные ноты засурдиненных низких струнных; тонкими паутинками прочерчивают оркестровый ландшафт легкие пассажи арф.

Тематическое развитие первого раздела близко форме вариаций — «погруженность» в чувственные видения не требует внесения больших тематических изменений, композитор лишь разукрашивает, оттеняет детали темы новыми *тембровыми* красками, украшает ее *дробными ритмическими фигурами*, разнообразит фактуру *подголосками*, разноцветными *аккордовыми педалями*. Уместно вспомнить, что любование краской, колоритом, растворение четких границ в множестве красочных деталей — типичные черты импрессионистской живописи. Подобно живописцам, композитор широко использует «чистые» тона *солирующих инструментов*: при втором проведении тема под шорох тремолирующих струнных переходит от флейты к певучему *гобою*.

Средний раздел пьесы (с т. 31) ненадолго добавит сумрачных тонов — будто легкая тень набежит на залитый солнцем пейзаж: *кларнет in A*, вписанный в общую гамму за счет приглушения сурдиной, прочертит целотоновые узоры, волнующиеся арфы заиграют регистровыми «бликами», виолончели ускоряющимися репетициями усилят свежий ветерок до холодного сквозняка. Однако через мгновение снова выглянет солнце и прольется безмятежный голос *гобая*. Широкая, насыщенная линия скрипок повысит эмоциональный тонус до

кульминации, а затем приведет к спаду напряжения и новой краске *кларнета in B* — композитору важны *оттенки, цветовые полтона* даже внутри группы тембрально родственных инструментов.

Нежнейшее соло скрипки предварит возвращение главного инструментального «образа» флейты с первой хроматической темой, знаменующей наступление *репризы* (такт 79): горделивая статика благоухающей природы как нельзя лучше подчеркивается симметрией формы. Расцветающая широкими скачками тема скрипок приведет к новому динамическому нарастанию, которое постепенно истает причудливыми головами далеких валторновых энгармонизмов, едва слышными флажолетами арф и заключительным пиццикато виолончелей и контрабасов.

Черты музыкального импрессионизма. В этом небольшом оркестровом сочинении сконцентрированы важнейшие признаки *импрессионизма* — стиля, первооткрывателем которого в музыке стал Дебюсси. Композитор создал жанр *музыкально-животисной картины*, основным содержанием которой является не последовательное воплощение выбранного сюжета (что было широко распространено в романтической музыке и ранее), а *созерцательное любование оркестровыми, гармоническими и ладовыми красками*, наслаждение *красотой самого звука* (его тембром, мягкостью или «шероховатостью», статичностью или переливчатостью, оттенками того или иного тона внутри играющего фоническими красками аккорда). На всех уровнях композитор последовательно преодолевает традиционную логику симфонического «повествования» — *гармония* отдает предпочтение «нелогичным» с точки зрения классической науки сочетаниям, ярче высвечивающим окраску самих аккордов (это *нивелирует их ладовое тяготение*: например, в цепочке септ- или нонаккордов доминантовой структуры из-за отсутствия разрешений созвучия теряют первоначальную функцию стремления в тонику, становятся важны не ролью в общем развитии, а «сами по себе»), возрастает роль медиант — трезвучий терцового соотношения; соответственно, *гармонические лады*, подразумевающие опору на стандартную последовательность T-S-D, замещаются «модальными» *ладами с подвижной, «блуждающей» тоникой*,

обогащаются фольклорными или искусственными компонентами (пентатоника, натуральный минор, целотонность, хроматическая симметрия); *музыкальная форма*, теряя поддержку функциональной гармонии, развивается по новым законам* — она создается, подобно живописи импрессионистов, *наложением и варьированием множества небольших мотивов*, инкрустацией *дополнительных фактурных пластов*, приводящих к «полимелодике», когда замысловатый узор сочинения ткётся из нескольких взаимодополняющих мелодических линий. *Оркестровка*, помимо *предпочтения чистых тембров*, ориентирована на создание «*пространственно-зрительного*» впечатления *прозрачности, воздушности, объемности* и никогда не отягощена чрезмерной, самодовлеющей динамикой или плотностью. Тембровая дифференциация Дебюсси невероятна: даже однородные струнные инструменты он часто делит на несколько индивидуализированных партий (в «Пеллеасе», к примеру, на двенадцать), привычным тембрам духовых добавляет множество оттенков за счет применения сурдин или видовых модификаций инструмента, человеческий голос использует как оркестровую краску («Сирены»).

Наблюдая в реальности картину волнующегося моря или безграничного неба, мы поражаемся одновременно их изменчивостью и постоянством — именно этого эффекта подражания *живой природе* удалось добиться Дебюсси своей музыкой. Если художники-импрессионисты запечатлели на полотнах почти мистические переливы *мерцающего света*, то Дебюсси первым из европейских музыкантов сумел воплотить *звучащую тишину* — тот ласковый, пестрый и неброский мир легких вибраций, по которому тоскует любой горожанин, устремляющийся летом подальше от городской суеты.

Фавн в балете. Малларме, сочиняя эклогу, предполагал ее *сценическое воплощение* в виде *декламации, сопровождаемой танцем*. Появление музыки Дебюсси стало одной из ступенек к реализации этого замысла поэта, еще полнее воплотившегося в *балетной версии*, созданной по инициативе С. Дягилева.

* Форму классической симфонии Дебюсси язвительно называл «четырёхугольной».



В. Нижинский
в роли Фавна
1912 г.

По общепринятому мнению, хореография балета «Послеполуденный отдых фавна» принадлежит гениальному танцору дягилевской труппы *Вацлаву Нижинскому*. Однако мемуаристы, искренне восторгаясь необыкновенной пластикой и фантастическими прыжками «Вацлава» (говорили, что он «неспешно перелетает огромные расстояния», что дикая экспрессия его танца «электризует зал доистерик», что сам он — «полукот-полужмея»), отмечали вместе с тем полную неспособность Нижинского «ясно мыслить и еще менее — ясно выражаться». «Если бы его попросили изложить свою новую религию, то не смогли бы вытянуть из него, даже под страхом смерти, более того, что он сказал своими удивительными прыжками», — писала легендарная Т. Карсавина.

Балетмейстерство Нижинского было многим обязано таланту самого Дягилева, покровительствовавшего Вацлаву. Вот как история возникновения балета описана С. Лифарём: «В 1911 году Сергей Павлович сидел с Нижинским на площади святого Марка в Венеции, и тут вдруг, мгновенно, пришла в голову пластико-хореографическая мысль сделать „Фавна“. Сергей Павлович тут же вскочил и стал показывать угловатую тяжелую пластику фавна и воспламенил Нижинского, который стал бредить „Фавном“. Часами просиживали они в музее, изучая античную пластику поз и угадывая их движение, и немедленно по возвращении в Монте-Карло приступили к постановке „Фавна“. Первый творческий опыт Нижинского был мучительным и потребовал громадной затраты времени и сил не только Нижинского, растерявшегося, беспомощного, но и Бакста, и самого Дягилева. Игорь Стравинский свидетельствует, что „участие Бакста в этом балете было преобладающим; не говоря о декорациях и прекрасных костюмах, которые он создал, он же указывал и малейшие хореографические жесты“. Дягилев присут-

ствовал на всех репетициях — а их было больше ста!»*.

Тем не менее без Нижинского балет бы не состоялся — именно его артистический гений превратил грёзы Малларме, Дебюсси, Бакста и Дягилева в завораживающую живую картинку: языческая строгость «профильных» поз и плоскостных жестов, плавно-заторможенная походка с чуть загнутыми внутрь ступнями, чувственные содрогания обессилевшего полуживотного-полубога на брошенном нимфой покрывале — все это и околдовывало, и шокировало зрителей, пришедших в театр Шатле 29 мая 1912 года: в зале, где присутствовал и Дебюсси, свист и шиканье смешались с аплодисментами. Царственным жестом Дягилев дал команду повторить шедевр, со дня премьеры навсегда вошедший в историю мирового балета.



Л. Бакст.
Вацлав Нижинский
в роли Фавна
Эскиз костюма к балету
на музыку Дебюсси. 1912 г.

ПРЕЛЮДИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Импрессионизм Дебюсси в полной мере проявился в его фортепианной музыке, основным жанром которой в широком смысле была *сюита* (последовательность контрастных пьес), в узком — *программная прелюдия* (небольшая образная зарисовка, «структурная единица» сюит). *Цикл из 24 прелюдий* — своеобразный итог эволюции стиля композитора: многоцветье, извлекаемое композитором из черно-белой клавиатуры, вобрало в себя и оркестровый опыт. (Дебюсси предпочитал

* См.: *Лифарь С.* Дягилев и с Дягилевым. М.: АРТ СТУД РФ, 1994. Позже «постановщицей» балетов Нижинского (или, по крайней мере, соавтором) была его одаренная сестра Бронислава, прославившаяся как хореограф.

Лев (Леон) Бакст — живописец, график, оформитель спектаклей дягилевской антрепризы в 1909–18 годах.

сочинять сидя за роялем; это приводило и к обратному влиянию — фортепианной музыки на оркестровую).

Уже чтение заголовков этих красочных пьес — почти музыка. *Первая тетрадь* прелюдий, завершенная в 1910 году, состоит из следующих номеров: «Дельфийские танцовщицы», «Паруса», «Ветер на равнине», «Звуки и ароматы реют в вечернем воздухе», «Холмы Анакапри», «Шаги на снегу», «То, что увидел западный ветер», «Девушка с волосами цвета льна», «Прерванная серенада», «Затонувший собор», «Танец Пёка»*; во *вторую тетрадь* (1913) включены «Менестрели», «Туманы», «Мертвые листья», «Вороты Альгамбры», «Феи — прелестные танцовщицы», «Вереск», «Генерал Лявин — эксцентрик», «Терраса, посещаемая лунным светом», «Ундина», «С уважением, сэру Пиквику экс. П.Ч.П.К.», «Канопа», «Чередующиеся терции» и «Фейерверк». Композитор разместил названия пьес не в начале, а в конце каждой прелюдии, предлагая слушателю самому составить представление о музыке и лишь затем сравнить его с авторскими ассоциациями.

Пестрота и характеристичность пьес, объединенных в цикл, генетически восходит к музыке французских клавесинистов; более близкие по времени прообразы — сюиты романтиков, в том числе французских (например, камерный цикл «Карнавал животных» К. Сен-Санса или фортепианный сборник «Живописные пьесы» Э. Шабрие). Главное отличие Дебюсси — жанровые предпочтения: в большинстве пьес он, подобно Моне, предстает мастером тонко прорисованного пейзажа.

Сложность, многослойность фактуры некоторых прелюдий потребовали введения дополнительной нотной строки: все пьесы второй тетради написаны на трех нотных станах (мистически-затаенно звучащие «Мертвые листья» и «Терраса,

* Оригинальное название пьесы — “La Danse de Puck” — в переводе с французского должно бы звучать как «Танец Пука» (именно так называл пьесу С. Рихтер), но в большинстве отечественных изданий оно стыдливо заменяется на «Танец Пёка». Учитывая отсылку Дебюсси к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь», правильнее перевести название как «Танец Пака» (гласная в закрытом слоге puck по-английски произносится как «а»). Пук, он же Пак, Пэк или Робин Гудфеллоу («славный малый»), в англо-саксонской мифологии — добрый, но дурашливый ночной дух, родственник лесному эльфу или домовому. Аналогичный персонаж (в переводе Б. Пастернака — Пук) есть также в «Фаусте» Гёте (интермедия «Сон в Вальпургиеву ночь», навеянная Шекспиром).

освещенная лунным светом», причудливо-фантастические скерцо «Ундины» и «Феи — прелестные танцовщицы», пасторальная зарисовка «Вереск» и другие). При этом форма большинства прелюдий, несмотря на гармоническую и фактурную изобретательность, тяготеет к классической *трехчастности*.

Прелюдия «**Паруса**» (№ 2 в первой тетради) — поразительный пример музыки, почти полностью созданной на основе ладово-инертной *целотонной гаммы*: 58 тактов этой пьесы (из 64) опираются на этот диковинный звукоряд из шести равноправных звуков. Отсутствие полутонов, тритоны вместо квинт, невозможность выделить тонику и «бесконечная симметрия» (целотонную гамму можно играть от любого звука, ее структура от этого не меняется) — все это нивелирует ладовые тяготения, отчего гамма ранее применялась эпизодически как предельно «экзотическое» средство, не подходящее для длительного развития: например, у Глинки она звучит совсем коротко при появлении Черномора, у Чайковского — в сцене с призраком Графини. Дебюсси благодаря *фактурному варьированию* виртуозно доказывает обратное, создавая вибрирующую, волнуемую, как настоящее море, музыкальную ткань. Вместе с тем картина сырого побережья с качающимися на горизонте полупрозрачными парусами лишена динамики в драматическом смысле, ведь прелесть морского пейзажа — в его «изменчивой статике»: каждое следующее мгновение столь же прекрасно, как и предыдущее.

Двухтактовая фраза, открывающая прелюдию, — тематический «эмбрион» пьесы:

51 Modéré (Сдержанно)



Из него будут прорасти различные регистровые и фактурные комбинации, в которых, при кажущейся импровизационности, несомненна тонкая интеллектуальная работа. К терцовым параллелизмам, занимающим верхний регистр, добавятся еще два пласта — органнй пункт на звуке *си-бемоль* в басу

и плотная октавная или аккордовая линия посередине. Этим расслоением будет достигнут пространственный эффект объемности, воздушности.

Лишь один раз холодное мерцающее спокойствие целого тонного звукового «кроссворда» будет нарушено — в 47-м такте, словно порыв ветра, пронесется *пентатонический* пассаж. Но его энергии (также лишенной живительной остроты полутонов) хватит лишь на шесть тактов, после чего легкие целотонные волны приведут к заключительному репризному проведению начальной фразы.

Исполнителям «Парусов» композитор советовал сосредоточиться на мягких переливах сумеречных красок, избегая искусственного оживления неброского пейзажа — целью автора было «образное эхо», отзвук, *впечатление*, а не «фотография пляжа».

Следующая прелюдия, «**Ветер на равнине**» (№ 3/1), — также звуковая пейзажная картина, только более динамичная. Она построена на *фактурном контрасте* малосекундовых «завихренней», соперничающих с четко прочерченной пентатонической линией и неожиданными аккордовыми «всплесками» на основе полууменьшенного септаккорда и мажорных трезвучий.

Минималистически, в духе японской гравюры решена прелюдия «**Шаги на снегу**» (№ 6/1): мало нот, много пауз и воздуха. Несколькими штрихами задается сосредоточенно-медитативный тон — это не столько «изображение», сколько фиксация созерцательного состояния наблюдателя, немного печальное погружение в почти остановившееся время, едва слышно отсчитывающее тающие, как снежинки, кванты бытия. Основной «строительной ячейкой» формы является обычная секунда:

52 Triste et lent (Грустно и медленно) $\text{♩} = 44$

pp

p *expressif et douloureux*
(выразительно и горестно)

pü pp

Секунда здесь — универсальный *символ* рождения, роста и умирания: начальный импульс (короткий и более решительный первый звук, *initio*) ненадолго дает жизнь второму звуку, который, не успев самим фактом звучания подтвердить право на жизнь (*motus*), исчезает в никуда, растворяясь в невидимом-неслышимом «завтра» (*terminus*)*. Можно сказать, что перед нами ни много ни мало картинка вечности, холодно внимающей неясным контурам жизни (секундовые интонации пунктиром пронизывают всю пьесу, а на их фоне мягко и пассивно возникают скромные певучие мотивы).

Помимо лирических пейзажных зарисовок, цикл прелюдий включает яркие, колоритные, «географически определенные» картины. Так, искрящаяся музыка «*Холмов Анакапфи*» воссоздаст атмосферу Италии, а написанная в жанре фанданго «*Прерванная серенада*» — темпераментная сценка из испанской жизни, музыка которой имитирует гитарную фактуру, страстными увеличенными секундами напоминая о мавританском (арабском) влиянии на импровизационный стиль фламенко. Сумрачный, напряженный характер за счет жестковатых гармоний с большой септимой и резковатой, брутальной артикуляции носит вторая испанская прелюдия, «*Ворота Альгамбры*», пронизанная ритмом *хабанеры***.

* Теорию стадиальности формы на основе трех функций (*initio* – *motus* – *terminus*) подробно развил Б. Асафьев в книге «Музыкальная форма как процесс».

** Национальный колорит Испании воссоздан также в других сочинениях: фортепианной пьесе «*Маски*» (1904), оркестровой пьесе «*Иберия*» из цикла «*Образы*». Поэт Ф. Г. Лорка был поражен, услышав «*Вечер в Гранаде*» из цикла «*Эстампы*». Выступая на музыкальном фестивале в Гранаде в 1922 году, он сказал, что в этом сочинении Дебюсси слышны «все эмоциональные приметы гранадского вечера: даль голубой долины, Сьерра, приветствующая волны Средиземного моря, огромные хлопья тумана, застилающего дали, восхитительно прихотливая музыка города и завораживающее журчанье подземных вод. <...> Удивительней всего, что Дебюсси никогда не бывал в Гранаде: это потрясающий пример художественного озарения, пример гениальной интуиции». Лорка сравнил Дебюсси с мистиком Сведенборгом, издала узревшим пожар в Стокгольме, и уподобил его прорицателям древности. (Добавим в скобках, что композитор, конечно, был знаком с испанским фольклором — как подлинным, так и опосредованным в сочинениях других композиторов, Русских в том числе.)

«Девушка с волосами цвета льна» (№ 8/1) — нежный акварельный *портрет*, выдержанный в той же цветовой гамме, что и большинство пейзажей. Глубокая тональность ми бемоль минор трактуется композитором элегически. Начальная фраза прелюдии — мелодическое обыгрывание малог минорного септаккорда, завершающееся мягким плагальным кадансом S—T:

53 **Très calme et doucement expressif** ♩=66
(Очень спокойно, с нежной выразительностью)

p sans rigueur (свободно)

В дальнейшем эта мелодия подвергнется *гармоническому варьированию* (перегармонизации): в 9-м такте она прозвучит на фоне целотоновых созвучий, в 24-м такте превратится в аккордовые вертикали, в репризе (28-й такт) будет сопровождаться тянущимся, выдержанным мажорным трезвучием VI ступени. Небольшая развивающаяся середина основана на тех же интонациях. Скромность размеров прелюдии, продуманная экономия средств напоминают, что основным жанром импрессионистов в живописи был этюд, живой набросок, созданный несколькими штрихами портрет, где сиюминутность выражения, импровизационность преобладала над предзаданной логикой построения.

Есть в цикле и прелюдии в духе *характеристичных скетчей* Шумана (например, скерцозный танец эльфа), и пьесы, передающие *историко-культурные впечатления* от других искусств: мерная поступь «Дельфийских танцовщиц» отсылает к античной храмовой фреске; бурная пьеса «Что видел западный ветер» написана по мотивам сказки Андерсена «Райский сад»; «Звуки и ароматы реют в вечернем воздухе» — фраза из стихотворения Бодлера «Соответствия» (включенного в сборник «Цветы зла»), в котором поэт возвестил символистскую идею пересечения тайного и явного, соотношенность различ-

Стоит упомянуть и о раритете, который мало кому известен, — так называемой «прелюдии № 25», своеобразном послесловии к творчеству и жизни композитора. Эта фортепианная пьеса, вдруг появившаяся на аукционе в 2001 году, написана в начале 1917 года и называется «*Вечера в мерцании камня*» (“*Les soirs illumines par l’ardeur du charbon*”). Фразой и Бодлера композитор попрощался с любимым поэтом, а нотными листками... расплатился с поставщиком угля мсье Тронкин, который в годы войны спасал его от холода.

В заключение нельзя не вспомнить и о том, что Дебюсси был прекрасным пианистом, чья исполнительская карьера продолжалась практически всю жизнь; его игру сравнивали с мастерством Шопена. Вслед за польским композитором Дебюсси на новом уровне доказал богатство *тембровых* возможностей фортепиано, в известном смысле «реабилитировал» его после эпохи «клетчатых» виртуозов (так Глинка называл Листа). В связи с этим особенно велика роль *исполнителей* его фортепианной музыки. Среди выдающихся интерпретаторов Дебюсси — француз Альфред Корто и немецкий пианист Вальтер Гизекинг.

Завершая знакомство с творчеством Дебюсси, подчеркнем, что композитор без эпатажа и громких деклараций сумел стать одним из самых ярких новаторов XX века: в его музыке произошла «*эмансипация звука*», освобождение его от пут классической функциональной системы (а через это — от многовековой традиции театрального драматизма), выдвинувшее на первый план «*прелесть*», *самоценность звуковой краски*. Красота, спасающая мир, в его музыке получила убежденного поклонника и умелого Мастера: оркестр Дебюсси великолепен, гармонические оттенки свежи, мелодические линии непринужденны, а форма увлекает слушателя в свои живописные лабиринты. В эпоху бурного распространения автомобилей, аэропланов и железных дорог он, как и художники-импрессионисты или их собратья из поэтического цеха, стал певцом идеального-прекрасного, стремившимся воплотить «чистую духовность» вне рамок грубо-материального или примитивно-психологического. В духе времени ценность человека он соизмерял в первую очередь с *эстетическими* категориями, а не с этическими законами добра и зла. Эта идея «искусства для искусства» проистекала также из традиционного французского

«эстетизма» — культура рафинированно-прекрасного, из тяготения к изящности, тонкости, изысканности. Служение красоте сочеталось у него с полным отсутствием интереса к социальной проблематике (в отличие от обожаемого им Мусоргского). Поэтому эмоциональный тонус его сочинений чурается пафоса, помпезного театрального героизма и, напротив, тяготеет к непосредственности, лиризму, прихотливости эмоции (а не расчетливой выверенности траектории), мечтательности, очарованности прелестью мгновения. «Искусство — самая прекрасная из иллюзий», — говорил Дебюсси. Его «бархатная музыкальная революция» — смелый прорыв в будущее, а он сам, по словам Лорки, — «лирический аргонавт, открывший Новый Свет в музыке».

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ К. ДЕБЮССИ

Опера «Пеллеас и Мелизанда»

3 балета («Игры», «Камма», «Ящик с игрушками», два последних в виде клавиров)

5 кантат (в том числе «Весна», «Блудный сын», «Дева-избранница»)

Оркестровые сочинения (симфоническая сюита «Весна», «Маленькая сюита», Прелюдия к «Послеполуденному отдыху фавна», 3 триптиха — «Ноктюрны», «Море», «Образы»)

Фантазия для фортепиано с оркестром

Рапсодия для кларнета с оркестром

Фортепианные циклы («Бергамасская сюита», «Для фортепиано», «Эстампы», «Образы», «Детский уголок», 24 прелюдии, 12 этюдов, «Шесть античных эпитафий» для фортепиано в 4 руки, «По белому и черному» для двух фортепиано), **программные пьесы** («Остров радости», «Маски»), другие сочинения для фортепиано

87 песен и романсов на слова французских поэтов (в том числе вошедшие в циклы «Забывшие ариетты», «Пять стихотворений Бодлера», «Галантные празднества», «Песни Билитис», «Песни Франции», «Прогулка двух влюбленных», «Три баллады Вийона», «Три стихотворения Малларме»)

«**Песни Шарля Орлеанского**» для хора a cappella

Камерно-инструментальные сочинения (три сонаты для разных составов, фортепианное трио, струнный квартет, «Священный танец и светский танец» для арфы и струнного квинтета)

Музыка к мистерии Г. д'Аннунцио «Мученичество святого Себастьяна» для солистов, хора и оркестра (инструментована А. Капле)



ВНЕКЛАССНОЕ ЧТЕНИЕ:

Краткая история музыки по Дебюсси

• В творчестве Рамо жила чистая французская традиция, сотканная из чарующей, хрупкой нежности, из верного выражения чувств, из точной декламации в речитативе, традиция без немецкой претензии на глубину без потребности, стуча кулаками, подчеркивать смысл происходящего.

• Куперен — самый поэтичный из наших клавесинистов, чья нежная меланхолия кажется чудесным отголоском, пришедшим из таинственных пейзажей, где печалются персонажи Ватто.

• [о Вебере] Сделано прочно и не изнашивается. Все известные способы описывать музыкой фантастическое мощно живут в сознании этого человека — и даже наше время, столь богатое оркестровой химией, немалого перегнало его.

• В Бетховене не было литературности ни на грош. Он с гордостью любил музыку; она была для него той страстью, той радостью, которые так жестоко отсутствовали в его личной жизни. Гений может, безусловно, обойтись без того, чтобы иметь вкус, пример этому — Бетховен. Но ему можно противопоставить Моцарта, который при такой же гениальности обладает самым тонким вкусом. Если мы рассмотрим творчество И. С. Баха, благожелательного божества, к которому музыканты, прежде чем приниматься за работу, должны бы обращаться с молитвой о предохранении их от посредственности, то мы напрасно будем разыскивать в этом творчестве хотя бы одну ошибку против хорошего вкуса.

• [о Шуберте] Они безобидны, эти песни... они пахнут содержимым ящичков в комодах кротких провинциальных старых дев, обрывками выцветших лент, навеки высохшими цветами.

• Берлиоз — совсем не музыкант: он создает иллюзию музыки приемами, заимствованными у литературы и живописи.

• У Вагнера каждый персонаж имеет, так сказать, свою «рекламу», свою фотографию, свой лейтмотив, всегда ему предшествующий. Признаюсь, что считаю этот метод грубоватым. До чего же все эти люди в шлямах и звериных шкурах становятся невыносимыми! Подумайте, что они ни разу не появляются без сопровождения своего проклятого «лейтмотива», есть даже такие, которые его распевают. Это похоже на тихое помешательство кого-то, кто, передавая вам визитную карточку, стал бы с волнением декламировать ее содержание! Вагнер, если выразиться

с подходящей для него напыщенностью, был прекрасным закатом солнца, который приняли за утреннюю зарю. Вопрос вовсе не в том, чтобы оспаривать гениальность Вагнера; это динамическая сила, действие которой оказалось тем более неоспоримым, что оно было подготовлено руками волшебника. Музыка надолго сохранила след вагнеровской схватки, некую лихорадку, неизлечимую у всех, кто надышался ее болотных испарений, некий аллюр разбитой на ноги кобылицы — до такой степени тиранически и своевольно Вагнер тащил музыку по пути своей эгоистической жажды славы. В «Парсифале» Вагнер пытается быть менее безжалостно властным; «Парсифаль» — один из самых прекрасных звуковых памятников, воздвигнутых во имя непреходящей славы музыки. Но ведь это театр, то есть яд, отравляющий простоту. Вагнер принимает слишком драматические позы, чтобы найти возможность помолиться.

- Бесспорная красота творчества Листа объясняется тем, что любовь к музыке исключала у него какие-либо другие чувства. Если он подчас обращается к музыке «на ты» и запросто сажает ее к себе на колени, — это, право, лучше, чем надутая важность тех, которые кажутся представленными ей в первый раз... Горячность даже при той бесцеремонности, которая подчас свойственна гению Листа, все же предпочтительнее совершенства, пусть даже в белых перчатках.

- Верди, по крайней мере, откровенен. Переходя из романсов в каватины, путешествуешь не без удовольствия, поскольку наталкиваешься то здесь, то там на правдивую страсть. Эстетика этого искусства, безусловно, порочна, так как нельзя передать жизнь песнями. Но Верди обладает героической способностью лгать о жизни, и это, пожалуй, прекраснее, нежели попытки реализма, на которые отваживается молодая итальянская школа. Пуччини, Леонкавалло претендуют на изучение характеров, даже на некоторую грубую психологизацию, которая на деле приводит лишь к простому анекдоту.

- Массне понял подлинную роль музыкального искусства. Надо избавить музыку от каких бы то ни было научных схем. Музыка должна смиренно стараться доставлять удовольствие. Весьма возможно, что великая красота мыслима в этих границах. Усложнение, доведенное до крайности, противоречит искусству. Надо, чтобы красота была ощутима, чтобы она доставляла нам наслаждение немедленное. Вспомните Леонардо да Винчи, вспомните Моцарта! Вот великие артисты!

- Сен-Санс — музыкант традиции. Он согласился принять ее условия сухости и вынужденного подчинения и нигде не разрешил себе опередить тех, кого избрал в учителя.

- Мусоргский чудесен своей независимостью, своей искренностью. Он некий бог музыки. Никто не обращался к лучшему, что в нас есть, с большей нежностью и большей глубиной. Он неповторим благодаря своему

искусству без надуманных приемов, без иссушающих правил. Это похоже на музыку дикаря, обнаруживающего музыку на каждом шагу, запечатленным его эмоцией.

- [«Антар» Римского-Корсакова] Ничто не может передать очарования, ослепительности оркестра и ритма. Пусть кто-нибудь попробует противостоять могуществу этой музыки! Она такова, что забываешь жизнь своего соседа по креслу и даже заботу о пристойном поведении, до такой степени хочется кричать от радости.

- Григ остается чутким музыкантом в тех случаях, когда проникается народной музыкой своей родины, хотя ему далеко до умения использовать ее так, как это делают гг. Балакирев и Римский-Корсаков, обрабатывая музыку русскую. За пределами этого Григ не более как ловкий музыкант скорее стремящийся к эффектности, нежели к подлинному искусству.

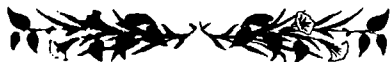
- Оффенбах — музыкант, причудливое дарование которого состояло из особой ненависти к музыке и сверхчувственной иронии.

- Рихард Штраус — пожалуй, единственный интересный музыкант молодой Германии; он одновременно связан с Листом своей замечательной виртуозностью в искусстве играть оркестром и с нашим Берлиозом своей заботой о подпирании музыки литературой.

- У Игоря Стравинского инстинктивно-гениальное чувство колорита и ритма. Главное, он не хитрит. Работает в самой гуще музыкальной звучности, без посредников, на рисунке, зависящем только от прихоти его эмоции. Всё наивно и варварски. Однако оформление материала чрезвычайно утонченное.

- Мы топчемся на месте, не зная точно, куда мы идем. Однако перед нами лежат несколько дорог, на которых мы могли бы найти еще свежий след того, что мы утратили из французской мысли. «Футуристическая» музыка претендует на то, чтобы соединить различные шумы современных столиц (начиная со свистков паровозов и кончая колокольчиком человека, предлагающего склеивать фарфор) во всеобъемлющую симфонию: Это очень практично для комплектования оркестра; но достигнет ли это когда-либо удовлетворительной звучности металлургического завода в действии? Всякий раз, когда в искусстве думают об усложнении формы или переживания, — это потому, что не знают, что хотят сказать.

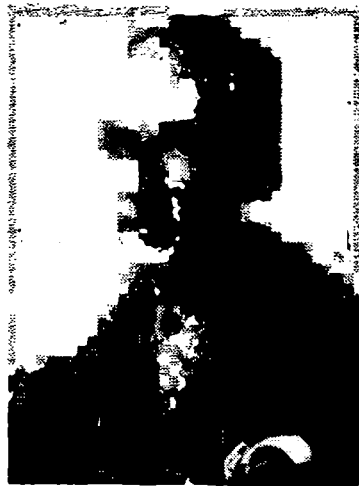
(На основе выступлений композитора в прессе)*



* См.: Клод Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы. Л.: Музыка, 1964 (цитаты приводятся с незначительными сокращениями).

МОРИС РАВЕЛЬ (1875–1937)

Жизнь композитора надвое разрежала. Первая мировая война — после нее разноцветная весна импрессионизма казалась старой выцветшей открыткой. Поэтому увлеченность Равеля колоритным стилем, в котором он выступил как последователь и единомышленник Дебюсси, проявилась лишь в *первый период творчества*: после ужасов фронта и обстрелов Парижа «Толстой Бертой»* взгляд Мориса стал жестче, а язык — суше. Впрочем, он и раньше был не очень склонен к сантиментам. Показных исповедей и сентиментальных вздохов Равель избегал и в жизни, и в творчестве: тонкая натура художника проявлялась либо в тех живописных «играх света и воды», которые мы и называем импрессионизмом, либо в склонности к ясности и выверенности форм, эмоциональной отзывчивости на самый широкий круг явлений (вплоть до восторга перед техническими чудесами урбанизма). Даже в беседе с хорошими знакомыми Равель редко позволял себе быть откровенным, предпочитая деликатную, вежливую отстраненность; не оставил он и развернутых публичных комментариев к собственному творчеству, а уж словословие в свой адрес не любил вовсе. Лишь самым близким друзьям композитор открывался с другой стороны — как мягкий, ранимый, тонко чувствующий человек. В его характер оказались вплетены и все те противоречия, которыми поныне славится сравнительно небольшой народ, населяющий его «малую родину».



* «Толстая Берта» — одна из четырех гигантских немецких пушек калибром 42 см, построенных на заводах Круппа в 1914 году, во время Первой мировой войны обстреливавшая Бельгию и Францию. Название пушки легенда связывает с именем жены Круппа. Вес снарядов достигал почти тонны, размер воронки после взрыва — до 12 метров, дальность стрельбы около 15 км. Одна из таких пушек применялась также против советских войск во время Второй мировой войны.

Скромный юноша из страны басков. Морис Равель родился 7 марта 1875 года на берегу Бискайского залива в городе Сибур близ франко-испанской границы. С трехмесячного возраста и до конца жизни он жил в Париже, однако сформировавшимся в детстве диковатым нравом отличался от большинства парижских сверстников (что отчасти определило и специфику музыкального дарования).

Его отец был *швейцарцем* — талантливым инженером с пытливым, техническим складом ума, позволившим в 1868 году запатентовать первый двигатель внутреннего сгорания, работавший на керосине, а позже переключиться на промышленное строительство испанских железных дорог (что не мешало ему увлекаться искусством). Мать композитора происходила из рода *басков* — загадочной древней народности, чудом сохранившейся на границе Франции и Испании*. Вскоре после рождения Мориса семья переселилась во французскую столицу, где у них родился второй сын, Эдуард.

Музыкальное развитие Равеля было постепенным и планмерным, отец (умевший играть на нескольких духовых инструментах) поощрял в нем природную художественную восприимчивость, в нужный момент приглашая учителей. В *шести* лет Морис получил первые уроки игры на фортепиано, в *двенадцать* начал занятия музыкально-теоретическими науками с консерваторским педагогом Шарлем Рене (учеником Делиба), в *четырнадцать* поступил на младшее отделение *Парижской консерватории*, в *шестнадцать* оказался в классе форте-

* О происхождении баскского языка (эускара) по сей день ведутся споры, ибо он не имеет аналогов среди европейских языков. Его прародиной считается доримская цивилизация, некоторые лексические аналогии обнаружены лишь с грузинским языком. Древняя культура басков, включающая особое рифмованное стихосложение (берцоларии), хоровое многоголосие, национальный колорит в одежде и пр., сохранилась и «законсервировалась» в том числе вследствие политического давления средневековой Испании а также разделения баскских провинций между Францией и Испанией; вместе с тем баскская музыка испытала испанское влияние через танцевальные жанры. Национальный характер басков, число которых составляет ныне около 700 тыс. человек, отличает (подобно кавказцам) гордость, вспыльчивость, ревностное отношение к традициям и вместе с тем радушие и гостеприимство. В настоящее время нерешенность национальных проблем и их политизация привела к созданию баскской националистической партии крайне агрессивного толка.

пиано опытного Шарля-Вильфрида де Берио*, одновременно с каталонским пианистом Рикардо Виньесом, который станет многолетним другом Мориса и пропагандистом его творчества. В это же время Равель завоевал консерваторскую *первую премию как пианист*, опередив ставшего впоследствии легендарным Альфреда Корто. Позже Морис занимался полифонией с маститым Анри Жедальжем, а композиции учился у известного лирическими опусами *Габриэля Форе*.

Подобно Дебюсси, в консерваторские годы (1889–1905, с перерывом на два года) Равель усвоил неизбежные академические правила, овладел искусством оркестровки, которым со времен Берлиоза традиционно славилась французская школа; после Всемирной выставки 1889 года пережил увлечение Японией и вообще Востоком (тогда в Париже выступили фольклорные коллективы из разных стран, в том числе яванские ударные оркестры — гамеланы), в еще большей степени — музыкой композиторов «Могучей кучки», преклонение перед которой многократно отзовется в его творчестве впоследствии. Разумеется, Морис впитывал и впечатления от «новой французской школы» — тогда властителями дум были колорист Э. Шабрие, эксцентричный ниспровергатель традиций Э. Сати и, конечно, К. Дебюсси, чей «Фавн» был написан примерно в одно время с первыми опусами Равеля.

Сочинения Мориса пока были довольно непритязательны, но уже несли печать индивидуальности — от ранних *фортепианных пьес* тянутся нити в будущее: «Античный менюэт» (1895) откроет *игру в неоклассицистское моделирование*; написанная для двух фортепиано «Хабанера» (1895) — столь значимую для композитора *испанскую* линию; вторая двухрояльная пьеса «Среди колоколов» (1897) продемонстрирует контрастное сочетание броской динамики, жесткой *энергетики* с повышенным вниманием к *колориту*. В 1898 году под влиянием Римского-Корсакова создано первое оркестровое произведение — *волшебная увертюра «Шехеразада»* (вступление к опере, оставшейся ненаписанной), прозвучавшая под управлением автора в концерте Национального общества в присутствии Форе и Дебюсси. Равель, предпочитавший говорить

* Сын знаменитого бельгийского скрипача Шарля-Огюста де Берио.

о своем творчестве с налетом иронии, уверял, что увертюра «плохо скроена и перенасыщена целотоновыми элементами настолько, что их хватило бы на целую жизнь». Сочинение приправленное также множеством прилициствующих случаев увеличенных секунд, на деле выполнено удивительно мастерски для молодого композитора, но при жизни автора оценено не было и больше не исполнялось. В 1903 году Равель вновь выразил страсть к ориенталистике в одноименном вокальном *триптихе на стихи Тростана Клингзора**. Восток новой «Шехеразады» (написанной для сопрано или тенора в сопровождении оркестра) перекликался не столько с миром арабских сказок, сколько с образами символистской поэзии Малларме, кружок которого Морис с интересом посещал; музыкальное сочинение близко поставленному накануне «Пеллеасу» Дебюсси, восторженно принятому Равелем.

Первым большим публичным успехом неожиданно стала неброская фортепианная пьеса, поныне пользующаяся особой популярностью, — «Павана усотией инфанте» (1899); первым по-настоящему значительным опусом для фортепиано, предвосхитившим фортепианную звукопись зрелого Дебюсси, — импрессионистическая зарисовка «Игра воды» (1901). Следует отметить, что импрессионизм Равеля не был простым эхом новаций высоко ценимого им Клода; его поиски шли параллельно, а нередко опережали сходные опусы Дебюсси. Более того, Морис ревностно охранял творческую независимость: когда в пьесе Дебюсси «Вечер в Гранаде» ему почудилось сходство со своей неопубликованной «Хабанерой», он обвинил Дебюсси в подражательстве! Этот инцидент не ослабил взаимного творческого уважения двух мастеров импрессионизма, но все же ограничил человеческие контакты холодноватой, подчеркнуто галантной вежливостью.

Взрослея, скромный юноша из страны басков постепенно превращался в парижского франта, светская личина которого, впрочем, не столько тиражировала богемный типаж, сколько служила маскировке истинного — необщего — выражения лица.

* Псевдоним поэта Л. Леклера, составленный из имен двух вагнеровских персонажей.

В 1900-е годы Равель участвовал в собраниях творческой молодежи, объединившейся в кружок под задиристым названием «*Анаши*» (то есть хулиганы). Под «хулиганством» разумелась, конечно, творческая бравада и оппозиция официозу. Сигналом к очередному собранию, посвященному спорам об искусстве, было насвистывание начала «Богатырской симфонии» Бородина. Морис охотно бывал и в одном из самых модных парижских салонов *супругов Гюдебских*, где можно было встретить поэтов, писателей, художников, артистов и знаменитых музыкантов — таких как Стравинский или Фалья. Ида и Сиприен Гюдебские (а также сестра главы семейства Мися Серт, законодательница столичной моды и добрая фея дягилевской труппы) стали близкими друзьями Мориса, в их домашнем кругу он по-настоящему отдыхал душой.

«**Дело Равеля**». Под такой почти судебной формулировкой в биографию Равеля вошла эпопея с его многократными попытками завоевать высшую академическую награду — пресловутую Римскую премию (как ради престижа, так и с целью финансируемой поездки в Италию). По условиям конкурса требовалось представить *кантаты* на предложенные комиссией тексты. Начальная попытка (1901, «Мирра») едва не удалась, но Равелю присудили *вторую премию* вместо первой; два последующих творческих раунда, несмотря на создание ежегодно по две кантаты вместо одной, оказались безуспешными (1902 — «Альциона», «Семирамида», 1903 — «Алисса», «Утро Прованса»). В следующем году Равель взял тайм-аут, после чего из-за установленного возрастного ценза (тридцать лет) у него оставался лишь один, последний шанс. Но в 1905 году с кантатой «Аврора» его попросту не допустили к участию в финале конкурса, что вызвало протесты известных деятелей культуры, в том числе Г. Форэ и Р. Роллана. Публикации в прессе, обвинявшие членов жюри во главе с директором консерватории Т. Дюбуа в косности и предвзятости, вынудили последнего уйти в отставку; его место занял Г. Форэ, при всем творческом традиционализме отличавшийся широтой



М. Равель
1906 г.

и лояльностью взглядов. Однако Равель не стал давать повод для обвинений своего учителя в протекционизме, вынужден отказавшись от участия в конкурсе: заведомо гарантированной победа была ему не нужна.

Сумбурный финал многолетнего «похода за славой» на деле только ускорил превращение Равеля в отдельную, самостоятельную «творческую единицу»: не сумев попасть в число академических стипендиатов, он гордо отправился своей дорогой — в его жизни началось блестящее творческое десятилетие (а заодно период материальных трудностей и подработок частными уроками).

Импрессионизм и не только. 1905–1915. В это время композитор, достигший *творческой зрелости*, много и плодотворно работал в различных жанрах и стилистических манерах.

Струнный квартет (1903) отличается уверенностью письма лирической непосредственностью мелодики, «сочностью» фактуры, разнообразием деталей, поиском новых приемов развития тематизма, некоторым влиянием русской музыки (удалое «балабачное» пиццикато с контрастными подголосочными «страданиями» во второй части), а в целом — своеобразным «разностильем», в котором угадываются не только прототипы, но и черты далекого будущего этого интересного жанра.

Вокальный цикл «Естественные истории» на стихи Ж. Ренара (1906) едва не вызвал «второе дело Равеля»: экспериментальный опус, в котором автор стремился к *живости вокальной декламации и характеристичности фортепианной партии*, породил множество пересудов, не есть ли это очередное «уничтожение музыки». В нем — пять аллегорических портретов, изображающих человеческие типы: пафосный самодовольный «Павлин», копошащийся в углу «Сверчок», питающийся иллюзиями и медленно жиреющий «Лебедь», живущий единением с природой «Зимородок» и сварливая уродливая «Цесарка».

Ряд сочинений продолжает традиции романтического пианизма балладного типа (в частности, Листа), обогащенного стилистикой *импрессионизма*. В первую очередь это масштабный цикл для фортепиано *«Ночной Гаспар»* (1908), оживляющий inferнальную фантастику «стихотворений в прозе»

А. Бертрана*. В первой части («Ундина») ночной мираж с манящим голосом русалки воссоздан в мистическом трепете тончайшей звуковой материи (тремолирующие аккорды, репетиции, колористические пассажи), сквозь которую отчетливо слышится пленительная одnogолосная мелодия. Вторая часть («Виселица»), живописующая мрачный знак человеческого предела, — статичная пьеса-картина, в которой жуткий образ рождается из органного пункта, «дважды пустых» квинтаккордов, повторений небольшой мелодической фразы, обреченно вращающейся вокруг центрального тона, и равномерно нисходящих аккордовых цепочек, напоминающих взмахи черных крыльев стервятника. Финал («Скарбо») — еще одно призрачное наваждение, просачивающийся в ночную комнату вертлявый карлик с бубенцом на колпаке, вырастающий до размеров готического собора и вдруг гаснущий, будто свеча. Написанная в жанре скерцо и так называемых «плясок смерти», эта часть имеет испанский колорит (танцевальная трехдольность; характерный для жанра фанданго и его местечковых разновидностей типа малагеньи фригийский оттенок опирающегося на доминанту лада; подражание гитарной фактуре) и напоминает об испанском художнике Ф. Гойе, подобно французцу Ж. Калло рисовавшему пугающих химер. Угрожающие нарастания достигаются фактурными уплотнениями, жесткими агрессивными пунктирами и волнами параллельных секунд.

Пять пьес *фортепианного цикла «Отражения» (Miroirs, другой вариант перевода — «Зеркала», 1905)* еще полнее выражают



Ж. Калло.
«Кривоногий карлик,
играющий на гитаре»
1616 г.

* *Алоизиус Бертран* (1807–1841) — немецкий поэт-романтик. В комментариях к полному изданию его стихотворений Ю. Стефанов и В. Козовой приводят гипотезы о происхождении демонических образов цикла. Легенда о злом духе по имени *Гаспар*, по всей вероятности, связана с «нюрнбергским найденышем» 1828 года — юношей, панически боявшимся солнечного света, неизвестно откуда появившимся на городской рыночной площади и вскоре таинственно погибшим. Имя призрака *Скарбо* произведено поэтом от *жука-скарабея*, питающегося падалью и в случае опасности притворяющегося мертвым (мотив оборотничества). См.: *Бертран А. Гаспар из тьмы: Фантазии в манере Рембрандта и Калло*. М.: Наука, 1981.

увлечение композитора импрессионизмом. *Поэтические названия, гармонический язык и сложная колористическая фактура*, а также *акцент на живописной, изобразительной стороне* напоминают Дебюсси, но язык Равеля смелее, непредсказуемее. Первая пьеса — *«Ночные бабочки»* — легкое скерцо, сотканное из прозрачных пассажей-паутинок, то хроматически-запутанных, то диатонически-прозрачных (акцент на виртуозности и внешнем эффекте опять заставляет вспомнить Листа). Медитативные *«Печальные птицы»* сосредоточены на любовании изломанными «птичьими» мотивами, точностью звукоподражания предвосхищающими О. Мессиана*, и сочными гармоническими красками-пятнами (среди которых, как и у Дебюсси, попадаются терпкие трезвучия с уменьшенной октавой). *«Лодка в океане»* не только фактурно, но даже графически (в нотной записи) рисует переливы волн, *«Альборада»* («Утренняя серенада шуга») вновь выдержана в испанском стиле, а последняя пьеса цикла — *«Долина звонов»* — суммирует традиционно-импрессионистские черты: *создание объемного звукового пространства, охватывающего все регистры* (и трехстрочная запись), *вслушивание в ладово-инертные, разреженные кварто-квинтовые аккорды, эффекты эха-угасания, текущие тремоло и многоплановое использование пентатонического лада.*

Трехчастная *Сонатина* для фортепиано (1905) продолжает «прямодушно-наивную» лирическую линию «Паваны», сочетая импрессионистские черты (мелодические и октавные параллелизмы с мягко-пентатонической аккордовой раскраской, остинатные переливы сопровождения) и элементы *неоклассики*. Стремление к свободному претворению чужих стилей проявилось в ряде фортепианных пьес-приношений — *«Менуэт на имя Гайдн»* (1909), *«В манере... Бородина, Шабрие»* (1913), в послевоенный период — *«Колыбельная на имя Форе»* для скрипки и фортепиано (1922).

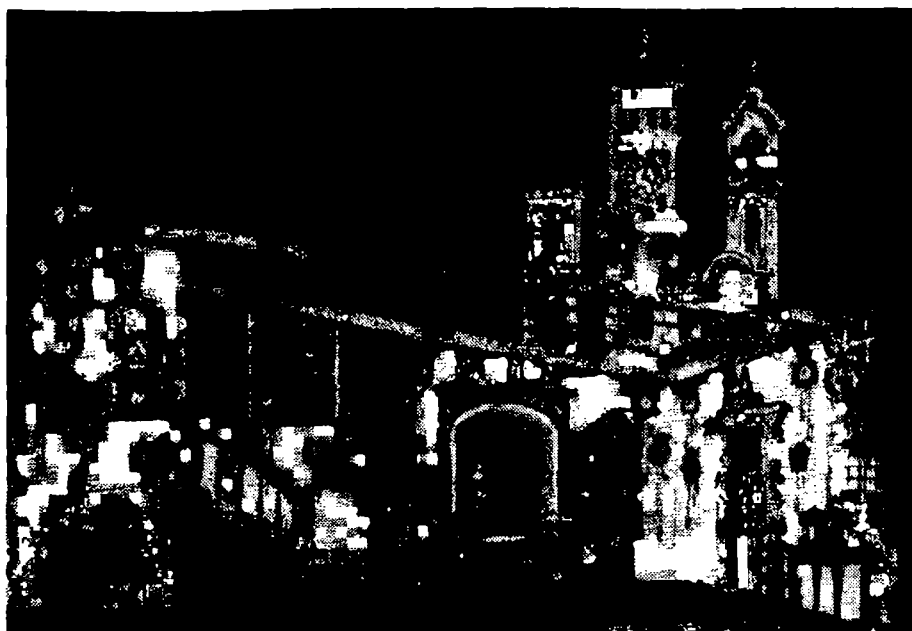
Как и Дебюсси, Равель написал немало *детской музыки*, адресованной детям друзей (своего потомства холостяк Морис не имел). Первым таким «воздушным корабликом» стал романс *«Рождество игрушек»* на собственный текст (1905). В 1908 году создана просветленно-наивная *фортепианная сюита*

* См. с. 346–353.

в *четыре руки* «*Матушка-гусыня*» на сюжеты французских сказок. В крайних пьесах («*Павана спящей красавицы*» и «*Волшебный сад*») звучат совсем простые диатонические линии, чуть оттененные певучими хроматизмами, — маленьким детям так необходимы спокойное начало и счастливый конец! Три средние пьески — три разные истории: легкомысленный «*Мальчик-с-пальчик*» отправляется в лес, отмечая дорогу хлебными крошками (петляющая тропинка изображена параллельными терциями, идущими вверх-вниз), но не находит пути назад: прилетевшие птицы (форшлагги, терцовые зовы кукушки) склевали вкусные приметы; фарфоровая «*Дурнушка, императрица Пагод*» — симпатичная «шкатулочная» сценка, в которой пальцы пианиста частенько бегают только по черным клавишам (еще одна вариация на *пентатонику*); выразительные «*Беседы Красавицы и Чудовища*» нашим детям знакомы по сказке С. Аксакова «Аленький цветочек»: тихий задумчивый вальс девушки контрастирует с угрожающими репликами лесного чудовища, которое силой любви превращается в прекрасного принца. Музыка сюиты легко исполняют школьники: на парижской премьере (1910) ее сыграли две девочки — десяти и двенадцати лет (как шуточно заметил автор, «хорошо сохранившиеся для своего возраста»). В 1911 году сюита была оркестрована и превращена в балет «*Сон Флорины*» (1-я пост. — 1912).

Испанский год. В 1907 году в творческой биографии композитора произошла острая вспышка интереса к *испанской* культуре: в это время написаны небольшой элегантно-прихотливый «*Вокализ в форме Хабанеры*», оркестровая «*Испанская рапсодия*» (также авторская версия для фортепиано в четыре руки) и одноактная *комическая опера* «*Испанский час*». В последней пересекаются сразу несколько пристрастий Равеля. Во-первых, он мечтал воссоздать «оперу-буффа», и это ему прекрасно удалось. В опере всего пять персонажей (пылкая кокетка Концепсьон*, ее муж-часовщик Торквемада и три

* Точный перевод имени главной героини — *Концепция*, нелепее не придумать! Ведь ее жизненная «концепция» состоит лишь в бесконечном флирте с мужчинами — от безусых юнцов до дряхлых стариков. Столь же пародийно и грозное имя инквизитора Торквемады, данное автором текста М.-Э. Леграном (псевдоним — Франк-Ноэн) мужу-простофиле, который, впрочем, на изменах жены умудряется подзаработать.



В. Якоб. Эскиз декораций к опере Равеля «Испанский час»
1958 г.

претендента на сердце красавицы — уточенный поэт-воздыхатель Гонсальво, противный банкир дон Иниго и «простой парень» Рамиро), но лихо закрученный сюжет предоставляет композитору множество разнообразных ситуаций: герои оперы благодаря резкой разнице типажей получают неповторимые и вдобавок ироничные музыкальные характеристики. Во-вторых, композитор, унаследовавший от отца страсть к механизмам, получил счастливую возможность для интересных оркестровых эффектов: атмосфера лавки часовщика потребовала насыщения партитуры множеством «тикающих» ритмических фигур, цементирующих замысловатые *речитативы* (прообразом сочинения автор считал «Женитьбу» Мусоргского). В-третьих, действие происходит в испанском Толедо: разумеется, опера полна национальных элементов — специфических ладовых, мелодических и гармонических оборотов, танцевально-ритмических фигур, изящно вплетенных и в вокальные партии, и в изысканную оркестровую ткань. Премьера «Испанского часа» с успехом прошла в парижской «Комической опере» в 1911 году.

Дягилевский след. «Дафнис и Хлоя». Смерть отца (1908) погрузила Равеля в апатию, несколько месяцев он не мог прийти в себя и ничего не сочинял. Вернуться к жизни

помог административный напор С. Дягилева, заказавшего ему балет «*Дафнис и Хлоя*». На создание своего самого крупного сочинения (продолжительностью около часа), вошедшего в золотой фонд музыкального импрессионизма, Равель потратил три года, что привело его в состояние нервного истощения. Роскошную оркестровую партитуру, включающую большой оркестр со множеством ударных и смешанный хор, поющий без слов (размещенный на эстраде и за сценой), автор назвал *хореографической симфонией*. Увы, ни усилия, ни результат работы не были в полной мере оценены заказчиком: Дягилев назвал музыку балета «слишком симфоничной» и «недостаточно хореографичной». Подготовка к постановке шла в атмосфере непрерывной полемики: Дягилев, исполнитель главной роли Нижинский и балетмейстер Фокин никак не могли прийти к консенсусу (хореограф в конце сезона вообще покинул труппу) — возможно, поэтому премьера «*Дафниса и Хлои*», состоявшаяся в 1912 году в театре Шатле всего через десять дней после ослепительной постановки «*Фавна*», не имела публичного резонанса: несмотря на доброжелательный прием публики, после трех спектаклей балет был снят с репертуара (а прекрасная музыка вскоре зажила самостоятельной жизнью на концертной эстраде в виде *двух оркестровых сюит*).

Басконские мотивы. Для восстановления творческой активности после напряженной работы Равелю снова потребовалась полугодовая передышка. В 1913 году он завершил вокальный цикл «*Три поэмы Стефана Малларме*» и задумал фортепианный концерт под загадочным названием “*Zazpiak Vat*”. Диковинное словосочетание расшифровывалось просто: так звучал на языке басков девиз «Семеро едины», призывавший к объединению семи баскских провинций Франции и Испании в единое государство. Равель разделял свободолюбивые взгляды своих соплеменников (и часто ездил на родину, спасаясь от парижской суеты), но политический контекст сочинения, по всей вероятности, был ему малоинтересен. Поэтому он переключился на «нейтральное» по жанру сочинение, *Трио для фортепиано, скрипки и виолончели*, которое тем не менее по замыслу автора выдержано «в баскских тонах»: в темах использована метрическая сетка *баскского танцевального фольклора* с характерным непарным делением долей внутри такта (3+2+3),

неквадратными размерами $5/4$, $7/4$ и неожиданными метрическими перебивками, а также элементами дорийского и фригийского ладов. В творчестве композитора на первый план выходят иные — испано-баскские — корни его дарования, которые станут определяющими в дальнейшей стилевой эволюции. Грядущая мировая катастрофа резко изменила жизнь Мориса и почти вытравила из его музыки спокойные безмятежные краски.

Война. Мировой катаклизм, погрузивший Европу в хаос болезненно отозвался в сердце Равеля. «Тоска грызет не переставая, я начинаю рыдать над своими бемолями», — пишет он другу*. Морис не собирается отсиживаться в тылу: завершив и аккуратно переписав Трио (заодно квалифицировав его как «посмертное сочинение»), Равель в сентябре 1914 года является в комиссариат и требует отправки на фронт. Ему отказывают из-за малого роста (162 см) и хилости телосложения («меня нашли на 2 кило легче, чем нужно», — иронизирует Морис). Он упорствует и просит зачисления в авиацию (его «вес пера» там будет как нельзя более уместен!), но снова получает отказ. Наконец удается добиться *отправки в действующую армию* в качестве водителя грузовика. Увы, полуразбитая машина вскоре ломается, и композитору придется выполнять самые разные поручения: он работает санитаром, авторемонтником, ходит в наряды и через полтора года сдается перед натиском хворей: его мучают депрессии, врачи военного госпиталя обнаруживают загадочное «расширение сердца», осенью 1916 года он переносит дизентерию, затем операцию, а зимой обмораживает ноги. В январе 1917 года умирает самый близкий ему человек — мать. Весной этого же года Равель получает увольнение из армии, вернувшись «на гражданку» другим человеком. Его мысли вновь наполняются музыкой, но благие времена романтических видений и чудесных музыкальных историй осядут в душе холодными кристаллами трезвомыслия и скепсиса.

Роль своеобразной историко-культурной «эпитафии» выполнит *сюита для фортепиано «Гробница Куперена»* (1917), в которой каждая из шести пьес посвящена памяти одного из погибших на фронте друзей. Имя Куперена здесь — не только

* Здесь и далее цитаты по изд.: Равель в зеркале своих писем / Сост. М. Жерар и Р. Шалю. Л.: Музыка, 1988.

приглашение к стилистическому диалогу (в цикле использованы жанровые, фактурные, артикуляционные и другие элементы клавесинизма), но также знак прощания с великой эпохой. Стилистический слом заметен и в *хореографической поэме «Вальс»* для оркестра (1920), задуманной полутора десятилетиями ранее как посвящение «великому Иоганну Штраусу», а на деле ставшей равелевской картиной «заката Европы». Слушатели это чувствовали и упорно слышали в сочинении «танец на вулкане», «пир во время чумы» в нищей послевоенной Вене и т. д., хоть композитор и возражал против подобных программных трактовок, уверяя, что исконно-танцевальная «радость жизни» много глубже временных и политических привязок. «Безоглядная танцевальность» модернистски затейливого «Вальса» вновь показалась недостаточно удобной для танца непосредственному *заказчику* — *Дягилеву*, который не постеснялся повторно отказать Равелю в допуске произведения на сцену (после чего их отношения были навсегда испорчены).

Знаменитый композитор. Популярность Равеля и на родине, и за рубежом неуклонно росла — в 1920-е годы он предпринял ряд концертных турне по Европе (Англия, Бельгия, Испания, Италия), США и Канаде, в том числе с авторскими концертами. Но парадной суете Морис предпочитал уединение в собственном доме недалеко от Парижа, а статус «знаменитого композитора» был не столько предметом гордости, сколько поводом для подтрунивания над собой.



М. Равель
Конец 1920-х гг.

В 1920–25 годах он работал над *оперой-балетом «Дитя и волшебство»* — еще одним «детским»opusом, партитура которого настолько изобретательна, что любому взрослому понадобится не одно прослушивание, чтобы заметить все оркестровые и вокальные тонкости.

Сюжет сказки назидателен: капризный проказливый мальчишка заставляет восстать против себя мир обиженных им вещей, домашних обитателей и окрестных лесных существ: разбитая чашка, сорванные обои, разодранный учебник, кресло с продавленными пружинами, изрезанный ножичком дуб,

раненая белка, задерганные за хвост кот и кошка, птицы, летучие мыши, бабочки и стрекозы — все вдруг заговорили человеческими голосами и взбунтовались против хулигана. Ночной «ужастик» приводит малыша в чувство — он наконец замечает страдания белки и перевязывает ей лапку, потом в страхе зовет маму, в нем просыпаются сострадание и потребность в любви. Помимо занимательного сюжета, *текст* оперы, созданный на основе сказки Г. Колетт, содержит *абсурдистский юмор* (бессмысленный набор японских слов с неизменным «харакири», цитирование неправильных арифметических решений, угрюмое скандирование мер длины — миллиметр, сантиметр, дециметр и т. д.).

Но главное в сочинении — совершенно феерическая *музыка*, доставляющая удовольствие самым искушенным гурманам. Ладовое, гармоническое, фактурное, инструментальное, жанровое разнообразие сплавлено в чудесную, фантастическую картину: здесь и наивная пентатоника японской чашки, и параллельные шагающие ноты изувеченного кресла, и дивные колоратуры соловья, и «бродячие», по выражению Ю. Фортунатова, кварты и квинты в «дубовой» музыке, и хор лягушек, и кошачье мяуканье, и флажолеты контрабасов, подражающих китайской флейте, и «ветряная машина» (эолифон), и хор, непостижимо поющий на букву «з»*... А еще фокстрот, вальс-бостон, канкан, намеки на мюзик-холльные шлягеры того времени — невероятно! Эту музыку непременно нужно слушать с нотами, обращая внимание на множество остроумных ремарок по поводу характера персонажей и их манеры поведения. И вдобавок посмотреть на видео прекрасную постановку Иржи Килиана!

В последний период в музыке Равеля восторжествовала, по сути, *антиромантическая* (а значит, и антиимпрессионистская) тенденция — новые сочинения будут по-прежнему облачены в нарядные оркестровые одежды и весьма колоритны, но при этом строго организованы, выверены до мельчайших деталей, логичны, нередко *конструктивны*. К вершинным сочинениям справедливо относят знаменитое «*Балеро*» (1928),

* В книге «Лекции по истории оркестровых стилей» (М.: Композитор, 2004) редкостный знаток оркестра профессор Московской консерватории Ю. Фортунатов посвящает опере несколько восторженных страниц.

о котором мы поговорим подробно, два фортепианных концерта — *Концерт для левой руки ре мажор* (созданный по просьбе австрийского пианиста Пауля Витгенштейна*, потерявшего на войне правую руку) и *Концерт соль мажор* («не только для правой руки», по ёрническому замечанию автора), писавшиеся примерно в одно время — в 1930–31 годах. В концертах и некоторых других сочинениях ощутимо влияние джаза, которым Равель чрезвычайно увлекался (использование «блюзовой гаммы», гармонических комплексов с «расщепленной» третьей ступенью; подчеркнуто «битовая», четкая ритмическая пульсация)**. Вторая часть *сонаты для скрипки и фортепиано* (1927) даже названа «Блюз», в ней Равель подражает сольной импровизации, нанизывая мелодию на остинатный ритмический стержень.

Уход. Нараставшая усталость, приступы бессонницы заставляли Мориса обращаться к врачам, сигнализируя о неблагополучии здоровья. Такси, пойманное им 8 октября 1932 года у Театра Елисейских полей, оказалось и вовсе роковым: именитый пассажир не доехал до дома; в результате автомобильной аварии он получил мозговую травму, резко осложнившую дальнейшую жизнь. Несколько месяцев кажутся благополучными, Равель продолжает понемногу сочинять, но затем сознание постепенно завлакивается пугающим туманом беспамятства: будто прячась от него, слова отказываются приходить на ум; вилка неожиданно оказывается в руке не тем концом; все труднее становится читать и писать. Наконец, он даже не может поставить собственную подпись. При этом отчетливо *понимая*, что с ним творится неладное! Друзья, в том числе заботливая Маргарита Лонг (пианистка с мировым именем), ищут все новых врачей; щедрая Ида Рубинштейн надеется отвлечь Мориса сменой обстановки, организуя «турпоездку» в Марокко через любимую им Испанию (1935). Однако следующий год приносит резкое ухудшение — у больного исчезает осязание, отказываются повиноваться руки. Равель почти не может обходиться без посторонней помощи. В конце 1937 года он дает согласие на операцию, но молодая нейрохирургическая наука

* Брат философа Людвиг Витгенштейна.

** Специфике джаза уделено внимание в главе «Кроссовер».

пока не в силах что-либо изменить в лабиринтах мозга, пусть даже и вскрытого. Едва очнувшись после опасного вмешательства, Морис зовет брата Эдуарда, но вскоре впадает в летаргическую кому. Через десять дней близкие, ставшие свидетелями погребения композитора в собственном теле, зовут доктора, который 28 декабря констатирует смерть*.

Характер. Воспоминания о композиторе добавляют к его облику множество живых штрихов.

Шелковая рубашка, изящные запонки, шикарный галстук — безусловно сидящий костюм — он никогда не появлялся на публике неопрятным, даже если был нездоров. Подчеркнутый дендизм, возможно, был своеобразным барьером, который Равель воздвигал между собой и другими людьми (хотя «нарциссические» мотивы, наверное, тоже нельзя сбрасывать со счетов: в Чикаго его сольный концерт был задержан почти на час, потому что Морис категорически отказался выйти на сцену без концертных ботинок, по ошибке оставшихся в камере хранения отеля; примерно в это же время он взял манеру носить пышные бакенбарды и мелировать волосы). Невысокий и худощавый, Равель не был рожден суперменом, однако умел добиться нужного эффекта внешним антуражем: такая опытная ценительница мужской красоты, как Альма Малер, считала Мориса чрезвычайно элегантным. Физическую бодрость он поддерживал многочасовыми прогулками и плаванием.

Свидетельств о личной жизни композитора осталось немного. Равель считал, что каждому отпущено *не более того, что предрешено*, в том числе порция личного счастья. Когда он предложил одной из дам выйти за него замуж, та только рассмеялась в ответ. Больше Морис не возвращался вслух к этой теме. «Я так привык к своему убийственному одиночеству, что оно почти не тяготит меня», — уверял он в одном из писем (что значит это *почти?*). Место людей рядом с ним ча-

* Современные эскулапы считают, что в конце жизни Равель страдал фронтотемпоральной деменцией (болезнью Пика) — прогрессирующим атрофическим заболеванием мозга, которое было активизировано травмой, полученной в аварии. С этим были связаны усиливавшиеся нарушения памяти, речи и бытовой активности. Судя по всему, тогдашние врачи вряд ли смогли бы помочь немолодому пациенту — средний возраст летального исхода от этого заболевания и в наши дни составляет 64 года.

сто занимали любимая кошка Муни, пес по кличке Джаз и... пестрая механическая птичка.

Работал он планомерно, но не спеша, тщательно шлифуя детали и почти не оставляя черновиков (попутно посмеиваясь над скорописью коллег: «Пока я дописываю письмо, Пуленк успел бы, наверное, сочинить 3 сонаты, а Мийо — 4 симфонии»).

В разговоре Равель не сразу вступал в дискуссию, но даже если воспламенялся какой-то идеей — заинтересованность спешил спрятать под насмешливостью.

К религии композитор был подчеркнуто равнодушен, черная вдохновение в красоте природы и искусства. При этом одной из его любимых книг были «Цветочки» святого Франциска Ассизского, певца смиренного отречения от бренных земных радостей (в 1909–10 годах композитор создал наброски кантаты на его тексты).

Согласно последней воле, Морис Равель был похоронен без соблюдения религиозно-обрядовых формальностей: по ту сторону бытия он не хотел притворяться иным, чем являлся на самом деле. Проститься с навсегда ушедшим «взрослым ребенком» пришли многочисленные друзья и коллеги, в том числе Мийо, Пуленк и Стравинский.



За роялем

ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА

В истории музыки нередко бывало, что композитор, сносно владевший инструментом, отводил сольным фортепианным опусам роль «творческой лаборатории» для претворения идей, воплощенных в больших оркестровых жанрах. Случай Равеля иной — его фортепианная музыка (как и у Дебюсси) художественно «самоценна» и чрезвычайно разнообразна, хотя, конечно, следует общим стилевым перипетиям его творчества.

«Павана усопшей инфанте» (1899) после первого же исполнения поразила слушателей нежностью пастельных красок — *прозрачностью фактуры, мягкой пластичностью*

линий в сочетании с осторожной, едва ощутимой *терпкостью гармоний*.

Программное название пьесы, стилизованной под старинный придворный жанр медленного танца-шествия*, никак не связано ни с трагическими легендами о болезненно-хрупких испанских принцессах, ни (во всяком случае, напрямую) с обстоятельствами личной жизни: по признанию композитора это лишь *аллитерация* — фраза с особой мелодикой сходная по звучанию слогов (речь идет об оригинальном французском названии "*Pavane pour une infante défunte*"). Однако сдержанная эмоциональность и тихая, невесомая «дымка времени» (преобладающая динамика — пиано или пианиссимо) придают пьесе *ностальгический* оттенок воспоминаний об утраченном: не является ли «Павана» неким образом из детства, воплощенным в звуках блаженным островком навсегда покинутой рая? Может быть, именно поэтому ее основная тема начинается, несмотря на нерадостное название сочинения, в спокойном

уравновешенном *мажоре*? Ведь мы ценим в прошлом и радостные мгновения, и прелесть сказуемости грустных воспоминаний... Личное, равнодушное отношение Равеля к пьесе (при кажущейся «объективности» ее тона) косвенно подчеркивается авторской *пристрастной* критикой «бедности формы» и *повторным обращением* к «Паване» позже: в 1910 году композитор сделал ее *оркестровую редакцию*.

Форма пьесы близка старинным образам — она *трехчастна* и *рондообразна* (в XVI веке паваны танцевали парно, два-три раза совершая обход зала по кругу) и вместе с тем замысловата: рондальность смешалась у Равеля с утонченной *вариативностью* и оказалась более сравнима со *сложной трехчастной фор-*



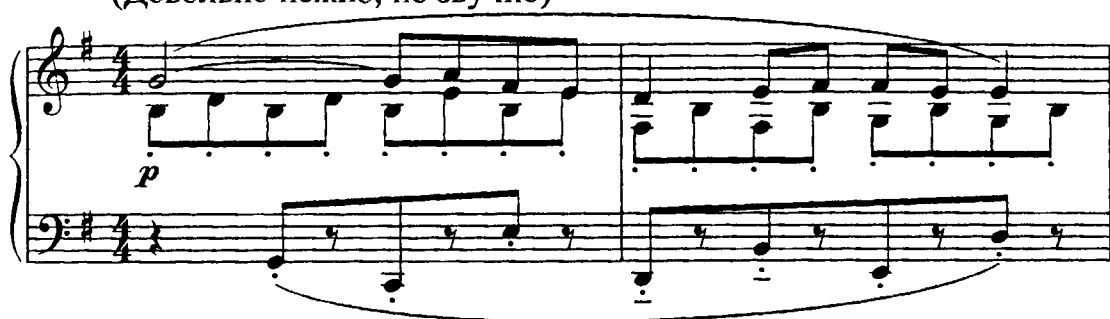
Модильяни. Портрет женщины в шляпе («Жанна Эбюттерн в большой шляпе») 1917 г.

* Происхождение названия *жанра* связывают как с латинским *pava* (павлин), указывающим на горделивый характер музыки большинства паван, так и с названием итальянского города Падуя (*Padova*) — тогда исходное *padovana* означает «падуанский танец».

мой (схематично ее можно обозначить так: A–BB₁–A₁–C–A₂). Игра пространственно-временными объемами и линейная полифоничность фактуры, угловатая грация музыки заставляют вспомнить чуть «неправильные», а потому особо выразительные портреты Амедео Модильяни, современника композитора.

Первая тема, создающая основной элегический образ, написана в форме неквадратного периода из двух неравных предложений (2+4+1 и 4+1), первое из которых состоит, в свою очередь, из двух фраз с дополнением. Начальная фраза — трехголосный двутакт, полный неброских, но выразительных деталей:

55 *Assez doux, mais d'une sonorité large* $\text{♩} = 54$
(Довольно нежно, но звучно)



Плавная мелодия, сопровождаемая вначале соль-мажорным трезвучием, быстро меняет опорную ноту *соль* на *ми*, во втором такте медиантовые аккорды VI и III ступеней соотносятся как минорная доминанта и тоника *параллельного минора*, сумрачный характер которого к концу периода возобладает.

Во второй, секвентно развивающейся фразе и мелодический голос, и плавно ступающий бас, и несложная фактура вычерчивают контуры гармонической «золотой секвенции» (кварто-квинтовые аккордовые шаги), но при этом как бы неожиданно возникают мягко пульсирующие *диссонансы* (большая септима на третьей доле и большая нона на четвертой доле 1-го такта и т. п.), дополненные *синкопами* залигованных нот. Второе предложение (с 8-го такта), едва достигнув мелодической кульминации, редуцируется и превращается в мелодическое дополнение к первому (можно считать его третьей фразой периода, тогда форма первой темы с точки зрения классической теории предстанет странным «периодом единого строения»). Два сочных мажорных нонаккорда в 11-м такте, подчеркнутые динамически (*ff*), предваряют заключительный

аккорд первой части — безвольно-пассивную *минорную дантанту* вместо *тоники* ми минора.

Второй раздел (Tres lointain, «совсем издалека») приносит дважды повторенную грустную мелодию в си миноре, сопровождаемую септаккордами или их обращениями с трепетно подчеркнутыми «чувствительными» секундами. В моменты кденций проникновенная лирика вновь осветляется вспышками нонаккордов, а также переходом в параллельный ре мажор.

При повторении первой теме приданы балладные черты (арпеджированное сопровождение, раздел A_1).

Новый эпизод развивающего типа (с 40-го такта) переводит тональный план в бемольную сферу, эмоция становится активнее благодаря уплотнению аккордовой фактуры, решительным триольным возгласам, синкопирующему «подстегивающему» квинтовому басу и существенному расширению регистрового диапазона. Оба проведения темы, практически идентичные, завершаются оригинальной нисходящей гармонической секвенцией с хроматическим средним голосом и игрой мажора-минора в аккордовых задержаниях.

Последнее проведение основной темы (A_2) выполняет функцию коды — несмотря на вариативные изменения, «убыстрение времени» (появление шестнадцатых) приводит к иссяканию образа и его окончательному растворению после выразительного арпеджированного жеста.

Наверное, вы заметили, что при анализе музыки «Паваны» нам не удалось обойтись без понятий, чаще упоминаемых для характеристики живописи, таких, например, как игра света и тени, «дымка», пространственная глубина. Действительно, при кажущейся классичности пьесы она все же более сравнима не со строгой старинной картиной, а с акварельной зарисовкой, размывающей « типовые » признаки старины, то есть в ней очевидны признаки *импрессионизма*.

Празднично-колоритные черты этого направления особенно ярко воплощены в фортепианной фантазии «**Игра воды**» (1901), где в намерения автора, несомненно, входила *звучно-изобразительность*, воплощение музыкой веселой геометрии искрящихся струй пышного фонтана, механически-упорядоченная жизнь которого нарушается порывами ветра и непредсказуемыми колебаниями плотности водяного потока. Пьеса от начала до конца пронизана единым «струящимся» бегом

мелких длительностей, от шестнадцатых в начале до шестьдесятчетвертых в конце.

56 **Très doux** (Очень нежно) ♩=144



Композитор использует здесь широкий спектр импрессионистских приемов, относящихся к области лада, гармонии и фактуры: *красочные мажорные многотерцовые аккорды* (в 1-м такте — чередование тонического нонаккорда и большого субдоминантового септаккорда; в 3-м такте на четвертой доле — ундецимаккорд, в следующем — целая цепочка нисходящих ундецимаккордов с пропущенной квинтой и т. д.), в том числе их *секундово-терцовые или однотерцовые сопоставления*, лишенные функциональной зависимости; *целотонные* (в 6-м такте), хроматические и прочие *пассажи*; *параллельные кварты и квинты* (иногда фоном, иногда — первым планом); *пентатоника* как противопоставление «нонаккордово-мажорной целотонности» (певучая вторая тема, такт 19, нижний голос); мягкие колористические «пятнышки» *больших секунд* (сопровождающие вторую тему); различного рода *арпеджио* и *тремоло*, редкое в фортепианной музыке *глиссандо* (такт 48). К концу пьесы даже графический рисунок нотного текста становится выразительно-волнообразным:

57 **Rapide** (Стремительно)



И, конечно, одно из главных выразительных средств здесь — *виртуозность*, продолжающая традиции Листа (это отмечает сам автор). Сочинению предпослан эпиграф французского поэта и романиста (певца венецианских водных прелестей) Анри де Ренье: «Бог речной смеется над водою, щекочущей его». Видимо, композитор, «веривший в фей больше, чем в бога», это подчеркнул свой пантеизм, восторженное преклонение перед одухотворенной природой.

«БОЛЕРО»

В автобиографии Равель засвидетельствовал: «В 1928 году по просьбе г-жи Рубинштейн, я сочинил „Болеро“ для оркестра. Это танцевальная музыка, которая должна исполняться в ровном, умеренном темпе; она построена на упорном повторении одной и той же мелодии и гармонии, однообразном ритме которых все время отбивается барабаном. Единственным элементом разнообразия в нем — все нарастающее оркестровое *crescendo*». В двух словах здесь изложена и хроника создания опуса, и... почти полная его характеристика. Действительно инициатором создания этой *одночастной симфонической пьесы* была неутомимая русская танцовщица*, а структура сочинения невероятна своей кажущейся простотой — в ней многократно повторяется (как уверяет автор) одна-единственная тема в виде цепочки оркестровых вариаций на фоне педагогично проведенного динамического и фактурного крещендо от едва слышной дроби в сопровождении струнного пиццикато до мощного оркестрового tutti.

* История создания сочинения чуть более запутанна: поначалу Ида Рубинштейн заказала Равелю оркестровку фортепианного цикла И. Альбениса «Иберия», однако выяснилось, что это уже сделал другой композитор и что существуют ограничения авторского права по дальнейшей обработке пьесы. В результате Равель пришел к идее создания собственного оригинального произведения. И. Рубинштейн стала первой исполнительницей «хореографии» «Болеро» на его премьере в качестве балета в парижской Гранд-опера 22 ноября 1928 года.

Жанровые истоки сочинения — в испанском трехдольном танце *болеро* (*boléro*) с характерной разбивкой второй восьмушки на две шестнадцатые или триоль (сопровождаявшие танец кастаньеты и гитара украшали ритм и другими триолями).

Впрочем, вслушаемся (присмотримся к партитуре) внимательнее: так ли уж все просто? Подскажем сразу: «Болеро» — уникальный, безупречно слаженный механизм из огромного количества ювелирно отточенных, точно подогнанных деталей (не случайно Стравинский прозвал Равеля «швейцарским часовщиком»!). Поэтому его так интересно слушать в очередной раз: казалось бы, идешь проторенной дорожкой, все заранее известно. Но результат всегда ошеломляет. Отчего? Давайте внимательнее вникнем в подробности.

Для начала отметим, что в произведении — совершенно очевидно — не одна, а две темы.

Первая из них — до-мажорная, белоклавишная, состоящая из двух предложений, в каждом из которых мелодия витиеватая, постепенно, уступами и как бы нехотя спускается от мелодической вершины вниз:

58 Moderato assai ♩=76

Первое предложение тоникально, плавные мотивы движутся вокруг главного устоя или неизменно возвращаются к другим *устойчивым* ступеням (V, III), а в 7-м такте V ступень перестает быть мелодическим устоем и звучит как опора предполагаемой гармонической доминанты. Восьмой такт прибавлен для создания ощущения «квадратности», но на деле мотивов (они разделены длинными нотами) в предложении не четыре, а пять (или шесть?). *Внутри восьмитакта!*

Второе предложение, напротив, «играет» с *неустойчивыми* (II, VII, IV ступени), *растягивает их во времени* за счет повторений, синкоп и как бы препятствует их естественному разрешению. Последний звук темы приходится на начало 9-го такта. Он вторгается в двутактовый ритмический проигрыш, чего в сумме выходит не $8+8+2$, а $8+9+1$, если мерить по сильным долям. Полная асимметрия.

Обратите внимание: в мелодии почти нет тактов с одинаковым ритмическим рисунком. Аналогичны лишь 11-й и 12-е такты, остальные «работают» на *преодоление метрической инерции*: и синкопы, и прочие сдвиги сильных долей (например, в 3-м такте сильной долей кажется не первая, а вторая и «лишние такты» (8-й, 18-й) разрушают квадратность (не... этого ли хитро повторен 11-й такт?). Вместе с тем два предложения первой темы, по форме являющейся *периодом*, вопро-соответны и тонически замкнуты с обеих сторон.

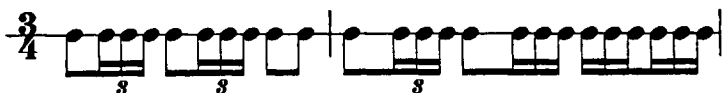
Возможно, поэтому «целью» *второй темы* становится «сталкивание с постоянной орбиты» первого тематического образования. Она начинается с «блюзового» *си-бемоля*, который на фоне тонической квинты создает контуры D_7 и ощущение *доминантовости*:

59 [Moderato assai $\text{♩} = 76$]

С появлением в мелодии *ре-бемоля* (воспринимаемого как малая нона к основному тону и как граница малого нонаккорда, а в нижнем регистре придающего сумрачно-фригийский оттенок) *неустойчивость* становится мучительно-томительной, понижение VI ступени добавляет теме чувственности, понижение III — затаенной экспрессии, а все вместе придает отчетливый «восточный» (арабский, мавританский) колорит. Так вторая тема утверждается в роли антитезы первой и одновременно «категорического императива» для восстановления тематической устойчивости: *круг замыкается*. Этот *мелодико-гармонический тандем* Равель отягощает ожиданием-обманом: каждая из тем повторяется дважды, временно отодвигая «решение» своей функциональной задачи «на потом».

Орнаментальная узорчатость мелодий даже при десятом прослушивании не ложится в закрома памяти без специального усилия; если их нужно запомнить в точности — придется *учить* наизусть специально. Привольное мелодическое и ритмическое устройство обеих тем — одна из причин редкостной «нескучности» сочинения при его мнимой монотонности. Изменчивость, текучесть и неквадратность тематического материала вызвала необходимость создания *жесткого каркаса сочинения*, цементирующего развитие и какое-то время сдерживающего «центробежные силы». Так, проведение обеих тем неизменно (от начала до конца!) сопровождается *органным пунктом* в басу (до, соль–до, соль–до, и т. п.) и *двухтактной остинатной ритмической фигурой* у малого барабана:

60



За пятнадцать минут звучания «Болеро» эта ритм-ячейка прозвучит 169 раз!

Известно также, что Равель требовал безусловного соблюдения стабильности *темпа*, а когда А. Тосканини предпринял попытку «усиления эффекта» посредством ускорения к концу, Композитор не постеснялся сделать маститому дирижеру резкое замечание о недопустимости такой трактовки.

Объединяющим фактором сочинения является и *динамика*. «Болеро» иногда называют «самым длинным в мире крещендо»,

ведь никогда ранее *постепенное усиление громкости* от тшайшего пианиссимо до оглушительного фортиссимо не применялось столь методично-последовательно. Сам композитор полусхотя именовал произведение «пьесой без музыки», подчеркивая, что вместо традиционного единства мелодии, гармонии и ритма главным выразительным средством является *оркестровка*. Последнее, конечно, верно, но лишь отчасти. Мы уже убедились, что в самих темах мелодический талант Равеля уверенно зашкалил за стандартные пределы: в истории музыки сыщется не так много примеров столь протяженных изощренно-изысканных, колдовски-завораживающих мелодий. Вдобавок их многократное повторение, поддержанное гипнотически проникающим в мозг ритмом и усиливающейся динамикой, само по себе способствует удержанию внимания слушателя.

Оркестровая «раскраска», разумеется, усиливает «суггестивный» эффект, разнообразит восприятие и делает сочинение еще более неподражаемым*. *Этапы переоркестровки* тем легко арифметически перечислить, хотя бы с целью концентрации внимания на звучании определенных тембров: от солирующей *флейты* мелодия перейдет к *кларнету* (ц. 1), затем к *фаготу* в высоком регистре, имитирующему саксофон (ц. 2), потом прозвучит у *кларнета пикколо* (ц. 3), далее у *гобо д'амур* (поддержанного *засурдиненной трубой*, ц. 4), *саксофона на-тенора* (ц. 6) и *саксофона-сопранино*** (ц. 7), после чего наступит очередь занятных комбинаций — в цифре 8 резковатое звучание *флейты пикколо* хрустально украсится *челестой* и смягчится почти неслышимой *валторной*; в цифре 9 кларнетовое трио (включающее *бас-кларнет*) смешается с тремя разновидностями гобоя (в том числе *английским рожком*); далее солирующий *трамбон*, глиссандируя, начнет подражать саксофону.

* По крайней мере, при жизни композитора. Позже как минимум один пример «подражания» стал общеизвестным — Д. Шостакович в «Ленинградской симфонии» в точности использовал равелевский прием фактурно-оркестрового крещендо, придав ему зловещую окраску в «эпизоде нашествия».

Суггестия (от лат. *suggestio*) — внушение.

** *Сопранино* — самый высокий из семейства саксофонов, записанный Равелем в строе фа (обычное употребление — в строе ми-бемоль); в современных оркестрах эта партия нередко поручается *саксофону-сопрано*.

(ц. 10), а в следующей цифре уже настоящий *тенор-саксофон* дружно заиграет со всеми деревянными. Наконец, наступит очередь экспериментов со струнными: в 12-й цифре первые *скрипки*, сыграв тему сочным, широким мазком, выявят в ней певучесть; затем все скрипки будут то удваиваться в октаву, то делиться *divisi* на несколько партий, то призывать в помощь *альты*, *виолончели* и *трубы* (последние в ц. 16 дружно играют параллельными трезвучиями). В кульминационный момент «слома формы» угрожающими глissандо пройдутся *тромбоны* и *туба*. Конечно, все *инструментальные комбинации* перечислить невозможно, да и незачем — оркестровое пиршество предназначено не читателю, а слушателю.

Форма «Болеро» на первый взгляд предельно проста: обе темы повторяются по девять раз, четырежды — с двойными повторами, последний раз — однократно (AA-BB — AA-BB — AA-BB — AA-BB — AB), создавая несомненные контуры *двойных вариаций*. Однако постоянное перекрашивание дублей *на фоне упорно растущей динамики и усложнения фактуры* вместо предполагаемой расчлененности музыкальной ткани на разделы создает устойчивый вектор развития вперед, вверх и вширь — *во все стороны!* Пожалуй, истинная форма произведения сравнима все же не с *линейными* вариациями, а с огромной *раскручивающейся спиралью*, с концентрическим «разбуханием», охватывающим все большее пространство: воистину модель *расширяющейся вселенной!* Которая, как известно, чревата коллапсами и переходом в другие измерения: накопление критической массы громко-плотности достигнет «допустимого» предела за 14 тактов до окончания сочинения (ц. 18) — спираль вдруг «лопнет», и раскаленный *до мажор* сменится ослепительной вспышкой «сверхнового» *ми мажора*. Внезапный сдвиг звуковысотной массы грозно-клокочущего оркестра на большую терцию вверх продержится лишь восемь тактов, после чего она заискрит глissандирующими стонами тяжелой меди, на миг замрет и... окончательно взорвется, чтобы исчезнуть после итогового нисходящего пассажа.

Эпохальное произведение Равеля стало «знаковым» для своего времени. Показательно, что «программой» сочинения автор считал картину огнедышащего *завода* — техническая

революция тогда поразила воображение многих*. Ещё в 1905 году Морис восторженно писал об увиденном на берегу Рейна «царстве металла», восхищаясь «чудесной симфонией свистков, шумом приводных ремней, грохотом молотов» и пыльными прелестями окутанного разноцветным дымом сталелитейного комбината. Очертания заводских корпусов Равель мечтал включить и в декорации первой постановки «Болеро», но хореограф Б. Нижинская и декоратор А. Бенуа уговорили его отказаться от этой затеи и перенести «действие» в одну из испанских таверн (нехитрый сюжет ограничился танцевальной красавицей, поощряемым страстными взорами посетителей)**.

Думается, постановщики были правы: свести содержание опуса к подражанию заводскому конвейеру значило бы предельно упростить его. «Метафизическим» аспектом содержания можно считать воплощение идеи некоей «возрастающей и полного самоуничтожения силы», а главной социокультурной составляющей — столь свойственную творчеству Равеля танцевальность, которая, как известно, корнями уходит в древнейшие цивилизации, где она имела сакральный, магический смысл.

«Болеро» быстро обрело всеобщее признание. «Чудом композиторской техники» назвал его С. Прокофьев. «Крещендо» этого сочинения стало поистине бесконечным: кто-то из энтузиастов подсчитал, что в наши дни самый знаменитый опус Равеля исполняется в мире в среднем каждые пятнадцать минут!

Творчество Равеля — яркое, своеобразное явление во французской музыке. В сочинениях довоенного периода очевидны стилистические пересечения с импрессионизмом. Ещё точнее было бы сравнение композитора с *постимпрессионистами*.

* Например, урбанистические тенденции ярко проявились в творчестве А. Онеггера (см. главу «Шестёрка»).

** Воля композитора была исполнена после его смерти братом Эдуардом потребовавшим изображения завода на сцене при возобновлении балета: в Гранд-опера в 1941 году (хореограф С. Лифарь). Неоднократно предпринимались и другие танцевальные интерпретации «Болеро» (Фокин, 1935; М. Бежар, 1961; Лавровский, 1964; М. Танкард, 1998). Сохранилась также *запись* сочинения под управлением самого Равеля, сделанная им с оркестром Ламурё в Париже в 1930 году. Вскоре после создания произведения его быстро растущую популярность упрочили голливудский фильм «Болеро» (1934) и одноименная французская кинокартина (1941) с музыкой Равеля.

(Матиссом, Гогеном), которым свойственны повышенная динамика цвета и четкость линий. Это родство усиливается и явным интересом Равеля к экзотическим, ориентальным (восточным) мотивам (незавершенная опера «Шехеразада», сохранившаяся увертюра к ней, одноименный вокальный цикл на стихи Т. Клингзора, «Мадагаскарские песни» для голоса, флейты, виолончели и фортепиано, множество других «инонациональных» сочинений — рапсодия «Цыганка», обработки греческих, итальянских, еврейских песен).

С одной стороны, Равель был настоящим *французом* — утонченным эстетом, воплотившим в музыке пряный слог Верлена и Малларме. С другой — *испанцы* не без оснований считают его (как и Бизе) своим национальным композитором, настолько полно, многообразно он претворил испанский характер, неповторимую культуру этой страны. Вдобавок Морис прекрасно знал *баскский* язык (он говорил на нем, приезжая на родину) и музыкальную культуру своих предков.

Как и Дебюсси, он искал «точки опоры» в старинной музыке, реконструируя художественные приметы XVIII столетия — в ряде его сочинений выражена *неоклассическая* тенденция. Вместе с тем смелость, *современность его музыкального языка* нередко конгениальна дерзким находкам Прокофьева или Стравинского (хотя, возможно, и не так броско подана).

Отечественным слушателям особенно интересны глубокие симпатии композитора к *русской* музыке, отзвуки которой разнообразят звуковую палитру его сочинений. Глубокое знание творчества *кучкистов* побудило Равеля к интересным проектам в области оркестра. Еще в 1909 году памяти Римского-Корсакова он посвятил *переинструментовку его симфонической сюиты «Антар»*; в 1913-м по просьбе Дягилева оркестровал совместно со Стравинским «Хованщину» Мусоргского*, а позже переложил для оркестра его же «Картинки с выставки» (1922), подарив интереснейшему фортепианному циклу вторую жизнь. Последние нотные строки, вышедшие из-под руки композитора — «Три

* К сожалению, эта работа не сохранилась — парижская премьера, в которой Дягилев стремился вернуться к авторскому замыслу Мусоргского и устранению исправлений, некогда внесенных в «Хованщину» Н. А. Римским-Корсаковым, вызвала громкие протесты сына последнего, Андрея Римского-Корсакова, посчитавшего реконструкцию «актом вандализма» и оскорблением памяти отца; против создания новой версии выступил и Ф. Шалапин.

песни *Дон Кихота к Дульцинее*», созданные специально для Федора Шаляпина, сыгравшего главную роль в фильме австрийского режиссера Г. В. Пабста «Дон Кихот» (1933)*.

Мастерством *инструментовки* Равель владел безупречно и неустанно в нем совершенствовался. Помимо оригинальных тембросочетаний, он искал и новые сольные звучности: голос Чудовища в балете «Сон Флорины» («Матушка-гусыня» поручен *солирующему контрафаготу*, который в то время использовался чаще как вспомогательный инструмент для усиления других басовых голосов; в «Испанской рапсодии» применен полузабытый ныне *саррюзофон***, в пьесе «Быдло» и «Картинок с выставки» — *неуклюжая туба в высоком регистре* и т. д. Яркими оркестровыми красками Равель разукрашивал оперы не только русских, но и других композиторов (в частности, инструментовал сочинения Шопена, «Карнавал» Шумана, фортепианную музыку Сати, Шабрие, Дебюсси).

Его сочинения при жизни обрели мировое признание, однако внешние знаки внимания воспринимались Равелем скептически — и суета с установкой на родине мемориальной доски и облачение в докторскую мантию Оксфордского университета. Он даже не явился на церемонию награждения высшим знаком государственного признания — орденом Почетного легиона (1920). Лучшей наградой и предметом священного служения для него была музыка: как сказал Р. Виньес, Равель был истинным «аристократом звука».

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ М. РАВЕЛЯ

2 оперы («Испанский час», опера-балет «Дитя и волшебство»)

5 балетов («Дафнис и Хлоя», «Вальс», «Болеро», «Сон Флорины» на материале цикла «Матушка-гусыня», «Аделаида, или Язык цветов» на музыку «Благородных и сентиментальных вальсов»)

* Сложности в работе над музыкой к фильму, испытываемые Равелем из-за проблем со здоровьем, побудили постановщиков параллельно заказать аналогичный вокальный цикл *Жаку Иберу*, который и вошел в киноленту.

** *Саррюзофон* (сарюсофон) — выполненный из медного сплава родственник *тубы*, по внешнему виду и устройству (двойная трость), а также гнусавому «потрескивающему» тембру напоминающий *контрафагот*; использован также Дебюсси («Игры»), Массне и Сен-Сансом.

2 концерта для фортепиано с оркестром

«Шехеразада», «Испанская рапсодия» для оркестра (также переложения фортепианных сочинений)

6 фортепианных циклов («Отражения», «Ночной Гаспар», «Благородные и сентиментальные вальсы», «Гробница Куперена»; в 4 руки — «Матушка-гусыня», для двух фортепиано — «Слуховые пейзажи»),

другие сочинения для фортепиано

Камерно-инструментальная музыка (2 сонаты для скрипки и фортепиано, соната для виолончели и фортепиано, фортепианное трио, струнный квартет, концертная фантазия «Цыганка» для скрипки и фортепиано или оркестра)

Вокальные циклы, песни и романсы, кантаты

Оркестровки сочинений других композиторов (в том числе «Картинки с выставки» М. Мусоргского)

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Каковы общие черты импрессионизма в музыке и живописи?
2. В чьем творчестве наиболее ярко проявился музыкальный импрессионизм? Перечислите основные сочинения этого композитора.
3. Какими средствами Дебюсси обновил музыкальный язык? В чем необычность его ладогармонической системы? Можно ли его считать разрушителем классической тональности?
4. Расскажите историю создания Прелюдии к «Послеполуденному отдыху фавна». Почему композитор обратился именно к этому сюжету? Почему у Дягилева возникла идея создания балета на музыку Дебюсси? Удобна ли Прелюдия, по-вашему, для хореографического воплощения? Если вам довелось видеть балет в театре или на видео — объясните, в чем своеобразие танцевальной версии балета?
5. На примере одной из фортепианных прелюдий Дебюсси расскажите об особенностях фортепианной фактуры композитора. Какие трудности эта музыка ставит перед исполнителями?
6. Можно ли все творчество Равеля отнести к импрессионизму? Почему? В какой период он увлекался этим стилем в наибольшей степени? Какие качества сближают его с Дебюсси? Изменилась ли музыка композитора в последний период творчества?
7. Как вы считаете, с какой целью Равель ограничился использованием в «Болеро» лишь двух тем? Какой эффект этим достигнут? Перечислите константные (неизменные) и изменяющиеся компоненты этого сочинения. Удалось ли автору достичь между ними равновесия? За счет чего развивается форма произведения?

ЭКСПРЕССИОНИЗМ

*Нет дома для меня ни в ближнем,
ни в себе самом.*

Франц Верфель

Экспрессионизм (от лат. *expressio* — выражение) — художественное направление в европейском искусстве первой половины XX века, зародившееся в 1900-е годы, набравшее силу в 1910–20-е и оставившее глубокий след в искусстве всего столетия. Его наивысшие достижения связаны преимущественно с немецкоязычными странами (*Германия, Австрия**) и сопредельными с ними территориями.

«Экспрессией» обычно называют повышенную эмоциональность, интенсивность в проявлении чувств. Термин *экспрессионизм* применительно к художественному творчеству подчеркивает не только *обостренность* воплощаемых художником *эмоций*, но также особую экспансивность, напряженность творческого жеста, достигаемую через *сгущение, гипертрофию выразительных средств*.

Экспрессионизм — искусство, корни которого связаны с «*синдромом конца века*» (на рубеже XIX–XX столетий он ощущался чрезвычайно остро), а наиболее яркие проявления — с отражением катаклизмов разрушительной эпохи *двух мировых войн*. Поэтому главным «*посланием*» экспрессионизма был *глубокий пессимизм*, отражавший *разочарование в ценностях цивилизации*, эмоциональным фоном — *страх, ощущение катастрофичности бытия, обреченности человека перед*

* До 1918 года — Австро-Венгрия (включавшая также Чехию, Словакию, Хорватию, часть Румынии, Польши и др.).

жестоким социальным прессом, боль и отчаяние от неспособности изменить положение вещей, а основными темами — страдание, болезнь, смерть, порабощение психики разрушительными инстинктами. Жизнь для экспрессиониста — своеобразная «травма», незаживающая рана. Существенным качеством ряда экспрессионистских творений был также «позитивный» пафос утопических проектов «новой человечности», «просветления», гуманизации общества.

Выражение внутренней катастрофы требовало броских, патетических, даже агрессивных средств — *язык экспрессионистов* во всех видах искусства (а новое мироощущение поразило, как молнией, поэтов и писателей, художников и скульпторов, драматургов и музыкантов) намеренно *жесток, дисгармоничен; привычные структуры деформированы*, соразмерность формы принесена в жертву «остроте содержания», уравновешенная дидактичность — *страстным проповедям.*

Рождение трагедии из духа музыки*. Ранний экспрессионизм культурологически связан с *поздним романтизмом, символизмом, постимпрессионизмом* (и выросшим из него *фовизмом***), так называемым *декадансом* и, конечно, с *философской* мыслью своего времени.

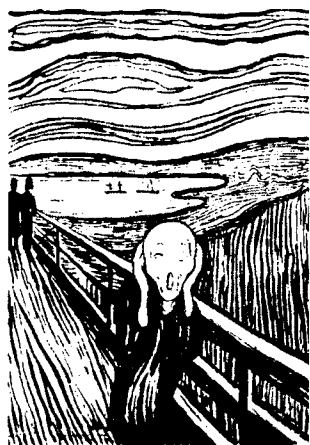
Начиная с Вагнера, задача максимальной интенсификации художественного выражения неотступно владела умами не только композиторов. Вагнеровскую *«энергию страсти»* приветствовали поэты-символисты — Бодлер, Верлен, Рембо, Малларме (первые трое особенно остро ощущали свою «отверженность», «изгнанничество из мира»). Философские поэмы Ф. Ницше возвестили новое «дионисийство» — гордое, не стесненное обывательской моралью самоутверждение, оргиастическое буйство «свободного» человека в противовес давно

* Название работы немецкого философа Фридриха Ницше (1844–1900), изданной в 1872 году (ее поздняя, расширенная версия — «Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм», 1886).

** *Фовистами* (от франц. *fauve* — дикий) называли группу французских художников, последователей Ван Гога и Матисса, чьи работы наряду с мэтрами были впервые представлены на парижской выставке 1905 года; в их числе — Жорж Руо, Жорж Брак, Морис де Вламинк, Андре Дерен и др. После недолгого единодушия (до 1907) пути фовистов разошлись: Руо примкнул к экспрессионизму, Брак (наряду с Пикассо) стал одним из основоположников кубизма и т. д.

прирученной «аполлонической» гармонии, ставшей олицетворением враждебного жизни схематизирующего разума. Вслед за Ницше очередную девальвацию «здорового смысла» задокументируют и другие философы — например, приоритет *интуиции* провозгласит француз *Анри Бергсон* (1859–1941), *экзистенциальное* (внутреннее, субъективно переживаемое, отдельное от враждебного мира) *одиночество* человека — *Карл Ясперс* (1883–1969), *Мартин Хайдеггер* (1889–1976), *Жан Поль Сартр* (1905–1980).

Художники-постимпрессионисты — Гоген и Ван Гог — стремились преодолеть декоративность импрессионизма путем *образного «внушения»*, реализуемого через ступение, динамизацию цветовой палитры. Их младший современник, норвежец *Эдвард Мунк* (1863–1944), претворил эту же идею в ряде депрессивно-психопатических работ, отражающих наиболее мрачные стороны жизни. Названия его полотен говорят сами



Э. Мунк. «Крик»
1895 г.

за себя: «Отчаяние», «Страх», «Больной ребенок», «Смерть в комнате больного», «У кровати умирающего», «Убийца в переулке» и т. д. Подавляющие психику образы воплощены настолько броскими, взвинченными средствами, что Мунк по праву считается одним из *основоположников экспрессионизма*. Его картина «Крик» (1893) ощущением ужаса словно взрывает пространство полотна и захлестывает зрителя. Графическая версия этой работы, в центре которой — условная фигура человека, сжавшего голову от раздирающего нутро вопля отчаяния, поражает взвихренностью линий и мощной динамикой.

Полноцветный вариант картины обостряет воздействие остродиссонансирующим сочетанием цветов. По признанию художника, толчком к созданию работы стала одна из прибрежных прогулок: кроваво-красное небо и черно-синие воды фьорда заставили его ощутить «почти предсмертный ужас».

Отдельно следует сказать о *декадансе* (от франц. *décadence* упадок, деградация) — своеобразном сладостно-мазохистском

обозначении модернистских явлений конца XIX столетия. Термин впервые промелькнул в предисловии Т. Готье к бодлеровским «Цветам зла», и литературная богема, презревшая «падшность мира», охотно присвоила себе гордое звание «декадентов». После ухода с поэтической арены наиболее ярких представителей французского символизма «декадентством» стали обозначать проявления *утонченного эстетизма*, воспевавшего театральнo-установкам голосом *душевный надлом, томление, меланхолию и рафинированный нарциссизм*. Культ красоты у декадентов нередко обретал восторженное звучание и как опозитизированный *эротизм*, взывавший к наслаждению как единственно доступной ценности бытия, украшенной изящно сервированным пороком. И поэты (англичанин *Оскар Уайльд*, а также его иллюстратор, график *Обри Бёрдслей*), и художники (немец *Франц фон Штук*, австриец *Густав Климт*), и композиторы (немец *Рихард Штраус*) отдали дань этой апологии чувственности. Последний в двух своих операх — «*Саломея*» и «*Электра*» — воплотил темную, вампирическую сторону любви-ненависти с такой всепокрушающей силой, что эти его творения стали точкой отсчета *музыкального экспрессионизма* (поэтому творчество Р. Штрауса представлено в этой главе).

Дегуманизация жизни. В XX век человечество вступало одновременно с эйфорией и предчувствием катастрофы.

С одной стороны, невиданный *технический прогресс* сулил «золотые горы»: большинство стран переживало бурный экономический рост — производство стали, добыча нефти удваивались, а то и утраивались ежегодно; укрупнение международных корпораций позволяло получать сверхприбыли и за 10–15 лет полностью переоснащать производство. Мир опутывала все более мобильная транспортная система: строились тысячи километров *железных дорог*, в 1903 году в небо США поднялся первый *самолет* (*Flyer* братьев Райт, пролетевший 37 метров), появились «сверхскоростные» *автомобили* (рекорд 1906 года — 205 км/ч), открыта первая *воздушная пассажирская линия* на дирижабле «Германия» (1910); к 1914 году в мире было уже 15 *метрополитенов* (10 в Европе, 4 в США и 1 в Аргентине). Жизнь становилась комфортней: горожане привыкали пользоваться электричеством, телефоном, ватерклозетами; улицы засияли неоновой рекламой.

Вместе с тем поступательное техническое развитие периодически нарушалось серьезными сбоями. Монополизация отраслей, перепроизводство и экономическое соперничество крупнейших держав вызывало промышленные и финансовые кризисы (1900–03, 1907–08, 1913), провоцировало борьбу за передел сфер влияния, новый виток колонизации, рост националистических настроений в соперничающих государствах (особенно в *Германии*, в 1871 году объединенной под эгидой Пруссии, и сопредельной с ней *Австрии*), обостряло *международные отношения* и в конечном счете привело к *Первой мировой войне* (1914–18), масштабы которой — колоссальный экономический и нравственный ущерб — зашкалили за границы самых апокалиптических прогнозов: в военные действия были втянуты 38 государств, число мобилизованных на военную службу достигло 74 миллионов, воюющие потеряли около 10 млн. человек убитыми, в два раза больше — искалеченными и ранеными; человечество лишилось около трети накопленных материальных ресурсов.

Эра массового истребления ознаменовалась немыслимыми ранее фактами: в одной лишь военной операции — противостоянии Германии с Англией и Францией под Верденом весной 1916 года — погибло около миллиона человек (*в первый день наступления британская армия потеряла 60 000 солдат*

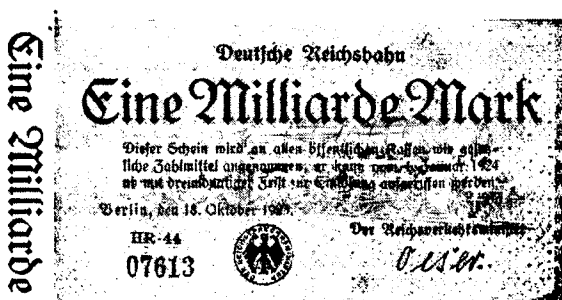


О. Дикс. «Газовая атака»
1924 г.

и офицеров!). Если Наполеон в 1806 году разгромил Пруссию посредством всего 1500 снарядов, то в 1916 году французская военная промышленность выпускала уже 200 тыс. снарядов *в день!* Отныне бомбы можно было сбрасывать во время авианалетов — простым нажатием кнопки. Впервые в истории войн потери среди мирного гражданского населения превысили потери среди военнослужащих.

Гигантские военные расходы породили в большинстве стран послевоенной Европы невиданную *инфляцию*. Наиболее катастрофической она была в Германии: стоимость немецкой марки в 1923 году по сравнению с 1913 годом упала в 755 миллионов раз (!), то есть была равна почти нулю — в обращении находились купюры достоинством в 200 млрд. марок (равные примерно пяти американским центам), цены в магазинах менялись несколько раз в день, зарплата в течение суток выдавалась дважды, чтобы можно было успеть что-то купить (стакан шанса); стоимость куриного яйца составляла 23 млрд. марок, буханки хлеба — 300 млрд.

Только две страны, непосредственно не затронутые военными действиями Первой мировой, оказались в экономическом выигрыше — США и Япония. В США еще в 1913 году на заводе Г. Форда был запущен первый *конвейер*, резко повысивший эффективность производства за счет узкой специализации рабочих и ускорения каждой из операций (время сборки автомобиля в середине 1920-х годов составляло не более часа, количество выпущенных Фордом машин достигло 15 миллионов); кредитование восстанавливающейся Европы укрепило финансовую



Немецкая банкнота в 1 млрд. марок
1923 г.

мощь Америки. Однако в 1929 году капиталистический мир поразил очередной удар: биржевой обвал в США вызвал цепную реакцию в Европе и новый разрушительный кризис, получивший название «*Великой депрессии*» (1929–39).

Среди других последствий Первой мировой войны — *крушение империй* (Австро-Венгрия, Россия, Османская империя), *волна революций* в Европе и установление в обнищавших странах *популистских* и *националистических режимов*, быстро превращавшихся в *диктаторские*. Озлобленные безработные люмпены и потерявшие сбережения мелкие буржуа легко становились предметом демагогических манипуляций. В 1922 году в *Италии* был установлен фашистский режим во главе с Муссолини (внедрившим термин «фашизм»*), в 1933-м в *Германии* без всякого захвата власти, выборным (легальным, «конституционным») путем пришел к власти Гитлер, свергнувший страну в новое средневековье. (Не остался в стороне и СССР, где в 1930-е годы сталинская государственная машина миллионами уничтожала собственных граждан.) Европейские лидеры тайно заключали соглашения с Гитлером («мюнхенский договор» Англии, Франции и Германии о разделе Чехословакии, 1938), СССР подписал «дружественный» пакт Молотова – Риббентропа о взаимном ненападении СССР и Германии (1939). Эгоизм национальных интересов и заигрывание с нацистами хоронили идею «коллективной безопасности».

В 1939 году ситуация в раздираемой противоречиями Европе, по сути, повторяла ту, что сложилась в 1914 году: *Вторая мировая война* стала неизбежной. Новый военный коллапс (1939–45) оказался самым кровавым за всю историю человечества: в нем участвовало около 40 стран, в которых проживало примерно 80% населения планеты. Людские потери достигли 55 миллионов человек, еще столько же лишились крова, жилья, работы, родины и были вынуждены бежать из агонизирующей Европы в более спокойные регионы. (США вновь нажились за счет военных поставок: в годы войны их экономи-

* От итальянского *fascio* — союз. Этимология слова восходит к латинскому *fasces* (связка, объединение), означавшему *вязанку прутьев* с воткнутым *топориком* — некогда знак публичной власти, а в версии итальянских фашистов — символ мощи толпы.

ка пережила невероятный бум, золотой запас страны составил после войны 70% общемирового, интеллектуальные ресурсы существенно пополнены за счет иммигрантов).

Развенчанию идей «гуманности» общества немало способствовала и *дискредитация науки*. Фундаментальные открытия сначала «развевали» твердую материалистическую почву (теория относительности, открытие квантового строения атома, радиоактивности и т. д.), а позже были принесены в жертву корыстным и политическим целям (изобретение оружия массового поражения, создание ядерной бомбы).

Надо ли пояснять, что две чудовищные бойни существенно подорвали веру людей в позитивное мироустройство?! Стоит ли удивляться распространению социального и философского пессимизма? Увы, нет. Искусство в эпоху катастроф тоже в некоторой степени стало заложником Истории*.

Не случайно также и то, что именно в преддверии грандиозных мировых потрясений венский невролог *Зигмунд Фрейд* (1856–1939) попытался поднять клиническую практику изучения неврозов почти до ранга универсальной науки о сущности человека, расчленив сознание на несколько уровней, самый нерегулируемый из которых — *подсознание* — был провозглашен основой человеческого поведения. По Фрейду, *homo sapiens* — лишь кладбище неудовлетворенных желаний и хранилище перенесенных в детстве психических травм, которые косвенно познаваемы по сновидениям, оговоркам, опискам и... художественным произведениям (искусство, по мнению Фрейда, есть лишь одна из форм сублимации, преобразования сексуальной энергии в творческую деятельность)**.

* В военное время даже те композиторы, кто по складу дарования был склонен к лирически-умиротворенному типу высказывания, пережили стилистический надлом: так, почти беспроблемное творчество француза Г. Форе (в его Реквиеме 1888 года даже отсутствовала пугающая Страшным судом каноническая часть *Dies irae*) в 1915 году создал Ноктюрн, казавшийся современникам «бесконечным стоном страдания и скорби».

** *Психоанализ* получил широкое распространение в терапевтической практике, однако против его расширительного понимания выступили уже ученики Фрейда. В частности, *Карл Густав Юнг* считал, что человеком управляют более глубинные пласты *коллективного бессознательного* (своеобразной психической «памяти человечества»), зафиксированные в *архетипах* — универсальных представлениях и моделях поведения, одинаковых у всех народов.

Сумрачные пожары экспрессионизма. Накануне Первой мировой войны экспрессионизм в Германии и Австрии стал *определяющим направлением* в художественном творчестве.

В изобразительном искусстве структурами, фокусирующими деятельность *экспрессионистов*, были *дрезденское сообщество художников «Мост»* (1905–13, с 1911 в Берлине), основанное Эрнстом Людвигом Кирхнером, и возглавлявшееся русским живописцем Василием Кандинским *миюнхенское художественное объединение «Синий всадник»* (1911–14), в состав которого входили немцы Франц Марк и Габриэла Мюнтер, швейцарец Пауль Клее, русские Алексей Явлёнский и Марианна Верёвкина, австрийцы Арнольд Шёнберг (более известный как композитор) и Альфред Кубин.

Одним из главных изданий экспрессионистов был берлинский журнал *«Штурм»* (или *«Буря»*, 1910–32), к которому примкнули участники двух вышеуказанных группировок после их распада. *«Штурм»* впервые опубликовал ряд ключевых экспрессионистских текстов А. Штрамма, А. Дёблина, М. Брода и некоторые другие радикальные эстетические манифесты (в том числе итальянских футуристов)*, под его эгидой прошло более сотни художественных выставок.

Немалую роль в обострении художественной атмосферы городов играли *артистические кафе и кабаре*, в которых приверженцы нового искусства могли обмениваться впечатлениями: берлинские «Гну» и «Неопатетическое кабаре», мюнхенское кафе «Стефани», венские «Централь» и «Гринштайдль».

Общей идейной платформы у экспрессионистов не было. Содружество во главе с Кандинским питалось в большей степени эстетическими и философскими импульсами, продолжая традиции постимпрессионистов: стремление к психологизации цвета, выявлению «духовной сути» вещей через вытеснение их «предметного подобия» открывало путь *абстракцио-*

* Издатель «Штурма» *Герварт Вальден* в 1911 году впервые применил термин «экспрессионизм» по отношению к новой немецкой живописи (после его теоретического обоснования *В. Воррингером*). В 1920-е годы Вальден — поэт, писатель и композитор — увлекся социалистическими идеями, после разгрома нацистами редакции «Штурма» (1932) перебрался в СССР, где работал в журнале немецких эмигрантов «Слово». В 1941 году был арестован по обвинению в шпионаже в пользу Германии и вскоре умер в тюрьме г. Саратова.

низму — некоему «дистиллированному виду» духовности. Круг приверженцев журналов «Акция» («Действие», 1911–32, Берлин) и «Рассвет» (1917–22, Вена), напротив, стремился повлиять на мироустройство, преобразить его посредством «активизма», социального протеста.

После Первой мировой некоторые из экспрессионистов «полевели» («Акция», к примеру, печатал тексты Ленина и стал откровенно коммунистическим). Однако у большинства возобладали настроения безысходности, опустошенности, при том что градус самовыражения остался высоким: «психическая температура» экспрессионистского искусства неизменно зашкаливала за рамки «нормальной». Поэтому, несмотря на отсутствие единой стилистической манеры («что было важнее, чем как» — О. Дикс), в разных видах творчества можно обнаружить сходные выразительные приемы, стремление «передать беспокойство времени через беспокойство форм» (П. Топер).

Поэзия экспрессионизма ярко представлена именами австрийца *Георга Тракля* (сборники «Себастьян во сне», «Сумерки и распад»), немцев *Георга Гейма* (цикл «Пристанище мертвых», сборник «Вечный день») и *Августа Штрамма* («Ты. Стихи о любви», «Капля крови. Стихи о войне»). Ее отличает метафорическая плотность, столкновение «несовместимых» категорий, смешение меланхолии и взрывчатой энергии нарушения запретов, предчувствие гибели (все трое умерли молодыми).

Австро-немецкую экспрессионистскую прозу и драматургию, помимо характерной тематики морального одичания и деградации человека, развенчания иллюзий, враждебности мира и его обреченности (романы «Звери в цепях» и «Человек против человека» *Эрнста Вайса*, сборники новелл «Смерть мертвым!» и «Эксперименты» *Макса Брода*, пьеса «Нищий» *Райнхарда Зорге*), отличает также стремление к мистицизму («Три прыжка Ван Луна» *Альфреда Дёблина*), жутковатой аллегоричности, иррациональности («Голем» *Густава Майринка*, проникнутые зловещим абсурдистским гротеском романы-притчи *Франца Кафки* «Замок», «Процесс»).

Наглядное выражение экспрессионизм получил в живописи и графике множества выдающихся художников, среди которых *Эрнст Кирхнер*, *Оскар Кокошка*, *Макс Бекман*, *Отто Дикс*, *Эмиль Нольде* и другие. Угловатость и несоразмерность форм,



О. Дикс. Портрет журналистки Сильвии фон Харден 1926 г.

их намеренная примитивизация, деформация реальных прообразов, нервность линий и резкость интенсивного цвета, искажение перспективы — всё это свойственно экспрессионизму в изобразительном искусстве, который затем был «анимирован» немым *кинематографом* («Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине, 1919; «Пауки», «Усталая смерть» и «Метрополис» Фрица Ланга, 1920-е годы; «Носферату, симфония ужаса» Фридриха Вильгельма Мурнау, 1922).

Наконец, щедрую дань экспрессионизму отдали и *композиторы* — Рихард Штраус, представители нововенской школы Арнольд Шёнберг и Альбан Берг. Экспрессионистские тенденции проявились также в оперных сочинениях Пауля Хиндемита («Убийца, надежда женщин», «Святая Сусанна», 1921–22), Эрнста Кршеника* («Орфей и Эвридика», 1923, «Диктатор», 1926), Курта Вайля («Ройял-Палас», 1924). Правда, ни один из названных музыкантов не причислял себя к экспрессионизму — каждый лишь искал собственный путь к свободной от старых норм «форме-истине», но в творчестве все они достигли такой взрывной силы, напряженности и даже неистовства выражения, что причастность этих композиторов к экспрессионизму очевидна.

«Дегенеративное искусство». Музыка в Третьем рейхе. Фашистская диктатура принуждала деятелей искусства служить партийным интересам. Неотъемлемой частью коричневого террора стали идеологические чистки. Тон государственной «культурной политике» задавала редкостная вакханалия, организованная Геббельсом: 10 мая 1933 г. в Берлине на площади перед зданием Государственной оперы** и в других немецких городах вспыхнули костры новой инквизиции: *двадцать тысяч книг*, в том числе издания Л. Толстого и А. Эйнштейна, Дж. Лондона и Э. Хемингуэя, З. Фрейда и Т. Манна, были сожжены под ис-

* Произношение фамилии этого австрийского композитора варьируется (Кренек, Кшенек, Крженек и др., ориг. *Křenek*).

** В настоящее время — площадь Бебеля (Bebelplatz).

терический рев громкоговорителей. «Дух германского народа выразил себя с новой силой, — кликушествовал министр пропаганды, — костры не только освещают конец старой эпохи, но и знаменуют начало новой».

Другое издевательское мероприятие было посвящено «неарийской» живописи: в 1937 году в Мюнхене открылась бесплатная выставка под названием «Дегенеративное искусство», экспонировавшая изъятые из музеев полотна экспрессионистов и других мастеров (в список «вырожденцев» были включены не только немцы, но также Сезанн, Ван Гог, Пикассо). Помимо «просветительской» надобности, фюрер имел сутобо личную обиду на модернистов — в 1907–08 годах его, мечтавшего стать художником-реалистом, дважды не приняли в венскую Академию изящных искусств.

В компанию рекрутированным полотнам были призваны арестованные *партитуры*: на выставке в Дюссельдорфе (1938) демонстрировались образцы запрещенной к исполнению «дегенеративной музыки», к которой были причислены сочинения композиторов еврейского происхождения от Мендельсона, Сен-Санса и Оффенбаха до Малера и Шёнберга, а также большинство модернистских опусов самых разных авторов (в том числе «арийца» П. Хиндемита и венгра Б. Бартока, гордившегося попаданием в черный список). Всё новое, авангардное пугало фашистские власти внутренней свободой, неангажированностью, неподчинением порядку.



О. Дикс. «Война» (1929–32)
Фрагмент триптиха

Официальными композиторами гитлеровской Германии стали Бетховен и Вагнер, чьи сочинения нещадно эксплуатировались в пропагандистских целях. Гитлер еще в 1906 году слушал «Тристана» под управлением Малера, после чего (в довоенное время) регулярно совершал паломничества в Байреит, на досуге рисовал декорации для грядущих вагнеровских постановок, водил дружбу с сыном Вагнера Зигфридом и его супругой. «Взрывоопасная смесь германской мифологии, тонкой психологии и первобытных страстей» (Т. Манн), содержащаяся в операх Вагнера, была интерпретирована нацистами как выражение «истинно немецкого духа». Фюрер также постоянно возил с собой пластинки с записями сонат Моцарта, Бетховена, а для наслаждения в узком кругу — с «неарийской» музыкой Шопена и даже русскими ариями в исполнении Шаляпина. Изуверские души нацистов позволяли им спокойно чередовать музыкальные досуги с загрузкой крематориев живыми человеческими телами. Комендант Освенцима содержал оркестр из заключенных, в этом же концлагере существовала чудовищная практика предварять сожжение пленных «Одой к радости» из Девятой симфонии Бетховена в исполнении детского хора.

От «арийских» авторов нацисты требовали искусства, «понятного народу»: на открытии Дней музыки в Дюссельдорфе Геббельс призвал композиторов к мелодичности (ибо мелодия «возвышает сердце и ободряет дух») и созданию бодрящих песен («хорошее настроение — стратегический ресурс», — повторял Геббельс)*. Средоточием показного оптимизма стали многочисленные музыкальные кинокомедии, по приторности грёз не уступавшие Голливуду.

Справедливости ради отметим, что в Австрии и Германии — странах, музыкальные традиции которых уходят вглубь веков на много столетий — даже в годы войны продолжалась интен-

* Показателен абсолютный параллелизм культурной политики фашистской и коммунистической диктатур. Это же время печально известно сталинскими демаршами против деятелей советской культуры: в 1936 году в «Правде» опубликована редакционная статья «Сумбур вместо музыки», подвергшая уничтожительной критике творчество Д. Шостаковича и давшая старт кампании по шельмованию других авторов, названных «формалистами»; попутно под «ласковым» вниманием властей создавались сочинения, готовые «принадлежать народу», — от массовых песен до идиллических фильмов и «песенных опер».

сивная и полноценная концертная жизнь: оркестры и театры работали под руководством когорты супермастеров — таких как *Ганс Кнаппертсбуш* (Вена), *Карл Бём* (Дрезден), *Клеменс Краус* (Мюнхен), *Вильгельм Фуртвенглер* (Берлин, Вена) и *Герберт фон Караян* (Берлин)*. Их усилиями оперный репертуар был гораздо шире вагнеровского официоза: по статистике, в предвоенной Германии куда большей популярностью, чем Вагнер, пользовались «Кармен», «Паяцы» или «Мадам Баттерфляй», а в годы войны по числу постановок лидировали оперы Верди.

Некоторые композиторы умеренно-модернистского толка, не опасавшиеся преследований по расовым мотивам, оставались в Германии и, более или менее обласканные властями, продолжали сочинять. Среди наиболее известных имен — *Карл Орф*, чья клокочущая энергией сценическая кантата “*Carmina Burana*” на латинские и старонемецкие тексты странствующих поэтов-школяров была триумфально исполнена во Франкфурте в 1937 году в присутствии нацистской верхушки**. Относительно благополучно жил и Рихард Штраус, бравировавший аполитичностью и утверждавший, что ему все равно, кто покупает билеты на его оперы (композитор, занимавший пост президента Имперской музыкальной палаты, тем не менее имел проблемы с властями после попыток защитить своего либреттиста Стефана Цвейга).

Для тех же, кто был объявлен вне закона (в том числе многих представителей экспрессионизма), путь к спасению лежал только через *бегство* из страны, в противном случае их ждали гонения и концлагеря. Большинство крупных музыкантов — исполнителей, дирижеров, композиторов — эмигрировало

* Австрийский дирижер Г. фон Караян с 1933 года был членом нацистской партии и после войны несколько лет подвергался бойкоту в ряде стран, в том числе до 1950 года не выступал в ФРГ (считается, что партбилет был ему нужен не по политическим, а по карьерным мотивам).

** Заголовки кантаты (*Кармина Бурана* — «бойренские песни») происходит от названия монастыря в Баварии, где был найден рукописный поэтический сборник. Ее прообраз — «Свадебка» Стравинского (ничуть не тронутый этим русский мэтр назвал музыку Орфа «неонеандертальской» из-за «варварской» простоты мелодико-ритмической основы). Сейчас кантата — одно из наиболее исполняемых сочинений XX века (что, возможно, отражает языческие симпатии «десакрализованного» человечества). Стремление нацистских бонз поставить все лучшее в немецкой культуре на службу расовой идеологии вряд ли можно поставить в вину композитору.

из Австрии и Германии в США (в том числе «арийцы» Хиндемит и Вайль), некоторые дистанцировались от публичной жизни, уйдя во «внутреннюю эмиграцию»: так, мюнхенский композитор *Карл Амадеус Хартман*, автор восьми симфоний и нескольких подчеркнуто антифашистских опусов, в годы войны просто закапывал свои сочинения в одном из подвалов.

После разгрома гитлеризма музыкальный ландшафт Европы прорастал совсем другими цветами — пафос патетического экспрессионистского самовыражения во многом утратил смысл. Но об этом позже.

РИХАРД ШТРАУС (1864–1949)



На фоне своих австрийских однофамильцев, сочинявших сладковатые удобослушаемые вальсы, польки и кадрили, Рихард Штраус — один из крупнейших немецких композиторов первой половины XX столетия — смотрится как Монблан среди цветистых альпийских лужаек: творчество Штрауса серьезно и многообразно, в его наследии — множество крупных симфонических и оперных творений. Композитор менялся вместе со временем: первый период его зрелого творчества продолжает *позднеромантические* (в первую очередь, вагнеровские) традиции; последовавшее затем *экспрессионистское* сгущение образности и значительное усложнение музыкального языка сменилось *неоклассицистским* просветлением стиля. Эта эволюция выстраивается в единую стилистическую линию, «избыточностью» тематизма и некоторой вычурностью близкую *модерну* начала XX века (в немецко-австрийской традиции называемому *югендстилем* или *сецессионом**).

* От названий мюнхенского художественного журнала *Die Jugend* («Юность») и венского объединения художников «Сецессион» (лат. *secessio* — отделение, обособление).

Яркий, открыто-эмоциональный, общительный тип штраусовского письма на фоне радикальных новаций нововенской школы многим казался «уступкой буржуазному вкусу». Однако объем музыки Рихарда Штрауса, по сей день находящейся «в обращении», сопоставим с количеством исполняемыхopusов самых великих имен, что позволяет судить о композиторе вне идеологических рамок: наличие в репертуаре его сочинений стало одним из критериев профессиональной состоятельности оркестров и театров, а щедрость музыкальных идей композитора пленяет и широкую публику, и эстетов.

Рихард Штраус также получил всемирную известность как *дирижер* Берлинского оркестра, Венской оперы, Байрейтского и Зальцбургского фестивалей, неоднократно гастролировавший в Европе и Америке (в 1896 году — в России).

Мы познакомимся с музыкой этого немецкого мастера, созданной в *экспрессионистский* период, и представим в биографии краткий обзор остальных сочинений.

Рихард Третий: талант или гений? Творческое взросление Штрауса проходило быстро, но без сопровождающей вундеркиндов сенсационности.

Он родился в Мюнхене в 1864 году «под вагнеровской звездой»: незадолго до его появления на свет «Рихард Первый» (байрейтский) прибыл в баварскую столицу по приглашению короля Людвига. Однако Штраус не сразу оказался в силовом поле маститого предшественника. Его отец, валторнист мюнхенского Придворного оркестра (в свободное от работы время — глава любительского оркестра), придерживался консервативных взглядов, ограничив пристрастия классиками, а к Вагнеру испытывал антипатию, выражая ее даже в присутствии маэстро, царившего в мюнхенской опере под покровительством монарха.

В четыре года юного Штрауса стали обучать игре на фортепиано, через пару лет — еще и на скрипке. В шесть лет он уже понемногу сочинял, в одиннадцать углубился в изучение музыкальной теории и композиции, в двенадцать создал первое оркестровое сочинение («Праздничный марш» *op. 1*) и опубликовал сборник песен, в четырнадцать порадовал отца валторновыми вариациями, в шестнадцать — *Струнным квартетом* и *Первой симфонией* (исполненной отцовским оркестром).

В восемнадцать, по окончании классической гуманитарной гимназии, Штраус стал слушателем годового курса философии, эстетики и истории искусств Мюнхенского университета, а также впервые посетил Байрейт, приурочив поездку к премьере «Парсифаля», хотя родительская антивагнеровская прививка пока исправно отпугивала бациллу «музыки будущего» (солидаризируясь с отцом, Штраус поначалу недолюбливал и Брамса). Среди непрерывной вереницы юношеских сочинений выделяются *Скрипичный концерт* (1882), посвященный отцу *Валторновый концерт* (1883; еще один появится почти шестьдесят лет спустя), *Фортепианный квартет*, *Вторая симфония* (1884) и *Бурлеска для фортепиано с оркестром* (1885). В большинстве опусов неповторимый почерк будущего чародея оркестра почти не слышен. Любопытны хор из «Электры» Софокла (с оркестром) и музыка к шекспировской пьесе «Ромео и Джульетта», наметившие интерес к драматической музыке.



Ганс фон Бюлов
1889 г.

Девятнадцатилетие Рихард отметил поездкой в немецкие музыкальные столицы (Берлин, Дрезден, Лейпциг) с целью расширения кругозора. В Берлине он обрел «крестного отца» — харизматичного *Ганса фон Бюлова*, дирижера и страстного вагнерианца, положившего начало обращению Штрауса в байрейтскую веру («ураганное» влияние на становление вкусов молодого композитора оказал также концертмейстер оркестра Александр Риттер). Жадный до нового Бюлов включил в программу руководимого им Мейнингенского оркестра юношескую Серенаду Штрауса, отказавшись, впрочем, дирижировать ею: своего протеже он пока считал «в лучшем случае талантом»*. Это не помешало Бюлову заказать Рихарду сочинение покрупнее: так появилась четырехчастная *Сюита для 13 духовых инструментов* (1884). С благословения знаменитого дирижера Штраусу пришлось

* См.: *Марек Дж.* Рихард Штраус. Последний романтик. М.: Центрполиграф, 2002 (вынуждены попутно заметить, что эта живая, интересная книга полна переводческих и редакторских огрехов).

самому встать за пульт и *без репетиций* провести премьеру сюиты во время гастролей бюловского оркестра в Мюнхене. Так началась блистательная *дирижерская карьера*: вскоре Рихарду поступило предложение заключить годичный контракт с оркестром *Мейнингена*, после чего стать третьим дирижером Придворной оперы в *Мюнхене* (1886–89), вторым — в *Веймаре* (до 1894) и, наконец, возглавить музыкальную жизнь *Мюнхена* (с 1896), *Берлина* (1908–20) и *Вены* (до 1924). Бюлов, передавший Штраусу свой оркестр, уже через несколько месяцев поощрительно называл молодого музыканта «Рихардом Третьим»: в его системе координат это была наивысшая похвала, почетное второе место (после Вагнера) он всегда оставлял вакантным. Штраус также был исполнен к Вагнеру пиетета: после изнурительной работы над «Тристаном» в Веймаре (репетиции продолжались четыре месяца!) он никогда более не расставался с партитурой и всегда почтено дирижировал этой оперой *стоя*. Такой привилегии он не удостоивал более ни одно сочинение, включая собственные.

В Мейнингене Рихард дебютировал и как пианист (1885), исполнив до-минорный концерт не менее обожаемого им Моцарта.

Уверенное овладение традицией и стремление сказать свое слово в искусстве приносили все более оригинальные плоды. Вторая симфония Штрауса вызвала интерес за океаном и была исполнена в Нью-Йорке; *симфоническая фантазия «Из Италии»* (1886) на мюнхенской премьере вызвала возмущение публики, но «всеобщее неприятие» только порадовало композитора: выходит, слушатели не остались равнодушны, вдобавок «лентяям пришлось поломать себе головы». В ряде последующих сочинений (*песни, симфоническая поэма «Макбет»* по Шекспиру, 1887) постепенно проступало собственное творческое лицо. Приближалось время, когда лучшие создания Штрауса его великий современник и друг Густав Малер назовет «творениями гения» (не забывая критиковать соратника в той части, где их представления о смысле творчества расходились).

Симфонические поэмы. 11 ноября 1889 года ознаменовалось вспышкой новой сверхъяркой звезды на немецком музыкальном небосклоне: в этот день в Веймаре была с огромным

успехом исполнена *симфоническая поэма* Штрауса «Дон Жуан». Восторженность и публики, и критики превысила ожидания: 24-летний Рихард был провозглашен «величайшим композитором после Вагнера».

Сочинению предпослан пространный эпиграф из последнего, незавершенного стихотворения полубезумного австрийского поэта середины XIX века *Николауса Ленау*, в котором разочарованному герою приданы фаустовские черты, а смерть явлена как желанное избавление от бесплодных поисков недостижимого идеала. Но жизнелюбу Штраусу претили рефлексия, уныние и апатия. «Я не служу молебны на руинах. Лишь недюжинные страсти будят мое сердце», — эти слова Ленау можно счесть своеобразной «программой» дальнейшего творчества Рихарда Штрауса. Горделивый взлет струнных в первых тактах его опуса ознаменовал освобождение от скорлупы неуверенности и сомнения, выразил идею гордого, опьяненного свободой порыва к самоутверждению. Несмотря на остродраматическую музыку среднего раздела и холод небольшой коды, штраусовский «Дон Жуан» родственен «веселой науке» ницшевского Заратустры и грядущим чувственным пожарам Скрябина, главный герой — не жертва, а символ торжества жизни над смертью, Эроса над Танатосом, вечности над небытием, искусства над временем. Каждый звук произведения пронизан почти осязаемой, неукротимой жизненной энергией, вакхическое упоение дарованным мигом побеждает театральный страх Предвечного.

Несмотря на замысловатые сюжетные программы последующих симфонических опусов Штрауса, их главной эмоциональной доминантой и впредь останется пафос *жизнеутверждения*, эффектно оттеняемый бурными трагедийными вспышками (что соответствовало общему позитивному мироощущению автора).

Следом за «Дон Жуаном» будет создан еще ряд произведений в жанре симфонической поэмы. В 1890 году в Эйзенахе под управлением автора впервые прозвучит «Смерть и просветление» — сочинение, ставшее мистическим предвестником цепи опасных легочных болезней и вынужденного лечения композитора в Греции и Египте. После некоторого перерыва премьеры последуют ежегодно: «Веселые проказы Тилия Уленингеля» (по старинным шутовским историям, 1895), «Так го-

ворил *Заратустра*» (свободная композиция по Ницше, 1896), «*Дон Кихот*» (фантастические вариации на тему рыцарского характера, по Сервантесу, 1897) и, наконец, автобиографическая, вполне романтическая по гипертрофированному вниманию к собственному «я» (а также пестрая по тематизму и рыхлая по форме) «*Жизнь героя*» (1898).

В симфонических поэмах Штраус предстал чародеем *оркестровых красок*, вызвавшим даже упреки в расточительности (подробнее о достоинствах его инструментовки — в конце раздела), и мастером *симфонического развития*: непринужденно сменяющие друг друга рельефные мотивы и яркие, пластичные темы сплетаются в прихотливый политематический узор, в котором никогда не исчезает живой ток музыки. Успеху сочинений способствовала *образность, характеристичность* музыки (некоторые из детальных сюжетных программ дописаны Штраусом уже после создания музыки по настоянию слушателей). Интересен и *гармонический язык* Штрауса, полный неожиданных поворотов, обманчивых последовательностей (эллипсисов), следующих друг за другом и не дающих возможности расслабиться.

Симфоническими поэмами являются, по сути, две более поздние *симфонии*, имеющие не только заголовки, но и подробные программы, — «*Домашняя*» (1903) и «*Альпийская*» (1915). Интересы Штрауса к тому времени сместятся в область музыкального театра — возможно поэтому в «симфониях» уже чувствуется исчерпанность жанра (они исполняются реже других сочинений композитора).

Оперы. Многократно и любовно распетое слово (к этому времени было создано около полусотни песен), руководство театральными постановками, преклонение перед Моцартом и Вагнером, а также наработанная «наглядность», образность, характеристичность симфонического тематизма неизбежно привели Штрауса к оперному жанру.

Первая попытка создания крупного сценического произведения — опера «*Гунтрам*» на собственное либретто — оказалась неудачной: стилистическая и сюжетная близость вагнеровской модели (морально-этическая проблематика в легендарно-рыцарском оформлении) полностью заслонили автора. Опера

выдержала лишь несколько представлений в начале лета 1894 года*. Возможно, именно неудача «Гунтрама» побудила Штрауса вернуться к оркестровой музыке и создать ряд превосходных симфонических поэм конца 1890-х годов. Интерес к опере не угасал, но и второй опыт в этом жанре (одноактная поэма для пения «Потухший огонь»**, 1901) не удался.

Наконец композитору достало сил превозмочь байрейтские привязанности, прислушаться к запросам времени, срывавшего



DISCHARGED WITHOUT HONOR

Обложка нью-йоркского журнала с карикатурой на «изгнание» оперы Р. Штрауса из театра Метрополитен-опера, где «Саломея» была запрещена сразу после премьеры 1907 г.

сусальные покровы с «житейской» морали, и... попасть в «десятку». Третья по счету опера — «Саломея» (1903–05) по библейским мотивам в «декадентской» версии О. Уайльда — принесла Штраусу мировую славу и стала одним из наиболее значительных художественных событий эпохи. Остроконфликтная трагедия со сложным женским характером в центре и взвинченной, экзальтированной музыкой, трактованная в экспрессионистском ключе, потрясла слушателей. Премьера «Саломеи» в Дрездене 9 декабря 1905 года открыла череду ее триумфальных постановок в Германии и других странах (Италия, Бельгия, Франция); через пару лет опера утвердилась в репертуаре более чем полусотни театров, хотя кое-где ее поджидали и цензурные запреты (Вена, Нью-Йорк, Петербург***). На гонорары от спектак-

* Осенью этого же года Рихард счастливо женился на Паулине де Ана — выпускнице Мюнхенской консерватории и своей бывшей ученице, певице, ставшей на всю жизнь его верной спутницей. Ее живой, подчас взбалмошный характер нередко досаждал посетителям штраусовского жилища, но композитор уверял, что Паулина — «как раз то, что ему нужно». Впечатления от семейной жизни воплощены им в комической опере «Интермеццо» (1924).

** Опера ставилась под разными названиями: «Без огня», «Нужда в огне», «Погасшие огни» (ориг. *Feuersnot*).

*** В России опера впервые поставлена в 1924 году в Ленинграде.

лей Штраус выстроил виллу в *Гармиш-Партенкирхене* — тихом южнобаварском городке в предгорьях Альп, где и поселился с растущим семейством.

На волне успеха «Саломеи» написана вторая экспрессионистская опера Штрауса — «*Электра*» (1908). Работа над ней началась со счастливой встречи с *Гуго фон Гофмансталем* — выдающимся драматургом, поэтом и эссеистом, создавшим совместно с композитором ряд либретто. Вольно трактуя пересказанный Софоклом миф, трагедия Гофмансталя акцентировала необузданность страстей Электры, ее одержимость идеей мести матери за убийство отца; музыка Штрауса хлестко выражала порывы разрушительного гнева главной героини. Опера не превзошла успехом предшественницу, однако и в наши дни уверенно остается в репертуаре.

Дальнейшая оперная эволюция Штрауса выявила смену приоритетов: «ужасы» экспрессионизма уступили место *комедиям положений*, в которых возобладали *светлые образы* молодости и любви («Кавалер розы», 1911; «Интермеццо», 1924; «Арабелла», 1933; «Молчаливая женщина», 1935; «Любовь Данаи», 1940), а также другим жанрам (*символистская драма* «Женщина без тени», 1919; *буколическая трагедия* «Дафна», 1938).

Особняком стоят две необычные оперы, которые можно назвать «постмодернистскими», настолько они актуальны именно в нынешней культурной ситуации.

«*Ариадна на Наксосе*» (1912, 2-я ред. 1916*) по античному мифу о скорбящей, покинутой Тезеем Ариадне, превращена в своеобразный жанровый коктейль. Согласно сюжету, богатый вельможа пригласил для вечернего развлечения *две*



Э. Шварцкопф
в роли Маршалши
«Кавалер розы»,
Венская государственная опера,
1960 г.

* Первая версия сочинения (1912) была посвящена актеру и режиссеру Макс Рейнхардту, постановщику «Кавалера розы». Она включала музыку к комедии Мольера «Мещанин во дворянстве» и объединенную с ней короткую оперу об Ариадне. Но «гермафродит» (по выражению Штрауса) не пришелся публике по вкусу, поэтому во второй редакции Мольер был изъят (музыка к пьесе составила отдельную оркестровую сюиту ор. 60), а Штраус в соавторстве с Гофмансталем досочинил к «Ариадне» забавный суматошный Пролог.

трупны — одна готовилась исполнить трагическую оперу (стилизованную под барочные формы), другая — итальянскую карнавальную комедию. После спора о том, что же следует ставить вначале, хозяин выносит парадоксальное решение: обе трупны выступают *одновременно* (!). Лицедееи к столь счастливой развязке не готовы, дальнейшее обострение сюжетной и музыкальной ситуации гарантировано. Многоуровневая *игра в театр* дарит зрителям и слушателям множество сюрпризов (кроме спорящих полспектакля актеров, в числе действующих лиц — композитор, рассуждающий о целях творчества, болтливый дворецкий, который вообще не поет, и т. д.). Музыка «Ариадны», созданная следом за «Электрой», обозначила *прояснение музыкального языка*, тройное *уменьшение состава оркестра* и обращение к приемам *неоклассицизма* (фактурной прозрачности, элементам жанровой стилизации) при сохранении многокрасочности собственного языка.

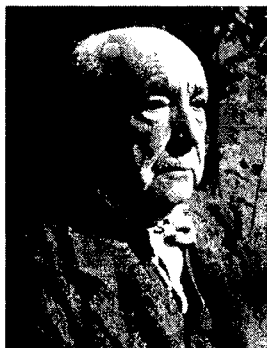
Последняя опера композитора — «*Каприччио*» (1942) как бы вообще лишена заданного сюжета: три персонажа — директор театра, поэт и композитор — в присутствии некоей графини рассуждают прямо на сцене о том, каким должен быть современный спектакль, чему композитору следует уделять больше внимания — слову или собственно музыке! Штраус выносит вечные вопросы на суд публики: в грандиозном творческом наследии он и без того уже выразил все что мог.

В эпицентре большого взрыва. Нельзя обойти стороной факт внешне «благополучного» пребывания Штрауса в нацистской Германии. В 1933 году ему — крупнейшему немецкому композитору того времени — было предложено занять пост *президента Имперской музыкальной палаты*, то есть стать своеобразным «министром музыки». Масштаб национальной трагедии большинству немцев тогда был еще не вполне ясен, а идея покинуть взрастившую его страну тем более не приходила в голову 69-летнему Штраусу. Он принял приглашение и в течение двух лет номинально выполнял функции всенемецкого «музикдиректора». Разумеется, от него не требовали бюрократической работы — было достаточно, что пропагандистская машина трещала на музыкальном фронте от его имени (и без его ведома, как происходило, например, во время травли Хиндемита в 1934 году). Штраус был аполитичен

и наивно полагал, что новое правительство сдержит предвыборные обещания «улучшить положение в музыке и театрах». Кроме того, он надеялся «предотвратить возможные ошибки», отказываясь подписывать нелепые документы вроде запрета музыки Бизе.

Положительный эффект от «имперского президентства» был лишь один — шумное празднование *семидесятилетия* Штрауса, позволившее автору вновь услышать многие свои сочинения. А вскоре у него возникли проблемы, ведь либреттистом сочинявшейся оперы «Молчаливая женщина» был писатель с еврейскими корнями Стефан Цвейг (живший в пока еще нетронутой Австрии). Накануне дрезденской премьеры, которую собиралось посетить нацистское руководство, Геббельс вдруг пожелал ознакомиться с либретто. Вскоре из афиши исчезло имя Цвейга, но Штраус потребовал вернуть его на место. Дальнейшее предугадать нетрудно: премьера прошла 24 июня 1935 года в отсутствие высших чинов, последующие представления отменены «из-за болезни певицы», директор театра уволен, а Штраус снят со своего высокого поста (после чего он продолжал переписку с Цвейгом, которую внимательно читали в гестапо). В 1936 году ему поощрительно заказали гимн к берлинской Олимпиаде, и «государственный интерес» к нему окончательно иссяк.

Осознание бесчеловечности режима пришло, когда дело коснулось родственников композитора: жена его сына Франца, горячо любимая Алиса, была еврейкой, многие из ее родственников оказались этапированы в гетто (и впоследствии погибли), в том числе 80-летняя бабушка. В 1942 году Штраус в надежде помочь пожилой даме лично отправился в Терезиенштадт, прямо к воротам концлагеря, где громко воскликнул: «Я композитор Рихард Штраус!», искренне считая, что его мировая слава смягчит сердца эсэсовских охранников. Но композитора вежливо выпроводили. Страх за Алису и внуков побудил его переехать во время войны подальше от «центра», в Вену. Но и там семью, особенно во время отлучек Штрауса, не раз поджидали провокации: так, однажды ночью Франц и Алиса были арестованы и допрашивались несколько дней в изолированных камерах. Композитору удавалось улаживать эти эксцессы, но их следствием становились затяжные депрессии.



В последние годы

И все же самым трагическим событием войны стало для него разрушение в 1945 году оперных театров в Берлине, Дрездене и Вене англо-американской авиацией, на которое он откликнулся пронзительными «*Метаморфозами*» для 23 солирующих инструментов, не получившими номера опуса. Сочинение вышло своеобразным реквиемом немецкой культуре: в нем варьируется тема траурного марша из Третьей симфонии Бетховена. В 1946 году Штраус переселился в Швейцарию, где он и раньше периодически лечился от наступавших недугов вроде ревматизма.

Ностальгической романтической «*Четырех последних песен*» для сопрано с оркестром (1948) композитор еще раз выразил неугасающую страстную любовь к жизни. В 1949 году 85-летним старцем он вернулся в родной Гармиш, где и нашел последнее успокоение 8 сентября.

«САЛОМЕЯ»

Ирод, взяв Иоанна, связал его и посадил в темницу за Иродиаду, жену Филиппа, брата своего, потому что Иоанн говорил ему: не должно тебе иметь ее. И хотел убить его, но боялся народа, потому что его почитали за пророка. Во время же празднования дня рождения Ирода дочь Иродиады плясала перед собранием и угодила Ироду, посему он с клятвою обещал ей дать, чего она ни попросит. Она же, по наущению матери своей, сказала: дай мне здесь на блюде голову Иоанна Крестителя. И опечалился царь, но, ради клятвы и возлежащих с ним, повелел дать ей, и послал отсечь Иоанну голову в темнице. И принесли голову его на блюде и дали девице, а она отнесла матери своей.

Евангелие от Матфея, 14:1–12

Жестокая библейская история о Саломее (не названной в Евангелиях по имени), ее матери Иродиаде и правителе Галилеи Ироде Антипе, погубивших пророка Иоанна Предтечу

(Крестителя), будоражила воображение не одно столетие. История искусства включает множество работ, посвященных роковым событиям: пирующий Ирод, торжествующая Иродиада и подносящая ей отсеченную голову Иоанна Саломея смотрят на нас с фресок, алтарных панелей, скульптур, гравюр и полотен Джотто, Донателло, Беллини, Мазаччо, Боттичелли, ван дер Вейдена, Мемлинга, Вероккио, Дюрера, Тициана, Караваджо, Рубенса, Рембрандта и других выдающихся художников, сострадавших мученической кончине пророка.

В контексте времени. Вспышка интереса к каноническому сюжету в конце XIX столетия связана с интересом символизма и модерна к чувственности, эротизму, запретным темам: новая волна работ носила черты салонности, декадентства: таковы изображающие *Саломею* картины французов Г. Моро, А. Реньо, П. Бонно, Л. Леви-Дюрмера, немцев Л. Коринта, Ф. фон Штука, австрийца Г. Климта, норвежца Э. Мунка. Образ *Иродиады* волновал поэтов Г. Гейне и С. Малларме, ей же посвятил отдельную повесть Г. Флобер; стоит упоминания и одноименная опера Ж. Массне (1881). Женские образы интерпретируются в этих произведениях (за исключением традиционной лирико-любовной драмы Массне) как «роковые женщины» (*la femme fatale*) — загадочные, полумистические создания, чья невероятная привлекательность губительна для мужчин.

Английский поэт, писатель и драматург *Оскар Уайльд* (1854–1900) — сноб, эстет и сибарит, утверждавший, что «в труды свои он вложил лишь талант, а в жизнь — гений», с 1880-х годов шокировавший пуританское английское общество публичными эскападами и смелыми публикациями, не мог пройти мимо столь благодатной темы. В 1890–92 годах он тоже увлекся «Саломеей», создав во время пребывания в Париже *одноактную пьесу на французском языке*. Предпочтение французскому было отдано сразу по четырем причинам: Уайльду, знакомому с Малларме, хотелось творческой победы над известным поэтом (который так и не завершил свою «Иродиаду»); во-вторых, ему было интересно испытать «новый инструмент», то есть освоить поэтику иного языка; в-третьих, надежды на постановку пьесы в «пронизанной лицемерием» Англии были невелики; наконец, роль главной героини как нельзя лучше подходила самой «роковой» из французских

Экспрессионизм



Оскар Уайльд
1892 г.

актрис, блистательной Саре Бернар (которую Уайльд ласково называл «змеёй древнего Нила»), хотя и не предназначалась специально для нее. Автор, хронически нуждавшийся в средствах, предлагал артистке купить права на пьесу, но Сара, тонувшая в бриллиантах, «рыдала от невозможности их приобрести».

Тем не менее актриса приехала в Лондон и с восторгом начала учить роль, но через неделю королевская цензура запретила постановку «Саломеи»*: выход библейских персонажей на сцену сочли святотатством. Французский текст пьесы был опубликован в Париже (1893), но часть экземпляров распространялась и в Лондоне. «Теперь танцующая Саломея требует голову британской публики», — ликовал автор. Английский перевод вышел годом позже с изысканными черно-белыми рисунками *Обри Бёрдслея*** , но «аморальность» пьесы препятствовала ее постановкам в Англии вплоть до 1931 года (закрытые показы проводились лондонским объединением «Новая сцена» и Литературно-театральным обществом в 1905 и 1906 годах уже после смерти Уайльда). Премьера «Саломеи» по-французски состоялась в Париже в конце 1896 года, без Сары Бернар и в отсутствие автора, отбывавшего срок в тюрьме за любовные похождения.

Liebested*.** Немецкая публика с большим пониманием отнеслась к детищу Уайльда: после берлинской премьеры под руководством Макса Рейнхардта (1902) пьеса выдержала около 200 представлений. Одно из них в 1903 году посетил Рихард Штраус, уже читавший текст в немецком переводе Хедвиги Лакман. Эта версия пьесы Уайльда (с исключением второстепен-

* В это время в Англии подверглись запрету «Иродиада» Массне, «Самсон и Далила» Сен-Санса и другие произведения на библейские сюжеты.

** Чрезвычайно одаренный Обри Бёрдслей (Бёрдсли, Beardsley) скончался в 1898 году от туберкулеза, не дожив до 26-летия. Его рисунки к первому английскому изданию «Саломеи» также подверглись цензурной правке.

*** «Смерть в любви», «любовная смерть» — центральная идея оперы Вагнера «Тристан и Изольда». Штраус считал, что концепция его «Саломеи» близка идеям «Тристана», а музыка во многом превосходит его.

ных персонажей и небольшими сокращениями) стала *основой либретто* будущей оперы. Впечатления от спектакля ускорили и без того увлеченную работу над сочинением: осенью 1905 года огромная партитура «Саломеи» была завершена, а 9 декабря того же года состоялась премьера оперы в *Дрездене* под управлением Эрнста фон Шуха. Во время подготовки первого исполнения Штраус, как некогда Уайльд, столкнулся с «этическими» препятствиями: исполнительница главной роли, утверждая, что она «приличная женщина», пыталась отказаться от партии, оркестранты и певцы стонали от «неисполнимости» музыки. Но предчувствие эпохальности события все же заставило коллектив Дрезденской оперы достойно провести премьеру. О дальнейшей, в целом счастливой, сценической судьбе шедевра Штрауса мы уже рассказали в биографии*.

Прежде чем познакомиться с избранными страницами оперы, вникнем в *сюжетные изменения*, внесенные Уайльдом в библейскую историю (первоисточник процитирован в эпилоге; некоторые факты известны также по трудам античного историка Иосифа Флавия).

События относятся ко времени царствования сына кровожадного Ирода Великого — Ирода Антипы (I век н. э.), унаследовавшего четвертую часть Иудеи (Галилею) и потому называемого тетрархом. В его правление пророк Иоанн, крестивший Иисуса, предсказывал скорое явление Мессии (отчего впоследствии был назван Предтечей), проповедовал очищение грехов водой и снискал большую любовь в народе.

Жена Ирода Антипы (и его же племянница) Иродиада уже была супругой другого своего дяди, Ирода Филиппа, от которого

* Вероятно, читателям небезынтересно узнать, что уайльдовская «Саломея» еще долго будет волновать музыкальное сообщество. Уже в год премьеры оперы Штрауса (1905) на текст Уайльда появится одноименная опера французца *А. Мариотта* и симфоническая поэма «Саломея» американца *Г. Хедли*; через два года по мотивам пьесы будет написан балет (мимодрама) *Ф. Шмитта* «Трагедия Саломеи» (пост. 1907); несмотря на запрет пьесы в России, музыку к ней вскоре создаст наш соотечественник *А. Глазунов* (Вступление и танец Саломеи, соч. 90, 1909), а в советское время *А. Крейн* напишет еще одну симфоническую поэму «Саломея» (1929). Музыка к драме Уайльда есть также в наследии *А. Черепнина* (1917), англичанина *К. Ламбера* (1931) и американца *Л. Бернстайна* (1955); балетную версию «Саломеи» предложили японский композитор *А. Ифужубе* (1948), венгр *Э. Петрович* и англичанин *П. М. Дэвис* (оба — в 1978).

имела дочь Саломею. Иоанн резко осуждал повторный кровосмесительный брак Иродиады (при живом муже); его упреки вызвали ненависть Иродиады, добивавшейся смерти пророка. Тетрарх, поначалу чтивший и охотно слушавший Иоанна, арестовал его, опасаясь роста его влияния, и посадил в темницу. Однажды, во время празднования дня рождения Антиты, Саломея своим танцем столь угодила правителю, что он обещал исполнить любое ее желание. По наущению Иродиады Саломея потребовала в награду голову Иоанна; желание было исполнено.

Сюжетная канва, изложенная в Новом Завете, интересовала Уайльда в немалой степени как основа для языковой, *стилистической* игры (в этом он был не одинок, библейские сюжеты издревле становились предметом интерпретаций, *со-творчества*): магические повторы фраз, параллелизмы в описании явлений созвучны строгому языку Писания, одновременно служа символистскими метафорами (мертвая луна, рассеченный слоновой костью гранат, венок из роз). Драматург отягощает сюжет мотивом, принципиально *иначе трактующим центральные события пьесы*: Саломея, прельстившись суровыми проповедями Иоканаана (под таким именем Иоанн выведен в пьесе), вспылала к нему огнем безумной, всепожирающей любовной страсти и, не сумев добиться ответного внимания, поклялась добиться его поцелуя любой ценой. Голову пророка она требует не для матери — *для себя*. Финальная сцена лобзания мертвых уст, с одной стороны, заставляет вспомнить, что и Уайльд, и Штраус были современниками Фрейда: любовное помрачение Саломеи означает полную психическую катастрофу, выход за грани человеческой «нормальности» в темную стихию подсознания; с другой — через повышенно-энергичное, взвинченное сверх меры напряжение, *пережитое* захваченным в плен зрителем (слушателем), переводит сюжет (по Лосеву) в область мифа, *обобщения*, фиксирующего столкновение *языческой морали и христианской проповеди, страстей и рассудка*, воплощает идею *обреченности, гибельности, разрушительности самой красоты*, порождающей лишь губительную, «отравленную» любовь и, в итоге, подменяющей *бытие небытием*. Отвергая Саломею как воплощение жизни, пророк тем самым выбирает смерть. Этот смысловой аспект драмы особенно остро переживался ее авто-

ром: «Чрезмерная добродетель так же порочна, как и зло, и в конечном счете становится им; упорство мучеников приносит человечеству не меньше страданий, чем деяния грешников», — утверждал Уайльд.

«В его пряной, пьянящей „Саломее“ — выстраданный, с кровью вырванный из сердца парадокс, что любить — это значит убить, что в любви есть смерть, и в смерти любовь, — писал К. Чуковский. — Здесь не кокетство, не поза, здесь мировая трагедия, парадокс в багрянице и терновом венце!.. Такой напряженности, страсти, желания я не знаю в мировой литературе, каждый здесь охвачен чрезмерным влечением и гибнет от этой чрезмерности. Каждый под гипнозом своей страсти, как лунатик, идет к своей гибели. Каждый в самом себе таит неотвратимый рок. Вы уже не спрашиваете: верить этому или не верить; вы просто горите!»

Смертельное скерцо по-немецки*. Музыка Рихарда Штрауса еще больше подогрела бушевавшие в драме страсти: именно она придала *экспрессионистский* характер томной эстетской прозе Уайльда, опьяняя слушателей пышной красотой экстатических тем и вводя их в состояние нервного возбуждения (важную суггестивную роль выполняет огромный оркестр из 103 музыкантов, в составе которого — орган и 33 духовых инструмента).

Композитор называл «Саломею» *«симфонией в драматической форме»* — в ее мощном энергетическом поле воедино сплавлены стремительный *симфонический ток* и яркая *вокальная декламация*. Штраус не стал делить оперу на отдельные номера: партитуру объединяет унаследованная от Вагнера



«Саломея с головой Иоканаана». Иллюстрация Обри Бёрдслея к пьесе Уайльда 1894 г.

* Стремясь погасить возникшие перед дрезденской премьерой дебаты о превышении исполнительских возможностей, Штраус полусуто охарактеризовал «Саломею» как *«скерцо со смертельным концом»*, то есть как опасную, непредсказуемую *игру* (буквальный перевод итальянского слова *scherzo* — шутка).

развитая лейтмотивная техника и сложное *мелодико-гармоническое единство* певческих и оркестровых голосов.

В опере нет ни увертюры, ни хотя бы краткого оркестрового вступления; после открытия занавеса юркий, как выступающая капля леденящего душу холодного пота, *мотив кларнета* сразу же вводит в действие:



Это своеобразный иероглиф, «*знак судьбы*» *Саломеи*: прихотливо-извилистый, внутренне напряженный лейтмотив будет многократно повторен в разных сценических ситуациях (повышение IV ступени подчеркивает капризность, избалованность героини; настойчивость нисходящего хода с пунктиром — упорство в достижении целей). Он, как трамплин, увлекает в «*черную дыру*» непрерывного музыкального движения: перевести дыхание удастся лишь после трагической развязки.

Форма сочинения, на первый взгляд непредсказуемо-импульсивная, выстраивается в подобное кардиограмме, но все же *устремленное к финалу* непрерывное *драматургическое крещендо*. События оперы уместены в рамки *одной ночи*, атмосфера которой, «*напоминающая кошмарное сновидение*», проходит через *несколько эмоциональных волн*, разделенных *оркестровыми интерлюдиями*. В развитии трагедии можно выделить три этапа.

Первая фаза — стадия *предчувствий* и *возникновения конфликта*. Стражникам, охраняющим темницу Иоканаана, повсюду мерещатся приметы приближающейся беды. Начальник стражи Нарработ, пораженный красотой принцессы Саломеи, вопреки приказу тетрарха позволяет ей взглянуть на пророка, после чего кончает с собой. Проливается первая кровь, но она не замечена принцессой: Саломея поглощена разговором с пленником, во время которого то восторгается им, то проклинает его. Иоканаан решительно отвергает притязания Саломеи и проклинает «*дитя порока*».

Главные антагонисты охарактеризованы несколькими лейтмотивами. Кроме первого «*лейтсимвола*» (пример 61),

Саломею сопровождает ряд других коротких тем: *лейтмотив нетерпения* (пример 62) и лирические, интонационно сходные (восхождение — распев — ниспадание) *лейтмотивы любви* (примеры 63, 64), основной из которых появится в цифре 142 на *кульминации* обобщающей первую фазу трагедии *оркестровой интерлюдии*, а затем — наиболее полно — в танце Саломеи (пример 68):

62 63

pp zart (нежно) *p espr.*

64 *Sehr lebhaft* (С большим воодушевлением)

f

Темы Саломеи сопровождаются напряженными *хроматизированными гармониями*, Иоканаан охарактеризован иначе: его музыка *диатонична*, партия отличается чеканностью, лапидарностью мелодики (восходящей к вагнеровской героике и, глубже, к барочной ораториальности). Вестнику Мессии сопутствуют два основных лейтмотива: изобразительный *секвенционно-квартвовый мотив явления пророка* (пример 65а) и аккордово-хоральная «*тема духовной стойкости*», святости (пример 65б):

65 а
Breit (Широко)

marcato

65 б

espress.

Вторая фаза — этап развития многоуровневого конфликта. Ирод, поскользнувшись на крови погибшего солдата, пытается смирить раздражение потаканием собственной похоти: он просит Саломею станцевать фривольный танец, но принцесса отказывается. Иродиада издевательски спорит с мужем о морали; им обоим досаждают доносящиеся из подземелья гневные протесты пророка; представители разных общин назойливо рассуждают о сущности Бога. Отвергнутая Иокананом Саломея выносит решение выполнить просьбу тетрарха: *второй кульминацией* оперы становится еще один оркестровый номер — *танец Саломеи**.

Танец Саломеи «шамански» запрограммирован на результат. Это не вставной номер, а очередной *этап действия*, ведь выполнение желания тетрарха — мост к заветной цели: Саломея уверена в своей неотразимости; соблазнительность поможет ей одержать «победу» (разумеется, не над Иродом, а над стоицизмом пророка). Ликующе звенят бубны, вверх и вниз разлетаются квартовые искры струнных, движение на миг застывает (ц. В**): опасным предостережением звучит у меди унисонный мотив *роковой страсти* Саломеи к пророку:

66 [Sehr schnell und heftig] (Очень живо и горячо)



Наконец размер меняется на трехдольный, неспешно и томно вступают глиссандо виолончелей, «тема нетерпения» превращается в фоновую фигурацию, а гобой исполняет пряную, чувственную тему, рисующую мягкую кошачью пластику восточной принцессы:

* Для общего знакомства с оперой рекомендуем послушать *танец Саломеи* и *финальную сцену*.

** Танец дописан композитором уже после завершения всего сочинения. Чтобы не нарушать цифровую нумерацию разделов остальной части партитуры, оркестровые «цифры» в *Танце* автор обозначил латинскими буквами — сначала заглавными, а после их исчерпания — строчными.

67 *Ziemlich langsam* (Довольно медленно)

Ориентальность музыке придают орнаментальные узоры и альтерированные ступени (повышенная IV и пониженная II). Сверкающими блесками ниспадающих покровов принцессы разлетаются стакато и легкие пассажи челюсты.

В следующем разделе этой свободной хореографической фантазии «шаговый характер» танца сменится на более оживленный *вальсовый* (ц. К), скрипки «заколдуют» ласковыми секстами и терциями, следом (ц. Р) вступит страстная певучая тема, напоминающая «восточную» музыку Римского-Корсакова. Неуклонное ускорение темпа и возрастание динамики приведет от нежнейшего постанывания «мотива нетерпения» (т. 9, ц. R) до яркого, экстатического звучания *полной версии темы любви* Саломеи к Иоканаану (ц. T):

68 *Viel bewegter* (Намного оживленнее) ♩=126

Тема *впервые* проводится целиком, означая ничем не сдерживаемое цветение чувства*. Нелишне заметить, что танец «адресован» тетрарху, но всеми своими помыслами Саломея обращена к пророку: ее выступление в присутствии многочисленных гостей, находящееся на грани приличий и *унизительное для знатной принцессы*, — своеобразное *жертвование собой* во имя любви.

Вакханалия постепенно нарастает, сплетаясь из целой серии уже звучавших лейтмотивов, метр снова меняется на двухдольный (ц. У), и танец превращается в исступленную дикую пляску, на пике которой движение вдруг обрывается, наткнувшись на «знак беды».

Зловещая, неприятно пульсирующая мелкой дрожью *палубная трель* кларнетов in A (поддержанных флейтой и высоким тремоло скрипок) на фоне внезапной мертвой тишины оркестра (ц. К) означает *непоправимый сдвиг в психике героини*. Это — феноменальная темброво-психологическая находка композитора, передающая *разрушительную трещину в сознании Саломеи*, некую внутреннюю, не замечаемую присутствующими пелену подступившего безумия, ощущаемую ею то ли как шум в ушах, то ли как приливающую к вискам нервно пульсирующую кровь.

«Танец семи покрывал» приводит Ирода в восторг: правитель подтверждает высочайшее слово исполнить любое желание Саломеи, но ее требование смерти пророка вызывает в нем суеверный ужас.

Третья, итоговая фаза оперы открывается длинным спором Саломеи с тетрархом, который предлагает ей любые богатства, но принцесса упорно требует в награду голову Иоканаана.

Финальная сцена. Нарастающее напряжение достигает *главной кульминации* в *заключительной сцене*, единственной в своем роде, которая является жутким по смыслу и поразитель-

* В этот момент, тоже в первый раз, после *до-диез-минорного* начала оперы и долгих тональных «блужданий» устойчиво вступит в права благородный *до-диез мажор*: это — своеобразная разделительная тональная ось, после которой ладовое наклонение начнет меняться в обратную сторону, к устрашающему, высотно более низкому *до минору* последних аккордов оперы.

ным по музыкальному воплощению *любвным объяснением* Саломеи с... мертвой, окровавленной головой пророка.

Сцену предваряет мрачный *эпизод* не видимой ни зрителям, ни сценическим персонажам *казни Иоканаана* (с ц. 300): Саломея вне себя бегаёт вокруг темницы; непрерывно гудит знакомая по концовке оргиастического танца *трель «темы умопомрачения»*, многократно повторяются лейтмотивы *нетерпения* и *роковой страсти*. Момент смерти пророка (ц. 304) отмечен ещё одним редкостным тембровым приемом: во время генеральной паузы оркестра (и еле слышного тремоло нескольких контрабасов) *солирующий контрабасист*, согласно ремарке композитора, *левой рукой зажимает одну струну большим и указательным пальцами (не прижимая ее к грифу), а правой исполняет смычком очень короткий, резкий штрих, чтобы получившийся звук напоминал подавленный стон или вздох*.

Появление на серебряном блюде отрубленной головы Иоканаана (ц. 314), отмеченное взвывающимися, как удавка, пассажами и бурлящим, неистовствующим tutti, означает наступление высшей точки трагедии: Саломея больше не принадлежит себе, она уже «по ту сторону добра и зла». Ее «дуэт» с замолчавшим навсегда Иоканааном — страшная и пронзительная любовная сцена, в которой лирическая проникновенность сменяется гневными укорами и приступами страсти. «Цветовая» палитра этого эпизода включает весь спектр красок от ослепительного света в моменты любовного «озарения» до непроглядной темноты: на словах «когда я видела тебя, я слышала странную музыку» мутящим рассудок тоном в контроктаве гудит *орган* (семь тактов до ц. 339), этот же инструмент в момент последнего поцелуя гробовым до-дизминорным трезвучием включается в царапающий спинной мозг *оркестровый кластер**. Резкие перепады настроения Саломеи выражены, помимо прочего, и угловатыми, «алогичными» фразами огромного диапазона. Ее главные слова *«тайна любви больше, чем тайна смерти»* вычерчены в безумную диаграмму (ц. 349):

* *Кластер* — аккорд, состоящий из наложения нескольких секунд.

69

Langsam (Медленно)

molto rit.

The image shows a musical score for a vocal line. It consists of two staves of music in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Langsam (Медленно)' and 'molto rit.'. The first staff begins with a dynamic marking 'p' and a 'dim.' (diminuendo) hairpin. The lyrics are: 'Ве - ли - чье тай - ны люб - ви пре -'. The second staff continues the lyrics: '- вы - ше ве - ли - чья та - ин - ства смер - ти!'. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and a long note in the second staff.

Но ключевая «максима» героини *не будет услышана* — не только из-за того, что собеседник Саломеи мертв, или потому, что саму юную принцессу через мгновение ожидает смерть (тетрарх отдаст приказание убить ее, и стражники раздавят Саломею цитами): в этой драме вообще *каждый герой говорит только о себе и слышит только себя*. Поэтому творение Штрауса — Уайльда есть также и трагедия безграничного одиночества, главной экзистенциальной проблемы XX столетия. Возможно поэтому композитор считал, что судьба Саломеи «должна вызывать не ужас и отвращение, а сострадание».

Музыкальный язык. Остановимся на некоторых особо выразительных языковых находках композитора (часть из них уже упомянута в процессе анализа).

Достаточно смело — как предельно усложненный, «отравленный Вагнер» — звучит *ладогармоническая система* оперы, которая может быть названа *расширенной тональностью*, где мажоро-минорная ладовая первооснова настолько хроматизирована, что на разных ступенях могут появляться практически любые аккорды (при сохранении стабильной или блуждающей тоники); тональная определенность постоянно расшатывается эллиптическими заменами, модуляционными сдвигами, цепочками «ложных» доминантоподобных созвучий и т. д.

Аккордика отличается *острой напряженностью*, создаваемой по-разному: *ладовой альтерацией* — нередко «брошенные», не разрешенные альтерированные тоны или целые аккорды; *внедрением остродиссонирующих тонов* (вплоть до создания внетональных эффектов), иногда — как бы «случайным» *скрещиванием мелодических линий*. Неустойчивые аккорды доминанто-

вой группы часто расширяются до больших *политерцовых комплексов* (нонаккорды, ундецимаккорды).

Вокальная техника оперы включает в себя и традицию (восходящие к Вагнеру ширококораспевные, протяженные *экстатические мелодии*), и приметы новизны — *предельно свободный*, чуткий к слову *мелодический речитатив*, из которого рождаются неуравновешенные, *«рванные»*, *болезненно изломанные мелодические линии*, предвосхищающие вокальные изыски нововенской школы.

Партия Саломеи чрезвычайно трудна для исполнения: помимо *технических сложностей* (большая тесситура, включающая и верхний, и нижний, почти меццо-сопрановый, регистры; скачки на широкие интервалы ноты, децимы, уменьшенной ундецимы), небывалого *динамического накала* и *психологического пресса*, накладываемого ролью, она содержит также *танцевальный эпизод*, являющийся переломным моментом в развитии сюжета*; к тому же героиня почти постоянно находится на сцене.

Ромен Роллан назвал оперу *«чудовищным шедевром»*. Эта парадоксальная характеристика отмечает как несомненные музыкально-драматургические достоинства сочинения, так и рискованность, неоднозначность его концепции. Продолжающееся уверенное шествие «Саломеи» по мировым оперным сценам свидетельствует о неубывающей актуальности вызовов, которые композитор дерзнул предъявить слушателям более чем столетие назад.

Оркестр. Отдельных восторженных слов заслуживает *инструментовка* Рихарда Штрауса, и не только в «Саломее». Его оркестр роскошен (Рахманинов, к примеру, сетовал, что после «Саломеи» рискнуть поставить собственную оперу — «будто выйти к публике раздетым»), в каждом сочинении инструментальная палитра утончена и разнообразна.

Еще в 1909 году Е. Браудо писал о музыке, рисующей проделки воспетого средневековыми легендами забияки, плута и народного любимца Тиля Уленшпигеля: «Каждый отдельный

* Иногда режиссеры вводят в оперу танцовщицу, подменяющую певицу в этом номере, но чаще все-таки сами примадонны стремятся блеснуть пластикой (с разной степенью успеха).

инструмент живет в этой юмористической поэме своей жизнью, жизнью беззаботного нахала, не знающего никаких приличий. Вся партитура, и по вертикальной и по горизонтальной линии, дышит весельем и остроумием, ее страницы представляют собой целое сокровище смелых оркестровых эффектов»*.

Суммируя достижения Штрауса в области оркестрового письма, отметим: в первый период творчества в крупных опусах он использует, как правило, *огромный (тройной или четверной) состав оркестра* — так, в «Электре» количество музыкантов составляет 111 человек, которые не в каждом театре уместятся в оркестровую яму; не редкость и дополнительная группа инструменталистов *на сцене*. Позже Штраус, напротив, отдавал предпочтение небольшим, камерным составам с ясным, прозрачным звучанием. Во всех случаях его оркестровая ткань чрезвычайно *детализирована*, насыщена сольно-индивидуализированными тематическими образованиями как в главных, так и в сопровождающих голосах.

Партии *духовых* инструментов, как правило, непривычно *усложнены до концертного уровня*, часто с использованием трудных *крайних регистров*. Композитор охотно использует *редкие видовые* инструменты (полузабытые или, напротив, специально для Штрауса созданные) — такие как *вагнеровские тубы* («Гунтрам», «Дон Кихот», «Жизнь героя», «Электра» и др.), *кларнет in D* («Тиль Уленшпигель») или *in C, бассетгорны* («Кавалер розы»), *геккельфон* (баритоновый гобой в «Саломее» и «Электре») или более высокие *терц-геккельфоны* («Альпийская симфония»), *стеклянная гармоника* («Женщина без тени»).

Неистошим Штраус и на придумки различных тембровых сочетаний и эффектов: он любит *играть оркестровыми «объемами»*, выделяя *солирующие инструменты* (скрипка в «Жизни героя», виолончель, персонифицирующая главного героя в «Дон Кихоте») или придавая камерность звучанию большого оркестра путем *выключения из однородной группы части инструментов* («Заратустра», «Каприччио»), использует разного рода *сурдины, флажолеты, divisi* (деление контрабасов на четыре партии в «Дон Жуане») и т. д.

* Браудо Е. Музыка после Вагнера // Аполлон, № 1, 1909.

Нельзя не упомянуть и о его страсти к *иллюстративности*, *звукоподражанию*, за которую он получал шишки от критиков и бонусы от публики. Для примера назовем шум ветровой машины в сцене с мельницами (ц. 57) или уморительное *frullato* духовых, изображающее «блеяние» баранов в «Дон Кихоте» (ц. 22); фугу как символ ученой схоластики или мощное крещендо на фоне органного пункта для создания картины восходящего солнца в «Заратустре»*.

Большая часть оркестровых сочинений композитора не имеет прямого отношения к экспрессионизму, в них очевиднее проявляется завершающий, суммирующий характер творчества Штрауса как *романтического художника*, подводящего итог мощной *традиции программной музыки*, которую он подытожил серией ярких, эффектных опусов. В области же музыкального театра Штраус шагнул много дальше: две его экспрессионистские оперы стали связующим звеном между романтизмом и современной музыкой, а некоторые из последующих опередили время, представ «культурологическими экспериментами» в духе конца XX столетия («Каприччио»).

Стравинский утверждал, что Штраус может «очаровывать, но не умеет заставить слушателя глубоко чувствовать» (не экстраполировал ли «русский космополит» собственный холодноватый эстетизм на творчество коллеги?); Ромен Роллан, напротив, называл Штрауса «настоящим вулканом», сметающим все на своем пути. Возможно, оба они правы — за восемь десятилетий сочинительства композитор не раз менял «творческое лицо». Масштаб его дарования, позволивший ему объять и раздирающие человека противоречия, и светлые, позитивные начала мира, предоставляет слушателям возможность погрузиться в ту из сфер искусства Рихарда Штрауса, которую они сочтут для себя наиболее привлекательной: жесткую экспрессию «Саломеи», неукротимое жизнелюбие «Дон Жуана», пейзажную звукопись «Альпийской симфонии», пафосную риторику «Заратустры», пленительный юмор «Кавалера розы», «Арабеллы» или теплое лирическое кружево «Метаморфоз».

* Последний эпизод обычно принято минать в связи с его использованием в качестве заставки к интеллектуальной телеигре «Что? Где? Когда?».

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ Р. ШТРАУСА

15 опер («Гунтрам», «Потухший огонь», «Саломея», «Электра», «Кавалер розы», «Ариадна на Наксосе», «Женщина без тени», «Интермеццо», «Елена Египетская», «Арабелла», «Молчаливая женщина», «День мира», «Дафна», «Любовь Данаи», «Каприччио»)

2 балета («Легенда об Иосифе», «Сбитые сливки»)

7 симфонических поэм («Макбет», «Дон Жуан», «Смерть и просветление», «Веселые проказы Тиля Уленшпигеля», «Так говорил Заратустра», «Дон Кихот», «Жизнь героя»), другие **сочинения для оркестра** (в том числе «Из Италии», «Домашняя симфония», «Альпийская симфония», «Метаморфозы», сюита «Мещанин во дворянстве»)

2 концерта для валторны с оркестром, концерт для гобоя с оркестром

Дуэт-концертино для кларнета и фагота с оркестром

Свыше 200 песен в сопровождении фортепиано или оркестра

Хоры, камерно-инструментальная музыка, сочинения для фортепиано

НОВОВЕНСКАЯ ШКОЛА

*Если это искусство —
то это не для всех.*

*Если это для всех —
то это не искусство.*

Арнольд Шёнберг

Величайшая свобода, являющаяся вольным и необходимым дыханием искусства, не может быть абсолютной. Каждой эпохе дана своя мера этой свободы. И даже наигениальнейшая сила не в состоянии перескочить через границы этой свободы. Но эта мера во всяком случае должна быть исчерпана...

Василий Кандинский

Большинство европейских композиторов начала XX века ощущало *исчерпание романтического периода музыкальной истории*. Наиболее крупные представители австро-немецкой

школы — Густав Малер и Рихард Штраус — по-разному воплотили чувство «утраченного времени». Первый всю жизнь искал некое глубинное, сокровенное слово в «книге своей жизни» (творческой «интровертностью» он подобен Баху); второй, напротив, почти без рефлексии, с рубенсовской пышностью разукрашивал яркими театральными красками музыкальный ландшафт, не замечая проступающих сквозь него темных пятен истории («экстравертностью» роднясь с бодрым творчеством Генделя, великого баховского современника). Таким образом, ровесники Малер и Штраус (подобно одногодкам Баху и Генделю) объемно, условно «разнонаправленно» — движением вглубь и вширь — участвовали в создании многомерного «портрета» времени. Оба они ощущали себя наследниками великой музыкальной традиции.

Вместе с тем уже появились художники, устремленные (как им казалось) «за пределы исторической обусловленности» в новые области художественной свободы, преодолевавшие каноны и радикально менявшие формы и жанры. Любопытно, что центральными фигурами двух параллельно протекавших «революций» в живописи и музыке были мастера, не отягощенные систематическим (читай: традиционно-рутинным) художественным образованием.

Одним из лидеров западноевропейского «прорыва» в живописи стал уже упоминавшийся Василий Кандинский (1866–1944), юрист по образованию*, в тридцать лет рискнувший отказать от профессорской должности и начать все с чистого листа: он отправился учиться живописи в Мюнхен, где вместе с группой единомышленников реализовал мечты о воплощении «таинственной жизни цвета» через свободную игру абстрактных форм и «звучание» красок. «Цвет — это клавиши; глаз — молоточек; душа — многострунный рояль», — писал художник в знаменитой книге «О духовном в искусстве»**.

* В 1893 году Кандинский защитил диссертацию на тему «О законности трудовой заработной платы»; известно также его увлечение антропологией и этнографией. Резкое изменение профессиональных ориентиров он объяснил отсутствием любви к науке и веры в нее.

** Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992 (сохранена авторская орфография 1910 года).



А. Шёнберг. «Взгляд»
Фрагмент, 1910 г.

Главой тогдашнего *музыкального авангарда*, открывшего пути в неведомые ранее сферы «жизни звука», стал австрийский композитор *Арнольд Шёнберг* (1874–1951), пришедший в «большую музыку» также довольно поздно, имея к двадцати годам лишь скромный опыт любительского музицирования. Шёнберг тоже серьезно увлекался живописью, создав ряд оригинальных *экспрессионистских* полотен; в 1911 году сходство эстетических воззрений способствовало его знакомству и продолжи-

тельной дружбе с Кандинским. Оба апостола «абсолютной духовности» истово верили в свое избранничество и необходимость выражения *духовной сути явлений* вне их пагубного уподобления явлениям природы и (в музыке) наивной, «элементарной» эмоциональности.

Мессианские устремления Шёнберга, его честное, ревностное служение искусству и готовность делиться накопленным опытом привели в середине 1900-х годов к формированию *нововенской школы* — содружества трех австрийских композиторов, главой которого стал сам Шёнберг, а соучастниками — два его наиболее одаренных ученика: *Альбан Берг* (1885–1935) и *Антон Веберн* (1883–1945)*. Название группы, возникшее в кругу ее приверженцев, подчеркивало *новизну* поисков (в числе новаций нововенцев — *отказ от тональности* и *создание додекафонии*, то есть двенадцатитоновой системы композиции), а также *соизмеримость* художественной ценности их творчества со «старой венской школой» (то бишь с творениями Гайдна, Моцарта и Бетховена). Насколько последнее справедливо — мы сможем судить, познакомившись с музыкой нововенцев.

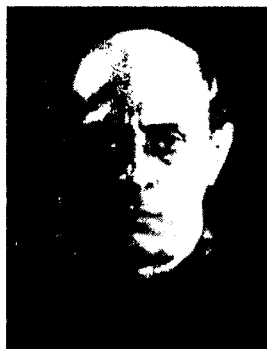
* Нововенской школе (или *новой венской школе*, также *второй венской школе*) некоторое время был близок *Ганс Эйслер* (1898–1962) и ряд других, менее значительных композиторов из числа многочисленных учеников Шёнберга.

АРНОЛЬД ШЁНБЕРГ (1874–1951)

Я пишу музыку, которая не нравится тем, кто ничего в ней не смыслит. В то же время вынужден признать, что тем, кто ее понимает, она нравится.

Арнольд Шёнберг

Путь к музыке. Шёнберг родился 13 сентября 1874 года в еврейском квартале к северу от центра Вены в семье владельца обувной лавки. Несмотря на скромный достаток, мать семейства (неплохо владевшая фортепиано) старалась привить трем своим детям любовь к музыке (брат Арнольда впоследствии стал оперным певцом). Прибегнуть к помощи учителя музыки удалось не сразу: регулярно заниматься *игрой на скрипке* Арнольд начал лишь в восьмилетнем возрасте, а затем, обнаружив редкие способности, *самостоятельно выучился игре на виолончели*, организовал с приятелями струнный квартет, попутно сочиняя небольшие танцевальные пьески и ансамбли. С одиннадцати лет он посещал *гимназию*, в свободное время играя в любительских коллективах. Пятнадцатилетним подростком его настигла беда — смерть отца, после чего пришлось подумать о «кормящей» профессии: через год Арнольд оставил учебу и устроился помощником клерка в банк «Вернер и К°». Он по-прежнему посвящал весь досуг музыке, черпая знания по композиции из случайно купленных книг. Некоторые из его ранних сочинений вполне профессиональны, но полностью раздражительны, свидетельствуя о жадном, но хаотичном усвоении всего того, что юноше удавалось услышать (от венских классиков, в первую очередь Бетховена, до Шумана или Брамса).



Догнать и перегнать. Наконец в 1894 году двадцатилетний Шёнберг встретил серьезного наставника — молодого композитора *Александра Цемлинского*, руководившего по-



А. Шёнберг — виолончелист в ансамбле.
Второй слева — Ф. Крейслер
Конец 1890-х гг.

лупрофессиональным оркестром «Полигимния», где Арнольд играл на виолончели*. Цемлинский был старше Шёнберга почти на три года и к этому времени закончил консерваторию. Он занялся с Шёнбергом *теорией композиции, полифонией* и заинтересовал его современной музыкой: поначалу следуя пристрастиям нового друга, Арнольд стал страстным поклонником Брамса, затем Вагнера и Рихарда Штрауса, а позже увлекся Малером и Рegerом. Через год после знакомства с Цемлинским он бросил службу в банке и целиком посвятил себя музыке, зарабатывая на жизнь *руководством народными хоровыми собраниями* в разных районах Вены, *оркестровками* и *клавирными переложениями* популярных опер и оперетт, *частными*

* Дружба с Цемлинским позднее переросла в родственные отношения: в 1901 году Шёнберг женился на его сестре Матильде. Общение двух композиторов продолжалось свыше четырех десятилетий; на склоне лет Шёнберг утверждал, что он «обязан Цемлинскому почти всем», называя его «великим композитором». В наши дни редко исполняемые в России сочинения Цемлинского воспринимаются как связующее звено между поздним романтизмом и «новой» австрийской музыкой первой половины XX столетия.

уроками (с 1904 года у него занимались Берг и Веберн), сочинительством песен для берлинского литературного кабаре и недолгим преподаванием в берлинской Консерватории Штерна (1902–03).

Протекавшая параллельно учебе творческая эволюция Шёнберга была стремительной: он не только усвоил все «культурные слои» австро-немецкой музыки (эклектичный струнный квартет 1897 года это ярко демонстрирует), но и вскоре повысил градус позднеромантической поэтики до критического, придав ей остросовременное звучание, а затем и вовсе покинул освоенное культурное пространство в поисках иных миров. Многие из начатых в это время произведений остались незавершенными (оркестровая серенада, симфонические поэмы, симфония соль минор, несколько струнных ансамблей, комическая опера, вальсы) — в своем желании ускорить композиторский рост Шёнберг буквально «прыгал через ступеньку», подчас на ходу остывая к вчерашним замыслам. Те проекты, что удалось реализовать, стали этапными не только в его биографии и не только в музыке Австрии. Блистательная Вена начала прошлого века, избалованная обилием креативных дарований, отнеслась к новому пассионарию настороженно.

Позднеромантический след и усложнение тональности. Первыми тремя опусами Шёнберг обозначил песни в сопровождении фортепиано, которые он будет писать и позже в качестве камерных проекций крупных замыслов*. За песнями последовал ряд сочинений, каждое из которых по-своему суммировало, «договорило» и разомкнуло в будущее позднеромантические тенденции.

Струнный секстет «Просветленная ночь» (1899) — несомненное отражение вагнеровского «Тристана», и сюжетное (он имеет подробную программу по стихотворению Р. Демеля, воспевшего преображающую силу любви), и музыкальное. Плотная текучая фактура, изменчивость мелодических и драматургических контуров, импульсивность озвученной страсти, мутирующей от мрачных предчувствий через временное умиротворение к экстатической кульминации, — все это не

* Сочинения «вне генеральной линии» поисков композитор оставит без нумерации.

оставляет сомнений в прообразе, а детальностью изложения приближается к симфонической поэме; не случайно впоследствии композитор сделал две оркестровых редакции сочинения (1917, 1943).

В 1900–03 годах в основном завершены грандиозные «*Песни Гурре*» для пяти певцов, чтеца, трех мужских и одного смешанного хоров в сопровождении оркестра из 150 музыкантов, включающего полсотни духовых и 80 струнных инструментов (с делением партий на 8–10 линий *divisi*), отчего инструментовка растянулась до 1911 года, а сочинение в результате осталось без номера опуса. Текст основан на красивой романтической легенде датчанина Й. Якобсона о любви короля Вальдемара к юной Тове, ставшей жертвой ревнивой супруги монарха и причиной его проклятия. В партии Рассказчика Шёнберг впервые в своем творчестве использовал «*речевое пение*» (*Sprechgesang*), которое впоследствии станет для него одним из основных приемов интонирования текста. Хоры вступают лишь в финале; из-за преобладания сольных номеров «*Песни Гурре*» часто называют *кантатами*, однако размер сочинения (время звучания — почти два часа), безусловно, сопоставим с *ораторией*. В произведении явственно ощущается уже *поствагнеровское* пространство, тонкостью вокализации приближенное к песенным циклам Малера, а богатством инструментальных красок и «густотой эмоции» — к музыке Рихарда Штрауса.

В этом же стилистическом ракурсе создана *симфоническая поэма «Пеллеас и Мелизанда»* (1903) по уже нам известной пьесе Метерлинка. От деликатного сочинения Дебюсси*, с которым Шёнберг не был знаком, музыка отличается более мрачной атмосферой — тенью роковой непоправимости, выраженной через сгущение ладовых красок, секундовые наложения стремящихся к автономии голосов, жесткие реплики меди и пугающие динамические нарастания. Типологически это все тот же «*Тристан*» — точнее, «гимн ночи» из знаменитой оперы Вагнера, но усугубленный катастрофическими предчувствиями начала нового столетия, один из очередных шагов на пути к экспрессионизму. Премьера поэмы прошла в 1904 году

* Музыку к этой же пьесе Метерлинка написали также Г. Форé (1898) и Я. Сибелиус (1905).

в организованном Шёнбергом и Цемлинским «Обществе художников звука» без ажиотажа: музыка, «демократично насыщенная» экстатическими вагнеровскими интонациями, тем не менее показалась слушателям чересчур сложной.

Исполнить в Вене «*Песни Гурре*» с общим числом участников в 750 человек удалось и вовсе лишь в 1913 году: на премьере композитора нежданно оглушил безусловный, но слишком запоздалый, а потому *последний публичный успех* — то, что им создавалось в это время, вызывало все больше пересудов, а то и провоцировало скандалы.



А. Шёнберг
1902 г.

В *Первом струнном квартете* (1905) по-прежнему можно отыскать стилистические влияния: в множественности тематических элементов — Брамса, в покорной доверительности «страдальческой» интонации — Малера, но состояние непрерывного поиска, «негарантированности» результата, «блуждания» в диковинном мире странных звуков выводят на первый план немного растерянный, но уже личный голос Шёнберга. В написанной следом *Первой камерной симфонии* (для 15 солирующих инструментов, 1906) пред нами предстает уже зрелый Мастер со сформировавшимися чертами стиля, какими стали: *сплошная тематизация фактуры*, исключая «общие формы движения» как пустословие; *подчеркивание структурной основы музыкальной ткани* через отчетливое преподнесение *каждого* элемента (избегание повторов, дублировок, все инструменты солируют); своеобразное «обособление средств выразительности» — тембр, мелодическая интонация, аккорд, оркестровая краска или жанровый штрих обретают как бы автономную, самоценную жизнь; *усложнение мелодики и аккордики* путем преобладания по горизонтали и вертикали *нетерцовых элементов* (квартоности, целотонности); *обострение диссонантности и неустойчивости* не только на высотном уровне, но и на других — например *фактурном* (движение контрастных мелодизированных линий в разных голосах, в том числе в басу) или на уровне формы в целом через *удаление устойчивости и консонантности* (пока еще

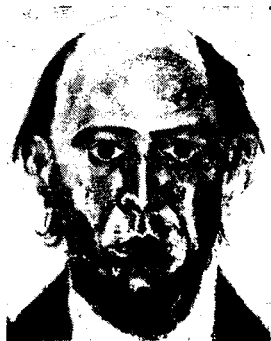
подразумевающихся как виртуальная альтернатива происходящему) *за пределы сочинения* вообще. Целью такой «интенсификации» средств становится *заострение, концентрация музыкального смысла*. Музыка звучит напористо, цельно, уверенно (начиная с эпиграфа — решительно восходящей квартовой цепочки): сотворение собственного мира композитором свершилось. Конечно, он вобрал приметы времени (те или иные родственные находки можно обнаружить, к примеру, у Малера, создавшего в этом же году Восьмую симфонию, или у Скрябина, писавшего тогда «Поэму экстаза»), но Шёнберг был готов решительно идти дальше к новым горизонтам.

Экспрессионизм и отказ от тональности. Как уже отмечалось, в конце 1900-х годов в австрийском и немецком искусстве проявилась тяга к *экспрессионизму*. Музыка Шёнберга стала одной из наиболее ярких его вершин: взрывная сила его темперамента, интуиция художника, предчувствовавшего скорое сгущение социального мрака, напряженность душевного строя привели композитора к прорыву в сферу, которую именно музыка могла выразить острее других искусств, — мир *бессознательного*, полного пугающих наваждений и область предельных, *критических состояний человеческой психики*. В эстетическом смысле «движение вперед» проходило под знаком *возведения в абсолют личной творческой воли*, устремленной к максимальной свободе и отсекавшей *все предусмотренное как «лишнее»*, а в практическом измерении выразилось в *полном разрыве со старой музыкальной эстетикой*: новый период творчества Шёнберга принято называть *атональным* ввиду окончательного *отказа от тональности* как «внешнего» организующего фактора, *мешающего непосредственному, «истинному» выражению содержания**.

* Термин *атональность* неточен, так как в музыкальном смысле *тон* является синонимом *звуча* — «атональность» буквально означает «беззвучие». Если считать *тонику* символом ладогармонической организации с главным (чаще консонирующим) аккордом в центре, правильнее было бы назвать новый метод сочинения *атоникальным*, то есть лишенным устоев; Шёнберг предлагал именовать его *пантональностью* (от греч. *pan* — всё), акцентируя достигнутое равенство всех звуков. Однако, как это нередко случается в музыковедении, прижился не самый корректный из терминов.

Отныне только композитор был вправе определять правила игры. *Исчезли* не только *тоника* как главный звук вкупе с навязанным традицией «*центральный созвучием*» и вся *система прежних ладовых устоев*, регулировавшие мелодико-гармонический ток; *запрету* подверглись все «*тональные*» элементы, в первую очередь *мажорные и минорные аккорды*, которые, как считал Шёнберг, давно потеряли выразительность, став маловыразительными, «*холодными*» и «*сухими*». На смену иерархическому благолепию мажоро-минора пришли *уравненные в правах двенадцать звуков*, дававшие возможность любой их комбинации по горизонтали или вертикали, и провозглашенная автором «*эмансипация диссонанса*», то есть передача права на звучание всему тому, что ранее считалось резким и неблагозвучным, а теперь только и могло привлечь внимание *композитора*. И хотя мнение *слушателей* о целесообразности столь коренной ломки расходятся, крах тональности, подготовленный всей предшествующей ее эволюцией, был предопределен. К тому же найденные Шёнбергом выразительные средства как нельзя лучше соответствовали идеям *экспрессионизма*: и нервно-заостренные линии, и пугающе резкие либо холодно-мерцающие аккорды (квартовые, квартово-тритоновые, увеличенные), и сложная мелодико-гармоническая ткань в *броской тембровой расфаске*, и новая манера «*речевого пения*».

Теоретически новый метод сочинения был обоснован в книге «*Учение о гармонии*» (1911), но его творческую реализацию Шёнберг начал раньше: *атональный период* открывается в 1909 году вокальным сборником из *пятнадцати песен по «Книге висячих садов» Стефана Георге*, причудливо-непредсказуемая мелодика которого звучала для современников совершенно «*инопланетно*», и мини-циклом *Три пьесы для фортепиано op. 11*, полным замечательных находок (например, фортепианные флажолеты — беззвучное нажатие клавиш с одновременным взятием этих же тонов октавой ниже, дающее длительный высокий призыв).



А. Шёнберг.
Автопортрет
1910 г.

Монооперу «Ожидание» (1909) можно назвать квинтэссенцией экспрессионизма. С этого сочинения начинается еще одна новаторская линия в творчестве композитора — «сочинение» новых жанров и исполнительских составов, то есть создание ранее не существовавших жанровых модификаций либо комбинаций исполнителей. «Ожидание» — опера всего с одним персонажем: несчастной женщиной, ждущей ночью в лесу своего возлюбленного, которого она в итоге, случайно споткнувшись, обнаруживает мертвым. Ужас «любовного свидания» в известном смысле перекликается с финальной сценой «Саломеи», однако творение Шёнберга лишено всякого романтического ореола: в этой одноактной опере сюжет, по сути, остался «за кадром» (мы лишь догадываемся о подоплёке событий); текст представляет собой прерывистый, лишенный последовательной логики «поток сознания» мучимой кошмарными предчувствиями героини (не названной по имени), а взвинченная музыка передает болезненные колебания ее деформированной психики, не оформляясь ни в какие за-*

* Первые образцы *монооперы* возникли в XVIII столетии (например, комическое интермеццо «Капельмейстер» петербургского итальянца *Д. Чимарозы*), но дальнейшего развития жанр не получил; в романтическую эпоху ему на смену пришел *песенный цикл*. После нового открытия монооперы Шёнбергом к жанру обращались австриец *Э. Тох* («Эгон и Эмилия», 1928) и американец *Х. Уайсгал* («Кто сильнее», 1952); большой успех выпал сочинению француза *Ф. Пуленка* «Человеческий голос» (1959), после чего монооперы появлялись регулярно («Крапп» румына *М. Михáловича*, 1963; «Восемь песен для безумного короля» англичанина *П. М. Дэвиса*, 1969; «Беглый невольник» и «Долгий путь в жилище Наташи Унгехойер» немца *Г. В. Хенце*, 1970–71; американские опусы «Цветок и ястреб» *К. Флойда*, 1972; «О вреде табака» *М. Кальманова*, 1979; «Перед завтраком» *Т. Пасатери*, 1980; «Урок итальянского» *Ли Хойби*, 1985, и др.). В последние годы границы жанра структурно и тематически расширились: к примеру, в опере австрийца *К. Мутиниля* «Недолговечный товар» (1997) певица исполняет сразу две роли — мужскую и женскую, а творение американки *Э. Браун* «Сельская электрификация» (2006) рефлексировало на тему пагубности технического прогресса.

Немалые симпатии к моноопере испытывали и советские композиторы: интересен опыт *Ю. Буцко* («Записки сумасшедшего», 1964), по сей день исполняются сочинения *Г. Фрида* «Дневник Анны Франк» (1969) и «Письма Ван Гога» (1975); в 1972 году появились сразу две монооперы «Нежность» по новелле А. Барбюса: их создали *В. Губаренко* и *К. Караев*, а через десять лет наш бывший соотечественник *В. Левит* также написал музыкальную драму на этот сюжет. Жанр монооперы актуален и сегодня, позволяя авторам сосредоточить внимание на внутреннем мире центрального персонажа.

конченные формы (нет даже повторяющегося, сквозного тематизма!).

Второе сочинение почти в этом же жанре, символистская драма с музыкой «Счастливая рука» для баритона, хора и оркестра (1913), — своеобразное зеркальное отражение предыдущего опуса и вместе с тем его противоположность. Музыка фантастической красоты, переливающаяся чудными оттенками какого-то мистического сияния и организованная в симметричную форму, оживляет сложную *метафорическую многофигурную композицию*, лишь один из персонажей которой имеет личную волю (и, соответственно, сольную вокальную партию). Это анонимный Мужчина, в начале и в конце драмы схваченный за горло жуткой гиеной с перепончатыми крыльями. Его возлюбленная, представленная лишь пластически, не произнеся ни звука, уходит к элегантно одетому Господину (также не поющему). В центре оперы — сцена, в которой Мужчина приходит в ювелирную мастерскую, где рабочие кропотливо трудятся над созданием украшений, одним ударом молота рассекает наковальню, а из-под ее обломков извлекает прекрасную золотую диадему: вот так создаются шедевры! Оскорбленные рабочие кидаются на Мужчину с кулаками, после чего он возвращается к Женщине, а та, в свою очередь, к холемому любовнику. Небольшой хор, как и в начале, говорком комментирует происходящее на манер греческой трагедии, укоряя героя за готовность снизойти до толпы, и напоследок формулирует мораль пьесы: «О несчастный, доколе ты будешь совершать одни и те же ошибки?» Учитывая то, что либретто «драмы» сочинено самим композитором, несомненно нехитрая расшифровка туманных метафор: Мужчина и Творец — конечно же, сам Шёнберг, на глазах работяг-ремесленников (не столь талантливых композиторов, как он) божественным озарением создающий сияющие огранкой шедевры; «элегантно одетый» Господин олицетворяет удачливых писак-приспособленцев, а изменяющая Мужчине Женщина — портрет его собственной супруги Матильды, несколькими годами ранее по зову природы сбежавшей от Шёнберга к художнику Р. Герстлю (который после скандала и возвращения Матильды в лоно семьи повесился). Злобный монстр — символ рока или, как считает предложивший расшифровку пьесы Р. Крафт, агрессивное

«эго» композитора, приковывающее его к земному. Шёнберг чрезвычайно тщательно работал над сочинением, продумав сценическое и цветное оформление спектакля, мечтая создать синтетическое *светозвуковое* представление (подобные идеи в то время носились в воздухе) и даже снять фильм по опере, но эти проекты реализовать не удалось. Обе оперы впервые прозвучали лишь в 1924 году.

Два центральных произведения атонального периода — *Пять пьес для оркестра ор. 16* (1909) и мелодрама *«Лунный Пьеро»* (1912) — полны замечательных открытий, которые мы обсудим чуть позже. Завершается эта плодотворная творческая пора попыткой создания *оратории «Лестница Иакова»* по библейским мотивам (1915–17), в которой (подобно Скрябину) автор, помышляя о путях открытия Бога «без организационных пут религии», намеревался реализовать всеохватный план некоей *мистерии* с бесчисленным количеством участников. Работа над утопическим проектом была прервана *призывом на военную службу*: в течение Первой мировой войны композитору пришлось дважды участвовать в военных сборах (во второй раз его поощрительно сослали в Образцовый оркестр, откуда наконец «списали» по состоянию здоровья).

К сожалению, ни творчество композитора, ни его идеи в «музыкальной столице мира» почти не находили понимания. Ближайших друзей композитору удалось объединить в *«Общество частных исполнений»* (1918–23), которое раз в неделю для узкого круга посвященных, без посторонних глаз и ушей готовило безупречное исполнение одного из современных сочинений (редко самого Шёнберга). Во время гастролей композитор выступал как дирижер, в том числе в декабре 1912 года он исполнил своего «Пеллеаса» в петербургском Дворянском собрании. Но в Вене «регулярной службы» не было, все эти годы он испытывал материальные затруднения, унижительно умоляя чиновников от искусства то предоставить возможность преподавания в Академии музыки (даже бесплатно), то просить о любой работе в издательстве, а то и вовсе писать даром портреты — для рекламы, в счет грядущей известности. Публичные исполнения сочинений Шёнберга были крайне редки, вызывая нападки прессы. Война и сокращение

количества частных учеников усугубляли положение. Осенью 1923 года скончалась жена (через год композитор женился вторично на сестре своего ученика Гертруде Колиш).

В 1924 году пятидесятилетний бунтарь Шёнберг, смирившись, писал, что уже не надеется быть понятым и готов удовлетвориться «простым уважением». Годом позже он с радостью принял предложение *возглавить класс композиции в Прусской академии искусств* и в начале 1926 года *переехал в Берлин*.

Тотальный контроль над хаосом. Додекафония. Уже в начале 1920-х годов Шёнберг ощущал *проблемность атонального сочинительства*. Структура из независимых высотных элементов легко схватывалась слухом в миниатюрах, в крупных же сочинениях форма «разваливалась» на рыхлые куски: во избежание этого приходилось прибегать к слову — именно *сюжетная канва* становилась *объединяющим фактором*. Прежде музыкальное движение регулировалось ладогармоническими тяготениями, а разветвленная тональность цементировала масштабные построения. Атональность, упразднившая «диктатуру тональности», грозила обернуться музыкальной анархией и хаосом. Множество сочинений вновь остались незавершенными (1922).

В 1923 году композитор сообщил ученикам, что выход найден: им открыт *метод композиции на основе двенадцати соотнесенных лишь между собой тонов*, то есть *додекафония* (от греч. *dodeka* — двенадцать и *phone* — звук). Из названия ясно, что звуки удалось *организовать, соотнести* друг с другом, — но как именно?

Суть нового метода композиции, разработанного Шёнбергом, состоит в следующем. Основой сочинения становится *ряд из двенадцати неповторяющихся звуков*, включающий *все тоны хроматической гаммы* и названный *серией* (отчего и техника получила название *серийной*). «Соотнесенность» звуков серии между собой означает, что каждый тон *логически связан лишь с предшествующим и последующим*, но *автономен* от остальных, то есть никакой из звуков не может претендовать на роль «главного». Серия имеет *неповторимую интервальную структуру* и выполняет роль *своеобразной темы* — *единственной* для данного сочинения; в ней, как в эмбрионе, заключаются потенциалы для дальнейшего развития: *вся звуковая*

ткань сочинения выводится из этого ряда посредством различных комбинаций, которые большей частью известны еще из старинной полифонической музыки. Серия может быть изложена четырьмя способами: в основном движении (P), путем инверсии, то есть зеркального обращения (I), в виде *ракохода* — от последнего звука к первому (R) и, наконец, как *ракоход инверсии* (обратное движение обращенного варианта, RI). Для наглядности приведем варианты серии первой пьесы из *Сюиты для фортепиано op. 25* (1923):

70 Основной вид, P (primus) Ракоход, R (retroversus)

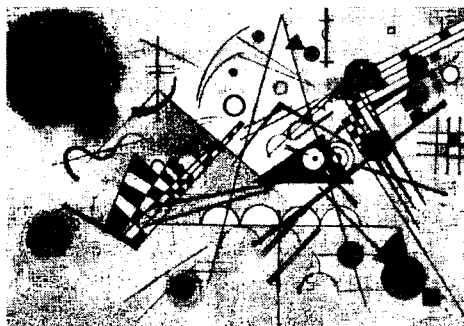


Обращение, или инверсия, I (inversus) Ракоход инверсии, RI



Допускается изложение всех четырех вариантов серии *от любого из двенадцати звуков* — количество модификаций серии, таким образом, достигает *сорока восьми*. Кроме того, возможно *деление серии на гексахорды* (высотно взаимодополняющие друг друга *серийные «половинки» по шесть звуков*) или более мелкие *сегменты* по 3–4 звука, одновременно проецирующиеся *горизонтально (мотивы) и вертикально (аккорды)*.

Как видно из примера, мелодический рельеф серии может быть весьма замысловатым, именно творческая воля композитора делает серию неповторимой, индивидуальной; не меньший простор для фантазии оставляет ее *временное оформление* (в качестве «каркаса» композитор нередко брал *ритмические модели* различных жанров). Учитывая, что вся форма выводится из единой звуковысотной формулы, особую роль в ее развитии приобретает умение трансформировать, *варьировать* материал: главным способом развития становится *«развивающая вариация»*. В процессе формообразования разные варианты серии могут проводиться одновременно в разных транспозициях. Единственное, чего панически боялся композитор, — *октавных удвоений и повторения звука прежде, чем отзвучат остальные* (в обоих случаях удвоенный тон получил



В. Кандинский. Композиция VIII
1923 г.

бы преимущество, «тоникальность»), при этом репетиции на одном звуке и остигатные повторы допускались.

Внедрение серийной двенадцатитоновости (додекафонии) делает сочинение *тотально тематичным* (ибо в нем нет ничего, кроме версий темы) и *абсолютно упорядоченным*. Взаимопроникновение времени и пространства через звучание серии в любом направлении и в любой момент формы композитор уподоблял мистическим «небесам Сведенборга»*.

В серийной технике написано большинство сочинений Шёнберга после 1924 года (исключая созданные «по случаю», на заказ): помимо упомянутой фортепианной Сюиты — *Квинтет для духовых* (1924), *Сюита для фортепиано, трех кларнетов и трех струнных* (1926), *Третий и Четвертый струнные квартеты* (1927, 1936), *Вариации для оркестра* (1928), *опера «С сегодня на завтра»* (1929), *фортепианные пьесы ор. 33* (1929–31), *Скритичный* и *Фортепианный концерты* (1936, 1942)**. В последних опусах применение додекафонии становится более свободным.

* Э. Сведенборг (1688–1772) — шведский ученый, мистик, «озарением» познавший Творение как единство, взаимопроникновение божественного и земного.

** Первое знакомство с додекафонной музыкой Шёнберга советуем начать с прослушивания одной из фортепианных пьес *дважды* — вначале без нотного текста для получения непосредственного впечатления, затем с нотами в руках (потом оказывается полезным сравнить ход восприятия музыки в первом и втором случаях).

Рабство или свобода? Открытие Шёнберга повлияло на весь ход музыкальной истории*, попутно породив массу *вопросов*, часть из которых была преподнесена Шёнбергу критикой еще при жизни; многие из них поныне проецируются на всю современную музыку, поэтому попробуем вникнуть в суть обвинений, предъявленных главе нововенской школы.

Первая проблема касается *свободы творчества*: на первый взгляд, весьма умозрительная система создает невероятные технологические трудности для композитора, «вытравляет алгеброй гармонию» и принуждает погрузиться в заузное комбинирование в ущерб эстетическим задачам. Некоторые критики объявили Шёнберга «конструктором», манипулятором звуков. Он соглашался лишь с тем, что новый метод накладывает на творца определенные ограничения, побуждая совершенствовать мастерство («не каждый шахматист способен

* Двенадцатитоновость, или *гемитоника* (от греч. *hemitonion* — полутон) была исторически неизбежным следствием предельного расширения тональности. Организованная посредством серии двенадцатитоновость — *додекафония* — детально разработана и широко внедрена главой нововенской школы после 1923 года. Параллельно Шёнбергу сходные системы звукоустройства искали другие авторы. Интуитивно к технике 12-тонового ряда пришел раньше своего учителя *А. Веберн* в Пьесе для оркестра № 1 (без опуса, 1913). Венский композитор *Й. М. Хауэр* независимо от Шёнберга создал «систему тропов» (1919) — заранее заданных, наподобие ладовых структур, 12-тоновых последовательностей, и планомерно использовал ее в творчестве, считая себя единственным автором 12-тоновой техники и отказываясь от сотрудничества с Шёнбергом, предлагавшим в 1924 году опубликовать совместный труд (дарование Хауэра было много слабее; его крупные опусы ныне практически забыты, а бесчисленные миниатюры для фисгармонии, число которых приближается к тысяче, никогда не исполнялись). Также раньше Шёнберга оригинальный 12-тоновый метод композиции внедрил *Ф. Х. Кляйн*, написав в 1921 году оркестровое сочинение под названием «Машина — внетональная сатира на самого себя», опубликовав его в фортепианном переложении и даже показав через Берга Шёнбергу, на которого музыка опуса «не произвела никакого впечатления»; Кляйн первым распространил серийный принцип *на ряд длительностей* и создал универсальный «*материнский*» аккорд, включавший все 12 звуков и 12 интервалов (см. об этом статью В. Ценовой «Кляйн и Шёнберг: к истории 12-тоновой техники» в сб. «Новое видение культуры мира в XXI веке». Владивосток: ДВГТУ, 2003). Интегральную 12-тоновость, названную «*тотальной гармонией*», придумал в 1914 году русский композитор *Н. Обухов*; сходную атональную систему на основе «*синтетаккорда*», порождавшего вертикальное и горизонтальное движение, разработал под влиянием эстетических воззрений Скрябина другой отечественный экспериментатор — *Николай Рославец* (1915).

просчитать игру на много ходов вперед»), ничуть не мешая самовыражению художника: качество результата, утверждал Шёнберг, — лишь вопрос масштаба дарования, таланта и призывал считать его сочинения «двенадцатитоновыми композициями, а не двенадцатитоновыми композициями»*. (Мы склонны согласиться с Шёнбергом, ведь и так называемая «классика», включающая позднеромантическое звуковое буйство и хитросплетения ренессансной полифонии, тоже имеет весьма сложную структуру, которая лишь *по прошествии времени* более или менее усвоена массовым сознанием. Вместе с тем во время посещения Центра Арнольда Шёнберга в Вене нас совершенно умилили экспонирующиеся там «додекафонные таблички» композитора — картонки с написанными транспозициями серии и прикрепленным к ним «бегунком», перемещение которого выделяет новую версию серии: видимо, «интуитивное» сочинительство не всегда давалось автору легко.)

Вторая претензия композитору — *абстрактность* его языка, недоступного массовому слушателю. На это Шёнберг (по нашему мнению, тоже справедливо) отвечал, что невеждам все покажется сложным, а интеллектуалам вкус победы над новым и трудным, напротив, особенно радостен. Непонимание, считал он, — проблема ленивого слушателя, а вовсе не композитора (или, по аналогии, «знание английского со словарем» — совсем не достаточное условие для наслаждения Шекспиром в оригинале). Не видя у широкой публики ни «благих намерений» понять его музыку, ни даже простого любопытства, композитор говорил: «Я считаюсь со слушателем так же мало, как он со мной». Справедливости ради добавим, что со времени написания первых додекафонных опусов минуло почти столетие, но нынешний посетитель концертных залов не намного приблизился к пониманию музыки Шёнберга. Это объясняется не только инертностью филармонического менеджмента; очевидно, творческая метода Шёнберга все же не вполне универсальна.

Один из ее «пороков» вырастает из ее же достоинств: предельная упорядоченность ткани, достигнутая через *господство*

* Здесь и далее высказывания Шёнберга приводятся по изд.: Арнольд Шёнберг. Письма. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2008 (кроме отдельных оговоренных случаев).

лишь *одной серии*, приводит не только к *единству*, но также к некоторому *образно-эмоциональному единообразию*: смысловые оттенки модификаций серии не могут отменить ее фундаментальных качеств, заложенных в основном варианте, отсюда — известная однотипность, «гомогенность» пьес внутри больших циклов, пусть и поданных под разным жанровым соусом. Косвенно это подтверждается неуспехом прижизненных исполнений даже тех додекафонных сочинений, которые готовились исполнителями с энтузиазмом: технологическое остроумие оказывалось недостаточным условием «полноты ощущений» тех, кто был в зале. Так, сочиняя оперу на злободневный сюжет «С сегодня на завтра», высмеивающую рабское поклонение моде, Шёнберг — в свойственной ему додекафонной манере — пародировал сладкоголосие оперных шлягеров и самодовольную чувственность джаза, рассчитывая на успех, сравнимый с триумфами веристов. Однако авторская ирония, закамуфлированная двенадцатитоновостью, прошла мимо слушательских ушей — сочинение почти сразу исчезло из репертуара поставившей его Франкфуртской оперы.

Во-вторых, действительная сложность языка порой *не позволяет* и сравнительно продвинутому слушателю *охватить слухом все звуковысотные отношения в серийном произведении*, отчего додекафонные опусы подчас кажутся собратьями своих дезорганизованных «атональных» предшественников.

Наконец, *изъятие образно-эмоциональных идиом*, сложившихся в прежнюю тональную эпоху для выражения определенных аффектов, несколько ограничило *коммуникативные и выразительные возможности* музыки Шёнберга (например, ему почти не удавался юмор) и придало звучанию характер *абстрактного экспрессионизма*, родственного зрелым композициям Кандинского. «Заветное желание» Шёнберга, чтобы его рассматривали «как немного улучшенную разновидность Чайковского», судя по всему, не сбылось.

Немецкая трагедия и голливудская драма. Семилетнее пребывание в Берлине (1926–33) было периодом новых надежд и очередных разочарований. Композитор создал ряд *додекафонных произведений* (перечисленных выше) и с энтузиазмом посвятил себя *педагогической деятельности в Академии искусств*,

предоставившей ему трибуну для утверждения своего метода, который, как он искренне считал, «обеспечит господство немецкой музыки на ближайшие сто лет». Страстное слово подлинного Учителя, дар анализа и современной, и классической музыки обеспечили Шёнбергу обширную и почтительную аудиторию (часть учеников последовала за ним из Вены в немецкую столицу).

Надежды на передовой настрой немецкой публики не вполне оправдались: «В Берлине осмеивали новое после нескольких исполнений, а в Вене — сразу после первого», — писал композитор. Его сочинения исполнялись нерегулярно и без особого успеха, премьеры нередко сопровождались, как и прежде, скандалами (например, исполнение в 1928 году В. Фуртвенглером оркестровых «Вариаций» ор. 31). Прибавило забот и начавшее прихрамывать здоровье (простуды, одышка, астма): несколько месяцев композитор лечился в Бадене и Барселоне.

Однако наибольшую обеспокоенность вызывали усиливавшийся антисемитизм и наглевшая нацистская пропаганда. После прихода фашистов к власти президент Академии искусств объявил, что в учебном заведении необходимо покончить с «еврейским засильем», после чего Шёнберг поспешил покинуть свой пост, вскоре получив уведомление об увольнении. Как и многих соотечественников, его ждала судьба изгнанника. Композитору, преданному немецкой культуре, было горько осознавать мотивы отъезда: он искренне признавался, что когда он думает о музыке, ему приходит в голову только немецкая музыка! Родившись в ортодоксальной еврейской семье, Шёнберг еще в юности перешел в протестантизм, но теперь — словно в знак протеста против насилия — решил вернуться к вере предков: в мае 1933 года он уезжает в Париж, где демонстративно вступает в еврейскую общину, а в октябре этого же года перебирается в США. После недолгого пребывания в Бостоне, Чикаго и Нью-Йорке он решает поселиться в Калифорнии — без определенных планов, главным образом из-за теплого климата. Местом его пребывания станет *Голливуд*, один из районов Лос-Анджелеса, где перед войной сформировалась большая австро-немецкая эмигрантская община.

Некоторое время композитор будет читать лекции в частном *Южно-Калифорнийском университете**, а с 1936 года получит должность профессора *Калифорнийского университета***.

Американский период в жизни Шёнберга оказался не самым интересным и плодотворным. Он был слегка ошарашен тем, что его приезд остался почти незамеченным. Разумеется, в университете ему предложили вести практически все музыкально-теоретические предметы, но уровень учащихся за редким исключением был крайне низким: композитор сравнивал себя с Эйнштейном, преподающим арифметику в школе. Даже те из учеников, кто поталантливей, принимали его систему слишком буквально: изобретателю додекафонии приходилось объяснять, что «в искусстве не должно быть принципов, которые следует применять принципиально». Невысоко он ценил и американских композиторов: «Здесь много талантов, но все помыслы только о деньгах». Соседство с «фабрикой грёз» никак не отразилось на его творчестве, в 1936 году он иронически писал: «Я чуть было не согласился написать музыку для одного кинофильма, но, к счастью, запросил пятьдесят тысяч долларов, что — тоже к счастью — было слишком много, ибо я надорвался бы с этой работой».

Как мог он старался разнообразить учебный ландшафт, предлагая идеи по реформированию музыкального образования, и обихаживать творческую ниву, создавая музыку по заказу: для нью-йоркского студенческого оркестра написал неоклассическую, напоминающую музыку Стравинского *Сюиту для струнного оркестра* (1934), для молодежного духового оркестра — *Тему с вариациями* (1943), для синагогальной службы — *хоровое песнопение "Kol nidre"* («Все обеты»), по инициативе дирижера Ф. Штидри завершил начатую еще в 1906 году *Вторую камерную симфонию* (1939). Все эти сочинения в той или иной степени тональны, «традиционны» — это отвечало, по признанию автора, его периодическому «горячему желанию тонального».

* В это время (1934–36) у Шёнберга учился один из виднейших представителей второй волны авангарда *Джон Кейдж*.

** Другое название — Университет Калифорнии в Лос-Анджелесе (UCLA); не путать с главным Государственным калифорнийским университетом (CSU).

Конечно, будут созданы и произведения, продолжающие генеральную, новаторскую линию: помимо уже названных квартетов и концертов для скрипки и фортепиано с оркестром, в последние годы появятся *Вариации на речитатив для органа* (1941); протестующая против тирании, горячо встреченная публикой *«Ода Наполеону Бонапарту» для чтеца, фортепиано и струнного квартета* (по Байрону, 1942), великолепное *Струнное трио* (1946) и ставшая символом трагической судьбы еврейского народа небольшая *кантата «Уцелевший из Варшавы»* (1947), по-экспрессионистски взвинченно изображающая эпизод из жизни заключенных концлагеря.

По приезде в США композитор сменил правописание фамилии с немецкого Schönberg на более удобное американским типографиям Schoenberg, а в 1941 году принял американское гражданство. Но, несмотря на «укоренение» в Новом Свете, он, обремененный большой семьей с тремя детьми, жил под прессом материальных затруднений. По достижении 70-летия (1944) композитор, согласно букве закона, был уволен из университета с анекдотической пенсией в 38 долларов, после чего его совесть, как шутил мэтр, «стала по-американски эластичной»: Шёнберг вынужденно обратился за спонсорской помощью в богатейший Фонд Гуттенхайма (1945), но получил отказ. Неурядицы порождали мысли об отъезде из Америки — в основанное в 1948 году государство Израиль или даже куда-нибудь в Новую Зеландию. Конечно, возникали грёзы и о возвращении в «ненавистную любимую Вену».

Все это время, начиная с конца 1920-х годов, Шёнберг работал над своим главным детищем — оперой *«Моисей и Аарон»*, ставшей средоточием его стилистических новаций и этических устремлений. Однако опера так и не была завершена: здоровье композитора слабело, резко ухудшалось зрение, а в августе 1946 года он перенес клиническую смерть — вернуть «на этот свет» полного планов патриарха современной музыки помог лишь прямой укол в сердце. Несколько подаренных ему лет



А Шёнберг
в последние годы

композитор посвятил по мере сил завершению ряда компози-торских и теоретических замыслов.

Тройка, семерка... Родившись 13-го числа, Шёнберг всю жизнь суеверно интересовался числовой символикой, считая «чертову дюжину» несчастливым для себя числом. Летом 1951 года, в возрасте 76 лет, подсчитав, что цифры прожитых лет суммируются не в его пользу ($7+6=13$), он беспокожно ждал главной опасности — пятницы, 13 июля. Этот день композитор, действительно чувствуя недомогание, провел в постели, а за четверть часа до полуночи скончался (если верить биографам — в 11.47 вечера, ровно за 13 минут до истечения рокового дня*).

К счастью, творческое долголетие композитора оказалось неподвластно inferнальным стихиям: его музыка по-прежнему сохранила качество новизны, открывая идущим следом за Мастером трудные тропы духовного поиска.

ПЯТЬ ПЬЕС ДЛЯ ОРКЕСТРА op. 16

Этот небольшой по размерам и великолепный по музыке цикл оркестровых пьес написан летом 1909 года и впервые исполнен тремя годами позже в Берлине на двух фортепиано в восемь рук (одним из пианистов был Антон Веберн, сделавший позже четырехручное переложение). Премьера оркестровой версии состоялась осенью 1912 года в Лондоне под управлением Г. Вуда**. «Пять пьес» следует послушать хотя бы для того, чтобы убедиться, что атональная музыка может быть захватывающе интересной и по-настоящему красивой, после чего, возможно, поспорить с Рихардом Штраусом, съязвив-

* См.: MacDonald M. Schoenberg. New York: Oxford University Press, 2008.

Известно также, что название последней оперы, состоявшее из 13 букв (*Moses und Aaron*), композитор из суеверия сократил на одну букву, получив ненормативное написание имени Аарон (*Aron*), однако опера все равно стала его роковой «девятой симфонией».

** Шёнберг очень любил свое первое атональное творение для оркестра и трижды переделывал его, меняя составы (существуют редакции 1920, 1922 и 1949 годов).

шим, что «Шёнбергу может помочь только психиатр» (что чрезвычайно обидело композитора, отличавшегося вплоть до последних дней поразительной ясностью ума).

Пьесы, каждая из которых звучит от двух до четырех минут, имеют программные названия: I — «Предчувствия», II — «Прошедшее», III — «Краски», IV — «Перипетия», V — «Облигатный речитатив». Очевидно, что программность первых четырех частей цикла весьма условна (тем более, что заголовки добавлены композитором после премьеры), а пятая часть вообще отсылает к старинному обозначению «обязательного» (неимпровизированного, подлежащего исполнению) голоса в барочную эпоху «цифрованного баса».

Учитывая, что Шёнберг в период создания произведения находился под влиянием эстетики экспрессионизма, рискнем пересказать иной сюжет, предложенный одним из учащихся во время написания контрольной работы по музыкальной литературе: на наш взгляд, он довольно близко подходит к образно-эмоциональной сути этой колоритной и очень импульсивной, неуравновешенной музыки. Стержнем воображаемого сюжета является идея «истории болезни» (или, как говорили в дореволюционной России, «скорбного листа»): I часть — «Помрачение», II — «Видения», III — «Забвтье», IV — «Коллапс», V — «Письма в никуда». Разумеется, попытки передать музыку словами всегда грешат упрощением из-за выражения ею того, что нельзя вербализировать (в данном случае — непредсказуемых зигзагов смятенной души); по крайней мере, эти образные аналогии не вступают в конфликт с музыкой.

Композитор, еще не имевший большого опыта сочинения без тональности, опасался, что удлинение пьес может привести к дефектам формы, а потому сделал их лаконичными (что способствовало концентрации аффекта). Объединяющими началами на уровне цикла служат *тональные рудименты* в виде дискретно поданного *ре минора* (в первой пьесе — *органный пункт ре* — ля — до-диез в ц. 4–9 и 13–16, в четвертой — периодическое возвращение контуров этого же аккорда; во второй и последней — *тоническая квинта* в нижних голосах, в третьей — *сквозная нота ре* в ц. 2–3), *конструктивно-интонационное родство*, обеспеченное пристрастием автора к квартово-тритоновым созвучиям, большим септима́м и малым нона́м (*большой септаккорд без терции*, дополненный

минорным тоном в других голосах, вообще ощущается как *центральное созвучие** цикла из-за использования его в каждой из пьес не только гармонически, но и в качестве основы мотивных образований), а также *принцип контраста* (пьесы отличны друг от друга динамически, темпово, фактурно, эмоционально). Внутри пьес формообразующую роль выполняют также динамические волны, *колебания плотности звучания* и *остинатные ритмы*.

Каждая из частей имеет свою выразительную изюминку, своеобразие.

I. «Предчувствия». Цикл открывается короткой тревожной пунктирной фразой, инициирующей движение:

71 *Sehr rasch* (Очень быстро) (♩)

Ее второй аккорд — упоминавшаяся *лейтгармония* цикла, в конце фразы обретающая значение тонического устоя (в который для остроты добавлен звук *gis*). Дальнейшее развитие пьесы выстроено как «уплотнение» времени и пространства: короткие, отрывистые темообразования с напряженными паузами сменяются активной темой (ц. 4), поначалу кажущейся простой моторной фигурацией:

72 *Sehr rasch* (Очень быстро)

* В новых техниках XX века *устойчивый, стабильный элемент структуры* (тон, аккорд, мелодическая или ритмическая формула, серия, сонорный блок и др.), *определяющий единство музыкального целого*, принято называть *центральным элементом*.

Однако хитроумная фигурация, в которой парная артикуляция (лиги на сильных долях) не совпадает с неквадратным мотивным устройством типа арифметической «регрессии» (6 звуков + 5 + 4 + 3 + 2), оказывается темой *фуги*, имитационно охватывающей все больший диапазон. Параллельно ведется разработка гармонического пунктирного мотива: суммарно звуковую организацию можно назвать «двойной» *фугой*, одна тема которой выстроена мелодически, а вторая — аккордово. Количественное накопление приводит к кульминационному взрыву (ц. 10).

II. «*Прошедшее*». Во *второй пьесе* время как бы растворяется в наслоении метрически несовпадающих мотивов и неквадратных делений (триоли, квартоли). В ее основе — неторопливая сумрачная тема, экспонирующая те же гармонические контуры, что и начальная фраза первой пьесы:

73 Mäßige Viertel (Умеренно) (♩)

III. «*Краски*». *Третья пьеса* теперь стала хрестоматийной благодаря впервые примененному оркестровому приему, названному автором *звукотембромелодией* (Klangfarbenmelodie). Подобно Вагнеру, назвавшему «бесконечной мелодией» непрерывность *гармонического* тока, Шёнберг понимает термин «мелодия» в данном случае расширительно — как *соотнесенную последовательность звуков* — и относит его к горизонтальной проекции *аккордовой* вертикали: речь идет о перекрашивании, *постепенном изменении тембровой окраски* одного *тянущегося аккорда*. Можно сказать, что впервые в истории музыки произошло *выделение тембра как самостоятельной выразительной сферы* и придание тембровому движению особой драматургии *без поддержки других факторов*. В предисловии к пьесе композитор подчеркнул, что вступление

инструментов должно быть максимально мягким, по возможности неакцентированным, так чтобы обновление тембра вырисовывалось постепенно и новая краска проступала бы на фоне угасания предыдущей:

74 Mäßige Viertel (Умеренно) (♩)

Тонкий комментарий к третьей пьесе оставил в 1920-е годы Б. Асафьев: «Музыка [„Красок“] становится жизненным процессом, окончательно теряя грубоовещественные формы и схематические очертания. Она дышит, как живое существо»*.

IV. «Перипетия» — наиболее свободная и «неврастеническая» по характеру пьеса, начинающаяся с резких окриков духовых. Первые три ноты — очередное мелодическое изложение *лейтгармонии*, которая станет основой мотивного развития, во время спада напряжения превратится в угрюмый полный малый минорный септаккорд (ц. б), а в конце — в жутковатое тремоло струнных.

V. «Облигатный речитатив». Заголовок итоговой пьесы следует понимать и технологически, и метафорически. В-первых, сложная полифоническая фактура имеет конструктивный стержень — спрятанную в голосовых переплетениях основную мелодию, которую названием *предписано выделить*. Во-вторых, отсылка к речитативу как форме *вокально-речевого* высказывания намекает на авторское *провозглашение Истины* («то, что должно быть изречено», по Дальхаузу**). Остается только добавить, что главный голос поочередно подхватывают разные инструменты — это также можно считать «звукотембромелодией», но уже в одноголосной проекции.

* Цит. по.: Новая музыка. Вып. 4. Л.: Тритон, 1927 (курсив наш).

** Подробнее см. в монографии Н. Власовой «Творчество Арнольда Шёнберга» (М.: Издательство ЛКИ, 2007).

МЕЛОДРАМА «ЛУННЫЙ ПЬЕРО»
Трижды семь стихотворений Альбера Жиро,
ор. 21

Вокальный цикл «Лунный Пьеро» (1912) для чтеца и пяти исполнителей на восьми инструментах сфокусировал множество современных Шёнбергу художественных импульсов и проложил пути интереснейшим открытиям далекого будущего.

Жанр определен автором как *мелодрама*, что в буквальном переводе означает «драма с музыкой» (от греч. *melos* — пснь, *drama* — действие). В наше время мелодрамами называют слезливо-сентиментальные, преувеличенно эмоциональные и неглубокие зрелища, однако Шёнберг имел в виду иной, первоначальный смысл жанрового обозначения: в XVIII столетии так называли спектакли, в которых музыка *сопровождала произнесение текста или перемежала его*.

Характер *музыки* Шёнберга далек от мыльных опер прошлого и настоящего: «Лунный Пьеро» — мрачноватое, колющее, холодновато-остраненное сочинение, в котором больше «сделанности», чем пресловутого «чувства»; его агрессивные *экспрессионистские* средства — лишь одно из условий своеобразной (по мнению музыковеда С. Павлишин, «почти садомазохистской») *игры в «искусство для искусства»*. Как переживание реальной боли отлично от чтения анамнеза болезни, написанного мудрёным языком эскулапа, так пылкое авторское «я» скрыто здесь под множеством музыкальных кунштюков и аллюзий*. Именно этим, возможно, обусловлен неутихающий по сей день интерес к сочинению Шёнберга: оно исполняется чаще других опусов композитора. По всей видимости, сам автор не вполне представлял, какого джина он выпустил из бутылки: в процессе сочинения ему казалось, что звуки становятся «прямо-таки по-животному непосредственным выражением чувственных и душевных движений»**. Представитель следующего поколения авангардистов Пьер Булез, напротив,

* *Аллюзия* (лат. *allusio* — шутка, намек) — отсылка к культурной традиции, намек на художественный факт прошлого. *Кунштюк* (нем. *Kunststück*) — искусная штука, уловка.

** Цит. по: *Власова Н.* Указ. изд.

считал, что в «Лунном Пьеро» Шёнберг «запечатлел личность в состоянии краха не столько реальным, сколько условным образом». После знакомства с музыкой читатель, вероятно, составит собственное представление о степени ее «непосредственности», мы же для начала отметим «отсылки к традиции», свидетельствующие о многоуровневости культурных «напластований» в этом сочинении.

Герой цикла *Пьеро* — персонаж *французского балаганного театра*, юный и влюбчивый крестьянин-мукомол (отсюда — безусое набеленное лицо), заимствованный из импровизационной *итальянской комедии масок*, где его прообразом еще в эпоху Возрождения был слуга Педролино (их русский родственник — Петр, «Петрушка»). Роль Пьеро, одетого в неуклюжий белый балахон с длинными рукавами, сводилась к мукам *неразделенной любви* к Коломбине (предпочитавшей остряка Арлекина), отчего несчастный влюбленный был *предметом насмешек*, к пущему удовольствию публики. Мастерство легендарного мима *Батиста Дебюро* сделало Пьеро особенно популярным в Париже 1820–40-х годов. В романтическую эпоху к образу прониклись сочувствием, он обрел поэтическую ауру: тонкие чувства Пьеро, не понятого пустышкой Коломбиной, стали ассоциироваться с *поэтом*, чью хрупкую душу ранит равнодушие *толпы*.

У *символистов* конца XIX века, к которым и относился *бельгийский поэт Альбер Жиро* (1860–1929), Пьеро стал неврастеником, охотником за ускользающими призраками «искусства вне времени», тем самым «проклятым поэтом» с выжженной душой и убийственной иронией, падающим в пропасть между воображаемым идеалом и реальностью*. Вероятно, именно этот аспект образа и привлек Шёнберга, считавшего себя непризнанным гением: *трагедия непонимания* была и его

* Художественные реплики, посвященные Пьеро, на рубеже XIX–XX веков участились; диапазон интерпретаций включал и проказливую неприкаянность Верлена («Пьеро», сб. «Параллельно»), и бесприютность Блока («Я был весь в пестрых лоскутьях», сб. «Распутья»), и декадентский излом «русского Пьеро» — Александра Вертинского. Грустный клоун стал героем около сорока различных музыкальных сочинений, в том числе опусов Ф. Шрекера, М. Перера, Э. Корнгольда (см.: Schönberg and Kandinsky: An Historic Encounter. London, Taylor & Francis, 1998).

личной трагедией. Из пятидесяти стихотворений сборника Жиро, опубликованного в 1892 году в немецком переводе О. Хартлебена, он выбрал *двадцать одно* — ровно столько, сколько нужно для соответствия *номеру опуса* и прочих числовых манипуляций вроде деления на сакральные «тройки» и «семерки».

Как отражение романтической традиции отметим использованную Шёнбергом жанровую модель *вокального цикла* (хоть и «фоновую», не названную официально), которая со времен Шуберта варьировала тему неприкаянности и одиночества.

Непосредственным поводом для создания произведения послужил заказ бывшей актрисы *Альбертины Цеме*, влюбленной в поэзию Жиро и вознамерившейся устроить вечер *декламации*; она же стала первой исполнительницей голосовой партии на премьере в Берлине 16 октября 1912 года.

Мы специально не назвали основную партию «вокальной»: стихотворный текст «Лунного Пьеро» предназначался *не для пения*. Однажды испробованный в «Песнях Гурре» прием *Sprechgesang* («шпрехгезанг», *речевое пение*) Шёнберг распространил на весь цикл, назвав партию исполнителя *Sprechstimme* («шпрехштимме», «речевой голос»)*, или «речитацией». Композитор многократно отмечал, что исполнение *не должно напоминать пение*, а исполнителю не следует стремиться ни к точному, как в пении, удержанию тона, ни к обычному художественному чтению, ни к напевной декламации. Требовалось найти «речевую мелодию» — нечто среднее между возбужденной речью и пением, где *ритм выдерживался бы точно, а тон, отталкиваясь от предписанной высоты, скользил, подчеркивая выразительность речи***.

* Эти два термина иногда используются как синонимы; в записи прием обозначается крестиками, перечеркивающими штиль ноты или заменяющими нотные головки. Впервые *Sprechgesang* применил Э. Хумпердинк в опере «Королевские дети» (1897).

** В концертной практике вышло, что каждый исполнитель трактует *Sprechstimme* на свой лад, приближаясь то к мелодекламации, то к аффективному чтению. Некоторое понятие о намерениях автора можно получить из сохранившейся аудиозаписи «Лунного Пьеро», сделанной в 1940 году фирмой Columbia под управлением самого Шёнберга, где партию Пьеро исполняла Эрика Вагнер-Штидри, названная композитором «большим мастером».



Э. Адам. «Пьеро»

может исполнять *и мужской, и женский голос*, ведь главный герой — лишь театральная «маска», страдающая как бы «по-нарошку». На вопрос, кто должен озвучивать Пьеро, в 1950 году композитор ответил, что «оркестровка вполне допускает использование женского голоса» (как было на премьерных показах). Из высказывания ясно, что автор не возражал и против исполнителя-мужчины, если тот способен воспроизвести предписанный двухоктавный диапазон. Кроме того, композитор настаивал, что особая роль слова в произведении требует его произнесения *на языке, понятном слушателю*:

в Америке он просил исполнять текст по-английски.

Второе «ноу-хау» Шёнберга, заявленное «Лунным Пьеро», — использование в каждом из номеров *разного набора инструментов*. Камерный инструментальный состав включает *большую флейту и флейту пикколо, кларнет in A и бас-кларнет, скрипку и альт* (на последнем должен играть скрипач — это своеобразная реминисценция из юности композитора, когда он для заработка освоил практически все струнные), *виолончель и фортепиано*. Таким образом, пять музыкантов давали возможность комбинаций *от дуэта до квинтета с варьирующимся тембровым составом* (в финальном номере цикла звучат все восемь инструментов, исполнители меняют их по ходу пьесы). Смена «тембровых» красок отмечала не только сюжетные шаги, но и служила одним из способов дифференциации атональности, выстраиванию формы.

Структура стихотворений Жиро представляет из себя *рондель*: каждое из них делится на *два четверостишия* (катрена) и заключительное *пятистишие*; всего строк тринадцать, причем седьмая и тринадцатая повторяют первую (иногда варьируванно), а восьмая — вторую; если неодинаковые строки обозначить неповторяющимися цифрами — выйдет схема: **0123**
4501 6789**0** (жирным выделены повторения). *Репризность текста* служила для Шёнберга объединительным фактором внутри номера (музыкально репризы не дублируются).

Тексты Жиро выстроены Шёнбергом в особом порядке и поделены на *три группы по семь стихотворений в каждой*. Вот простой перечень названий стихов вкупе с трижды повторяемой (а потому особо весомой в каждом номере) первой строкой:

1. Опыяненный луной («Вино, что только взглядом пьют...»)
2. Коломбина («Цветы, что там бледнеют...»)
3. Денди («Лучом фантастическим лунным...»)
4. Бледная прачка («Прачка бледная, луна...»)
5. Вальс Шопена («Точно бледный блеклый свет...»)
6. Мадонна («Встань, о мать всех скорбящих...»)
7. Больная луна («Смертельно бледная луна...»)
8. Ночь («Тень гигантских черных крыльев...»)
9. Молитва к Пьеро («Пьеро! Мой хохот...»)
10. Грабеж («Темно-красные рубины...»)
11. Багряная месса («Для страшного причастья...»)
12. Песня о виселице («Дрянная девка...»)
13. Отсечение головы («Клинок — разящий серп луны...»)
14. Кресты («Святы, как распятья, строки...»)
15. Ностальгия («Тихо, нежно, словно вздох хрустальный...»)
16. Подлость («В темя лысого Кассандра...»)
17. Пародия («Торчат, сверкая, спицы...»)
18. Лунное пятно («Позади пятно луны белеет...»)
19. Серенада («Скрип и стон: смычком громадным...»)
20. Возвращение на родину («Кувшинка — это лодка...»)
21. О, аромат далеких лет... («О, аромат далеких лет...»)

Даже одни названия дают некоторое представление о внутреннем устройстве цикла: безжалостная гильотина рока помечена цифрой 13 («Отсечение головы»), за которой следует трагически заостренный некролог (№ 14, «Кресты»). Последний номер явно вынесен за пределы сюжета.

Внутри каждой семерки стихотворений есть собственная логика: образы первого микроцикла (№ 1–7) отражают смятенность погруженной во мрак *души поэта*, измученной томлением, тоской и «льдом отчаяния»; метафорой опустошенной души выступает «*больная луна*» — один из двух главных «*лейт-образов*» всего цикла (второй из них, двойник поэта *Пьеро*, появится в третьем стихотворении). В среднем микроцикле (№ 8–14) ночные ужасы сгущаются, над «склепом души» повисают черные крылья смерти, блеклые лунные пятна смешиваются

с багряными следами крови (или их поэтическими параллелями — рубинами, палящим «венцом заката»). Последняя семерка (№ 15–21) гротескна, она посвящена жестоким «куртуазным» проделкам Пьеро и его возвращению «на родину», то есть в небытие.

Музыкальные средства, примененные Шёнбергом, разнонаправленны: некоторые из них «центробежно» опасны для слушательской психики, *разрушительно* внедряясь в мозг (шероховатые колкости «речепения», жесткая атональная аккордика, острая инструментальная графика), другие служат *отстранению*, то есть охлаждению пыла, усмирению «музыкальной плоти» и переводу содержания в метафизический план (виртуозное применение старинных полифонических форм *канона, фуги, пассакалы*; наложение на экспрессивный язык «объективной» жанровой сетки *вальса, баркаролы*).

7. Большая луна

*Смертельно бледная луна,
Там, в этой черной вышине,
Твой взгляд тревожит душу мне,
Словно неведомый напев.*

*Задушена своей тоской,
Ты в смерть уходишь от любви,
Смертельно бледная луна,
Там, в этой черной вышине.*

*Поэта, что в смятенье чувств
На randevу крадется к ней,
Манит игра твоих лучей,
Бескровный, истомленный вид,
Смертельно бледная луна!*

8. Ночь

*Тень гигантских черных крыльев
Убивает солнца блеск.
Заколдован, затенен,
Дремлет горизонт в молчанье.*

*Запах темных испарений
Душит лет прошедших память.
Тень гигантских черных крыльев
Убивает солнца блеск.*

*И чудовищ черный рой
Вниз, к земле, тяжелой тучей
Опускается незримо,
На сердца людские давит...
Тень гигантских черных крыльев.*

9. Молитва к Пьеро

<i>Пьеро! Мой хохот</i>	<i>Мне с мачты веет</i>
<i>Забыв, исчез!</i>	<i>Траурный флаг.</i>
<i>Лощеный образ</i>	<i>Пьеро! Мой хохот</i>
<i>Слинял, поблек!</i>	<i>Забыв, исчез!</i>

*О, возврати мне,
Душ Исцелитель,
Ты, снежный Лирик,
Лунная Светлость,
Пьеро, — мой хохот!*

10. Грабеж

*Темно-красные рубины,
Сгустки древней гордой славы,
В склепах, в княжеских гробницах
Дремлют в тишине глубокой.*

*В ночь идет Пьеро с друзьями —
Хочет он украсть из склепа
Темно-красные рубины,
Сгустки древней гордой славы.*

*Тут вдруг ужас их объемлет,
Приросли к земле от страха:
Пристально на них средь мрака
Смотрят из-под свода склепа
Темно-красные рубины!*

11. Багряная месса

*Для страшного причастья
В слепящем блеске храма,
В мерцающем сияньи
У алтаря — Пьеро!*

*Рукою освященной
Сорвал он облаченье
Для страшного причастья
В слепящем блеске храма.*

*Потом, благословляя,
Пугливым душам дарит
Трепещущее сердце
В руке, в кровавых пальцах —
Для страшного причастья!*

21. О, аромат далеких лет...

*О, аромат далеких лет,
Пьянишь ты снова мои чувства!
Наивных шалостей толпа
Опять меня влечет.*

*Приносит снова радость все,
Чем я пренебрегал так долго.
О, аромат далеких лет,
Пьянишь меня ты снова!*

*Все недовольство вдруг прошло:
Из обрамленных солнцем окон
Свободно я смотрю на мир
В мечтах о светлых далях...
О, аромат далеких лет!*

Не имея возможности углубиться в полный анализ цикла, выборочно познакомимся с некоторыми номерами этой шокирующей «мелодрамы» (для удобства выше приводятся их тексты*).

№ 7 «Больная луна» — сумрачный диалог *голоса и флейты*. Поэт немощен, истомлен тоской: голосовая партия начинается нисходящей, «сползающей» интонацией, а в последних тактах никнет едва слышным дрожанием голоса (трели); динамика *Sprechstimme* колеблется в пределах между *ppp* и крещендированным *p*. Тревожный зов луны (флейта) опутывает сердце поэта замысловатыми изгибами печального напева;

* Перевод М. Элик.

дважды (такты 10 и 20) возникают сольные мини-интермедии, отмечающие границы строф.

75 *Sehr langsame* (Очень медленно) *d.* (♩=96–100)

Флейта

Голос

p

p

Смер.тель.но блед.на.я лу.на, там...

№ 8 «Ночь» открывается гулкими низкими звуками *фортессимо*. Хроматические линии бас-кларнета и виолончели, усложненные зловещим тремолированием, флажолетами и глиссандо, выстраиваются в имитационную *пассакалью*, создающую картину всепоглощающей темноты отчаяния. В последней строфе композитор, подобно Баху, использует пространственную символику: на словах «и чудовищ черный рой опускается незримо» все четыре партии (включая голос) покорно движутся в крайне низкий регистр.

№ 9 «Молитва к Пьеро» — искаженная гротескной гримасой усмешка, безумная судорожная бравада («О, возврати мне мой хохот!»). Неровная, с большими скачками и перепадами высот речитация сопровождается *фортессимо* и *кларнетом in A*.

Без паузы начинается № 10 «Грабеж» — попытка вырваться из плена собственного «я», ночное приключение: Пьеро с друзьями намерен выкрасть рубины — «сгустки древней славы». Это взрывное скерцо для голоса и квартета инструментов (*флейта, кларнет, скрипка, виолончель*). Как и в большинстве номеров цикла, партии чрезвычайно детализированы: громкость, штрихи, артикуляция меняются практически непрерывно. *Засурдиненные* струнные вначале играют на струнах *древком смычка* (*col legno*), затем у грифа *flautando* (подражая флейте), после *пиццикато*, у *подставки*, *флажолетами* — каждый раз иные тембровые оттенки в сочетании с перекрещивающимися линиями духовых создают острый подвижный фон возбужденной мелодекламации. Вступившее в последнем такте

фортепиано позволяет трем исполнителям, кроме виолончелиста, сменить инструменты на *пикколо, бас-кларнет и альт* для следующего номера.

№ 11 «Багряная месса» следует без перерыва, *attacca*. Резкие перепады звучности, акцентирование сильной доли в переливах фортепиано, его жесткое ударное *martellato* и дребезжание фортепианных *флажолетов*, срывающийся на крик голос и три форте на пике обострения эмоций делают пьесу одной из главных экспрессивных кульминаций цикла: Пьеро «кровавыми пальцами» возлагает на алтарь свое «трепещущее сердце».

Мы же для контраста перейдем к финалу.

№ 21 «О, аромат далеких лет...» — светлая грёза о невинной блаженности (тонального) прошлого, ностальгическое послесловие к безмятежной юности *автора* и его вечной спутницы — *музыки*: мягкость тона, подчеркнуто романсовая вокальная интонация, терцовое сопровождение, некое подобие заключительного каданса и воспаряющая, как мыльные пузыри, цепочка трезвучий — знаки прежней, исчезнувшей реальности (и намеки на смелость композитора, преодолевшего груз старых добрых традиций).

В цикле есть *зашифрованные* ремарки «от автора» — например, в № 1 в начале третьей строфы на слове *Dichter* (Поэт) неожиданно вступает *виолончель*, партия которой вписана в партитуру уже после того, как номер был вчерне окончен: это оригинальный «*тембровый автограф*» Шёнберга, ведь виолончель была его любимым инструментом, освоенным в детстве без посторонней помощи.

Театральная броскость сочинения во время первого исполнения подчеркивалась *сценически*: певица в костюме Пьеро находилась на сцене, а музыканты — за ширмой*. Театрализованы

* На премьере присутствовал И. Стравинский, в воспоминаниях иронически описавший тогдашние впечатления: «Альбертина Цеме, исполнительница Sprechstimme, была в костюме Пьеро и сопровождала свои горловые звуки сдержанной пантомимой. Я помню и то, что музыканты сидели за занавесом, но я был слишком занят партитурой, которую дал мне Шёнберг, чтобы заметить что-нибудь еще. Помню, публика была тихой и внимательной, и мне хотелось, чтобы фрау Цеме тоже вела себя потише и не мешала слушать музыку» (см. «Диалоги»). Русский композитор в шутку предлагал сде-

и некоторые современные исполнения этого неординарного сочинения.

В завершение знакомства с «Лунным Пьеро» отметим, что композитор ревностно относился к исполнениям одного из любимых своих детищ: берлинская премьера состоялась после почти сотни (!) репетиций; минимум 15–20 репетиционных раундов автор требовал и впоследствии, прежде чем позволял вынести цикл на суд публики.

Открытый Шёнбергом в «Лунном Пьеро» ансамбль солистов (заменивший стабильный состав камерного или большого оркестра) оказался в XX веке чрезвычайно жизнеспособен. Ориентируясь на *индивидуальное мастерство* каждого из исполнителей, разнородный ансамбль позволял композиторам тщательно, детально выявлять оттенки смысла в произведении.

Подводя итоги достижениям Арнольда Шёнберга, отметим, что харизматичный лидер нововенской школы стал одним из символов обновления искусства в XX веке. *Отмена тональности, эмансипация диссонанса, освобождение вокализации от оперных штампов, «раскрепощение» оркестровых голосов в ансамбле солистов и, наконец, подробно разработанная и внедренная в практику серийная техника* — все это обеспечило ему место в истории. Не случайно Томас Манн в романе «Доктор Фаустус» заставил своего «антигероя», вымышленного композитора Адриана Леверкюна, изобрести, как нечто сверхрадикальное, именно додекафонию. Правда, такое включение серийной техники в художественную «метаисторию» пришлось Шёнбергу не по душе, но не по причине негативного контекста философской притчи Манна, а из-за нарушения «авторских прав» (Манн не дал ссылку на Шёнберга, за что писателю пришлось извиняться). Творчество Шёнберга объяло и свойственное *экспрессионизму* «катастрофическое мироощущение» (философ и музыковед

лать отдельную аудиозапись инструментальных голосов (как бы мы теперь сказали — «минусовку»), чтобы каждый мог дома «поупражняться» в шпрехштимме. Несмотря на ёрнический тон, Стравинский был под большим впечатлением от услышанного: в цикле «Три стихотворения из японской лирики» (1913) он использовал практически тот же набор инструментов, что и в «Лунном Пьеро» (некоторые из них лишь удвоены); этот же состав исполнителей взят за основу Равелем в «Трёх стихотворениях Малларме» (1913).

Теодор Адорно назвал его оперу «Ожидание» *«сейсмографической записью травматического шока»*), и *рационалистические* традиции немецкой философско-эстетической мысли.

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ А. ШЁНБЕРГА

4 оперы (одноактные «Ожидание», «Счастливая рука», «С сегодня до завтра»; два акта незавершенной оперы «Моисей и Аарон»)

«**Песни Гурре**», «**Лестница Якова**» (незаверш.), «**Kol nidre**», «**Уцелевший из Варшавы**» для солистов (чтеца), хора и оркестра
«**Лунный Пьеро**», «**Серенада**», «**Ода Наполеону Бонапарту**» для голоса и камерного ансамбля

Симфоническая поэма «Пеллеас и Мелизанда», **2 камерные симфонии**, **Пять пьес ор. 16**, **Вариации ор. 31**, «**Музыка к кино-сцене**» для оркестра

Концерт для скрипки с оркестром, **Концерт для фортепиано с оркестром**

Струнный секстет «Просветленная ночь», **4 струнных квартета** (второй с солирующим сопрано), **Струнное трио**

Квintет для духовых, **Фантазия для скрипки и фортепиано**

Около 120 песен в сопровождении фортепиано (оркестра), **хоры**

Пьесы и другие сочинения для фортепиано, органа

Теоретические работы («Учение о гармонии», сб. статей «Стиль и мысль»)

АЛЬБАН БЕРГ (1885–1935)

Становление. Личная и творческая судьба Берга во многом повторяет контуры биографии его учителя Арнольда Шёнберга.

Родившись в Вене 9 февраля 1885 года в семье уважаемого коммерсанта, торговца книгами и антиквариатом (одним из клиентов отца был Антон Брукнер), Альбан получил прекрасное образование и унаследовал от родителей вкус к причудливой пластике столичного модерна, но музыкой профессионально не занимался — его больше увлекала литература.



В юношеском возрасте Альбан столкнулся с цепочкой драматических событий, душевные травмы от которых впоследствии,

возможно, обусловили склонность к трагическим образам в искусстве. В пятнадцать лет он потерял отца. Остро переживая случившееся, Альбан на некоторое время забросил учебу в школе; эмоциональный кризис спровоцировал развитие астмы. Накануне восемнадцатилетия Альбан неожиданно стал отцом после мимолетного романа с девушкой из прислуги; получившая огласку история, стоившая ему множества бессонных ночей, отравляла существование и привела к попытке самоубийства (в дальнейшем Берг поддерживал отношения с незаконнорожденной дочерью), а через несколько месяцев Альбан провалил выпускные экзамены в гимназии, из-за чего аттестат зрелости он получил годом позже.

Проблемы взросления постепенно вытеснялись расширением круга интеллектуального общения и осознанием художественных пристрастий. Альбан все больше увлекался музыкой, совершенствуясь в фортепианной игре, участвуя в домашнем музицировании и сочиняя *песни* (первая из них создана в пятнадцать лет).

1904 год стал переломным в его творческом становлении: девятнадцатилетний Альбан откликнулся на объявление о частных уроках музыки, данное *Арнольдом Шёнбергом*, и неожиданно для себя встретил настоящего Учителя — умного, внимательного и требовательного, повлиявшего на окончательный выбор жизненного пути и отчасти заменившего ему отца. Занятия, продолжавшиеся по 1910 год, включали *гармонию, контрапункт и композицию* (в это же время у Шёнберга также учился Веберн). Пару лет Шёнберг занимался с Альбаном бесплатно, понимая его материальные сложности. Берг, со своей стороны, вынужден был начать службу чиновником-счетоводом. В двадцать один год (1906) он вступил в права наследования большого отцовского состояния, бросил ненавистную работу офисного клерка и посвятил себя творчеству. Годом позже Фортуна послала ему спутницу жизни: страстно влюбившись в оперную певицу Елену Наховски, композитор через четыре года женился на ней вопреки воле высокопоставленного отца невесты.

От тональности к додекафонии. «Технологическая» эволюция Берга воспроизвела основные перипетии творческого пути Шёнберга, воздействие которого трудно переоценить. Ранние песни Альбана демонстрируют усвоение *позднероман-*

тической традиции, базирующейся на расширенной тональности; стремление идти в ногу с учителем повернуло его к *атональности*. Экспериментальные опусы 1904–1910-х годов демонстрируют и несомненное желание найти собственный путь: показательны «пробное», однократное обращение Берга к различным жанрам и неспешность творчества. В 1908 году завершена совершенно скрябинская по духу *Соната для фортепиано* op. 1, выявившая особую тонкость чувствования молодого композитора (с музыкой Скрябина Берг знаком не был). За ней последовали *Четыре песни* op. 2 (1910), обнаружившие раскрепощенность творческой воли: Берг трактовал атональность весьма свободно, при необходимости прибегая к тональным реминисценциям. *Струнный квартет* op. 3 (1910) обнаружил те же проблемы, что стояли перед Шёнбергом, — дефицит конструктивного элемента при избыточности тематизма, и побудил внедрить в сочинениях 1920-х годов элементы *додекафонии*, которой Берг не следовал ортодоксально.

Первые венские премьеры сочинений Берга обозначили традиционное венское неприятие радикальной новизны: знаменитый концерт 31 марта 1913 года (как тут не вспомнить о нумерологии!), включавший, наряду с опусами Малера, Цемлинского, Шёнберга и Веберна, также две из пяти оркестровых песен Берга *на тексты почтовых открыток П. Альтенберга* (1912), вошел в число самых громких художественных скандалов предвоенной Европы: публика шикала, свистела и возмущенно требовала отправить новоявленных реформаторов в сумасшедший дом; для пресечения бесчинств в зале пришлось вызывать полицию. Эта обструкция своеобразно подчеркнула неожиданно яркую вспышку гения Берга: песни на слова Альтенберга* (первый опус, заверченный по окончании



А. Берг в 1909 году

* *Петер Альтенберг* (1859–1919) — яркий символ венского модерна, склонного к смешению иллюзий и реальности, одна из «культовых» фигур предвоенной Европы. «Поэт, не писавший стихов» (по собственному определению), Альтенберг эпатажировал обывателей парадоксальными афоризмами, броскими нарядами и, говоря сегодняшним языком, регулярными «перформан-

учебы у Шёнберга) — восхитительный образец «экспрессивного импрессионизма», где тончайшая звуковая ткань живет неброской, но внутренне напряженной мотивно-тембро-гармонической жизнью, а изысканная вокальная партия становится естественно рождающимся «голосом природы», ожившей тенью невыразимого. Цикл более чем современно звучит и сейчас; тогдашний публичный провал обрек его на многолетнее забвение и больно ранил творческое самолюбие Берга, задумавшегося над тем, не сменить ли ему профессию композитора на писательское поприще.

«**Воцтек**». Три года (1915–18) Берг прослужил в армии. Проблемы со здоровьем уберегли его от окопов Первой мировой: 30-летнего композитора отправили в военную канцелярию. Однако негативных впечатлений он получил предостаточно (своего командира в одном из писем Альбан назвал «пьяным имбецилом»), они отразились в новой масштабной работе.

Еще накануне войны, в мае 1914 года, после посещения венской премьеры неоконченной драмы *Георга Бюхнера «Войцек»* у Берга возник замысел создать оперу на ее основе, которая и была написана в 1918–21 годах, став ярчайшей кульминацией музыкального экспрессионизма и одной из лучших опер XX столетия.

Георг Бюхнер (1813–1837) — немецкий прозаик и драматург, поборник социального переустройства и глубокий пессимист, страдавший от «дьявольского фатализма истории», автор трех пьес, последняя из которых, «*Войцек*» (*Woyzeck*), не завершена из-за смерти 23-летнего автора от тифа. Пьеса была обнаружена в 1870-е годы в виде пожелтевших от времени листков, испитых выцветшими чернилами; она состояла из множества коротких эпизодов, не связанных сквозной линией повество-

сами». всю жизнь он провел в дешевых отелях, стены которых сплошь увешивал фотографиями и почтовыми карточками, на которые время от времени заносил свои «измышлизмы» в жанре стихотворений в прозе и отправлял их друзьям, в качестве домашнего адреса указывая богемное венское кафе «Централь». Малоизвестного в нашей стране поэта высоко ценили Т. Манн, Р. Музиль, К. М. Рильке. Злоупотребление алкоголем и снотворными препаратами привели Альгенберга к душевному недугу: публика, кричавшая Бергу о доме умалишенных, призывала композитора отправиться туда вслед за поэтом.

вания. Австрийский писатель Карл Эмиль Француз, готовивший ее первое издание (1875), пытался восстановить рукопись химическими реактивами, что еще больше навредило манускрипту. Он же сделал *литературную обработку* пьесы для публикации, изменив имя главного героя на *Воццек* (Wozzeck), поскольку сам Бюхнер порой его редуцировал (Wozzeck, Wozek). С измененным названием пьесы была впервые поставлена в Мюнхене (1913), а затем и в Вене; эта же версия Француза легла в основу либретто оперы Берга, сохранившего правописание Wozzeck*.

В основе трагедии Бюхнера — реальный факт из судебно-медицинской практики: бывший солдат, подрабатывавший бродячим, после измены жены пытался вновь устроить личную жизнь, но был снова обманут. Слепленный яростью, он убил возлюбленную. Долгое судебное разбирательство и врачебные экспертизы признали его вменяемым, он был помещен на три года в тюрьму (где его мучили видения), а затем публично казнен на рыночной площади Лейпцига в 1824 году. Драматург увидел в «картинке из жизни» отражение глобально-несовершенства общества, порождающего пропасть между «маленьким» чувствующим человеком и самодовольным обывательским мирком, превратив «психиатрическую хронику» в экзистенциальную драму отчаявшейся личности, решившейся на бессмысленный бунт. Таков этический смысл и *оперы Берга*, музыка которого гротескно заострила характеристики окружающих главного героя филистёров и трагически углубила фатализм драмы.

Кратко перескажем сюжет оперы.

1 действие. Воццек бредет Капитана — пошляка, «думающего о вечности» и отчитывающего цирюльника за связь с Мари и внебрачного ребенка, прижитого «без церковного благословения». Воццек бубнит, что бедным мораль не по карману, а Бог готов принять любое дитя. Вечером Воццек, собирающему с приятелем Андросом лесной хворост, кажется, что земля шевелится под ногами; огненное закатное солнце он принимает за настоящий пожар.

* В настоящее время пьесы, ставшая известной, ставится с оригинальным правописанием «Войцек». Она неоднократно экранизирована, в том числе Вернером Херцогом (1979).

Мари нянчит ребенка, восторженно наблюдая через окно за бравым Тамбурмажором*. Соседка Маргрет злобно укоряет ее за «любовную охоту». Мари захлопывает окно и убаюкивает ребенка нежной колыбельной. Пришедший Воццек вне себя от виденных «знамений».

На следующий день Воццек приходит в кабинет Доктора, проводящего над солдатом эксперимент по внедрению бобовой диеты (ценный опыт пригодится всей армии!), но Воццек, получающий за это три гроша, не всегда соблюдает уговор. Его жалобы на небесный «трубный глас» вызывают у «светила науки» восторг («превосходная ментальная аберрация!»), он обещает Воццеку повысить жалованье. Тем временем Тамбурмажор навещает Мари и соблазняет ее.

II действие. Мари любитя подаренными Тамбурмажором сережками, уверяя Воццека, что нашла их. Воццек угрюмо замечает, что обычно находят лишь одну серьгу, отдает ей заработанные деньги и уходит на улицу, где ему попадают оба «мелких беса» — Доктор и Капитан. Доктор считает всех пациентами: едва глянув на Капитана, он ставит ему один неизлечимый диагноз за другим. Пытаясь отвлечься от неприятного разговора, они замечают Воццека и глумливо советуют ему поискать в похлебке Мари волос Тамбурмажора. Распаленный ревностью Воццек бежит к Мари. Обвиняя ее в измене, он набрасывается с кулаками, но Мари, уставшая от бессмысленной жизни, заявляет: «Лучше ножом пьрни». Эти слова западают солдату в память.

Вечером Воццек, придя в трактир, горестно наблюдает танец Мари с Тамбурмажором, его глаза застилает кровавая пелена. Пьяные люпмены отпускают сальные шутки и философствуют о благодати Создателя, устроившего все наилучшим образом. Подсевший к Воццеку юродивый шепчет, что он «чуёт кровь». Ночью в казарме Воццек не может отделаться от лезущих в голову навязчивых кабацких напевов, ему мерещится проткнувший стену нож. Пьяный Тамбурмажор хвастает успехами у женщин, а затем избивает набросившегося на него Воццека.

III действие. Мари ищет утешения в Библии, читая притчу о кающейся блуднице, после чего поет ребенку грустную песню о сироте, лишившемся отца и матери. Появившийся после двухдневного отсутствия Воццек ведет ее прогуляться к лесному озеру, где внезапно всаживает в горло Мари нож.

* Тамбурмажор — главный барабанщик, идущий впереди военного оркестра и задающий темп.

Ночью Воццек идет в трактир, пытаясь забыться в вине и танцах с Маргрет, однако подружка замечает на нем пятна крови. Воццек спешит к ночному озеру, чтобы скрыть брошенное возле трупа Мари орудие убийства. Найдя нож, Воццек бросает его в озеро, но затем пытается найти снова и забросить подальше. Заходя глубже, чтобы смыть с рук кровь, он тонет. Голос утопающего слышат Доктор и Капитан, но не приходят ему на помощь. «Что-то давно никто не тонул», — замечает Капитан.

Наутро у дома Мари играют дети, с ними сын Мари. Кто-то кричит, что у пруда найдено тело Мари. Дети убегают поглазеть. Ребенок Мари, не осознавая случившегося, скачет на игрушечной лошадке вслед за ними.

Наверное, у вас уже слегка похолодело на сердце при чтении этой мрачной, типично экспрессионистской истории. Добавим, что музыка, написанная Бергом на ее основе, ошеломляет. История ревности и «обыкновенного безумия» превращена им в *многомерную* панораму человеческого бытия, сквозь перипетии которого читается «расстрельный» приговор человеку-зверю, сидящему в каждом из героев (воздержимся от параллелей шпире). «Воццек» можно назвать своеобразной *антиутопией*, трагической музыкальной поэмой о том, чего *не должно быть*. В языке сочинения нет ничего умозрительно-го, никакого атонального или додекафонного педантизма (в чем порой упрекают Шёнберга): опера рождается из сплетения горячих, живых «воль» разнохарактерных персонажей, из столкновения ледяных импульсов их темных неосознаваемых глубин.

И над всем этим сложно устроенным хаосом повседневности царит Композитор: кажется, что все средства, которыми музыка располагала к моменту создания произведения, привлечены для воплощения драмы и сплавлены в некое высшее единство. В «Воццек» *тональные элементы, атональность и додекафония сосуществуют на равных*, пересекаются и взаимодействуют как имеющие *разный выразительный смысл* типы звуковой организации. Возможно, такое синтезирующее



Г. Грос. «Серый день»
1921 г.

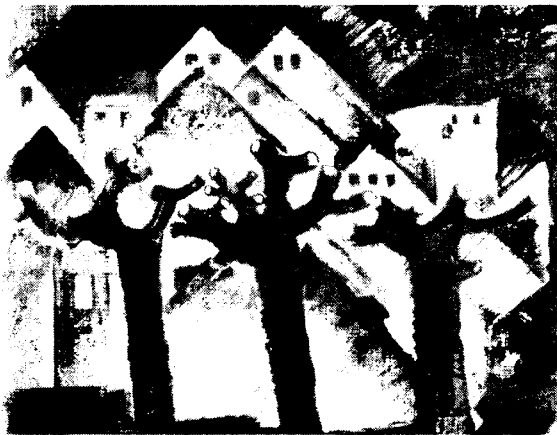
объединение разных структурных принципов, где функцию «тоники» (стабильного, фокусирующего устойчивого «центрального» элемента) выполняют разные компоненты — мажоро-минорные или более сложные аккорды, серия, остигатный ритм или мелодический пласт полифонической структуры, с большим основанием, чем атональность Шёнберга, можно назвать «пантональностью» (сверхтональностью) или *мультитональностью*.

Точно так же *декламация, sprechstimme и высотно-фиксированное «обычное» пение* применяются в «Воццеке» по мере надобности, в зависимости от сценической ситуации, причем вокальная выразительность Берга тоньше и разнообразнее шёнберговой: не отказываясь от *всех существующих форм*, он добавляет *промежточную градацию между пением и sprechstimme — «полупение» (halb gesungen*)*, точно фиксирует гротескно заостренное *пение фальцетом* (kopfstimme), не говоря уже о бесчисленных артикуляционных ремарках.

Особого внимания заслуживает и *объемная* (в буквальном смысле) организация *вокально-инструментальной фактуры* на основе многотембрового оркестра с параллельным включением *нескольких различных сценических ансамблей (барабанная группа, военный оркестр, кабацкая «банда» с настроенными на тон выше фиделями, кларнетом, аккордеоном, тубой и гитарой), расстроенного пианино* и, напротив, выделением из общей инструментальной массы *камерного оркестра*, а также ритмически свободную жизнь отдельных голосов, не совпадающую с метрической сеткой и создающую *полиритмические и политональные* эффекты.

В результате «вавилонского» (на первый взгляд) совмещения разнородных элементов возникает историческая глубина, столь необходимая для художественного обобщения: *дальним* смысловым фоном служит *идеальная модель полузабытого благополучного мира, в котором были живы понятия доброты, любви, Бога, взаимного доверия (и теплого «тонального» быта с удалой молодецкой песней, вечерними танцами, ласковой колыбельной засыпающему младенцу и т. д.); передним* планом — иско-

* *Полупение (halb gesungen)* записано нотами с перечеркнутыми штилями. *Sprechstimme* Берг обозначает ремаркой *gesprochen* («говорком»).



Л. Зиверт. Эскиз декораций к опере «Воззек»
во Франкфуртской опере
1931 г.

реженная временем, безнадежно отравленная обезумевшим человечеством *реальность*. В итоге благостная картинка *деформирована* до неузнаваемости — покрыта жесткими атональными царапинами, разъедена змеино-ветвящимися хроматизмами; злобные голоса истерически искажены пронзительными выкриками; испитые лица сведены судорогами косноязычия; похотливые тела конвульсируют в такт чудовищно нестройным вальсочкам и полечкам, а в черных душах зияют бездонные, как рев тубы или тромбонов, провалы. Кстати, Берг первым использовал *популярные бытовые жанры как символ пошлости, дурновкусы*.

Кажущийся музыкальный бедлам скован прочными структурными скрепами, помещен в *строго организованные рамки*. Из двадцати семи эпизодов Бюхнера Берг выбрал *пятнадцать*, сгруппировав их в *три действия по пять сцен в каждом*. Между сценами располагаются *оркестровые интермедии* с углубленными авторскими комментариями. Все сцены имеют внутреннюю логику на основе сложившихся *инструментальных жанров и форм*.

Первое действие экспонирует основных персонажей, каждая из его пяти сцен задумана как вариация на одну из «старых»

жанровых моделей: *Сюита, Рапсодия* на три аккорда, *Военный марш* и *Колыбельная, Пассакалья* (тема и 21 вариация), *Andante quasi Rondo*. Второе действие, обостряющее конфликт, выстроено автором как «*драматическая симфония*» (еще пять сцен — *Сонатная форма, Инвенция и fuga* на три темы, *Largo* для камерного («шёнберговского») ансамбля, *Скерцо, Интродукция и Рондо*). Наконец, сцены последнего действия вместе с *инструментальным эпилогом* перед заключительным эпизодом представляют из себя шесть *инвенций* («изобретений»): *Инвенция на одну тему и двойная fuga, Инвенция на ноту си, Инвенция на ритм* (полька), *Инвенция на шестизвучный аккорд, Инвенция на тональность ре минор и Инвенция на движение восьмыми*. Каждая из форм подана динамично, уплотнена во времени (общая протяженность оперы также невелика, менее полутора часов). Композитор подчеркивал, что технологические ухищрения сознательно спрятаны как «формы второго плана»; он предпочел бы, чтобы слушатели больше впечатлялись *идеями* оперы, «далеко выходящей за рамки единичной судьбы Воццека».

Разумеется, компоненты разных форм имеют не только организующие, но и *выразительные* задачи, служа характеристиками образов или ситуаций. Приведем лишь один пример: сцена с одержимым «идеей фикс» Доктором выстроена в виде *темы с вариациями* именно потому, что эскулап на разные лады маниакально мусолит мысль о собственном величии, причем в первом проведении темы (двенадцатизвучная серия) каждый тон подан с «зубодробильными», как зуд бормашины, репетиционными повторами, выражающими упрямство персонажа, его самовлюбленную деловитую суету.

Надеемся, что любопытный слушатель удосужится углубиться в изучение шедевра Берга с нотами в руках*. Мы же кратко

* Единоразовый изданный в России клавир «Воццека» имеется, увы, далеко не во всех учебных заведениях, а без понимания словесного текста вряд ли целесообразно детально углубляться в изучение оперы. При отсутствии нот рекомендуем все же послушать одну из сцен для общего знакомства — например, десятиминутную 4-ю картину II акта (сцена в трактире), включающую пародийный лендлер и грубую солдатскую пляску, пьяные реплики посетителей, танец Мари с Тамбурмажором, хор парней, короткую песню Адреса под гитару, ревнивые реплики напившегося Воццека, «проповедь»

обрисуюем ее сценическую жизнь, которая оказалась, несмотря на сложности музыкального языка, благополучной. Премьера «Воццека» после ста тридцати семи репетиций состоялась 14 декабря 1925 года в Берлине с большим успехом (дирижер Э. Клайбер), после чего волна постановок прокатилась по разным странам; через пять лет опера увидела свет и в Вене. Особо знаменателен восторженно принятый публикой и критикой спектакль Ленинградского театра оперы и балета (ныне Мариинского) 13 июня 1927 года, на котором присутствовал автор (дирижировал В. Дранишников). «Закручивание идеологических гаек» в конце десятилетия привело к запрету оперы (как «буржуазно-загнивающего искусства») сначала в СССР, а в 1932 году — в нацистской Германии (как «большевистского агитпропа»), но в 1950-е годы опера снова вернулась на большинство европейских сцен и регулярно ставится поныне.

Последнее десятилетие. Во второй половине 1920-х годов обожаемый Бергом учитель был сосредоточен на освоении премудростей додекафонного метода, а Берг продолжал идти своим путем. В его *Камерном концерте для фортепиано, скрипки и тринадцати духовых*, писавшимся как посвящение Шёнбергу ко дню его пятидесятилетия, но завершённом с опозданием (1925), варьируется числовая символика, связанная с тройкой, символизирующей нововенский «триумвират», а также использованы *звуковые монограммы* по буквам, входящим в фамилии трех участников нововенской школы. Высшее композиторское мастерство проявляется, в частности, и в том, что третья часть является *тематической и контрапунктической суммой двух первых*. В *Лирической сюите для струнного квартета* (1926) использована сложная разработка заимствованной у Ф. Кляйна «*всеинтервальной серии*» (это первое серийное сочинение Берга). Однако в последних сочинениях Берга на первом плане — не азарт мастерства, а *проникновенный лиризм*, непосредственность которого порой затушевана

пьяных подмастерьев в сопровождении нестройного кабацкого ансамбля («Мелодрама»), забавную «настройку» фальшивящих инструментов, предсказание Юродивого, выпышку гнева Воццека, новый круг лендлера и заключительное сопение уснувших солдат (хор с закрытым ртом). Подробный анализ оперы можно найти в монографии М. Тараканова «Музыкальный театр Альбана Берга» (М.: Советский композитор, 1976).

по личным причинам (к примеру, «Лирическая сюита» имеет скрытую программу-пересказ тайной истории любви, по этой причине в ее последней части процитирован мотив из «Тристана и Изольды»). Как заметила супруга композитора, в музыке он «выражал невыразимое».

Скритичный концерт «Памяти ангела» (1935) посвящен дочери Альмы Малер, восемнадцатилетней *Манон Гропиус*, скончавшейся от полиомиелита. В музыке концерта, ведущей через трагедийные вспышки к просветлению, зашифрованы *инициалы Берга* (А и В, как известно, — буквенные обозначения нот *ля* и *си-бемоль*), *каринтийская народная песня*, напоминающая о первой, запретной любви Берга*, а также процитирован и вариационно обработан *погребальный хорал Баха* “*Es ist genug*”. Так уж вышло, что памятник безвременно ушедшей девушке стал для Берга не только воспоминанием о собственной юности, но и эпилогом его земному бытию.

Всю жизнь страдая от астмы и аллергической сенной лихорадки, он едва оправился от укуса осы в спину, после которого образовался инфицированный карбункул. Воспаление на время удалось локализовать, последовавший вскоре резкий подъем температуры врачам показался следствием простуды. Однако вызванное ядом насекомого воспаление в месте укуса возобновилось — невыносимые страдания не умеряли ни обезболивающие препараты, не горсти аспирина, которые Берг глотал втайне от врачей. Композитор умер накануне рождества, 24 декабря 1935 года, от вызванного карбункулом общего заражения крови.

Начатая в 1929 году вторая опера Берга *«Лулу»* на основе двух пьес Ф. Ведекинда («Дух земли» и «Ящик Пандоры») осталась незавершенной. Ее музыка основана на модификациях серийных рядов, но по-прежнему загадочным образом полна живого чувства. Композитор полностью сочинил два акта и четверть третьего, остальное осталось в черновиках с подробными авторскими комментариями. Неоконченная опера была впервые показана в Цюрихе в 1937 году. Учитывая, что структура сочинения, воплотившего историю восхождения со дна

* Каринтия — южная часть Австрии, где семья Берга имела загородный дом.

общества и последующего падения обольстительной женщины-вамп, представляет собой смысловой *палиндром* (зеркальное отражение событийного ряда во второй половине сочинения содержит множество скрытых и явных тематических повторов, а мучителей Лулу, по замыслу автора, должны играть исполнители, ранее изображавшие ее жертв), — завершение «Лулу» стало лишь делом техники. Этому, впрочем, много лет противилась супруга композитора, поэтому лишь после ее смерти (1976) удалось поставить полную — трехактную — версию оперы, завершённой Ф. Церхой (Черхой) и впервые представленной в Париже в 1979 году под управлением Пьера Булеза.

Универсализм Берга, его редкий дар сочетания сугубо профессиональных импульсов с внемузыкальными, личными впечатлениями, искусство сохранения живого эмоционального тока в границах выверенных пропорций во многом остаются непревзойденными, являясь поучительным образцом и для современных композиторов. Поклонники большого венского мастера продолжают открывать новые грани и потаенные смыслы его музыки.

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ А. БЕРГА

2 оперы («Воцтек», «Лулу»)

Три пьесы для оркестра ор. 6, Камерный концерт

Концерт для скрипки с оркестром, «Лулу-сюита» (на материале оперы)

Струнный квартет и «Лирическая сюита» для струнного квартета

Соната для фортепиано, 4 пьесы для кларнета и фортепиано

Концертная ария «Вино», песни для голоса и фортепиано (оркестра)

АНТОН ВЕБЕРН (1883–1945)

Антон Веберн сопричастен экспрессионизму по касательной, его зрелое творчество лежит вне рамок этого стиля. Вместе с тем знакомство с Шёнбергом послужило катализатором его открытий.



Веберн исповедовал идею искусства как формы высшей, божественной гармонии. Теоретическое обоснование своим взглядам он еще в юности нашел в трактате Гёте «Опыт о метаморфозе растений» (1790). Немецкий поэт и мыслитель утверждал, что бесконечное многообразие природы восходит к единому источнику — некоему «прарастению» (своеобразному *архетипу* всего живого), поэтому для понимания процессов развития земной жизни требуется выявление «универсального закона». Отсюда — негласный девиз Веберна *«идти вперед можно, лишь идя вглубь»*, понимание музыкальной истории как линейного движения к выявлению «сути», трамплином к раскрытию которой он искренне считал *додекафонию*, ставшую, по его мнению, *неизбежной и высшей* точкой музыкальной эволюции. *Аналитический метод* Веберна, направленный на отсеечение «всего лишнего», привел его к необыкновенной *концентрации смысла на чрезвычайно малых отрезках времени*. Можно сказать, что современные Веберну *поздний романтизм и экспрессионизм* были усвоены композитором для их «преодоления». Некоторые свойства экспрессионизма вообще органически чужды Веберну как личности (нервозность, истеричность, нагнетание страха, чрезмерная чувственность, смакование «запретных тем») — композитор был уравновешенным, предельно скромным, глубоко верующим человеком, совершенно не интересовавшимся внешними эффектами. Его главным досугом было любование благостью Творения во время неспешных прогулок по альпийским лугам и восхождений на горные вершины. «Для меня это не спорт, не развлечение, — говорил композитор, — а нечто совершенно иное: поиск самого высокого, обнаружение в природе соответствий всему тому, что служит мне образцом, что я хотел бы иметь в себе»*. Веберну мечталось, чтобы его *музыкальные образы* воздействовали на слушателя так же, как «благословенные Богом образцы» — невзрачный полевой

* Здесь и далее цит. по: Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М.: Музыка, 1975.

цветок или скалистый заснеженный пик, ведь музыка для него — *«закономерность природы, воспринимаемая слухом»*.

В отличие от Берга, Веберн пришел учиться к Шёнбергу не случайно, будучи к моменту начала занятий серьезно образованным музыковедом.

Романтические грёзы юности. Потомок старинного аристократического рода, Антон фон Веберн* родился в Вене 3 декабря 1883 года в семье горного инженера, учился в *гимназиях* южно-австрийских городков Грац и Клагенфурт (семья переезжала вслед за служебными назначениями отца). Первые уроки фортепианной игры пятилетнему Антону дала мать; с двенадцати лет он занимался на рояле и виолончели с педагогом и участвовал в семейных ансамблях, с шестнадцати начал сочинять песни и пьесы для виолончели, а в восемнадцать был уже «готов идти на любую жертву» ради искусства. Лучшей наградой по случаю окончания гимназии (1902) стала организованная отцом поездка в Байрейт — как и многие его сверстники, юный Веберн был очарован музыкой Вагнера. В этом же году его семья окончательно возвращается в столицу, и Антон на четыре года становится студентом *Института истории музыки при Венском университете*. Под руководством крупного теоретика *Гвидо Адлера* он знакомится с этапами развития музыкального искусства (также изучает *философию*) и в 1906 году блестяще защищает *докторскую диссертацию*, посвященную творчеству Г. Изаака, фламандского полифониста рубежа XV–XVI веков. Учеба проходила на фоне мучительно-нежной (неодобряемой родителями с обеих сторон) любви к кузине Вильгельмине Мёртль, которой Веберн подарит ключи от своего сердца (в 1911 году она станет его супругой).

Встреча с *А. Шёнбергом* (1904) произвела коренной перелом в судьбе Веберна: с 1904 по 1908 год он числился в учениках «эмансипатора диссонансов», а потом всю жизнь оставался ему безгранично предан. Второму рождению Антона способствовало ценнейшее свойство Шёнберга-педагога — умение раскрыть дар ученика, не навязывая собственный стиль («посвящение

* Приставка *фон* (von) означала географическую принадлежность дворянского имени, условно переводимую предлогом «из»; сословные титулы в Австрии были отменены в 1919 году после падения империи.

в атональность» становилось естественным отражением личности преподавателя и его художественного опыта). Если накануне встречи с Шёнбергом Веберн пытался стать «очередным Вагнером», что блестяще продемонстрировала его виртуозная копия вагнеровского стиля, *симфоническая идиллия «В летнем ветре»* (которая вышла даже тоньше, поэтичнее оригинала), то по окончании курса он не только обрел творческое «я», но и быстро обогнал в радикализме учителя, став предтечей коренных изменений музыкального искусства в послевоенную эпоху. Внутри «ученического» четырехлетия — несколько *поразительных по красоте* сочинений, заставляющих риторически погрузиться о том, что Веберн покинул перенаселенную «санта-барбару» романтизма — в частности, великолепный *струнный квартет* 1905 года, темпераментный, эмоционально-непосредственный, изобретательный и прихотливо-изменчивый (все сочинения этого периода Веберн оставил без опусной нумерации, проявив скромность в самооценке и пиетет перед Шёнбергом).

Последние штрихи к портрету экспрессионизма. Отсчет своей творческой биографии Веберн начал с оркестровой *Пассакальи оп. 1* (1908). Это романтическое по «обертке» произведение на деле — мост, перекинутый между временами. Его инженерный план утверждён *двумя столетиями ранее*, когда пассакалья приобрела форму вариаций на неизменную фигуру в басу (выбор Веберном структуры сочинения демонстрирует готовность к *самоограничению* разработкой одной, главной мысли). Строение и изложение необарочной темы, напротив, затеняет, растворяет прошлое и осторожно намекает на *инакость будущего*: мелодическая линия разорвана *паузами*; динамика (*ppp*) и оркестровка (пиццикато засурдиненных струнных) полностью *нивелируют «аффект»*, а *неожиданный неразрешающийся ля-бемоль*, образующий тритон к тонике и симметрично делящий октаву пополам, словно прикалывает «образец» булавкой к странице, как сухой лист гербария:

76 *Sehr mäßig* (Очень умеренно) (♩=42)

con sord.

pizz.



Тема, произносимая «шепотом», заставляет *прислушаться*, не правда ли? В остальном Пассакалья — пример профессиональной «работы над материалом».

В *песнях* на слова С. Георге (ор. 3 и 4) композитор без деклараций *покидает тональность*, а уже со следующего опуса неожиданно предстает гением, не похожим ни на кого из современников.

В инструментальных сочинениях 1909–14 годов, относящихся к атональному периоду, стиль Веберна полностью сложился. Его главная примета — чрезвычайная *краткость* пьес (от полуминуты до 1–2 минут) и одновременно *емкость* высказывания, создание образа несколькими точными штрихами (уместно сравнение с тончайшими японскими *гравюрами* или афоризмами *хайку* — с оговоркой, что композитор был мало знаком с восточным искусством). Немногословность Веберна, стремление к точности высказывания заставляет его концентрировать внимание буквально на *каждом звуке* («конкретное отступает, остается идея», — говорил он), что не исключает *личности* музыки; *сгущение эмоций* порой приводит к ее кратковременному острому «выбросу» наподобие взрыва. *Концентрация выразительности* в сочинениях Веберна этих лет создает точки пересечения с *экспрессионизмом*: некоторые пьесы отличаются беспокойством, тревожностью, болезненным надломом. Это связано и с личными переживаниями: в 1912 году в одном из писем Бергу Веберн признался, что все написанное им, начиная с Пассакалья, связано со смертью матери (скончавшейся в 1906 году). И все же преобладающей можно назвать тенденцию к исчезновению из музыки «грубо-материального» (в том числе *избеганию открытой программности*), некоторой *отрешенности*, бесплотности образов.

Необычно внутреннее «устройство» музыкальных зарисовок Веберна: *микротематизм* (выращивание формы из *коротких мотивов*); разорванность, *прерывистость* (дискретность) *музыкальной ткани*, насыщение ее многозначительными *паузами* («звучащей тишиной»); *точечность* *инструментовки* (отдельные звуки часто поручаются разным инструментам) и неимоверное *богатство оркестровых штрихов*; частое использование *предельно тихой* (но обильно нюансированной, полной оттенков) *звучности*.

Все сказанное обнаруживается в следующих циклах: *Пять пьес для струнного квартета* ор. 5 (1909; также версия для струнного оркестра, 1929), *Шесть пьес для большого оркестра* ор. 6 (1909; также редакция для камерного состава, 1928), *Четыре пьесы для скрипки и фортепиано* ор. 7 (1910), *Шесть багателлей для струнного квартета* ор. 9 и *Пять пьес для оркестра* ор. 10 (1911–13), *Три пьесы для виолончели и фортепиано* ор. 11 (1914), *песни* по ор. 19 включительно (1926), где композитор, подобно Шёнбергу, опирается на организующую роль слова. Начиная с ор. 17 во всех сочинениях он применяет *додекафонию*, то есть серийный метод работы со звуковым материалом, который претворен им последовательно и оригинально.

Магические кристаллы. Итоговый период творчества открывается *Струнным трио* ор. 20 (1927).

Начиная с двухчастной *Симфонии* ор. 21 для малого оркестра (1928), жанровое обозначение которой следует понимать в баховском значении «инвенция, изобретение», композитор применяет сложную полифоническую технику на основе *симметричных серий*, вторая половина которых является отражением первой («начало» становится вариантом «конца») с *разделением серии на три-четыре сегмента* (микросерии), проводящихся *одновременно в разных направлениях* (прямом, обратном, с каноническим сдвигом), просецирующихся *вертикально* и т. д.* Таким способом Веберн сделал шаг к *многомерным* структурам, в которых музыкальное время не только обратимо (в отличие от физического), но и по-разному пересекаемо пространством. Полностью лишённые «случайного», инерционного материала, поздние сочинения (*Квартет для скрипки, кларнета, саксофона и фортепиано*, 1930; *Концерт для девяти инструментов*, 1934; *Вариации для фортепиано и Вариации для оркестра*, 1936; *Струнный квартет*, 1938; две

* Детальный анализ работы Веберна с серией будет выглядеть как многостраничное уравнение. Пример тому можно найти в книге Э. Денисова «Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники» (М.: Советский композитор, 1986), где автор на тридцати восьми страницах представляет «не претендующий на полноту» разбор сложнейших алгоритмов серийности в Вариациях для фортепиано ор. 27.

Кантаты, песни) являются своеобразными «магическими кристаллами», в которых абсолютно симметричные — вертикально, горизонтально или диагонально — участки музыкальной формы движутся *по замкнутому кругу*, многократно раскрываясь одинаково совершенными гранями. «Изменчивая статика» звуковых голограмм Веберна довольно легко определяется на слух, который фиксирует наличие мягко пульсирующих констант.

Композитор усложняет композиционные структуры, *закрепляя звуки за определенными регистрами и придавая им постоянную артикуляцию*, в результате чего эти параметры, связанные фиксированной высотой, подчиняются серийной организации (что впоследствии будет развито *сериализмом*; см. главу «Авангард»). Самих звуков становится меньше: разделенные сверхширокими интервалами и паузами, они теряют «земное притяжение» и даже случайную вероятность тонального «самоутверждения», раскрываясь только через общую структуру (такая техника называется *пуантилизмом*). *Каждый тон*, поданный в особом тембровом, динамическом, артикуляционном обличье и *окруженный тишиной* (не менее строго организованной посредством сложной симметрии пауз), становится *событием*, то есть, по сути, выполняет функцию, сравнимую с появлением *темы*. Качественная разница в подаче звуков (яркость – приглушенность – отдаленность, маркато – стаккато – флажолет, смычок – пиццикато – сурдина и т. п.) придает третье измерение — пространственную *глубину*.

Веберн простодушно радовался своим находкам, пытаясь объяснить немногочисленным друзьям «универсальность» открытого им закона. Для наглядности он приводил древнюю латинскую фразу-заклинание, читающуюся одинаково в любую сторону — вверх, вниз, вперед или назад:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Буквенный квадрат* очень приблизительно иллюстрирует веберновское «*то же самое в тысяче различных видов*»; сравнение станет точнее, если квадрат превратить в трехмерный куб — тогда фразы будут читаться также вглубь и по любым, самым замысловатым диагоналям.

«Микрокосм» Веберна остается предметом пристального внимания и в наши дни, поклонники «игры в бисер» ценят его редкие свойства. Так, глава французского авангарда Пьер Булез отметил включение в пространство веберновских сочинений *слушателя*, погружаемого в сосредоточенное состояние вслушивания (а прежде привыкшего к «потребительскому» поглощению «разжеванного», доступно поданного композитором материала). Необыкновенный пример расширения влияния Веберна, адаптации его стиля к проверенной веками традиции можно обнаружить... у самого композитора: в 1935 году он сделал оркестровое переложение шестиголосного *ричеркара* из «Музыкального приношения» И. С. Баха, в котором в качестве своеобразной «тоники» выступает творение великого композитора, его музыкальная Вселенная, а Веберн, как гость из будущего, путешествует от одного звука-планеты к другому, помечая каждый особой фосфоресцирующей тембровой краской (обязательно послушайте этот совместный шедевр!).

Нетворческая проза. Надежд быть понятым современниками у Веберна было еще меньше, чем у главы нововенцев; пути заработать на жизнь собственной музыкой отсутствовали вовсе: признание приходило к его сочинениям с опозданием на 20–30 лет. Семейные поместья были утрачены еще до рождения Антона, материальная помощь родителей была постоянной, но не безграничной; с началом войны поддержка отца стала крайне затруднительной и вовсе прекратилась после его смерти в 1919 году. Совершенно не склонный к сибаритству Веберн довольствовался малым: подрабатывал *концертмейстером* в оперном театре, пытался найти работу, о которой

* Точного перевода этого выражения не существует. Примерное его значение — «сеятель Арепо пускает в дело колесо» (перевод Р. Поспеловой); существует и множество других переводов-толкований («Сеятель Арепо с трудом удерживает колеса», «Имеющий что сказать да заставит работать Колесо Судьбы» и т. д.). В древности и Средние века считалось, что заклинание отгоняет злых духов и помогает исполнять желания.

мечтал. Его планы стать *дирижером* реализовывались долгое время гротескно: музыкант высочайшего интеллекта, он был вынужден с 1908 по 1913 год махать палочкой в *операх*, покидая Вену по контрактам провинциальных театров национальных окраин Австро-Венгрии. Деятельность такого рода заставляла его страдать, он называл себя престушником, опустившимся до «нижайшей стадии развития культуры».

В годы Первой мировой войны Веберну пришлось служить в армейских канцеляриях (1915–16), но из-за сильной близорукости его отпустили домой раньше остальных.

В 1920-е – начале 1930-х годов он не без удовлетворения руководил *хоровым обществом рабочих*, был *дирижером общедоступных концертов, оркестра австрийского радио*. В этот период ему наконец удалось заявить о себе как о дирижере на международной арене, выступив в Германии, Англии, Швейцарии. Но стремление Веберна к идеальному совершенству порой приводило к неожиданным конфузам: так, в Барселоне он был отстранен от концерта из-за того, что после двух репетиций тщательно разучил с оркестром лишь восемь тактов!

С приходом в Австрии к власти фашистов композитор был уволен со всех постов. Смерть Берга и эмиграция Шёнберга усилили его душевное и профессиональное одиночество. Источником дохода Веберна с 1938 года был единственный частный ученик и предоставленная издательством возможность делать клавиры чужих сочинений.

Фантазмагорическая картина смерти Веберна — одно из оснований поместить очерк о нем в главу об экспрессионизме. Всю войну он провел в Вене, но непрерывные бомбежки австрийской столицы, начавшиеся незадолго до капитуляции Германии, заставили его вместе с детьми и внуками перебраться в небольшую деревушку Миттерзиль близ Зальцбурга. Там его застала весть об окончательном падении фашистского режима, туда приходили радостные новости о возрождении интереса к его музыке. 15 сентября 1945 года композитор,



А. Веберн
1940 г.

перенесший тяжелую болезнь и похудевший до пятидесяти килограммов, был приглашен дочерью Кристиной на семейный вечер. Веберн не знал, что ее муж подозревался в спекуляции продуктами и находился под необъявленным надзором «ограниченного американского контингента». Внезапно нагрянул патруль с обыском, композитор вышел в соседнюю комнату проверить спящих детей, а потом решил уединенно покурить в темном коридоре. Он чиркнул спичкой в момент, когда один из американских патрульных тоже выбежал в коридор. Солдат по военной привычке пальнул туда, где вспыхнуло пламя, и практически в упор застрелил композитора. Так нелепо аукнулся наработанный инстинкт войны через несколько месяцев после ее завершения.

Похоронили Веберна в Миттерзиле на церковном кладбище.

ПЯТЬ ПЬЕС ДЛЯ ОРКЕСТРА

op. 10

Этот пятиминутный цикл для 26 инструментов создавался в 1911–13 годах и удостоился редкой привилегии обрести успех у слушателей при жизни автора. Неизменно требовательный к себе, склонный к творческой немногословности Веберн тщательно искал единственно верную форму выражения своих мыслей и чувствований в множестве различных вариантов, поэтому из сочиненных *десяти* пьес он отобрал лишь *пять* контрастных миниатюр*.

Подобно другим сочинениям атонального периода, цикл написан под аккомпанемент непрерывающегося внутреннего диалога композитора со своим учителем Шёнбергом. Вероятно поэтому Веберн предполагал дать пьесам названия («Прообраз», «Превращение», «Возвращение», «Воспоминание», «Душа»), но в итоге от них отказался — даже обобщенная программность

* Остальная пятерка составила цикл-двойник с таким же обозначением, но без номера опуса (*Пять пьес для оркестра*, 1913), все части которого, на наш взгляд, ничуть не менее интересны. В 1926 году композитор организовал исполнение объединенной версии, значившейся в афише как *Десять пьес op. 10* (все три варианта продолжают установленную Шёнбергом традицию числовых игр).

привязывала хрупкие, неуловимые образы и парящие звучания к зафиксированному земным языком смыслу. Несмотря на кажущееся родство хронологически близких опусов двух композиторов, музыка Веберна несомненно отлична от сочных звуковых полотен Шёнберга, ее отличают *разреженность*, бесплотность, воздушность звучания. Эти качества возникают благодаря *туантилизму* (точности) *фактуры*, сотканной из единичных, разделенных регистрами и множественными паузами звуков, на фоне вибраций которых тонко прорисованы немногочисленные, короткие и выразительные *мотивы*. Вертикальные пересечения возникают как бы спонтанно, нивелируются тембровыми различиями совпадающих по времени тонов, а собственно аккорды как цельные структурные комплексы крайне немногочисленны (они сосредоточены, в основном, в последнем номере цикла), что придает *текучесть*, *прихотливость* движению. Показательна для Веберна и предельная *афористичность* пьес — их примерная продолжительность в секундах — 40, 40, 100, 20, 50, при том что на столь малых временных отрезках размещено *неисчислимо количество деталей* — в каждом такте звук качественно меняется за счет тембра, особого исполнительского приема, штриха, артикуляции или динамики.

Оркестр цикла при большом количестве инструментов звучит большей частью невесомо — во многом из-за *крайне тихой динамики* (в первой, третьей и четвертой пьесе она колеблется в пределах *pp* и *ppp*), применения различных *сурдин*, *флажолетов*, *нетипичных регистров* и, конечно, использования всех инструментов без удвоений, как *солирующих*. Полный состав оркестра не будет использован ни разу — для каждой из пьес из общего числа инструментов берется особый состав, количественно — 10, 18, 15, 9 и 22. «Нематериальность», «ирреальность» оркестровке придает включение группы колористических, сравнительно *редко использующихся* в симфоническом оркестре *инструментов* — фисгармонии, челесты, мандолины, гитары, трех видов колокольчиков.

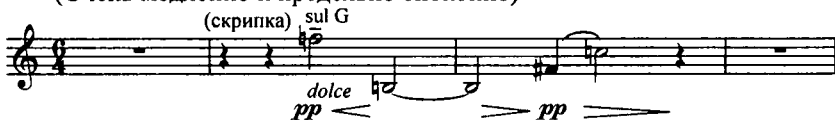
Интонационное единство цикла создается *интервальным родствам* мотивных образований на основе тритона (в первой пьесе он объединяет первый и последний звуки), большой септимы, малой ноны, квинты. Каждая из пьес снабжена темповым

и выразительным обозначением и имеет свои «изюминки» (обратите на них внимание при прослушивании).

Первая часть цикла («Очень спокойно и нежно») — хрустально-кристаллическое образование с нежным звучанием колокольчика, трепетным фрулато флейты и флажолетами арфы. *Вторая* часть («Живо, немного взволнованно, ускоряя») динамически обострена: диапазон громкостных оттенков — от диминуируемого *ppp* едва слышного треугольника до крещендируемого *fff* валторны, которым пьеса обрывается. Это болевая точка цикла с обострением экспрессии к концу. *Третья* пьеса («Очень медленно и предельно спокойно») поразительна по тембровому решению. Если можно вообразить звуковой эквивалент призрачного горного тумана, сквозь который доносятся едва уловимые далекие голоса и шорохи, то он дан Веберном именно здесь. Бескрайняя *глубина*, сокрытая мглой, передана наслоением смешивающихся, чуть слышно шелестящих тремоло мандолины, гитары, арфы и микстом тихих звуков альпийского колокольчика, челесты и большого колокола. На фоне этого «дыхания природы» символом вечности мировой гармонии звучит мотив из двух симметричных тритонов у засурдиненной скрипки *sul ponticello* (играющей смычком у подставки):

77 Sehr langsam und äußerst ruhig

(Очень медленно и предельно спокойно)



Четвертая пьеса («Легко, без нажима, очень нежно») — почти предел лаконичности и отточенности высказывания: она состоит всего из шести тактов. Четыре коротких мотивных штриха в разных уголках пространства да несколько звуковых точек — таковы составляющие этой тончайшей акварели. *Пятая* часть цикла («Очень текуче, подвижно») носит итоговый характер и по оркестровому составу (почти все инструменты, некоторые из которых исполнители меняют по ходу игры), и по эмоциональной амплитуде: композитор будто прорезает хрупкую, беззащитную завесу тишины молнией

оглушительного отчаяния — на кульминации, как разбивающиеся осколки бесценного сосуда, режут слух две безжалостные секунды, и все постепенно вновь растворяется в безмолвии. Последние слышимые звуки — короткая *нежнейшая большая септима* у челесты.

Творчество Веберна родственно живописному *абстракционизму*. Его герметичный язык соткан из непересекающихся с грубой материей символов, рожденных высоким духовным движением. «Одни из нас, — проникновенно написал Э. Денисов, — в музыке А. Веберна вдыхают чистый воздух горных вершин, освещаемых лучами солнца, другие — запах альпийских лугов с их бесконечно разнообразной гармонией красок, третьи восхищаются идеальными геометрическими пропорциями, совершенством музыкальной архитектуры, но все мы слышим в его музыке ту тишину, красоту и гармонию, которых нам столь часто недостает в жизни. Если музыка А. Веберна и „абстрактна“, то абстрагируется она лишь от всего того грязного и злого, что есть в жизни, но двери ее распахнуты настежь для всего самого доброго и чистого в человеке».

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ А. ВЕБЕРНА

«В легнем ветре», Пассакалья, 6 пьес ор. 6, 5 пьес ор. 10, Симфония, Концерт, Вариации для оркестра
Фортепианный квинтет, Струнное трио, Струнный квартет 5 пьес ор. 5, 6 багательей ор. 9 для струнного квартета
Квартет для скрипки, кларнета, саксофона и фортепиано
Вариации для фортепиано
Пьесы для скрипки и фортепиано, виолончели и фортепиано
2 кантаты, хоры, песни для голоса и фортепиано (инструментального ансамбля)
Транскрипции (в том числе Ричеркар из «Музыкального приношения» И. С. Баха)

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Каковы социальные и эстетические корни экспрессионизма? Расскажите об особенностях этого творческого направления.
2. Как проявился экспрессионизм в музыке?
3. Назовите этапы творческой эволюции Р. Штрауса. Насколько они, по-вашему, закономерны?

4. Расскажите о впечатлениях от оперы Р. Штрауса «Саломея».
5. Кто входил в нововенскую школу? Почему она так называлась? В чем общность и различие творческих почерков ее участников?
6. Чем вызвано введение Шёнбергом «свободной атональности»? Чем ее можно мотивировать в большей степени — исторической обусловленностью или авторским произволом? Какие проблемы ставит атональность перед композитором и перед слушателем?
7. В чем сущность додекафонии? Не препятствует ли она свободе творческого процесса?
8. Попробуйте сочинить серию и небольшую додекафонную пьесу на ее основе. Обсудите результат с преподавателем и соучениками.
9. Каковы наиболее яркие творческие достижения А. Берга?
10. В чем своеобразие музыки А. Веберна? С каким направлением в живописи ассоциируется его стиль?
11. Можем ли мы назвать музыку нововенцев современной? Какие чувства и мысли вызывает она у вас?



ВНЕКЛАССНОЕ ЧТЕНИЕ:

Игры в классиков

Нововенские крайности большинством современников были восприняты негативно как воплощение «конца музыки» (исключение составили лишь ранние опусы Шёнберга и Веберна, а также социально заостренные оперы Берга). Показателен казус, случившийся в 1938 году в Лондоне, где Би-Би-Си организовало концерт из произведений Веберна. Перед исполнением его Струнного трио ор. 20 один из участников ансамбля (виолончелист), уже находясь на сцене, вдруг произнес: «Я не могу играть это!» и покинул подиум.

Серийная техника была в то время далеко не единственным способом музыкальной композиции. Реформаторским порывам Шёнберга и К° противостояло мощное «охранительное» течение — *неоклассицизм*, приверженцы которого радели о спасении «сбрасываемых с корабля истории» вечных ценностей, стремясь вернуться к благостной «дореформенной» безмятежности в любом виде — будь то моцартовская ясность, баховская строгость, полудетская вивальдиевская веселость, раннеренессансная вневчувственная отрешенность или умильная шубертовская песенность (неоклассицизм охотно примерял обличья не только венских классиков, но мог предстать и как *необарокко*, *неоренессанс* или даже *неоромантизм*). «Игра в классиков» шла под знаком исцеления искусс-

ва от «психического нездоровья» экспрессионизма и «аутической зачарованности» импрессионизма. Правда, степень даровитости и творческой квалификации музыкальных Айболитов очень различалась.

Один из первых «младоклассицистов» — итальянский немец, пианист-виртуоз *Ферруччо Бузони* (1866–1924, полное имя Ферруччо Данте Микеланджоло Бенвенуто), прославившийся транскрипциями для фортепиано органных и других сочинений И. С. Баха. Беспокойное дитя Апеннин перемещалось по свету ничуть не меньше своего знаменитого соотечественника Джакомо Казановы. Сын итальянки и немца, Бузони, вскормленный здоровым античным «продуктом», с восьми лет концертировал, в пятнадцать получил почетное членство Болонской филармонической академии (Моцарт удостоился подобной чести примерно в этом же возрасте), а с двадцати двух уже сеял разумное-доброе-вечное как педагог в разных уголках планеты (Хельсинки, Москва, Нью-Йорк, Бостон, Веймар, Лейпциг, Вена, Базель, Болонья, Цюрих, Берлин). В двадцать два года он стал лауреатом московского конкурса А. Рубинштейна (в качестве композитора), а по приезде в Австрию и Германию (1894) быстро пресытился позднеромантическими музыкальными яствами и сел на баховско-моцартовско-бетховенскую диету и как пианист (в качестве низкокалорийного коктейля Бузони охотно потреблял также транскрипции Листа), и как композитор. Большинство инструментальных сочинений Бузони представляют собой более или менее (чаще второе) удачные копии стиля вышеназванных «классиков», немного приукрашенные пассажами а ла этюды Черни или «приметами времени» — пикантными хроматизмами (болонский академик Моцарт, перепутав его с Клементи, наверняка бы воскликнул: «Шарлатан, как и все итальянцы»). «Диета» периодически наскучивала Бузони, и он начинал потреблять «перченую пищу». К счастью, ему были чужды чванство и самодовольство — неподдельный интерес к неизведанному, в том числе к творчеству венских атоналистов, сделал его одним из лидеров музыкально-просветительского движения (в частности, в 1902–09 годах берлинские «бузониевские вечера» были важным центром пропаганды новой музыки). В последние годы жизни, избавившись от неоклассических слабостей, Бузони обогатил творческий лексикон экспрессивными, звучными эпохе средствами, сочинил овладевший умами молодежи модернистский трактат «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» (1907, 2-я ред. 1922), где выступил в пользу весьма радикальных преобразований (запретить программную музыку, заменить двенадцатиступенную темперацию восемнадцатиступенной) и возглавил класс композиции в прусской Академии искусств (этот пост был предложен Шёнбергу лишь после смерти



Ферруччо Бузони

немецкого итальянца). Расширение творческого кругозора позволило Бузони создать ряд относительно жизнеспособных, хоть и вполне традиционалистских опусов (оперы «Турандот», «Арлекин», незавершенный «Доктор Фауст»), но в историю композиции он оказался вписан все же как один из первых адептов неоклассицизма и «улучшитель Баха».

Вокруг Бузони вращалось множество «композиторов-спутников», вовлеченных в орбиту музыкально-эстетических споров скорее по инерции, от недостатка творческого веса. Одни создавали весьма качественный, но, увы, «неаутентичный» товар (наподобие нынешних добротных турецких или китайских копий известных западных брендов) — таково заслуживающее всяческого уважения эмоционально-насыщенное, но глубоко неоригинальное творчество немецкого отшельника *Генриха Камински* (1886–1946), избегавшего шумных городских пространств и создавшего точные копии баховского стиля («Музыка для двух скрипок и чембало», 1931). Другие впадали в эклектику, аляповатое разностилье — как, например, берлинец *Хайнц Тиссен* (1887–1971), в сочинениях которого рубежа 1920–30-х годов экспрессивность эмоции и атональная жесткость могут вдруг смениться совершенно немотивированной романсовой лирикой чуть ли не в алябьевском духе.

«Игрой в классиков» развлекались и крупные фигуры. Так, *Сергей Прокофьев* сочинил в 1917 году «Классическую симфонию» в духе Гайдна, чтобы «подразнить гусей» (то есть критиков, предлагавших «надеть на него смирительную рубашку»), но вскоре сам же разрушил сей изящный звуковой павильон, воздвигнув на его месте «башню из стали и железа» (Вторую симфонию).

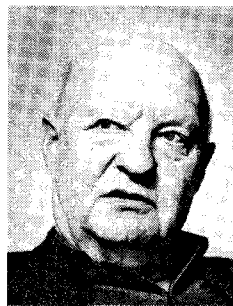
Зато *Игорь Стравинский*, живший в 1920–30-е годы в Париже, стал настоящим «классицистом в законе». Благополучно переварив все музыкальные стили от ренессансной полифонии до импрессионизма и фовизма, он компетентно заявил, что «музыка неспособна выражать что-либо, кроме самоё себя», и хладнокровно погрузился в конструирование дерзких коллажей из осколков «классических» фигур. Стараниями музыковеда Т. Адорно («Философия новой музыки», 1949) Стравинский был представлен как «реставратор» и антипод «революционера» Шёнберга, но чистого классицизма в ритмоформульных и фактурных играх неоклассика Стравинского не больше, чем в причудливых нагромождениях квадратов, кругов и треугольников в кубистских полотнах Пабло Пикассо. Стравинский стал первым композитором, начавшим в своей музыке открытый диалог, *игру с традицией* (в отличие от ортодоксально-прямолинейных неоклассицистов), обозначив дистанцию по отношению к разлагаемым на детали и заново — по-иному — собираемым элементам прошлых музык; его неоклассицизм — оригинальная *авторская интерпретация чужих стилей*, своеобразная стилевая а-позиция, положение «над схваткой», отчего его музыка звучала столь же «архисовременно», как и нововенские

изыскания (после смерти Шёнберга Стравинский займется и додекафонией; впрочем, об этом «игроке в классиков» мы уже писали в учебнике русской музыки).

Иронический тон наименее уместен по отношению к одному из самых интересных творцов XX столетия, крупному немецкому композитору *Паулю Хиндемиту* (1895–1963), который иначе, чем Стравинский, но не менее глубоко и оригинально претворил идеи неоклассицизма, скрестив их с вполне современным музыкальным языком. Своим обширным наследием (9 опер, 4 балета, 6 симфоний, 20 инструментальных концертов, множество других оркестровых, кантатно-ораториальных, камерных, фортепианных, вокальных сочинений) Хиндемит дал один из возможных ответов на главный вызов современности — «куда идти», предложив *синтез старинных жанровых моделей и нового музыкального мышления*. В его музыке найдено органичное единство сухой «алгебры» и возвышенной «гармонии», экспрессии и рационализма, архаичной ладовой модальности и терпкой аккордовости, двенадцатитоновости и тональной определенности, полифонической линейности и вариативной повторности, этического пафоса и спокойной, мудрой уравновешенности.

В молодости Хиндемит успел побыть и экспрессионистом, и «нигилистом», и музыкальным «эквилибристом-эксцентриком». Его десятиминутный оперный скетч «Туда и обратно» (1927) демонстрирует виртуозное владение зеркальными формами, кратко и емко выражая идею непостоянства, изворотливости Фортуны, иллюзорности бытия, земные этапы которого (рождение — жизнь — смерть) легко взаимозаменяемы: согласно сюжету оперы, ревнивый муж, поздравив супругу с днем рождения, после краткой ссоры убивает ее и в отчаянии сам выбрасывается в окно, однако появившийся *из-под* сцены представитель *высших* сил «прокручивает» события в обратном порядке — муж влезает обратно, санитары вносят и оживляют жену, супруг отбирает у нее подарок и уходит восвояси.

В зрелом творчестве Хиндемита осознание разнонаправленности жизненных векторов обретает философскую глубину и становится фирменным знаком всеохватности творчества композитора, стремящегося выразить *гармонию мира*, — именно так названа последняя большая опера Хиндемита («Гармония мира», 1957) и одноименная симфония (1951). Безупречная полифоническая форма фортепианного цикла «*Ludus tonalis*» (1942), созданного к юбилею баховского «Хорошо темперированного клавира», стала не только метафорическим, но и зримым воплощением сокрытой в мире гармонии: прелюдия и постлюдия сборника — абсолютные зеркальные отражения друг друга; ноты каждой из них



Пауль Хиндемит

можно перевернуть «вверх ногами», но строгость и непреложность выраженного в них музыкального закона не изменятся.

Любопытные примеры неоклассики обнаруживаются в межвоенный период и в других странах. *Итальянский* неоклассицизм стал реакцией на кризис веризма и одновременно его «интонационным» преемником — так, *Джан Франческо Малипьеро* (1882–1973) нарочитую простоватость фактуры (как в сценической комедии из «Паяцев») сочетает с аккордовыми параллелизмами, дразнящей оркестровой театральностью и пентатоническими ладообразованиями (свойственными Пуччини), а мозаичные сюитно-концертные формы (родственные Стравинскому) пронизывает ритмами итальянских танцев (часто — тарантеллы). Знаком творчества Монтеверди и директор Института Вивальди, Малипьеро воспринял неоклассицизм как форму противостояния уродливым гримасам времени, как путь «ухода в себя», способ сокрытия грустного взгляда художника под комедийными масками. Его Орфей из оперной трилогии «Орфеиды» (1922) уже не властен над миром природы, он печально поет о бесплезности искусства. Склонный к мистицизму и скепсису композитор критиковал пороки иронически или гротескно, однако ряд его сочинений по смелости линейных пересечений и будоражащей слух наступательной динамике сопоставим с опусами Хиндемита или Онеггера. Большое наследие Малипьеро (34 оперы, 17 симфоний, десятки других сочинений) по объему сравнимо с творческими портфелями мастеров любимой им эпохи барокко. Иногда композитор прибегал к обработкам подлинных тем и стилизациям под музыку прославленных предшественников («Вивальдиана», 1952).

Его сверстник *Альфредо Казелла* (1883–1947) близок Малипьеро по направленности творческих поисков — он также претворяет доромантические жанры, подчиняя эмоциональное начало рациональной выверенности формы (Партита для фортепиано с оркестром, 1925; «Римский концерт» для органа с оркестром, 1926), восторгается Стравинским и испытывает его влияние, совмещает архаику с модернизмом, иногда обращается к стилизации («Скарлаттиана», 1926; «Паганиниана», 1942).

Отдал дань неоклассицизму и *Отторино Респиги* (1879–1936): его «Старинные песни и танцы» (1917–1932) основаны на обработке музыки XVII–XVIII веков, балет «Лавка чудес» (1919) и оркестровая «Россиниана» (1925) со знаменитой «Тарантеллой» в финале — приношения мэтру комической оперы; в основе «Дорического квартета», «Миксолидийского концерта» и «Григорианского концерта» — старинные одноголосные церковные песнопения.

Неоклассические тенденции проявились также во *Франции* (например, в творчестве *Франсиса Пуленка*; его сочинения будут рассмотрены в следующей главе), *Испании* (Концерт для клавесина, флейты, гобоя, кларнета, скрипки и виолончели *Мануэля де Фальи*, 1926), *Англии* («Простая симфония» *Бенджамин Бриттена*, 1934).

В некоторых странах неоклассицизм стал знаком овладения традицией в пору позднего формирования национальных композиторских школ — так возникли, к примеру, 9 «Бразильских бахиан» (1930–1945) *Эйтора Вила-Лобоса* (1887–1959), соединившие барочные формы и бразильский фольклор.

В «карнавальной» форме отрицание «далекого от жизни» додекафонного эсперанто происходило во вполне земной продукции нововенской «фабрики грёз» — *опереттах Франца Легара* (1870–1948) и *Имре Кальмана* (1882–1953), полных салонной неги, жгучей ресторанной страсти, душещипательных мелодий и зажигательных бытовых ритмов.



«ШЕСТЁРКА» с двумя плюсами

*Париж — это праздник,
который всегда с тобой.*

Эрнест Хемингуэй

Еще в XIX столетии притягательная сила Парижа обеспечила ему славу «художественной Мекки». После Первой мировой войны самый романтичный город мира жил без оглядки на прошлое, культурная жизнь бурлила как никогда. Артистический мир был столь насыщен творческими индивидуальностями, не сводимых к единому «изму», столь полон пьянящими воображение творческими соблазнами, что французскую столицу впору было провозглашать европейским Вавилоном: в невероятном сплетении художественных течений 1920-х годов уживались постимпрессионизм и кубизм, дадаизм и футуризм, сюрреализм и неореализм, пуризм и интимизм, экспрессионизм и абстракционизм (многие из направлений развивались, главным образом, в визуальных искусствах и поэзии, а в музыке проявились опосредованно через музыкальный театр). Адепт каждой из концепций вполне мог претендовать на место если не на Олимпе, то, по крайней мере, в одном из парижских кафе, давно ставших местом дебатов и неспешных посиделок интеллектуальной богемы.

В 1920–1930-е годы во французской столице постоянно или подолгу жили Форэ и Равель, Энеску и Вила-Лобос, Пикассо и Магритт, Арагон и Хемингуэй, Пруст и Метерлинк, Сартр и Бретон, Кокто и Элюар, Дали и Джакометти, Джойс и Бунюэль, а также Стравинский, Прокофьев и другие обитатели «парижских Арбатов», покинувшие горящую Россию и сделавшие

парижские межвоенные годы воистину «золотыми» (в числе русских парижан — поэты и писатели Бунин, Мережковский, Гиппиус, Замятин, Куприн, Одоевцева, Г. Иванов, Ходасевич, Анненков, Бальмонт, Ремизов, живописцы Коровин, Ларионов, Бенуа, Шагал, философы Ильин, Бердяев, Лосский, Шестов, певец Шаляпин, балетмейстер Баланчин, пианисты Зилоти и Горовиц, композиторы Гречанинов и Черепнин, не говоря уже о вездесущем Дягилеве).

Le Six. Воздух творческой свободы будоражил умы молодых французских композиторов, время ставило перед ними острую проблему выбора. Многообразие культурных инициатив, влиявших на формирование новой французской школы, породило столь же множественный, плюралистический ответ. В конце 1910-х годов в Париже сформировалось *содружество композиторов*, вошедшее в историю музыки по числу участников как «Шестёрка» (*Le Six*). Знакомство с их творчеством вынуждает отойти от стилистического принципа построения глав, ибо творческую группу более всего объединяли не общие художественные принципы (они весьма разнились), а дружеские, приятельские отношения и совместные акции-концерты, проводившиеся около пяти лет (1917–22), поначалу в студии молодого швейцарского художника Эмиля Лежена, приспособленной под публичные выставки и музыкальные вечера*. После того как индивидуальности каждого из авторов сложились, их пути в искусстве разошлись, и в 1930-е годы «Шестёрка» фигурировала лишь в воспоминаниях и газетных интервью ее бывших участников.

В состав «Шестёрки» входили *Луи Дюрей* (1888–1979), *Жорж Орик* (1899–1983), *Дариус Мийо* (1892–1974), *Франсис Пуленк* (1899–1963), *Артур Онеггер* (1892–1955) и *Жермена Тайффер* (1892–1983)**. Инициатива создания группы принадлежала

* Мастерская располагалась во дворе дома № 6 по улице Пюйгенса в артистическом квартале Монпарнас. Несмотря на тесноту и неудобные железные стулья, этот художественный салон стал одним из самых известных в Париже — в нем охотно бывали ярчайшие представители художественного бонда (Пикассо, Модильяни, Кокто, Шанель и др.).

** Французские женские имена, заканчивающиеся непроизносимым «е» (*Anne, Jeanne, Germaine*), обычно переводятся с добавлением «а» — Анна, Жанна, Жермена, с ударением на предпоследнем слоге.



Пятеро из «Шестёрки» на площадке Эйфелевой башни
1921 г.

Слева направо: Ж. Тайфер, Ф. Пуленк, А. Онеггер, Д. Мийо,
поэт Ж. Кокто, Ж. Орик

эксцентричному композитору *Эрику Сати* (1866–1925), известному нестандартностью мышления и музыкальным анархизмом. С его подачи содружество было названо «Новые молодые» (“Les Nouveaux Jeunes”). «Шестёркой» оно стало в 1920 году после статьи критика Анри Колле, сравнившего группу с русской «Пятёркой» (так во Франции называют «Могучую кучку»). В концертах «Шестёрки» нередко выступали другие авторы — например Ж. Ибер или А. Ролан-Манюэль, поэтому «количественное» название довольно условно: члены группы шутовски замечали, что сами себя «никогда не пересчитывали».

Нигилистические идеи Сати способствовали формированию у композиторов «Шестёрки» стремления *преодолеть влияние «просроченных» композиторов* (так Сати называл своих предшественников, в первую очередь Вагнера), *избавиться от пресловутого романтического «самовыражения»* и сконцентрироваться на «объективном» воплощении *атмосферы современности* с ее динамикой, энергичным ритмом мегаполисов, *смешением уличной, бытовой, салонной музыки* (в том числе джаза, звучавшего в европейских мюзик-холлах) и *«ученого»*,

академического искусства». Объединяющим «Шестёрку» эстетическим принципом стало и отрицание «приятностей дебюссизма», ибо после смерти основоположника импрессионизма его последователи успели создать эпигонскую школу, тонувшую в расплывчатых туманах однотипного упоения прелестями природы. Молодых композиторов также пугала «русская западня», то есть огромное влияние на французов музыки кучкистов (в особенности Мусоргского и Римского-Корсакова), преодоление которого, по их мнению, способствовало бы выявлению национального своеобразия.

«Петух и Арлекин». Жан Кокто. Непосредственное общение Сати с «Шестёркой» было непродолжительным, уже через год после образования содружества оно получило нового, разносторонне одаренного лидера — поэта, романиста, драматурга, публициста, режиссера, теоретика искусства, рисовальщика и неутомного экспериментатора *Жана Кокто* (1889–1963). Кокто не был музыкантом (злые языки говорили, что он умел играть только одну мелодию и только одной рукой), но, подобно своему другу Дягилеву, был знатоком музыки, обладал даром притягивать таланты и зажигать новые звезды: он стал одновременно локомотивом, двигателем, топливом и запалом множества «взрывных» мероприятий, точно и быстро реагировавших на сигналы времени и непредсказуемо менявших парижский художественный ландшафт. Кубинский писатель А. Карпентьер назвал его «Страдивари среди барометров».

Композиторы «Шестёрки» обязаны Жану Кокто серией смелых проектов, в которых каждый из музыкантов получил возможность раскрыться остро и с неожиданной стороны, не теряя при этом связи с глубинными общечеловеческими проблемами. Ответное влияние музыкальных друзей



Жан Кокто

* Сходная тенденция «отрезвления» искусства после избыточного романтического субъективизма существовала в это время и в Германии под названием «новая деловитость».

на Кокто сказались в мотивах его поэтической лирики (сборники «Церковное песнопение», «Опера»).

Жан Кокто стал вдохновителем и *либреттистом* ряда сочинений композиторов «Шестёрки»: при его участии созданы балеты «Человек и его желания», «Бык на крыше» и «Голубой экспресс» Мийо, «Федра» Орика, «Милашки» Пуленка (другое название «Лани»), оперы «Бедный матрос» Мийо, «Антигона» Онеггера и «Человеческий голос» Пуленка, а также балеты для дягилевской труппы («Синий бог» Ана; «Парад» и «Меркурий» Сати) и других хореографов («Юноша и смерть» Петі на музыку Баха, «Дама с единорогом» Розена на музыку Шайе), опера-оратория Стравинского «Царь Эдип». В числе оформителей спектаклей Кокто были Пабло Пикассо и Коко Шанель, в его пьесе «Равнодушный красавец» играла Эдит Пиаф (Кокто умер в один день со знаменитой певицей, потрясенный ее смертью).

Принципы своей эстетики Кокто сформулировал в броском манифесте «Петух и Арлекин», опубликованном в 1918 году в виде пронумерованных тезисов (с намеренным нарушением нумерации). Вот некоторые из афоризмов, включенных в этот программный документ*:

• Когда произведение кажется опередившим свой век, это значит просто, что век запоздал.

• Волнение, порождаемое произведением искусства, подлинно лишь в том случае, если оно не вызвано шантажом сентиментальности.

• Всякое «да здравствует такой-то» предполагает «долой такого-то». Надо иметь мужество сказать «долой».

• Соловей поет дурно.

• Бетховен снотворен, Бах — нет, потому что Бетховен работает над развитием формы, а Бах — над развитием идеи.

• Дурная музыка, презируемая высокими умами, очень приятна. Что неприятно, так это хорошая музыка.

• У Сати было отвращение к Вагнеру в разгар Вагнерии. Он предостерегал Дебюсси против Вагнера.

• Дебюсси заблудился, потому что из немецкой западни попал в русский силок. Дебюсси перекладывает Клода Моне на русский лад. Пока Дебюсси деликатно расцветал в своем женственном очаровании,

* Цитаты приводятся с небольшими сокращениями по изд.: Кокто Ж. Петух и Арлекин. СПб.: Кристалл, 2000.

Сати следовал по своей классической дорожке. Он приходит теперь к нам, юный среди юных.

• Когда я говорю «русский силок», «русское влияние», я не хочу этим сказать, что презираю русскую музыку. Русская музыка прекрасна, потому что она — русская музыка. Я требую французской музыки Франции.

Из тридцати пяти тезисов, включенных в манифест, тринадцать (в том числе самые пространные) посвящены *музыке*. Нетрудно заметить, что пафос отрицания имеет у Кокто позитивную сторону — призыв к очищению музыки от штампов, заимствований и угодливости перед публикой. Один из успешных примеров на пути к реализации реформаторской программы (на деле не столь новой) Кокто видел в творчестве *Эрика Сати* — композитора, заслуживающего особого упоминания не только как вдохновителя первых опусов «Шестёрки», но и как странного гостя из далекого будущего.

Сушеные эмбрионы дадаизма. Эрик Сати. Эрик Сати — уникальная и едва ли не самая парадоксальная фигура европейской музыки рубежа XIX–XX веков. Сати был другом, поклонником и оппонентом Дебюсси, пламенным поборником музыкальной бесстрастности, ниспровергателем устаревших форм и создателем самых «бесформенных» сочинений эпохи, композитором-минималистом и автором самого длинного произведения за всю тогдашнюю музыкальную историю, хулителем старых кумиров и творцом новых. Для композиторов «Шестёрки» Сати стал олицетворением внутренней свободы (ею он и вправду обладал в избытке), знаменем современности, но его сочинения при жизни были неизвестны широкой публике вплоть до шумной дягилевской премьеры балета «Парад», состоявшейся ровно через один год и один день после *пятидесятилетия* Сати — «самого молодого» (по мнению Мийо) из композиторов.

Говоря сегодняшним языком, Сати был маргиналом, хиппи, неформалом — человеком, пренебрегавшим общественными и эстетическими установлениями. Он зарабатывал на скудное пропитание, бряцая на фортепьянах в качестве тапёра в парижских кафе (там же, в промежутках между кабареточными раутами, сочинял свою музыку), писал ноты без тактовых черт и ключевых знаков (красными чернилами), жил в далеком



Эрик Сати

пригороде, куда ежедневно ходил пешком (держа за пазухой молоток против хулиганов), никогда не распаковывал полученных писем или посылок (хотя и хранил их), не стирал рубашек (просто выбрасывал их и надевал новые), коллекционировал зонтики (предпочитая мокнуть во время дождя), любил выпить (отчего и помер) и имел благообразную внешность оксфордского профессора, увенчанную элегантным котелком по последней моде.

Духовная эволюция Сати протекала непредсказуемо и зигзагообразно. Он то впадал в экстатическую религиозность истого католика, то примерял роль Бога на себя, планируя учредить собственную «Вселенскую церковь Искусства Иисуса-Вседержителя», то переходил в лагерь атеистов или вступал в компартию. Сати одинаково охотно беседовал с городскими бродягами, рабочими Аркёля (района его обитания) и читал лекции о современной музыке в Сорбонне, самом престижном из французских университетов. Личная жизнь Эрика была не менее яркой, хоть и непродолжительной: в двадцать шесть лет он пережил бурный роман с художницей Сюзанной Валадон (вошедшей в историю также в качестве модели Дега, Ренуара, Лотрека и владелицы живого козла, который в ее мастерской выступал в качестве эксперта по живописи, сжирая непонравившиеся полотна). Однако через полгода совместных безумств остепенившаяся Сюзанна предпочла выйти замуж за банкира.

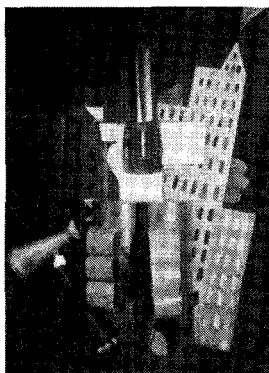
Музыке Сати учился долго и регулярно. Первые отрицательные впечатления о фортепианной «школе беглости» он получил в двенадцать лет от мачехи-пианистки, затем с воодушевлением брал частные уроки у выдающегося органиста и композитора *А. Гильмана*, после чего дважды (без особенного интереса) учился по классу фортепиано в *Парижской консерватории* (1879–1882 и 1885–86), но так и не закончил ее. В двадцать один год он опубликовал две первые фортепианные пьесы, обозначенные как «opus 62», в тридцать девять — предпринял третью (наконец-то успешную) попытку завершения образования,

обучаясь в *Schola Cantorum** у известных мастеров А. Русселя и В. д'Энди (1905–08). Не замечаемый официальными художественными институциями, Сати самолично трижды выдвигал свою кандидатуру в «академики», но парижская Академия изящных искусств игнорировала заявки назойливого претендента.

Главной отдушиной в профессиональном общении Сати был Дебюсси, знакомство с которым превратилось в многолетнюю дружескую привязанность (гармонические и фактурные свободы первого импрессиониста музыкой Сати были предвосхищены), а по-настоящему он оказался востребован лишь в 1910-е годы, когда Равель исполнил публично три его «Сарабанды», Дебюсси оркестровал две «Гимнопедии», а на горизонте Сати появились Дягилев, Кокто и Пикассо. Креативная троица инициировала привлечение Сати к созданию балетного «хита» — хорео-гимнастического представления «Парад» (1917), подарившего парижской публике долгожданный театральный скандал с потасовками и полицейскими (последний таковой случился с «Весной священной» Стравинского еще до войны). Пикассо дразнил зрителей красным занавесом (этот цвет во Франции имеет весьма «аморальную» коннотацию), Кокто — сюжетом-загадкой (уличные зазывалы приглашали празднующихся вглубь шатра на цирковой «парад», но внутренности балагана так и не открылись), Сати — намеренно примитивной музыкой, смешением бодрых уличных песенок, джаза, мюзик-холла и «шумовых эффектов» (в партитуру включены стук пишущих машинок, сирены, револьверные выстрелы, хлопки, треск лотерейного колеса и партия «бутыллофона», составленного из разнокалиберных бутылок).

В наследии Сати, включающем 160 сочинений, центральное место занимают крохотные *фортепианные миниатюры*, объединенные в небольшие *циклы*. Главный творческий метод композитора — *пародия, карикатура, намеренное искажение*,

* *Schola Cantorum* («схола канторум», от лат. *невческая школа*) — высшее учебное заведение, основанное в Париже в 1896 году. В противовес Консерватории, ориентированной на «актуальные» жанры (в первую очередь, оперу), *Schola Cantorum* декларировала интерес к духовной музыке, старинным жанрам и полифоническим формам, а также свободу от рутинных и необъективных консерваторских конкурсов, нередко поощрявших ремесленников и не замечавших таланты.



П. Пикассо. Эскиз костюма Американского Управляющего к балету Сати «Парад»
1917 г.

издевательское осмеяние музыкальных канонов. Более всего обращают на себя внимание эксцентричные названия его фортепианных пьес: «Три танца навыворот», «Прелюдия в виде коврика», «В лошадиной одежде», «Дряблые прелюдии для собаки», «Неприятные очерки», «Автоматические описания», «Сушеные эмбрионы», «Утренние сумерки в полдень», «Бюрократическая сонатина». Не менее изобретательны многочисленные исполнительские *ремарки*, которыми пестрят ноты: «играть, засунув руки в карманы», «подобно соловью с зубной болью», «улыбаясь» и т. д.

Что до *музыки*, то она чаще всего составляет в недоумении. Кто всё это сочинил

— бездарный дилетант или тщательно маскирующийся профессионал? Что это — гениальные игры холодного ума или кривляния городского сумасшедшего? (Возможно, разные варианты ответов одинаково верны.) Десятки «сатирических» фортепианных опусов Сати пугающе банальны, невыносимо скучны, бесформенны, откровенно бессмысленны, «музыкаподобны» и сильно смахивают на графоманию; лучшее, что в них есть, это названия и (при наличии) пародируемые цитаты, а «минимализм» средств идет не от глубины и немногословности (как у Веберна), а, судя по всему, от недостатка дарования и вызванного им желания досадить традиционалистам любыми средствами (хоть бы и музыкальным убожеством). Да и многие серьезные вещицы вроде «Двенадцати маленьких хоралов» (1909), сочини их нынешний первокурсник музучилища (а тем более консерватории), наверняка удостоились бы на экзамене «неуда».

Однако прелесть Сати проистекает из того же источника, что и его «проблемы», — из профессиональной неангажированности, «детскости» его искусства. Ведь груз музыкальной истории мог искалечить композитора ничуть не меньше: чего стоило одно только вагнеровское влияние, подавившее уйму хилых творческих волей! Именно «неофитская неискушенность» Сати, «недоученность» консерваторским премудростям позволяли ему достигать подлинных озарений.

Так, начало композиторской карьеры ознаменовалось двумя оригинальными фортепианными циклами, часто звучащими поныне. Их жанры необычны и придуманы самим автором. Три «Гимнопедии» (1888) — завораживающе статичные, подернутые легкой меланхолией пьесы, состоящие из последования странных, «неправильных» (брошенных, неразрешаемых) аккордов, на фоне которых парят столь же непредсказуемые пластичные мелодии. Заголовок цикла происходит от названия древнегреческих юношеских гимнастических тренировок, сопровождавшихся музыкой. Другой цикл — три «Гносьены» (1890) — также вступает в диалог с античностью (название отсылает к жителям Кносса, столицы древнего Крита). Третья гносьена имитирует архаичную вокальную речитацию, насыщенную ладовыми альтерациями и сумрачными увеличенными секундами:

78 Lent (Медленно)



В 1903 году Сати, к тому времени уже плодовитый автор, услышал от Дебюсси упреки в бесформенности своих творений и поспешил опровергнуть обвинения, создав цикл для фортепианного дуэта «Три пьесы в форме груши», включающий на деле семь частей: «Нечто вроде начала» (с автоцитатой из «Гносьен»), «Продолжение того же самого», собственно три пьесы (средняя из которых трехчастна), «Добавление» и «Заключение». Заглавие ёрнически подчеркивало «безупречность» композиторского мастерства (на простонародном сленге «груша» означала «болван», «простофиля», «голова садовая»).

Любопытен эксперимент Сати по «уничтожению времени», приоткрывший далекое будущее. В 1893 году он включил в цикл «Мистические страницы» нечто фугообразное под названием «Vexations» («Раздражения») — медленную одноголосную 18-звучную тему и пару вариаций с интервальной, преимущественно



М. Дюшан. «L. Н. О. О. Q.»
1919–1930 гг.

тритоновой, гармонизацией, сопроводив пьесу ремаркой «повторить непрерывно 840 раз в глубочайшей тишине, серьезно и сосредоточенно». Вряд ли автор и вправду предполагал воплотить замысел — есть мнение, что «Раздражения» были пародией на методiku обучения в Парижской консерватории, жертвой которой Сати себя считал*.

Окрыляющий успех «Парада» привел Сати к братьям по духу, *дадаистам* — группе художников, отрицавших всякий художественный опыт в пользу детски-незамутненных *импровизационных представлений* — *перформансов* (один из столпов дадаизма *Марсель Дюшан* знаменит в том

числе тем, что на репродукции дорисовал Моне Лизе усы, а в качестве предметов искусства стал экспонировать “*ready made*” — обычные, «готовые к употреблению» бытовые предметы в необычной для них обстановке, например, сделал велосипедное колесо частью «скульптурной композиции»**.

* Идея погружения исполнителей и слушателей в многочасовой транс нашла много позже горячего энтузиаста — *Джона Кейджа*, организовавшего и в числе дюжины пианистов впервые исполнившего в 1963 году в Нью-Йорке “*Vexations*” «в авторской версии» с 840 повторами; «эпохалка» вышла на 18 часов 40 минут. «Жертвами» искусства Сати становились и отдельные солисты: например, в 2000 году в Дрездене «Раздражения» единолично исполнил пианист *Армин Фукс*, марафон которого длился 28 часов (под пристальным вниманием ученых, фиксировавших изменения в психике исполнителя).

** *Дадаизм* возник в разгар Первой мировой войны в Цюрихе в среде эмигрантов, собиравшихся в «Кабаре Вольтер» (1916). Название «Дада» придумал румын *Тристан Тцара*, он же сочинил манифест направления. Сочетание «дада» означало всё и ничего: детский лепет (французские дети так называли деревянную лошадку), сакральный символ (негры племени кру обозначали им хвост священной коровы) и т. д. Целью дадаистов было веселое ниспровержение законов искусства: во время шумных вечеринок они читали стихи, устраивали карнавалы, лепили на стены авангардные полотна и любыми способами провоцировали обывателя, стирая границы между произведением искусства и реальностью. В живописи, скульптуре

Итогом дружбы Сати с дадаистами стал его балет с характерным названием «Спектакль отменяется» (“Relâche”), в антракте которого предполагалось показывать немой фильм режиссера Рене Клэра «Антракт» также с музыкой Сати. Замысел был реализован, композитор даже снялся в киноленте вместе с художниками М. Дюшаном и Ф. Пикабиа. Сюжет фильма незамысловат, но символичен: вначале бородатая балерина долго и неуклюже исходит различными «па» (камера пикантно подсматривает снизу, через стеклянный пол), затем группа товарищей хоронит некоего случайно подстреленного и свалившегося с крыши гражданина (и танцуристка, и покойник олицетворяют отжившее, «традиционное» искусство); катафалк вдруг трогается с места и мчится под уклон, за ним оголтело несется вся процессия, делая комикс одним из первых восторженных гимнов скорости, движению. Музыка Сати, писавшаяся отдельно от фильма, строится на многократном повторении коротких мелодико-ритмических формул — этот принцип будет развит на исходе столетия представителями минимализма.

В последние годы жизни Сати «узаконил» равнодушие широкой аудитории к его творчеству, провозгласив полную автономию музыки от слушателя в так называемой «интерьерной», или «меблировочной» музыке: сочинения, по-прежнему исполнявшиеся им в шумных увеселительных заведениях, отныне вообще не рекомендовалось слушать, их функцией объявлялось создание музыкального «фона». (Идея была подхвачена в конце XX века рядом практиков современного искусства, по тем или иным причинам тоже лишившихся диалога со зрителем или слушателем*.)

Конечно, было бы неверно считать Сати лишь провозвестником грядущих открытий. Кроме культивации «эмбрионов»

дадаисты применяли коллаж, соединяя разнородные материалы и ломая стереотипы восприятия. Из Цюриха дадаизм перекочевал в Париж и Берлин. Французский дадаизм в 1920-е годы трансформировался в сюрреализм, декларировавший «непроизвольное» воплощение подсознательных импульсов (на деле полотна главы сюрреалистов Сальвадора Дали часто напоминают тщательно продуманные коммерческие поделки).

* «Интерьерная» музыка Сати стала прародительницей электронного стиля эмбиент (от англ. *ambient* — окружающий), рожденного в 1975 году стараниями англичанина Брайана Ино, — музыки, призванной мягко, неназойливо обволакивать слушателя ритмически организованной компиляцией (смешением) различных звуков окружающей среды (музыкальных и шумовых).

поставангардного будущего он находил и языковые средства, созвучные времени: внес лепту в разрушение тональной стабильности за счет широкого применения обманных последований и любования аккордовыми красками в ущерб их функциональности; изобретал оригинальные гармонии; возрождал григорианскую монодию, применял экзотические лады.

Изредка юмор, помимо названий, обнаруживается у него и в самой музыке. Так, в пьесе «Эдриофталма», изображающей глубоководного рачка (цикл «Сушеные эмбрионы»), появляется уморительно перевернутая цитата «из знаменитой мазурки Шуберта», вопреки ремарке оказывающаяся темой среднего раздела «Траурного марша» Шопена:

79

p Citation de la célèbre mazurka de Schubert
(Цитата из знаменитой мазурки Шуберта)

Эрик Сати — фигура, интересная своей неоднозначностью. Одни увидели в его музыке глубокий смысл и «высшую дерзость быть простым» (Кокто), другие — «худосочное паясничанье» (Булез), наши современники — «соединение хармсовского абсурда с хрестоматией педагогического репертуара» (Манулкина). Артюр Онеггер, самый серьезный представитель «Шестёрки», не склонный к апологии Сати, считал его опыты «по возрождению примитивности средств» симптомом начавшегося регресса западной музыки. «Если так пойдет дальше, — писал он, — то задолго до конца столетия мы получим некое обезличенное музыкальное искусство, примитивнейшей мелодикой и грубо акцентированными ритмами похожее на варварское. Подобное искусство окажется единственно подходящим атрофированному слуху меломанов двухтысячного года!» (Похоже, Онеггер был прав: нынешнее засилье поп-музыки — тому подтверждение.)

Главной заслугой Эрика Сати стало *разрушение стереотипов и раздражение «общественного мнения»*. Оставляем за читателем право судить самим о музыке этого ниспровергателя канонов, а в завершение приведем его дурашливую статью *«День композитора»*, опубликованную в 1913 году в парижском журнале «Музыкальное ревью», где Сати чистосердечно (как Мюнхгаузен), с точностью до минуты описывает свой распорядок дня:

Встаю: в 7.18; вдохновение: с 10.23 до 11.47. Приступаю к завтраку в 12.11, встаю из-за стола в 12.14. Оздоровительная прогулка верхом на лошади в глубине моего парка: с 13.19 до 14.53. Второе вдохновение: с 15.12 до 16.07. Различные занятия (фехтование, размышление, оцепенение, визиты, созерцание, сноровка, плавание и пр.): с 16.21 до 18.47. Обед: с 19.16 до 19.20. Проигрывание симфонии (вслух): 20.09–21.59. Отход ко сну обычно в 22.37. Внезапное еженедельное пробуждение в 3.19 (по вторникам).

Употребляю в пищу только светлые продукты: яйца, сахар, тертые кости; животный жир; телятину, соль, кокосы, вымоченного в свищовой воде цыпленка; фруктовую плесень, рис, репу; обесцвеченные камфарой кровавые колбаски, макароны, сыр (белый), хлопковый салат и некоторую рыбу (без кожи). Доведя вино до кипения, наслаждаюсь его прохладой, добавляя сок фуксии. Имею отменный аппетит, но не разговариваю во время еды, чтобы не подавиться.

Дышу осторожно (малыми дозами). Танцую очень редко. Прогуливаясь, держу руки в боки и постоянно оглядываюсь. Обликом серьезен, а если вдруг засмеюсь — всегда вежливо извиняюсь. Сплю очень крепко, закрыв лишь один глаз, на круглой кровати с дыркой для головы. Слуга следит за моей температурой, каждый час меняя ее на новую. Давно подписался на журнал мод. Ношу белый чепчик, белые чулки и белый жилет.

Доктор постоянно советует мне курить. Добавляя: «Кури, дружище, не то кто-нибудь другой будет курить за тебя».

Конечно, изящный рассказ об утонченной жизни Большого Мастера насквозь пронизан иронией: Сати отродясь не имел ни поместья с парком, ни экипажа, ни слуг, ни нормальной еды (продолжительность приемов пищи, скорее всего, указана верно). Пора, однако, возвращаться к основной теме главы.

Долгожители «Шестёрки». Творческий «калибр» композиторов «Шестёрки» был различен. Рискую уподобиться вульгарно-

материалистическим изысканиям Ламброзо*, осмелимся заметить, что *масштаб дарования* участников содружества был обратно пропорционален продолжительности их творческого пути. Сочинения «долгожителей» (Дюрей прожил 91 год, Тайфер — 90 лет, Орик — 84 года) ныне полузабыты.

Музыка *Луи Дюрея* наименее известна российскому слушателю. В начале композиторской карьеры он шел в ногу со временем, испытав модернистские влияния в ряде камерно-инструментальных сочинений (три струнных квартета) и вокальных циклов («Бестиарий» на сл. Г. Аполлинера, 1919), но затем посвятил себя преимущественно общественной деятельности: вступил в коммунистическую партию (1936), руководил самодеятельными коллективами, Народной музыкальной федерацией, в годы Второй мировой — подпольным антифашистским «Комитетом музыкантов», после войны возглавлял «Ассоциацию прогрессивных музыкантов» и печатался в газете «Юманите». Творческие интересы Дюрея переместились в область «демократической» музыки на социально-политическую тематику (песни, хоры, кантаты на слова В. Маяковского и др.).

Единственная дама «Шестёрки» — *Жермена Тайфер* — оттеняла «мушкетерские амбиции» мужского квинтета простодушными лирическими нотками. Ее грамотно сработанная, но, по меркам XX столетия, слишком незатейливая музыка в наши дни исполняется крайне редко. Иногда она умела создать сумрачную или зачарованно-сказочную атмосферу («Концертино» для арфы с оркестром, 1928), но чаще говорила со слушателем языком «простых человеческих чувств». Стилю Жермены Тайфер свойственны открытость и ясность, традиционность, претворение жанрово-танцевальных элементов, сочетание импрессионистских влияний и неоклассицизма. Фактура ее фортепианных опусов, как правило, фигуративна и сонатинна, с крупными наивных «смелостей» вроде неожиданных модуляций или внедренных в созвучия неаккордовых звуков.

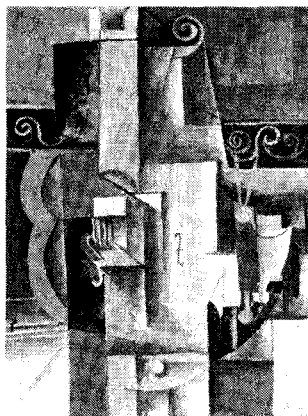
* *Чезаре Ламброзо* (1836–1909) — итальянский психиатр и криминалист, провозгласивший в книге «Гениальность и помешательство» прямую зависимость между душевными патологиями и творческими способностями личности.

Жорж Орик в 1920-е годы, как и многие, сотрудничал с Дягилевым (балеты «Докучные», «Матросы», «Пастораль»). Танцевальный театр привлекал его и впоследствии — он автор двух десятков произведений в балетном жанре. В зрелом творчестве композитор возродил героико-драматический тип письма, унаследованный от Берлиоза (в особенности от его «Траурно-триумфальной симфонии»), с широким размахистым жестом, ораторской интонацией, пунктирными ритмами, множеством медных и ударных инструментов, пронизывающих большие звуковые массы, — таковы, к примеру, балет «Художник и его модель» (1949) или хореографическая трагедия «Федра» по сценарию Кокто на основе Расина (1950). Орик был также одним из самых востребованных кинокомпозиторов, написавшим музыку к более чем 120 французским, британским и американским фильмам, среди которых — единственная западная экранизация повести Пушкина «Пиковая дама» (1949, режиссер Т. Дикинсон) и такие шедевры, как «Вечное возвращение» Кокто — Деланнуа по легенде о Тристане и Изольде (1943) или легендарный «Орфей» Кокто (1950). В киномузыке Орик выступал как стилист, избегавший жирных линий, как мастер прозрачных, точных по эмоциональному штриху партитур.

ВЕСЕЛЫЙ КУБИЗМ ДАРИЮСА МИЙО

Музыка *Дарюса Мийо* (1892–1974) — самого плодovitого члена «Шестёрки», скончавшегося в возрасте 82 лет — относительно известна. Однако из его 443 опусов в концертные залы исправно проникает разве что десяток-другой произведений: от увлечения количеством порой страдало качество, не столько от творческих просчетов, сколько от эксплуатации наработанных, «ремесленных» навыков (шутили, что Мийо писал музыку быстрее, чем ее успевали прослушать).





П. Пикассо.
«Гитара и скрипка»
1912 г.

И все же композитора, среди сотен опусов которого есть настоящие жемчужины, не стоит недооценивать. Слушателям его музыка, как правило, приходится, по вкусу — она демократична, бодрa, свежа, колоритна, изобретательна и в меру нова. Главными приметами стиля Мийо стали зажигательные *средиземноморские и латиноамериканские ритмы*, *внедренные элементы джаза*, разнообразное претворение *фольклора* разных стран, использование непринужденных форм *концертного музицирования*, *программность* и связанная с нею *яркая образность музыки*, а в области техники — использование *политональности* (одно-

временного звучания двух и более тоналностей в разных фактурных пластах), ставшей одной из возможных альтернатив додекафонии и своеобразной проекцией *кубизма* в музыке: сегментация фигур, смещение живописных линий и объемов родственно «расщеплению» тоналности на автономизированные, но акустически скрепляющиеся тоналные пласты.

Пять этюдов для фортепиано с оркестром op. 63 (1920) — настоящая «дразнилка» для обывателя: в первом из них звучат одновременно *три тоналности*; второй позволяет расслабиться под лирический блюз, сдобренный *битональностью* и *полиритмией*; третий называется «Фуги» — Мийо умудряется втиснуть в минуту звучания сразу *несколько фуг в разных тоналностях*, в четвертом он отдает дань трюку с точным *зеркальным отражением второй половины пьесы относительно первой* (начиная с 21-го такта); пятый этюд — залихватский галоп с яркими звуковыми «пятнами» — издевательски назван «романтическим». На премьере этюдов (1921) рядом с Мийо посадили полицейского во избежание инцидентов с разгневанной публикой.

Истоки вкусного, чуть терпковатого музыкального языка Мийо — в щедрости жизненных впечатлений и эстетической отзывчивости композитора. Дариус родился в *Провансе* — цветущем и благодатном крае на юге Франции, в юности про-

вел два года в *Бразилии* в качестве секретаря посла Франции *Поля Клоделя* (крупного поэта, драматурга и религиозного писателя, ставшего соавтором ряда драматических сочинений Мийо), по возвращении в Париж погрузился в атмосферу *урбанистических* экспериментов, в 1939–45 годах из-за еврейского происхождения вынужденно пребывал в *эмиграции* в США (не устояв там перед искушением писать, помимо прочего, и для Голливуда), по возвращении преподавал в alma mater — Парижской консерватории.

В 1920-е годы Мийо исповедует, подобно другим членам «Шестёрки», идею создания «*музыки повседневности*». Совместно с дягилевской труппой он создает эксцентричные *балеты* «*Бык на крыше*» (1919), действие которого происходит в американском «молочном» баре времен сухого закона*; «*Сотворение мира*» (по негритянской легенде, 1923), где композитор одним из первых в Европе применил джазовую стилистику в академическом жанре и даже использовал состав из 17 исполнителей, слышанный им в нью-йоркском Гарлеме и включавший саксофон; «*Голубой экспресс*» (1924), обозначивший тяготение хореографии к акробатике и гимнастике (в оформлении Пикассо, с костюмами от Шанель).

Композитор много сочинял по заказу, став последовательным приверженцем «*географической программности*» — музыки, навеянной путешествиями или созданной к юбилеям различных городов мира и отражающей национальную специфику соответствующих стран («*Бразильская сюита*», 1919; «*Карнавал в Эксе*», 1926; «*Провансальская сюита*», 1936; «*Карнавал в Лондоне*», 1937; «*Французская сюита*», 1944; «*Карнавал в Новом Орлеане*», 1947; «*Кентуккиана*», 1948; «*Средиземноморская увертюра*», 1953; «*Француз в Нью-Йорке*», 1962; «*Музыка для Бостона*» и «*Музыка для Праги*», 1965; «*Музыка для Лиссабона*», 1966; «*Стенфордская серенада*», 1969; «*Музыка для Сан-Франциско*», 1971; «*Ода Иерусалиму*», 1972, и др.).

Ряд крупных сочинений Мийо глубок и серьезен, что связано с обращением к темам войны и мира, борьбы с насилием (кантата «*Смерть тирана*», 1932; «*Кантата о мире*», 1937;

* Этой музыкой первоначально предполагалось сопровождать один из немых фильмов Чарли Чаплина, но предложенный Кокто сценарий заинтересовал Мийо больше.

«Кантата о войне», 1940; опера «Боливар», 1943; Третья симфония «Во славу окончания войны», 1947; кантата «Огненный замок» памяти жертв концлагерей, 1953; симфоническая «Ода погибшим в войне», 1963), а также античной, библейской и исторической тематике (оперы «Медея», 1938; «Давид», 1952; опера-оратория «Святой Людовик, король Франции», 1970). Центральное место в его музыкально-драматическом творчестве принадлежит опере «Христофор Колумб» (1929), трактующей путешествие мореплавателя как религиозно-миссионерский подвиг и предполагающей демонстрацию во время постановки кинокадров, визуально обогащающих сценическое действо.

Последние годы композитор провел в Женеве, работая над созданием мемуаров «Моя счастливая жизнь» (рансе, в 1949 году, вышла автобиография «Заметки без музыки»).

Мийо — автор 15 опер (включая три мини-оперы «Похищение Европы», «Покинутая Ариадна», «Освобождение Тезея», последняя из которых была внесена в Книгу рекордов Гиннеса как самая короткая опера в мире*), 17 балетов, 12 больших и 6 камерных симфоний, 21 концерта, других оркестровых сочинений в разных жанрах, 18 струнных квартетов, музыки к 80 фильмам, спектаклям и радиопостановкам, множества камерной, фортепианной, хоровой и вокальной музыки (в том числе редко исполняемых в России вокальных циклов «Петроградские вечера» на слова Рене Шалю; «Сельскохозяйственные машины» на текст каталога выставки, 1919; «Каталог цветов» на слова Люсьена Доде, 1920).

ОТ ФУТУРИЗМА К УРБАНИЗМУ

Вышеупомянутый каталог сельхозмашин, распетый усилиями Мийо, будучи невинной пародией на символистские циклы (безлико-инструктивный текст контрастирует в нем с подчеркнута лирической мелодикой), вместе с тем отвечал одному

* Ее продолжительность чуть больше семи минут. В 1993 году мини-лавы Мийо перешли к уэльскому композитору Питеру Рейнольдсу, создавшему оперу «Пески времени» (3,5 минуты), включавшую увертюру, несколько «арий» и речитативы.

из самых острых запросов времени. У многих деятелей искусства война начисто отбила охоту сентиментальничать и морализировать на темы несовершенства человека; в моду вошел объективизм. Воплощение *кипучей энергии большого города, безупречно четкой работы механизмов, «религия скорости»* — алгоритмы урбанизма (от лат. *urbanus* — городской), одного из популярных направлений 1920-х годов.

Художественную почву урбанизму подготовили еще до войны итальянские *футуристы* (от лат. *futurum* — будущее), именно в Париже в 1909 году опубликовавшие «Манифест футуризма», написанный его главным теоретиком, поэтом и писателем *Филиппо Томмазо Маринетти* (1876–1944). Довольный жизнью, сказочно богатый щеголь с пышными усами, писавший стихи «в телеграфном силе», решил возглавить оптимистичную «партию будущего».

Пафос Маринетти был направлен на разрушение старой культуры*. *«До сих пор литература воспевала задумчивое бездействие, чувствительность и сон, мы провозглашаем агрессивное действие, лихорадочную бессонницу, гимнастическую поступь, опасный прыжок, пощечину и удар кулака, — писал Маринетти. — Мы хотим воспеть дух опасности, внушить энергию и отвагу. Главными составляющими поэзии станут храбрость, дерзость и мятеж. Великолепие мира обогащается новой красотой: красотой скорости. Ночной автомобиль прекраснее Ники Самофракийской. Слишком долго Италия была громадным рынком древностей. Мы хотим избавить ее от полчищ музеев, в которых она похоронена»**.*

Футуризм не случайно возник в Италии — стране, где тысячелетние слои культуры порой казались дамочковым мечом,

* Позже Маринетти перенес его на всю европейскую цивилизацию и стал одним из идеологов итальянского фашизма, другом Муссолини и даже участником войны против СССР (в 1942 году 65-летним старцем он добровольно отправился на Сталинградский фронт, но вскоре был демобилизован по состоянию здоровья). Нигилизм Маринетти подчас принимал анекдотические формы: в «Манифесте футуристической кухни» (1930) он призвал «упразднить макароны — абсурдную гастрономическую религию итальянцев».

** Перевод М. Вагнер. *Ника Самофракийская* — мраморная статуя крылатой богини победы Ники (II век до н. э.), найденная на греческом острове Самофракия; один из величайших шедевров античного искусства (экспонируется в Лувре).



Футуризм во Франции
 М. Дюшан. «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» № 2
 1911 г.

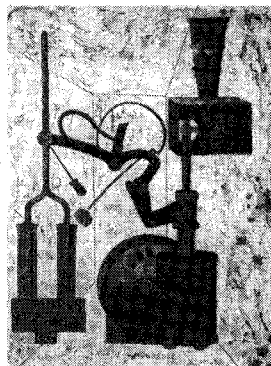
довлеющим над всякой инициативой. «Сходить в музей раз в год, как ходят на могилку к родным, — это еще можно понять. Даже принести букетик цветов к портрету Джоконды — и это куда ни шло! — восклицал Маринетти, требуя взглянуть на мир свежим взглядом. — На наших глазах рождается новый кентавр — человек на мотоцикле, а первые ангелы взмывают в небо на крыльях аэропланов». В ответ на призывы Маринетти итальянский живописный футуризм имитировал движение острыми цветовыми углами и наложением нескольких фаз движения на одну фигуру (многоруко-многоногие картины У. Боччони, Дж. Северини); скульптурный — создавал «кинетические объекты», движущиеся пространственные композиции из различных материалов (Дж. Балла); литературный — отрицал традиционную орфогра-

фию, синтаксис и пунктуацию, погружаясь в словотворчество и «цепочки ассоциаций»; архитектурный — выставлял напоказ конструктивную основу зданий; музыкальный — трактовал сложные диссонантные аккорды современной музыки как первый этап перехода к новаторскому «звукошуму», предлагая взамен «нудной тягомотины оркестровых тембров» внимать лязгу трамваев, грохоту моторов, гулу грузовиков, специально сгенерированному шуму или, в крайнем случае, оглушительной молотье по клавишам фортепиано (Ф. Б. Прателла — «Технический манифест футуристической музыки», 1911; фортепианная фантазия «Война», «Футуристическая музыка» для оркестра, 1913; Л. Руссоло — манифест «Искусство шумов», 1913; пьесы для *интонафурмори* — генераторов шумов).

Итальянские футуристы, смыкаясь с другими авангардными течениями, предвосхитили ряд последующих новаций музыкального искусства XX века (в частности, возникшую в 1940-е годы конкретную музыку, оперировавшую естественными, «природными» звуками). А в «беспокойные» 1920-е футуристические

идеи нашли немало сторонников среди французских мастеров искусств*.

Еще в 1877 году Клод Моне почувствовал особую красоту гигантских промышленных сооружений, запечатлев парижский вокзал Сен-Лазар в серии картин; через 12 лет небо Парижа прорезал 324-метровый пик Эйфелевой башни; в 1895 году посетители «Гран-кафе» на бульваре Капуцинок стали свидетелями рождения кинематографа, а еще через год его изобретатели братья Люмьер уже щекотали нервы зрителей мчащимся прямо на них кинопоездом. После войны переключение внимания с *«исчерпанной психологии»* человека на *«организованно-послушную «душу машины»* и *«нервные сердца моторов»* казалось выходом из тупиков субъективизма.



Ф. Пикабия.
«Любовный парад»
1917 г.

Во французском изобразительном искусстве одним из глашатаев «машинной эстетики» был Фернан Леже (картины «Город», 1919; «Механика», 1920; «Вокзал», 1923; футуристический привет Дюшану «Джоконда и клочки», 1929; бессюжетный фильм «Механический балет», 1924, сходный по решению с «Антрактом» Клэра, Сати и К°). *«Я люблю формы, внушаемые нам современной промышленностью, — писал он. — Сверкающие тысячами бликов стальные конструкции — гораздо более тонкие и прочные, чем так называемые классические сюжеты».*

Идеи футуризма вызвали горячий отклик в предреволюционной России, где в 1912 году появился собственный манифест литературного футуризма — «Пощечина общественному вкусу», подписанный Бурлюком, Кручёных, Маяковским и Хлебниковым («Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч., и проч., с парохода современности. Кто не забудет своей первой любви, не узнает последней...»). Вояж Маринетти в Москву и Петербург в 1914 году прошел под неусыпным вниманием прессы, иронизировавшей над идеями «наивного итальянца», в том числе над его пропагандой «шумовой» музыки. Так, фельетонист газеты «Голос Москвы» писал, что его кухарка Матрёна, напившись на именинах и войдя в музыкальный раж, «*кулаками во всех октавах стучала и даже иньими частями тела наседала на фортепиано*», хотя «*в трезвом виде — смиреннейшая баба... Кто знает? Может быть, бессознательная футуристка?*» (Цит. по ст.: Алякринская Н. Маринетти в зеркале русской прессы. Вестник МГУ, серия 10, Журналистика. № 4, 2003).

* Идеи футуризма вызвали горячий отклик в предреволюционной России, где в 1912 году появился собственный манифест литературного футуризма — «Пощечина общественному вкусу», подписанный Бурлюком, Кручёных, Маяковским и Хлебниковым («Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч., и проч., с парохода современности. Кто не забудет своей первой любви, не узнает последней...»). Вояж Маринетти в Москву и Петербург в 1914 году прошел под неусыпным вниманием прессы, иронизировавшей над идеями «наивного итальянца», в том числе над его пропагандой «шумовой» музыки. Так, фельетонист газеты «Голос Москвы» писал, что его кухарка Матрёна, напившись на именинах и войдя в музыкальный раж, «*кулаками во всех октавах стучала и даже иньими частями тела наседала на фортепиано*», хотя «*в трезвом виде — смиреннейшая баба... Кто знает? Может быть, бессознательная футуристка?*» (Цит. по ст.: Алякринская Н. Маринетти в зеркале русской прессы. Вестник МГУ, серия 10, Журналистика. № 4, 2003).

Партитура «Механического балета», созданная обитавшим в Париже американцем *Джорджем Антейлом* (1900–1959), вдвое превышала саундтрек к фильму и в 1926 году дождалась отдельной премьеры: в ее исполнении было задействовано множество ударных инструментов, семь электрических звонков, сирены, три самолетных пропеллера; предполагалось также использование шестнадцати синхронизированных механических пианино и участие двух живых пианистов, но из-за технических сложностей самоиграющие инструменты пришлось заменить на “human-played pianos” (первое «аутентичное» исполнение состоялось в США лишь в 1999 году). Антейл создал ряд других урбанистических опусов, пронизанных *ритмическими остинато* (главным образом, для фортепиано — сонаты «Аэроплан», «Смерть машин», сюита «Механизмы», 1921–24).

В это же время «индустриальная романтика» ярко проявилась в творчестве другого «парижанина» — *С. Прокофьева* (Вторая симфония, 1924; балет «Стальной скок», 1925).

Восторги перед технократической цивилизацией порождали и смутный страх подавления человека промышленными монстрами (он подспудно ощутим, к примеру, в картине «Слон Целебес» жившего в Париже *Макса Эрнста*, 1921).

«СИМФОНИЧЕСКИЕ ДВИЖЕНИЯ» АРТЮРА ОНЕГГЕРА

«Прелести урбанизма» воплощены композиторами «Шестёрки» в целом ряде сочинений. Пример им подал все тот же Сати в цикле «*Спорт и развлечения*» (1914), где он изобразил различные типы спортивного движения («Скачки», «На яхте», «В санях» и др.). Отчетливее эта же идея реализована *Ф. Пуленком* в сборнике «*Прогулки*» (1921), также предназначенном для фортепиано: десять пьес составляют своеобразную антологию способов перемещения и освоения человеком разных видов транспорта («Пешком», «Верхом», «В лодке», «В экипаже», «В дилижансе», «На велосипеде», «В автомобиле», «В автобусе», «В поезде», «В самолете»). Развитие каждой из пьес базируется на разных ритмических формулах и типах фактуры, имеющих изобразительный эффект.

Артюр Онеггер (1892–1955), наиболее глубокий, разносторонне одаренный и независимый из участников «Шестёрки» (один из первых заявивший о свободе от «групповых» привязанностей), в молодости также отдал дань урбанистическим восторгам и превращению царапающего уха промышленного скрежета в оригинальные партитуры. Самая известная из них — *первая оркестровая пьеса* из триптиха «Симфонические движения», созданная в 1923 году, принесшая Онеггеру мировую известность и вызвавшая волну подражаний в других странах. Она имеет необычное название «Пасифик 231» — так назывался один из новейших, наиболее мощных пассажирских паровозов, развивавший скорость до 120 км/час*. По утверждению автора, партитура была озаглавлена лишь по завершении сочинения, а в процессе работы над ней он «руководствовался весьма отвлеченным замыслом *вызвать впечатление такого ускорения движения, которое казалось бы сделанным с математической точностью, несмотря на то что в это время его темп делался бы более медленным*»**.



Название пьесы, конечно, не случайно — композитор коллекционировал модели локомотивов и признавался, что любит паровозы почти как живых существ, «как другие любят лошадей или женщин», поэтому он стремился воссоздать «физическое наслаждение» от движения, передать ощущение скорости «лирически», а не механистично.

«Живая картина» выпала настолько яркой, реалистичной, что пьеса породила многочисленные программные описания: начало ассоциируется с точкой покоя, «разогревом», затем следует последовательное ускорение парового гиганта и его стремительный бег, а в заключительной фазе — скрежещущее

* Цифры означают количество фиксирующих колеса осей — два направляющих, три ведущих и одна поддерживающая (соответственно колес всего 6–4–2, с одной стороны — 2–3–1).

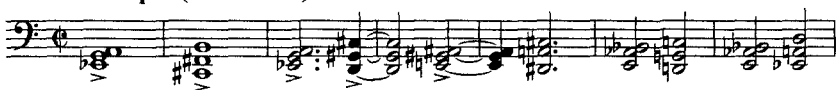
** Курсив наш. Здесь и далее цит. по кн.: *Онеггер А. О музыкальном искусстве*. Л.: Музыка, 1979.

торможение и остановка. Соответственно, один из основных приемов развития формы — *постепенное дробление длительностей* от целых нот до шестнадцатых (а также квинтолей из них, это наименьшая ритмическая градация) *в первой половине отпуса и симметричное укрупнение длительностей в конце.*

Однако процитированный авторский комментарий проливает свет на то, что *конструктивная задача*, решенная Онеггером, была несколько сложнее простого деления-суммирования ритмических единиц, ведь дробление длительностей кратно двум — каждый такой шаг ускоряет «темп» (точнее, частоту появления нот) вдвое: «ускорение» в этом случае имеет дискретный, «пороговый» характер. Применение триолей и пунктиров смягчает, но не снимает проблему. Композитор нашел остроумный выход из положения: *дробя длительности*, он чуть-чуть *замедлял скорость метрических долей*, то есть собственно темп, и в итоге добился эффекта общего *постепенного ускорения*. К примеру, триольное движение восьмыми сначала полиритмически смешивается с пунктирным ритмом (ц. 9), затем с шестнадцатыми (ц. 10–11), после чего *темповое обозначение* меняется с $\text{♩} = 144$ на $\text{♩} = 138$ (ц. 12) при сохранении ритмической конструкции, а триоли вытесняются шестнадцатыми (ц. 13–14). Тонкость *игры между метром и ритмом* в большой степени зависит от исполнителей, ведь каждый дирижер управляет оркестром с разной степенью точности.

Пьеса начинается с урчащего «дрожания» стоящего локомотива (едва слышные трели ударных и контрабасов), свиста вырывающихся паровых струй (флажолеты струнных) и приглушенных гудков (засурдиненные валторны). Огнедышащий «железный конь» собирается с силами (динамическое и фактурное крещендо) и наконец тяжело трогается с места (ц. 1); секундово-тритоновые и квартовые аккорды фаготов и низких струнных появляются все чаще с постепенным повышением регистра:

80 Rithmique (Ритмично) $\text{♩} = 80$



В цифре 2 устанавливается равномерность движения (трель бас-кларнета изображает что-то «бурлящее» в глубине паровозных котлов), в цифре 3 энергично расходящиеся мелодические линии неуклонно расширяют диапазон, оркестровая ткань уплотняется, ее пространство прорезают звонкие реплики валторн и труб. «Симфоническое движение» развивается волнообразно, проходя через несколько фаз с постепенным нарастанием динамики к финалу. В цифре 6 возникает пульсация *восьмыми* (скорость набрана, для ее поддержания требуется меньше энергии — фактура разрежается; это начало второй фазы), в 5-м такте цифры 8 появляется *горделивая тема* у флейт и гобоев:



На кульминации она прозвучит у меди как вдохновенный *гимн скорости*. Цифра 9 — начало третьей фазы (установление *триольного* движения, очередной спад напряжения с последующим усилением мощности звучания). Четвертая фаза (ц. 12) начинается как «удаленное движение», ритмичное постукивание колес доносится будто бы издалека, но с этого момента энергия наступательного порыва будет только нарастать и приведет к оглушительной кульминации (ц. 14–15), на пике которой начнется резкое торможение: реприза не просто динамизирована, а предельно уплотнена, «сплющена» — грохочущий локомотив волей Онеггера останавливается всего за 14 тактов.

Форма сочинения близка *фактурно-тембровым вариациям* — мелодические и аккордовые образования интонационно родственны. На это в одном из интервью указал автор: «С чисто музыкальной точки зрения у меня получилось нечто вроде обширной хоральной вариации, насквозь пронизанной контрапунктическими линиями».

Премьера «Пасифика» прошла с большим успехом в парижской Гранд-опера 8 мая 1924 года под управлением Сергея



Паровоз марки «Pacific 231»

Кусевитцкого, после чего пьеса начала быстрое распространение по Европе*.

Два других «симфонических движения» не стали столь же популярны, хотя по стилистике близки «Пасифику». Вторая пьеса — «Регби» (1928) вновь отразила личные внемузыкальные симпатии автора, в юности бывшего заядлым спортсменом. В «Симфоническом движении № 3» (1932) объявленной программы нет, композитор считал его «несчастливым», оставшимся в тени программных собратьев (по причине того, что «широкий слушатель» предпочитает «чистой» музыке сюжетные звукоиллюстрации).

Масштаб дарования Артюра Онеггера много шире урбанистических кунштюков: в наследии композитора свыше двухсот опусов, в том числе *5 симфоний, 17 балетов и 9 крупных оперно-ораториальных сочинений*. Он — дитя двух культур: по происхождению Онеггер — швейцарец, учившийся в консерваториях Цюриха и Парижа, с 1911 года постоянно поселившийся во французской столице, но никогда не терявший

* В 1928 году автор дирижировал «Пасификом» в Петербурге. К этому времени в СССР у него были последователи: двумя годами ранее ленинградец В. Дешевов написал музыку к производственной мелодраме «Рельсы» для оркестра и подготовленного фортепиано с применением звукомонтажа (его одноименная фортепианная пьеса пронизана, как и все урбанистические опусы, энергичной моторикой и остинатностью), а москвич А. Мосолов — оркестровую пьесу «Завод» (1927). Сочинение Онеггера дважды эквиритмически экранизировано: в Ленинграде — М. Цехановским (1931, короткометражка «Пасифик-231»), в Париже — Ж. Митри (одноименный фильм, 1949).

связи с родиной (в 1914–15 годах он даже служил в швейцарской армии). По собственному признанию, *Швейцарии* композитор обязан «традициями, связанными с протестантизмом: полной неспособностью преувеличивать ценность своей деятельности, бесхитростно прямыми представлениями о честиности и хорошим знанием библии», *Франции* — «утонченством духовных и музыкальных запросов».

Творческий почерк, проявившийся в «Пасифике», в дальнейшем получил почти «каллиграфическое» выражение и в других его симфонических опусах. Быстрые части симфоний Онеггера неизменно отличаются *композиционной ясностью, продуцируемостью и динамичностью конструкций, целенаправленностью и концентрированностью развития, ритмической активностью, рельефностью мелодики, объемностью звукового пространства за счет фактурной многослойности, скрещиванием гармонических пластов и полифонических линий* (медленные части нередко абстрактно-лиричны). Язык композитора, как правило, жёсток и современен, однако опирается на прочный *тональный* каркас. Онеггеру оказались чужды чисто формальные эксперименты, его симфоническая музыка пронизана токами *личных переживаний*, тревогой за судьбы человечества; этим он близок Шостаковичу. Неукротимая энергия *Первой симфонии* (1930) еще выражает *общий* тонус времени, его кипучую энергию, но последующие симфонические сочинения, написанные уже в годы Второй мировой войны и послевоенный период, интерпретируют жанр как «*музыкальный документ*», нередко окрашенный в трагические тона. Композитор считал симфонию «квинтэссенцией жизненных драм». *Вторая симфония* (1941) отражает потрясения военного времени, *Третья* (1946), названная «Литургической», взывает к вечным ценностям посредством религиозно-философских обобщений: три ее части — “Dies irae” («День гнева»), “De profundis” («Из глубины») и “Dona nobis pacem” («Даруй нам мир»), по мысли автора, проводят слушателя через бездны ада к «утопическому» миру. Социальный пессимизм Онеггера проявился и в последней, *Пятой симфонии* («Симфонии трех ре», названной по итожающему каждую часть тону).

В течение всей жизни композитор обращался к жанру *оратории*, создавая смешанные жанровые подвиды часто на материале одного сочинения: так, *симфонический псалом* «Царь Давид» (1921, с хором и солистами) переделывался дважды — в *драматическую ораторию* с чтецом (1923) и *оперу* (1924); «Юдифь» (1925–26) тоже существует в трех версиях (музыка к библейской драме, оратория, опера). В *лирической трагедии* «Антигона» (1927) композитор экспериментировал с речевой интонацией, стремясь достичь особой рельефности донесения слова (например, переносил акценты на безударные слоги). Одно из самых оригинальных творений композитора — *ораториальная мистерия* на текст П. Клоделя «Жанна д'Арк на костре» (1935), своеобразный гибрид театра, музыки и средневекового народного представления, созданный по заказу эксцентричной миллионерши Иды Рубинштейн, пожелавшей блеснуть декламацией (танцевать к тому времени она по возрасту уже была не в состоянии).

Творческое кредо композитор сформулировал в автобиографической книге «Я — композитор» (1951): «*Мои усилия всегда были направлены на то, чтобы писать музыку, доступную широким массам слушателей и интересную знатокам отсутствием банальных „общих“ мест... Я всегда старался дать возможно более четкие линии, не отказываясь, однако, от обогащения их насыщенно звучащим фоном — гармоническим или полифоническим. Мои творческие принципы в известной мере отражаются в советах, которые я даю своим ученикам: „Если ваши мелодические или ритмические рисунки достаточно определены и легко улавливаются слухом, то сопутствующие им диссонансы никогда не испугают публику. Слушатель противится лишь одному: опасности погрязнуть в некоей трясины звуков, берега которой невозможно разглядеть и которая стремительно засасывает его. Вот в подобных случаях он начинает томиться и вскоре отказывается слушать все последующее. С широкой публикой можно и должно говорить без ложной снисходительности, но непременно ясно, четко!“*» Без сомнения, композитору это удавалось.

КОНТРАСТЫ ФРАНСИСА ПУЛЕНКА

Франсис Пуленк (1899–1963), самый младший из участников «Шестёрки», не стремился во что бы то ни стало быть современным; он разделял мнение Кокто, однажды изрёкшего: «В высказывании „Я — современный человек“ смысла не больше, чем в известной шутке „Мы, средневековые рыцари“». Творчество Пуленка стало примером *гармонии между традицией и новаторством*. Унаследовав от матери вкус к классическому искусству (кумиры — Моцарт, Шуберт, Шопен), получив у нее же в пять лет первые уроки фортепианной игры, к шестнадцати годам он уже определился с выбором жизненного поприща: увлекшись творчеством Дебюсси, Равеля и Стравинского, он решил посвятить себя музыке. Лишенный материальных проблем (отец Франсиса владел фармацевтической компанией), Пуленк предпочел не консерваторское, а *частное обучение*: он совершенствовал фортепианную технику с *Р. Виньесом* — «причудливым идалго с огромными усами»*, пропагандистом новой французской музыки, который познакомил Франсиса с *Ориком* и *Сати*. Вскоре благовоспитанный юноша оказался в водовороте новейших идей и стал полноправным участником «Шестёрки». И вместе с друзьями для начала увлекся джазом: его первым *опубликованным* сочинением стала пятчастная *«Негритянская рапсодия»* (1917) для флейты, кларнета, струнного квартета и фортепиано, посвященная Эрику Сати. «Бацилла дадаизма» угнездилась в самом центре сочинения — вокальном номере для баритона «Юнолулу» на тарабарском языке некоего Макоко Кенгуру, якобы народного негритянского поэта (никогда не существовавшего). Розыгрыш вполне удался: публика без колебаний признала в Пуленке оригинального автора, сочетающего *лиризм, точность рисунка и экономность фактуры, гармоническую свежесть, иронию*



* Здесь и далее цит. по кн.: Пуленк Ф. Я и мои друзья. Л.: Музыка, 1977.

и непременно *элегантную «перчинку»*, в сумме рождавшие особое «парижское» обаяние. Успешно прошли и премьеры *Сонаты для двух кларнетов* (1918), *вокального цикла «Бестиарий»** (1918) на стихи Г. Аполлинера.

Молодой композитор не был склонен к зазнайству: отбив военную службу (к счастью, уже после войны — в 1918–21 годах), он продолжил учебу, три года занимаясь композицией с *Ш. Кёклёном*, учеником Массне и Форэ. Любознательность и любовь к профессии побудила его (в компании с Мийо) предпринять поездку в *Вену* (1922), где он встретился с Шёнбергом и в обстоятельной беседе вник в детали атональной композиции, а также познакомился с Бергом и Веберном. Поиски нововенцев Франсис считал важным «противоядием» от растущего влияния Стравинского, но следов додекафонии в творчестве Пуленка мы не обнаружим — композитор признавался, что «солнце Стравинского» жгло ощущением.

Для утверждения Пуленка в музыкальном мире большое значение имело знакомство с *Дягилевым*, заказавшим молодому композитору *одноактный балет с пением «Les biches»* для хора и оркестра (1923), поставленный в Монте-Карло Брониславой Нижинской. Буквальный перевод названия — «Лани», более точный по смыслу — «Милашки», ибо героини куртуазного опуса — «двадцать восхитительных кокеток, резвящихся с тремя рослыми кавалерами».

Балет обозначил ностальгию Пуленка по музыке XVIII века и его поворот к *неоклассицизму*, приправленному острыми гармониями: в 1928 году по заказу Ванды Ландовской он завершил *«Сельский концерт» для клавесина с оркестром*, крайние части которого — парафраз на стиль французских клавесинистов, а средняя — меланхолическая сицилиана в духе Беллини; *хореографический концерт «Утренняя серенада»* для фортепиано и восемнадцати инструментов (1929) воскрешает французские балетные традиции. *Концерт для двух фортепиано с оркестром* (1932) — своеобразная «энциклопедия стилиза-

* *Бестиарий* (букв. «зверинец», от лат. *bestia* — зверь) — появившийся в средневековье жанр «каталога животных» (часто вымышленных) с описанием их повадок и аллегорическими отсылками к разным типам поведения человека.

ции»: его первая часть неоромантична (à la Мендельсон), вторая почти в точности копирует моцартовский стиль, третья посылает воздушные поцелуи Дебюсси; «разностилье» близко эклектике, но «реабилитируется» ёрническим пересмешничеством бодрых, галопирующих эпизодов, превращающих стилевую игру в род намеренного «притворства». Атмосфера праздничной непринужденности и залихватская, «уличная» мелодика светской кантаты «Бал-маскарад» для низкого голоса и камерного оркестра на текст М. Жакоба (1932) заставляют вспомнить хулиганскую суету «Парада» Сати, но и ее Пуленк насыщает реминисценциями из музыки прошлого (в последней части мелькает, например, тема из «Щелкунчика» Чайковского). Заслуженно популярен одночастный *Концерт для органа, струнных и литавр* (1938), где традиционное романтическое «столкновение рока и трепетных порывов ранимой артистической души» построено на контрасте мощных органических звучностей (темброво воскрешающих суровую патетику фантазий Баха, но гармонически соответствующих XX столетию) и экспрессивных струнных (центральный раздел написан в форме сонатного *allegro*).

Большинство сочинений Пуленка 1920-х – середины 1930-х годов эмоционально светлы, беспроблемны. Это связано не только со счастливым характером автора, отличавшегося благодушием и неизменной приветливостью, но и с размеренным «буржуазным» бытом: через десять лет после смерти отца, в 1927 году, на унаследованные средства Пуленк купил большую усадьбу XVIII века в окруженном виноградниками местечке Нуазе в центральной части Франции, обставил ее на свой вкус и сосредоточился на творчестве (посвящая ему время с шести утра до полудня) и общении с близкими людьми (оставшаяся часть дня). Зарницы приближающейся войны Франсису были почти не видны.

Идиллия была взорвана в августе 1936 года страшным известием о смерти в автокатастрофе друга, коллеги, организатора концертной жизни Франции, 36-летнего композитора Пьера-Октава Ферро. Пуленк был потрясен «хрупкостью человеческой жизни и близостью холодного дыхания смерти». Душевный надлом побудил его предпринять давно намеченное паломничество в *Рокамадур* — расположенный меж отвесных скал поселок,

прославившийся в XII веке чудесами святого Амадура: мощи чудотворца хранились в тамошнем католическом соборе Нотр-Дам-де-Пюи, как и старинная черная деревянная статуя Богоматери. Душевный кризис побудил композитора искать точку опоры в *религии* — он словно пережил «второе обращение». С этого времени тон его музыки меняется — она становится глубже, серьезнее, возвышеннее.

Трагические события открыли новую сферу творчества Пуленка — *духовную музыку*. Жанровый и стилистический сдвиг обозначен «*Литаниями Черной Богоматери*» для женского или детского хора в сопровождении органа (1936), созданными на текст купленной в рокамадурском соборе открытки и воплотившими «доверительность и строгую простоту крестьянской молитвы». Далее последовали другие крупные вокально-инструментальные и хоровые опусы: *месса* (1937, памяти отца), *мотеты* (1938, 1941, 1952), *Stabat Mater* («Стояла Мать скорбящая», 1951) и жизнеутверждающая *Gloria* («Слава», 1959; по заказу фонда С. Кусевицкого в Бостоне). В духовных сочинениях Пуленка разновременные элементы культовых жанров (архаика григорианских хоралов, прихотливость ренессансной полифонии, гармоническая наполненность барочных месс) дополняются чуть диссонирующими гармониями, придающими остроту религиозному (и эстетическому) переживанию. К этой же линии творчества примыкает пронзительная *хоровая кантата* «*Лик человеческий*» (1943) на текст П. Элюара, выразившая протест художника против жестокостей войны.

Большое место в наследии композитора занимает *камерная вокальная лирика*. За искренность музыки, тонкость работы с текстом, изобретательность сопровождения Пуленка называют на родине «французским Шубертом». Одним из любимых поэтов Франсиса был *Гийом Аполлинер**, чьи стихи легли в основу

* *Гийом Аполлинер* (1880–1918, настоящее имя *Вильгельм Аполлинарий Костровицкий*) — французский поэт польско-итальянского происхождения, раздвинувший границы поэзии; лирик и «бытописатель запретных тем», «классик» и смелый экспериментатор, первым употребивший термин «сюрреализм». В 1914 году ушел на фронт, в 1916 получил тяжелое ранение в голову; место на виске, куда Аполлинер был ранен осколком снаряда, провидчески отмечено в картине Дж. де Кирико, которому поэт позировал накануне войны («Портрет Гийома Аполлинера», 1914). Умер во время эпидемии «испанки» (разновидности гриппа).

вокальных циклов *«Банальности»* (1940), *«Каллиграммы»* (1948), других песен и романсов.

Центральными сочинениями последнего периода творчества Пуленка стали *три разнохарактерные оперы*, сфокусировавшие его лучшие достижения.

Буффонная опера *«Грудь Тиресия»* (1944) на сюрреалистический текст Г. Аполлинера напомнила, что подлинному художнику для прорыва в неизведанное периодически требуется провокация. Пьеса Аполлинера завершена в конце Первой мировой войны (1917), опера Пуленка — в последние месяцы Второй мировой. Оба автора весьма своеобразно откликнулись на резкое падение численности населения: их детище — эксцентричная бравада, высмеивающая феминизм (борьбу женщин за равные с мужчинами права) и призывающая французов к деторождению. Пикантность сюжета (муж и жена в начале «драмы» меняются полами) привела к очередному скандалу на парижской премьере (а советским слушателям вообще закрыла путь к сочинению: первая российская постановка состоялась лишь в 1992 году в Перми, выявив неоспоримые достоинства музыки). Сам автор на склоне лет как-то заметил, что предпочитает это сочинение всему остальному, им написанному. К тому же премьера гротескной оперы подарила ему «музу» — обладавшую ярким актерским даром певицу *Дениз Дюваль*, участницу всех последующих парижских премьер композитора.

Эмоционально насыщенная, драматически взволнованная, временами по-настоящему экспрессивная музыка второй оперы — *«Диалоги кармелиток»* (1956), воплотившая историю шестнадцати монахинь кармелитского монастыря, гильотинированных якобинцами во времена Великой французской революции. Особенно выразительна заключительная сцена мученической смерти, во время исполнения которой из хоровой массы один за другим «исчезают» голоса, пока не прерывается на полуслове последний из них. Сюжет отчасти условен — композитор, по его словам, стремился выразить не столько исторические перипетии и опасность насилия извне, сколько «метафизическую и духовную тоску», побуждающую к добровольному уходу от мирского.

Наибольший успех ожидал *одноактную лирическую трагедию* Пуленка на текст Ж. Кокто — **монооперу «Человеческий голос»** (1958) для сопрано и оркестра. 45-минутная пьеса Кокто,

завершенная в 1929 году, была впервые сыграна Бертой Бови в «Комеди Франсез» (1930), после чего ее охотно включали в репертуар многие выдающиеся актрисы — Анна Маньяни (1948, в фильме Р. Росселини «Любовь»), Ингрид Бергман (1966), Лив Ульман (1979) и другие.

Характеризуя героя своего романа «Двойной шпагат», Кокто писал: «Жак был слезлив; кино, плохая музыка, бульварный роман — всё вызывало у него слезы. Но он никогда не пугал это обманчивое мягкосердечие с *настоящими* слезами». Писателя Кокто можно назвать двойником этого персонажа: оставаясь всю жизнь «изумленным, нежным и робким ребенком» (А. Моруа), живя «потаенно, в плаще из слов и легенд», под юношескими эксцентриадами он скрывал *настоящее* — ранимое — сердце и жажду идеальной, вечной любви. В зрелом возрасте он уже не боялся снимать маски и говорить о главном — о Любви, о ее неутолимости в земной жизни и о нитях, связывающих ее с небытием, говорить прерывающимся голосом, взхлеб, без надежды. Именно такова *пьеса-монолог* «Человеческий голос». В предисловии к ней Кокто предупредил критиков, что его мало интересует жанровая чистота, и попросил лишь об одном — уважении к тексту, «в котором все ошибки, повторы, литературные обороты, безвкусица и пошлость тщательно выверены и распределены»*. Таким образом, пьесу можно считать и *мелодрамой* (сюжет почти обыден — что нового в муках растерянной женщины, покинутой любимым?), и ультрамодным *потоком сознания*, выражающим спуганность внутреннего времени, скрещивание набегающих одно на другое воспоминаний, обрывочность, «неуправляемость» мыслей**. Ирония авторского предуведомления не умаляет серьезности темы: как пишет драматург, место действия — «*комната, в которой произошло убийство*», что, однако, не следует понимать буквально: актриса лишь должна «*производить впечатление человека, истекающего кровью*». Суть в том, что конец Любви Кокто приравнивает к наступлению Смерти.

* Кокто Ж. Петух и Арлекин.

** Термин «поток сознания» введен американским философом Уильямом Джеймсом (1890); как литературный прием наиболее последовательно реализован в цикле романов М. Пруста «В поисках утраченного времени» (1913–22) и романе Дж. Джойса «Улисс» (1922); в дальнейшем стал одним из распространенных компонентов стилистики различных видов искусства.

Итак, пространство пьесы отдано лишь *одному персонажу* — не названной по имени, убитой страданиями женщине, три дня назад познавшей горечь измены: ее возлюбленный ушел к новой избраннице. Единственная нить, связывающая женщину с прошлым, — телефонный провод: угрызения совести заставляют невидимого мужчину звонить, утешать, притворно сочувствовать, вынужденно лгать, предлагать вызвать врача и т. д. Его реплики остаются «за кадром», мы лишь косвенно догадываемся о них по реакции главной героини. Структура «сюжета», на первый взгляд, линейна и строится на длинных «пунктирах» звонков — телефонная линия рвется, в нее вклиниваются посторонние абоненты, иногда возникают томительные паузы. Но «событийное» наполнение каждой новой фазы монолога корректирует замирающую линию «осциллографа любви», повышает градус отчаяния, опутывает дорогу в никуда страшными подробностями: «плохо слышно» превращается в «я никогда не верила»; попытка солгать самой себе («я обедала у Марты») провоцирует вспышку искренности — выясняется, что женщина приняла горсть снотворных таблеток в надежде больше не проснуться, но у нее «не хватило мужества умереть одной», потому-то она и звонила Марте, приехавшей вместе с врачом, спасшим женщину для пустой, более ненужной ей жизни. В углу комнаты скулит пес, то ли тоскуя по исчезнувшему хозяину, то ли пугаясь слез героини. Телефонный провод, внутри которого вибрирует голос возлюбленного, обвивает шею женщины. «Я люблю тебя, люблю, люблю, люблю, люблю...» — повторяет она.



**Дениз Дюваль —
первая исполнительница
монооперы
«Человеческий голос»**

Лирико-психологический аспект драмы оказался близок Пуленку — он никогда не скрывал, что в решении поэтических задач «голос сердца» для него «важнее интеллекта». Поэтому когда издательство Рикорди после успешной премьеры в Ла Скала «Кармелиток» предложило ему новый заказ — оперу на сюжет Кокто, композитор сразу согласился и лихорадочно, «в состоянии транса», погрузился в работу. Он отверг предложение издателя поручить главную роль Марии Каллиас и предпочел

доверить премьеру знакомой по совместным работам Дениз Дюваль. После первого же спектакля в «Опера-комик» (1959) стало ясно, что опера удалась («Кокто доволен, дамы рыдают») и не исчезнет из репертуара*.

Стилистика текста пьесы во многом продиктовала особенности его музыкального воплощения: «Человеческий голос» — *речитативно-ариозная* опера, где композитор детально проработал различные оттенки *речевой выразительности* (отчасти идущей от Мусоргского), сплавленной с *распевностью*, унаследованной от французской лирической оперы. Этот синтез уже был оригинально воплощен в «Пеллеасе» Дебюсси — Пуленк, несомненно, идет здесь по его стопам. Пластичная *мелодика* вокальной партии психологически достоверно, интонационно точно выявляет содержание реплик героини (требуя от исполнительницы также большого *актерского мастерства*), *оркестр* создает эмоционально-подвижный фон (порой весьма экспрессивный благодаря гармоническим терпкостям) либо звуко-шумовой антураж (звонок телефона передан, к примеру, трелью ксилофона). Кроме того, автор стремился за счет оркестра объединить, «упорядочить» разрозненные вокальные реплики; инструментальная партия служит, таким образом, единству формы.

«Франсис Пуленк — это олицетворение музыки, — писал о композиторе Д. Мийо. — Я не знаю другой музыки, которая действовала бы столь же непосредственно, была бы столь же просто устроена и достигала бы цели столь же безошибочно». Потребность в чистосердечии, открытости музыкального высказывания сохраняет притягательную силу и в наши дни — чтобы убедиться в этом, прослушайте на уроке *Концерт для*

* Ничуть не умаляя вокальных и артистических качеств Д. Дюваль, не можем не выразить сожаления по поводу недооценки Пуленком дарования великой Марии Каллас — возможно, именно она, не сумевшая обрести счастья в личной жизни и пережившая в 1958 году острейший вокальный кризис (связанный в том числе с «колоратурными амбициями»), как никто другой сумела бы воплотить трагедию несбывшихся надежд в «декламационной», «актерской» опере (артистические данные Каллас блистали алмазными гранями и вне оперной сцены — например, в фильме П. Пазолини «Медea», 1969).

Две российский премьеры монооперы Пуленка прошли в 1965 году с *Н. Юреновой* (концертная версия) и *Г. Вишневецкой* (Большой театр).

органа с оркестром Пуленка и хотя бы небольшой фрагмент его оперы «Человеческий голос».

Несмотря на радикализм манифестов Сати и Кокто, их шестиглавое дитя не впало в крайности: композиторы «Шестёрки» избегли и аутического примитивизма, и безудержной гонки музыкально-технологических перевооружений, отнюдь не считая исчерпанными традиционные ресурсы академической музыки — богатства мелодии, гармонии, полифонии, тональной системы. Почти не коснулась их и немецкая «серийная волна» (Онеггер сравнивал додекафонистов с «каторжниками, которые, мечтая победить на стайерской дистанции, разбили свои кандалы с единственной целью приковать к ногам стокилограммовые ядра. <...> Подобная свобода, — добавлял он, — слишком дорогая расплата за суровые ограничительные правила»). Именно поэтому французские авангардисты называли период 1920–30-х годов «сумбурным» (Булез), а эволюционный путь в искусстве XX века — «иллюзорным». С их программой «выхода из тупика» мы познакомимся в главе «Авангардизм», а в завершение этой добавим, что не только участники «Шестёрки», но и многие другие представители так называемого «академического модернизма» искали и находили пути к обновлению музыки, не ломая ее вековых основ. В их числе (помимо уже упоминавшегося немецкого композитора *Пауля Хиндемита*) — в чем-то подобный Стравинскому большой венгерский мастер *Бела Бартók* (1881–1945), открывший в полузабытых пластах венгерского фольклора богатый материал для интеллектуальной «игры»; обогативший европейскую музыку новыми жанровыми и стилистическими оттенками англичанин *Бенджамин Бриттен* (1913–1976) и многие другие, чье творчество, к великому сожалению, не вместило в ограниченные рамки учебника.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какие композиторы входили в «Шестёрку»? Когда существовало это творческое объединение, как возникло его название? Почему глава учебника названа «Шестёрка с двумя плюсами»?

2. Расскажите об «идейных вождах» содружества. Воплотили ли участники «Шестёрки» радикальные идеи своих вдохновителей?

3. Какие стилистические тенденции проявились в творчестве композиторов «Шестёрки»? Можно ли найти в музыке этих авторов

общие черты? Какие качества их музыки кажутся вам наиболее привлекательными? Почему?

4. Что такое урбанизм? Как проявился урбанизм в творчестве «Шестёрки»? Приведите примеры урбанистических тенденций в музыке других композиторов, а также в других видах искусства.

5. Чем вызвано появление неоклассицизма в искусстве XX века? Обогастила ли «игра в классиков» музыкальную культуру столетия или, напротив, затормозила движение к новым берегам? Мотивируйте ответ, приведите примеры.

6. Оправдано ли отнесение творчества композиторов «Шестёрки» к академическому модернизму? Как вы понимаете этот термин? Проведите параллели с музыкой известных вам отечественных композиторов.



ВНЕКЛАССНОЕ ЧТЕНИЕ:

Игры с ангелами

Как в ясный полдень небо бывает чистым, не затеняясь никаким облаком, так и природа Ангелов пребывает светлой и блистательной.

Иоанн Златоуст

Вселенная и человечество живут среди наложения времен. Они также живут среди наложения ритмов. Сущность мира — полиритмия.

Оливье Мессиа́н

Видел ли кто-нибудь ангелов воочию? Слышал ли кто ангельское пение, их игру на музыкальных инструментах? Вооруженный скептицизмом современный человек лишь усмехнется в ответ. Да и теологи разных конфессий (христианства, иудаизма, мусульманства) характеризуют ангелов как незримых, бесплотных существ, обитающих где-то в безвременье — меж Вечностью и Временем, кротко содействующих божествам в исполнении их воли среди людей (в переводе с греческого *ангел* означает *вестник, посланник*). Предназначение ангелов — пребывать в святости. Чистота и неизбывная духовность ангелов рисуют их человеческому воображению в облике прекрасных юношей с пышными *крылами* — по

слову Иоанна Златоуста, «знаком того, что нисходят они с высочайших областей, оставив горние обители». «И все они имеют одно назначение — воспевать Божие величие», — добавляет Григорий Богослов. Отсюда уже полшага до знаменитой картины нидерландского живописца XV века Ханса Мемлинга, воплотившей не только ангельскую красоту и ангельскую кротость, но и ангельские музыкальные таланты: его знаменитый октет «Музицирующие ангелы», запечатленный на створках триптиха, когда-то закрывавшего проход к церковному органу, демонстрирует различные типы инструментов — медные и деревянные духовые, клавишные, струнные смычковые и щипковые; небесная гармония рождается как благодатное сплетение полифонического разноголосия.

Во многих религиозно-мифологических системах «ангельской сущностью» наделены также птицы за их способность воспарить над земной суетой, символизирующую свободу духа, устремленность к божественным высотам. Не случайно «просветленные» — Будда или Франциск Ассизский — охотно беседовали с пернатыми, видя в них связующее звено между небесными и земными силами.

Оригинальность духовного наследия одного из крупнейших французских композиторов XX века Оливье Мессиана (1908–1992) заключена в неповторимом синтезе различных культовых и музыкальных традиций. Усвоив от родителей (отец — переводчик Шекспира, мать — поэтесса) не только художественные пристрастия, но и глубокую веру в католические догматы, в десять лет пережив настоящее музыкальное озарение от знакомства с «Пеллеасом» Дебюсси, перечитав в подростковом возрасте всю доступную литературу (около 4000 книг), он получил фундаментальное музыкальное образование в Парижской консерватории (1919–30), занимаясь композицией с П. Дюка (которого по эрудиции сравнивал с Леонардо да Винчи) и органным исполнительством с М. Дюпре.

Учителя и собственные духовные устремления привели Мессиана «к первоосновам»: тщательному изучению античной музыки; глубокому познанию техники средневековых одноголосных католических песнопений — григорианских хоралов, неповторимое своеобразие которых заключалось в нерегулярной, подвижной метрике (постоянном смещении акцентных долей) и разнообразном мелодическом варьировании (мелизматике); усвоению премудростей органного исполнительства. По окончании учебы Мессиаан приступил к более чем полувековому творческому «послушничеству» в качестве церковного органиста (редкое для композитора Нового времени поприще!) в парижской церкви Святой Троицы, где проработал до конца жизни, за исключением нескольких военных лет. Одним из итогов этой деятельности стало создание множества интереснейших органных сочинений, вернувших «королю инструментов» полузабытый за пару столетий королевский статус и подтвердивших его неиссякаемые

гармонические, тембровые и ритмические возможности. Все эти опусы основаны на религиозной тематике («Явление вечной церкви», 1931; «Вознесение», 1934; «Рождество Господне», 1935; «Тела нетленные», 1939; «Месса Пятидесятницы», 1950; «Органная книга», 1951; «Медитации на таинство Святой Троицы», 1969; «Книга Святого Причастия», 1984), как и ряд ключевых *фортепианных* произведений («Образы слова Аминь» для двух фортепиано, 1943; фортепианный цикл «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса», 1944).

С мая 1941-го по 1978 год композитор преподавал в *Парижской консерватории*, приветствуя новейшие искания авангардной музыки (среди его учеников — П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис, Д. Куртаг, Л. Феррари, Ж. Гризе).

Прямым продолжением религиозно-мистических устремлений Мессиана стало его увлечение *птичьим пением*, зародившееся в юности как хобби и обретшее в 1950-е годы статус «призвания», когда 44-летний Мессиаан всерьез занялся *орнитологией* под руководством видного специалиста Жака Деламена (не менее известного в роли производителя изысканного коньячного бренда). Рано утром или поздно вечером, прихватив многочисленные блокноты, композитор устремлялся за город, где с упоением внимал птичьим переливам: жадно записывая голос одной пичуги, он параллельно вслушивался в трели другой. Его бывшая ученица и близкая подруга, одаренная пианистка *Ивонна Лорио**, следовала за композитором с магнитофоном и фиксировала птичьи концерты на пленку, чтобы Мессиаан при необходимости мог проверить итоги этих «музыкальных диктантов» и поправить походные орнитологические записи, придать им точность и большую достоверность. Птицы для Мессиаана стали символом высшей свободы — голосами невидимых ангелов, выражающих, по словам композитора, «наше желание радости, выражение порыва к звездам, к радуге». В одном из интервью он сказал: «Человек пребывает на Земле сравнительно недавно. Когда-то существовали доисторические чудовища, а между древним миром и появлением человека тысячами пели птицы. Именно птицам мы обязаны появлением хроматических и диатонических гамм, четвертитоновых и шестнадцатитоновых систем, не говоря уже о коллективной импровизации!» Целью Мессиаана было воплощение многокрасочного благолепия Божьего Творения средствами музыки — через колоритные, главным образом *фортепианные или оркестровые*, звуковые картины, в которых католический мистицизм растворялся в извечной человеческой зачарованности Природой — *пантеизме*. Жажда новых впечатлений заставляла Мессиаана посещать самые экзотические уголки земного

* В 1961 году Мессиаан женился на Ивонне Лорио (через два года после смерти первой супруги, скрипачки Клер Дельбо, с середины 1940-х годов страдавшей тяжелым душевным недугом).

шара для записи голосов пернатых: он объездил Европу и Америку, побывал в Австралии и на тихоокеанских островах Новой Каледонии, в его сочинениях ожили голоса птиц Индии, Японии, Китая, Мексики и Северной Африки.

Образы птиц и прежде воплощались композиторами разных стран, во Франции — особенно часто: вспомните замысловатую вокально-полифоническую фантазию Жанекена «Пение птиц», клавесинные миниатюры Дакена («Кукушка»), Куперена («Влюбленный соловей», «Напуганная коноплянка», «Жалобные малиновки», «Щебетание»), Рамо («Курица»), основанную на барочных пьесах сюиту Респиги «Птицы», драчливых «Куриц и Петуха» и горделивого «Лебедя» Сен-Санса (из «Карнавала животных») или «Печальных птиц» Равеля. В большинстве этих сочинений птичьего голоса становились либо предметом наивного звукоподражания, либо ироничным отражением вполне земных черт человеческих характеров, иногда — одним из элементов пасторального пейзажа (Равель). Но ни у одного автора образы птиц не становились ведущими компонентами сложной художественно-религиозной концепции: после эпизодического воплощения Мессианом птичьих голосов в 1940-е годы («Квартет на конец времени»*, «Образы слова Аминь», «Ярави», «Турангалила») у композитора начинается настоящий *«птичий» период*, когда пение разноцветных пернатых сливается в поражающее слух и воображение радужное звуковое сияние «вестников Божьей воли» — все сочинения 1950-х годов посвящены птицам: «Черный дрозд» для флейты и фортепиано (1951), «Пробуждение птиц» для фортепиано с оркестром (1953), «Экзотические птицы» для фортепиано, духовых и ударных (1956), грандиозный фортепианный цикл «Каталог птиц» (1956–58).



Оливье Мессиаен

* Квартет, навеянный образами Апокалипсиса, написан в немецком концлагере на территории Силезии, в котором Мессиаен оказался после призыва на военную службу и пленения во время фашистской оккупации. Исполнительский состав сочинения (кларнет, скрипка, виолончель, фортепиано) обусловлен наличием именно этих инструментов у заключенных, с которыми Мессиаен налаживал общение. Один из гитлеровских начальников, любитель музыки, содействовал даже организации лагерной премьеры квартета в январе 1941 года. Мягкость режима для пленников западных стран был связан с коллаборационизмом, заигрыванием их властей с фашистским руководством: французские пленные привлекались к принудительным работам, но жили на половине, отделенной от восточноевропейского гетто; «западный сектор» лагеря, в котором около года (1940–41) находился Мессиаен, в 1942–1943 годах имел церковь, библиотеку, оркестр, джазбэнд и даже «условия для поддержания спортивной формы».

Кульминацией музыкально-орнитологических устремлений Мессиана стала семичастная фантазия для большого оркестра «Хронохромия» (1960), ее детальному анализу Мессиаан посвятил специальную критическую статью, где тщательно и любовно охарактеризовал как природные «певческие данные» пернатых прототипов, так и мельчайшие детали сочинения, методы работы над природным материалом, способы его трансформации в художественные образы. «Технологической кульминацией» сочинения стала его шестая часть — «Эпод» (термин, означающий «финальный хор», заимствован из древнегреческих трагедий), в которой Мессиаан использовал сложный контрапункт 18 солирующих струнных инструментов — двенадцати скрипок, четырех альтов и двух виолончелей, изображающих пение дроздов, пеночек, овсянок, щеглов, зябликов, садовой славки, зеленушки, коноплянки, иволги, соловья — голосистых обитателей французских полей и лесов. «Все это перекрещивается, запутывается в хаос мелодического лабиринта необыкновенной сложности, который становится безысходным и невыносимым, и некоторые песни птиц льются, как чистый свет, для того, чтобы разогнать тень: эти особые песни дают слушателю вехи, отметки, путь в лесу звуков, — писал композитор. — Такие контрапункты существуют и в природе, правда, гораздо более богатые и сложные: весной к пяти часам утра на границе зари целый оркестр птиц приветствует рождение нового света»*.

Композитор не случайно говорит о «необыкновенной сложности» последнего из птичьих опусов. Утонченный интеллеktуал, он был далек от натуралистического подражания голосам природы, его «каталоги птиц» — совсем не саундтреки к научно-популярным фильмам, а скорее скрупулезно омузыкаленные «научные атласы» средневековых таксидермистов или, еще вернее, музыкальные проекции пифагорейских вычислений «мировой гармонии». Глобальная миссия художника в ее мистическом аспекте виделась Мессиаану как прозрение тайн Вечности, окаймляемой преходящими *ритмами земного времени*, достигаемое через трансцендентное *экстатическое переживание единства с Божественным*.

Теоретическое обоснование философской концепции и пути к ее практической реализации композитор вывел не из канонических католических книг, а из *индийской философии* с ее идеями цикличности Вселенной (постоянном разрушении и воссоздании мира), повторяемости реинкарна-

* Цит. по кн.: *Цареградская Т.* Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаана. М.: Классика-XXI, 2002. Высказывание Мессиаана, данное в эпитафье, также приводится по указанному изданию, основная часть которого посвящена масштабному (незавершенному) трактату Мессиаана «О ритме, цвете и орнитологии». Теоретические воззрения композитор изложил также в работе «Техника моего музыкального языка» (1944).

ций (бесконечного круговращения жизней и смертей), просветления в нирване (надличностном состоянии абсолютной свободы и блаженства). Отсюда — особое внимание композитора не к мелодике («внешней оболочке» человеческого выражения), а к *ритмике*, «первооснове бытия»: в основу своего музыкального языка Мессиаан положил систему из 120 *нерегулярных ритмов* индийского теоретика XIII века Шарнгадевы.

По мнению композитора, европейская метрика, базирующаяся на *равномерной пульсации и парности делений крупной длительности на более мелкие* (целой — на половинные, половинной — на четвертные и т. п.), не отвечает фундаментальному переживанию Времени, которое состоит из постоянно ускользающих *мигов*, течет перманентно, однонаправленно и делится на равные промежутки разве что насильственно (часы и минуты — искусственное, формальное изобретение человечества), ведь «движения природы свободны и неравны по длительности». Поэтому основа ритмики Мессиаана — не крупная, постоянно делимая длительность, а, наоборот, *наимелкая единица* (например, тридцатьвторая), которая «мультиплицируется», то есть становится предметом удвоений, утроений, ритмических комбинаций (суммирования, наложения ритмов, внедрения одного ритма в другой и проч.) — в этом композитор видит главную прелесть творчества, называя себя в первую очередь *ритмистом*. Сложносочиненные ритмические ряды из неповторяемых длительностей (часто на основе *простых*, то есть *неделимых на другие* чисел — таких как 5, 7, 11, 13) становятся аналогом высотной «додекафонии», превращаясь в *ритмические серии*; заодно упорядочиваются и *паузы* через их неповторяемость в «молчащих сериях». Комбинации ритмических рядов составляют чрезвычайно сложный, одновременно «живой», пульсирующий, подвижный и вместе с тем прочный «каркас» сочинений*. В большинстве опусов «ритмическая бесконечность» на слух трудноуловима, но иногда ее можно проследить и без нот: например, в восемнадцатой пьесе из «Двадцати взглядов на Младенца Иисуса» (она называется «Взгляд страшного помазания на царство») отчетливо слышны два «расширяющихся» ритмических ряда, пересекающихся звуковысотно.

* Во втором из «Четырех ритмических этюдов» для фортепиано (1950) Мессиаан применяет, наряду со сложной *звуковысотной серией* из 36 тонов, также *ритмическую серию* из 24 неповторяющихся длительностей (основанную на арифметической прогрессии с шагом в одну тридцатьвторую), *артикуляционную серию* (12 неповторяющихся приемов атаки звука — стаккато, маркато, портаменто и др.) и *серию из 7 динамических оттенков*. Эта пьеса стала одним из первых ярких примеров *сериализма* — техники серийного упорядочивания всех уровней музыкальной ткани. (Подробнее см.: *Цареградская Т.* Указ. изд.)

Из идеи *необратимости* Времени Мессиаан выводит еще три важнейших компонента своей музыкальной системы: *симметричность сложных ритмов* (это делает невозможным их движение вспять, ведь обратное движение в точности повторяет прямое!), *симметричность используемых ладов* (например, *тон–полутон–тон–полутон–тон–полутон–тон* или *полутон–полутон–тон–полутон–полутон–тон–полутон–полутон*), которые композитор назвал «ладами ограниченной транспозиции», ибо при транспонировании такие лады скоро начинают повторять самих себя; и, наконец, как следствие двух первых принципов — «*витражность*» формы, то есть варьированное повторение однотипных тематических блоков, созданных на основе симметричных ритмов и ладов. Суммой всех закономерностей становится известная *статика*, *медитативность* большинства сочинений Мессиаана в сочетании с *красочностью*, *любованием звуко сочетаниями* (в этом можно усмотреть импрессионистскую традицию, которая пересекается с «цветным слухом» композитора, воспринимающего звуковые потоки как разные краски); нередко Мессиаан применяет уже знакомую нам по нововенской школе технику «звукотембромелодии» — перекрашивания длящегося созвучия разными тембровыми оттенками.

Яркая, колоритная оркестровка Мессиаана «динамизирована» множеством ударных инструментов. Не чужда ему и восточная *экзотика* — так, в 1945–49 годах он создал оригинальный триптих, вдохновленный легендой о «Тристане и Изольде»: *вокальный цикл «Ярави, песни любви и смерти»*, *десятичастную симфонию «Турангалила»* с применением электронного инструмента *волны Мартено** и *хоровой цикл «Пять припевов»* (оба вокальных опуса — на тексты композитора).

Одним из итоговых сочинений Мессиаана закономерно стала опера «*Святой Франциск Ассизский*» (1983), третий акт которой называется «Проповедь птицам» — знаменитого монаха композитор считал братом по духу, ведь он тоже выполнял высокую миссию поиска Истины, несения ее людям (и мог бы символически зваться *Мессиааном!*), он тоже беседовал с птицами...

Российский коллега Мессиаана, композитор Родион Щедрин, сказал о французском мастере: «Отношение Мессиаана к своему призванию, к исполнению музыкантского долга как к священнодействию видно не только по

* В переводе с санскрита *турангалила* означает *песнь любви*.

Волны Мартенó — одноголосный электромузыкальный инструмент, изобретенный в 1928 году Морисом Мартено (Martenot), позволяющий создавать «поющие», в том числе глиссандирующие, звучания; использован Мессиааном в нескольких опусах (например, в экспериментальных циклах «Праздник прекрасных вод» для секстета волн Мартено, «Две четвертитоновые монодии»).

каллиграфичности, с которой выписаны партитуры, но, что важнее, — по *каллиграфичности композиторского мышления*... Ни одна нота, пришедшая в голову и перенесенная на бумагу, не бывает случайной, спонтанной, необязательной, все проверено строжайшим самоанализом, прошито прочными нитями логики». Эта «рассудочность» Мессиана, отражающая общее движение искусства середины столетия к *рационализму**, ничуть не умаляет значительности и глубины его творчества, поражающего, как волнующееся море, бесконечным разнообразием форм.



* Любопытна общность тенденций в разных видах искусства и различных странах. Так, каталонец *Антонио Гауди* при строительстве в Барселоне модернистского собора *Святого Семейства* мечтал, подражая «акту Божьего творения», воссоздать «текучесть природных форм». Однако утративший интерес ко всему мирскому зодчий случайно попал под трамвай в 1926 году, успев возвести лишь один из фасадов. В наше время собор продолжает строиться, модулируя в сферу жестких *конструктивистских* решений. Если на «цветущем» *фасаде Рождества*, построенном Гауди, угнездились каменные изваяния всех *птиц*, обитающих в Каталонии, то симметричный ему современный *фасад Страстей* начисто лишен декоративности и украшен лишь аскетично-кубистскими скульптурами Хосе Марии Субиракса. Проектом предусмотрена еще и гигантская центральная башня, которую планируют возвести к 2050 году. Интересно, какой она будет? Стеклометаллической стрелой в духе хайтековских небоскребов? Голографической инсталляцией, имитирующей архитектуру прошлого? Иным символом недоступной или отчужденной от человека высоты? (Эхо западного архитектурного рационализма в очередной раз неповторимо искривилось в особой метафизике российского града Китежа — Санкт-Петербурга: строительство первого петербургского небоскреба со дня рождения идеи в 2005 году и до момента выхода нашего учебника в свет упорно пребывает в стадии котлована).

КРОССОВЕР

— *Может ли быть что-нибудь пленительнее танцев? Я нахожу, что танцы — одно из высших достижений цивилизованного общества.*

— *Совершенно верно, сэр. И в то же время они весьма распространены в обществе, не тронутом цивилизацией. Плясать умеет всякий дикарь.*

Джейн Остин. «Гордость и предубеждение»*

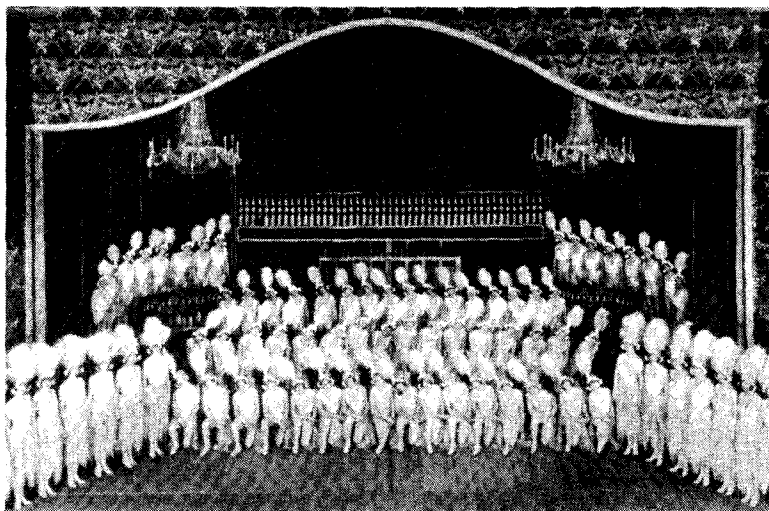
Наше повествование незаметно перешагнуло в эпоху, когда серьезная, «академическая» музыка по сути перестала играть в обществе роль важнейшей культурной доминанты (сопоставимой, к примеру, с литературой), уступив позиции «контркультурным» музыкальным направлениям, которые принято называть «легкой», развлекательной (или «тривиальной», что содержательно точнее) музыкой. Парадоксально, но «цивилизованный» человек и «дикарь» разошлись в разные стороны с единой широкой колеи *романтизма*, каждый твердо уверенный в необходимости беспредельного утверждения собственного «я». Вседозволенность «чувства», которую романтизм противопоставил классицистской соразмерности рационального и интуитивного, вначале «уничтожила» правила классицизма (то бишь «разумность»), а затем и вообще всякие нормы: «цивилизованные» авторы, начиная с рубежа XIX–XX столетий, в поисках новых форм все больше отдалялись от широкой

* Перевод Иммануила Маршака. М.: Наука, 1967 (серия «Литературные памятники»).

аудитории, пока их высокоинтеллектуальные игры не стали, в соответствии с крылатой ленинской фразой, от народа «страшно далеки» (см. следующую главу про *авангардизм*); «ди-кари» же адаптировали романтическое «что хочу, то и буду» до своего уровня, метафорически измеряемого пространственно-физиологическими параметрами («ниже пояса»).

После исхода «цивилизованных» композиторов в сферу «чистой духовности» *бытовые* жанры, опозитизированные романтизмом, быстро деградировали сначала обратно в бытовые (вспомните недолгую моду на вальс в середине прошлого века, представленную хотя бы фильмом «Большой вальс» с Милицей Корьюс, 1938), а затем и вовсе обнажили архетипичность конструкций: нынешней дискотеке вполне достаточно для танцев («ритуального вытаптывания земли») простого метронома, суггестивно усиленного до подавляющей любую мыслительную активность громкости. В свою очередь, под натиском больших денег и невзыскательных вкусов уже в конце XIX столетия от одного из главных «высоких» жанров романтизма — оперы отпочковалась демократичная «маленькая» опера — *оперетта*, повсеместно (Париж, Вена, Лондон) приспособившаяся к кафе-шантанным вкусам, а потом, как справедливо отмечают социологи, и вовсе «отправившаяся в ресторан», где ее песенки и куплеты зажили самостоятельной жизнью нарочито-беспроblemных, приторно-медоточивых или жгуче-страстных *популярных песен*. Торжеству «карнавальной» (по терминологии Бахтина) версии высоких жанров способствовало бурное развитие в начале XX столетия *коммерческого нотопиздательства*, неустанно адаптировавшего вокальные фиоритуры и сложный аккомпанемент до уровня домохозяек, распространение *грамзаписи*, главной продукцией которой стали *шлягеры* (от нем. *Schlager* — ходовой товар), и появление *звукового кино*, в основной массе ориентированного на получение «кассовых сборов».

Конечно, мы сгустили краски, но совсем немного: уже в 1920–30-е годы господство развлекательной музыки было неоспоримым, а после Второй мировой войны ищущими поводырей массами всецело овладели *рок-кумиры*, через пару десятилетий утратившие свой «маргинально-революционный» запал и по сути растворившиеся в безликой усредненности *поп-звезд*. (Вероятно, каждый из читателей отыщет и назовет



Бродвейское «Шоу гёрлз»
1930-е гг.

среди представителей рок- или поп-музыки своего рода «гениев», поднявшихся над безнадежно серым общим уровнем, но вряд ли число этих чудо-избранников аргументированно превысит количество пальцев, пусть даже на обеих руках; исключения к тому же подтверждают правила.)

Взаимная отчужденность «серьезной» и «легкой» музыки периодически мучила представителей обеих сторон — первые страдали от недооценки массами их высокой миссии, вторые комплексовали от неполноценности, то и дело пытались создать что-нибудь «как в лучших домах» (так родились, к примеру, *рок-опера* или сборники типа «симфонический оркестр исполняет песни группы АВВА»).

Музыка, возникшая на скрещении «высоких» и «низких» стилей, и получила условное жанровое название *кроссвер*, что в переводе с английского означает «пересечение». Идеологией этого гибридного направления стало распространенное мнение о том, что «все жанры хороши, кроме скучного». Наиболее талантливым проповедникам этой истины иногда удавалось убедить и «белых воротничков», и «простых рабочих» в ее справедливости. Двум композиторам, избравшим непростое ремесло создания музыки «на перекрестке» и сумевшим добиться

всемирного признания, посвящена эта глава, предваряемая очерком о джазе — типе профессиональной музыки, сформировавшемся в результате скрещения различных форм музицирования (фольклора, полупрофессиональных бытовых жанров, церковной и светской профессиональной музыки).

ИЗ ИСТОРИИ ДЖАЗА

Если XX век вошел в историю как «век электричества» или «век атомной энергии», то с равным правом его можно охарактеризовать и как «век джаза».

В. Конен

Для большинства жителей планеты главным достижением американской музыки является джаз. Так считают и сами американцы, называя джаз своей «классической музыкой». При этом лишь небольшая часть нынешних жителей США (по разным данным, от трех до пяти процентов) регулярно слушает джаз. Это связано с тем, что искусство джаза более чем за столетие своего существования прошло несколько больших этапов, достигнув в наши дни такой рафинированности, которая оказалась «не по зубам» рядовому потребителю прикладной музыки.

Первый, ранний период джаза (вторая половина XIX столетия) связан с его *фольклорными* корнями — музыкой *западноафриканских невольников*, с начала XVII века насильно переселяемых на территорию Америки для того, чтобы они стали рабами на плантациях белых колонизаторов*.

* Согласно первой переписи населения США (1790), численность жителей страны составляла чуть более 3,9 млн. человек, из них около 700 тыс. — рабы; коренное индейское население в переписи не учитывалось. Любопытно, что в это же время принята Конституция США (1787), дополненная «Биллем о правах» (1791). Эти «демократические» документы гарантировали неприкосновенность личности и жилища, свободу слова, собраний и религиозных убеждений, однако *рабы, индейцы и женщины* избирательного права были лишены. Рабство законодательно отменено в США в 1865 году, на четыре года позже отмены крепостничества в России; женщинам США избирательное право предоставлено в 1920 году (в России — частично в 1906 году на территории финской автономии, полностью — в апреле 1917 года Временным правительством); индейцы США к началу XX века были почти полностью истреблены или переселены в резервации, закон об их правах приняли лишь в 1968 году.

На рубеже XIX–XX веков в южных районах США с центром в портовом *Новом Орлеане* происходит рождение «классического джаза», ставшего сложным синтезом элементов негритянского фольклора (в первую очередь, его синкопированной ритмики и специфической манеры «неточного» интонирования) и разнородных *европейских жанровых влияний*, привнесенных переселенцами из разных стран и «переваренных» в американском «культурном котле» (протестантские гимны, праздничные марши духовых оркестров, бытовые и салонные танцы, ковбойские песни жителей Дикого Запада, простодушная сельская музыка «кантри», выросшая из английских, шотландских или ирландских баллад, и т. д.). Происхождение термина *джаз* в точности не выяснено (существует почти десяток разных версий, связанных с негритянскими жаргонными словечками), однако известно, что в печати он впервые появился в 1913 году, двумя годами позже вошел в название одного из чикагских оркестров, а через несколько лет употреблялся по отношению к новому стилю уже повсюду.

Бурный рост популярности джаза совпал с американским экономическим «чудом» начала XX века, интегрировавшим джаз в мощную индустрию развлечений. Фрэнсис Скотт Фицджеральд так писал об этом: *«Век Джаза, изобретя свой собственный мотор, катил на полной скорости по широкой дороге, притормаживая лишь на больших заправочных станциях, где ключом били деньги. Его карнавальная пляска увлекла людей, которым было за тридцать, людей, уже подбирающихся к пятидесяти. Мы, старички, помним, какой шум поднялся в 1912 году, когда женщины, к сорока успевшие стать бабушками, забросили подальше свои костыли и принялись брать уроки танцев»**. После начала Первой мировой войны и вступления в нее США увеселительные заведения Нового Орлеана были закрыты, и джазовые музыканты потянулись на север: новыми центрами джаза стали *Чикаго*, *Нью-Йорк* (с его негритянским кварталом — *Гарлемом*) и другие крупные города. «Золотой век джаза» (1920-е годы) связан с появлением так называемых «свит-оркестров» (от *sweet* — сладкий) — ло-

* Фицджеральд Ф. С. Отзвуки века джаза // В сб.: Последний магнат. Рассказы. Эссе. М.: Правда, 1990.

щенных, идеальных по сбалансированности звучания, стилистически «стандартизированных» коллективов, игравших танцевальную музыку в холлах роскошных отелей и ресторанов. Важный сдвиг в джазовом сознании этого периода — проникновение в высшие джазовые эшелоны *белых музыкантов*, оркестры которых, в отличие от негритянских, назывались не джазом, а *диксилендом* («страна Дикси» — собирательное название южных штатов США). По мнению В. А. Ерохина, *концертность, танцевальность, обращенность к чрезвычайно широкой аудитории* (как следствие — известная поверхностность, акцент на *внешней привлекательности материала и его «отделки»*, *бьющий через край оптимизм*) придавали музыке таких псевдоджазовых оркестров *прикладной характер и черты популярной музыки**. Именно в эту, «коммерчески успешную» для джаза, эпоху молодой американский композитор *Джордж Гершвин* попытался расширить сферу влияния джаза, *скрестив его с западноевропейскими классическими жанрами оперы и концерта* (что и стало поводом для размещения рассказа о нем в этой главе).

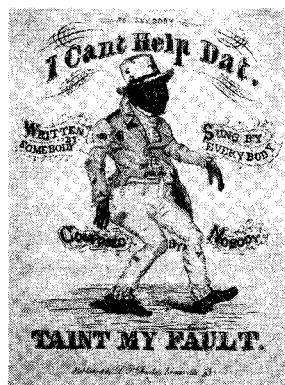
Большая депрессия, грянувшая в 1929 году, подкосила индустрию «подслащенного» джаза, выдвинув на первый план тех, кто играл не ради денег, а «искусства для». 1930-е годы — одна из ярчайших кульминаций в эволюции джаза — эпоха *биг-бэндов* («больших оркестров»), состоявших, как правило, из трех духовых квартетов (*трубы, тромбоны, саксофоны*) и ритм-секции (*гитара, фортепиано, контрабас и ударные*), сочетавших *индивидуальную виртуозную импровизацию* (многие исполнители по-прежнему не имели понятия о нотной грамоте) с *отточенностью аранжировок*, выполненных профессиональными музыкантами (повторяющиеся ритмичные групповые блоки получили название «риффов»). Важнейшее стилистическое приобретение джаза этого времени — *свинг* (*swing* — качание), то есть ритмически свободная манера игры, своеобразное *рубато* (отклонения от точной пульсации) *на основе пунктирного ритма*. Немаловажна и попытка преодоления джазовым сообществом расовой сегрегации (разделения)

* Ерохин В. Вступительная статья // В кн.: *Сарджент У. Джаз*. М.: Музыка, 1987.

через создание смешанных коллективов с участием белых и темнокожих артистов: первым такой прорыв совершил знаменитый кларнетист, «король свинга» Бенни Гудмен, пригласивший в 1936 году в свой оркестр двух негритянских джазменов. В числе знаменитых биг-бэндов 1930-х годов — оркестры Флетчера Хендерсона, Чика Уэбба, Дюка Эллингтона, Каунта Бейси, с которыми начинали карьеру легендарные солисты-импровизаторы — трубач Луи Армстронг, саксофонисты Коулмен Хоккинс, Лестер Янг, певицы Билли Холидей и Элла Фитцджеральд.

Дальнейшая эволюция джаза (на некоторое время прерванная Второй мировой войной) связана с яркой вспышкой импровизационного «бибопа» (Диззи Гиллести, Чарли Паркер) и поворотом от горячей (hot) разновидности джаза к прохладным (cool), сосредоточенным, интеллектуальным формам — в итоге современный «фри-джаз» (англ. free — свободный) стал разновидностью утонченной звуковой игры, далекой от наивных нью-орлеанских первоисточков, соперничающей по сложности и оригинальности мысли с академическим авангардом.

Язык джаза и его жанровые истоки. Классический джаз (который также принято называть традиционным, в отличие от современного) сформировался на основе множества жанровых истоков, главные из которых связаны с негритянским музицированием: это спиричуэл, рэгтайм и блюз.



Музыка для шоу менестрелей

Обложка издания 1862 г.

Влияние «бледнолицых» на формирование джаза проявилось весьма нестандартным способом — через родившийся в 1830-е годы балаганный театр менестрелей (minstrel show) — развлекательные представления белых актеров, вымазанных «под негров» жженой пробкой и пародировавших нравы и обычаи негритянского населения*, отчего такие спектакли назывались также «эфиопскими операми».

* Менестрелями еще в эпоху Средневековья стали называть бродячих лицедеев (на Руси эти универсальные артисты звались скоморохами).

Более того, до гражданской войны экономически развитого Севера и рабовладельческого Юга (1861–1865), итогом которой стала отмена рабства, шоу менестрелей были по сути главными «легальными» аккумуляторами элементов негритянской культуры, в том числе наиболее архаичных. В менестрельном театре применялись *афроамериканские диалекты*, а в число музыкально-сценических компонентов входили: подражания *популярным негритянским песенкам*; *особый оркестр*, включавший пару скрипок, банджо*, множество разнообразных ударных и даже набор костей; имитации *религиозных «маршей-хороводов»* (*walk-around*), вызвавшие в 1890-е годы повальное увлечение американцев танцем *кейкуок*, родственником и одним из предшественников рэгтайма**.

Конечно, чрезвычайно важны собственно негритянские жанровые корни джаза.

Спиричуэл. *Стиричуэл* (единств. *спиричуэл*) — негритянские духовные песнопения (от англ. *spiritual* — духовный), возникшие в середине XVIII века. Происхождение этого интереснейшего в музыкальном отношении жанра связано с миссионерским стремлением белых колонистов обратить в христианство темнокожих рабов (в том числе с целью подчинения их существующему порядку, «закону»). Поскольку большинство миссионеров прибывало из Англии и других протестантских стран, основным видом распространяемой культовой музыки был *протестантский хорал*, трансформировавшийся в середине XVIII века в *духовные гимны*, писавшиеся не на библейские тексты, а на специально



Кейкуок
«Ночная шумиха»
Обложка издания 1900 г.

* *Банджо* — струнный щипковый инструмент с корпусом, обтянутым кожаной мембраной, на котором играют упругой пластиной — плектром. Американские банджо возникли на основе аналогичных африканских инструментов.

** *Кейкуок* (*cakewalk* — букв. «шествие за пирогом») — первоначально двухдольный синкопированный танец негров-рабов, иронизировавших над предложенным хозяевами куском пирога («призом» за примерное поведение) и пародировавших походку белых плантаторов; в шоу менестрелей стал предметом обратной пародии — насмешкой белых исполнителей над «развязной» пластикой негров. В начале XX века быстрый, задорный кейкуок распространился повсеместно как в США, так и в Европе (в том числе в России).



“Jubilee Singers” — первый негритянский ансамбль, исполнивший спиричуэлз в Белом доме (1872)

сочиненные религиозные стихи (на юге страны были распространены более лояльные к сохранению негритянских обычаев *католические* общины на землях, завоеванных испанцами или французами). Негритянские невольники привлекались к участию в службах (в церквях им отводились специально помеченные места «для черных»), где они, как и другие прихожане, заучивали гимны наизусть, не всегда понимая тексты и адаптируя мелодии к собственному музыкальному опыту. На рубеже XVIII–XIX веков произошло отделение чернокожих общин от «белой» церкви, после чего и расцвел собственно негритянский жанр *спиричуэл*, не испытывавший более давления европейской церковной практики* (название жанра родилось в 1860-е годы, тогда же появились первые записи).

Ранние спиричуэлы были хоровыми, поздние — сольными, а для классического спиричуэла характерно *чередование* варьируемых реплик *солиста* с ответными фразами *хора*. В музыке спиричуэлов сочетается строгость и размеренность хоралов с эмоциональной экспрессией и специфически негритянской манерой интонирования; ясность и глубокая задумчивость мелодий — с интонационной остротой «блюзового звукоряда» (см.

* Подробнее о предыстории жанра см.: Максимчук М. Из Нового света, или Заметки о спиричуэле // В сб.: Музыка США: вопросы истории и теории. М.: Московская консерватория, 2008.

о нем ниже), синкопированной ритмикой, полиритмией голосов в хоровой «коллективной импровизации». Особенностью исполнения спиричуэлов является включение их в танцевальный ритуал «ринг-шаут» (*ring* — круг, кольцо; *shout* — кричать, выкрикивать), во время которого часть исполнителей выхлопывает ритм в ладоши, другая — «вытаптывает» его по кругу шаркающей походкой (эта манера в пародийном ключе вошла в финалы менастрель-шоу), а на вершине эмоционального накала все вместе экстатически «выкрикивают» ключевые фразы.

82 With spirit (С воодушевлением)

Обработка М. Хогана

mf marcato

S. I
A. II

T. I
B. II

Josh-ua fit the bat-tle of Jer-i-cho,
Josh-ua, the bat-tle, Josh-ua, the bat-tle,
Jer-i-cho, Jer-i-cho...
Josh-ua, the bat-tle, Josh-ua, the bat-tle...

Красивые, выразительные мелодии спиричуэлов вошли в золотой фонд народного искусства Америки, став также темами для множества джазовых импровизаций, авторских композиций и хоровых обработок. В числе наиболее известных из них — «Глубокая река» (“Deep River”), «Спустись с небес, Моисей» (“Go Down, Moses!”), «С неба слети, карета» (“Swing Low, Sweet Chariot”), «Когда я чувствую воодушевление» (“Every Time I Feel the Spirit”), «Порой я чувствую себя сиротой» (“Sometimes I Feel Like a Motherless Child”) и другие, столь же прекрасные.

В 1920-е годы спиричуэл уступил место развивавшемуся параллельно с ним более ритмизованному и празднично-эстрадному жанру *госпел* (от *Gospel* — Евангелие).

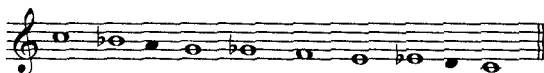
Блюз. Светская негритянская вокальная струя, украсившая джаз особыми красками, связана с *блюзом* — меланхоличной сольной песней. Название жанра означает «грусть, хандра» (вероятно, из-за того, что блюзы выросли из старинных трудовых — *невольничьих* — песен).

Тексты блюзов, как правило, пессимистичны, в них акцентируется тема страдания, несчастной любви, нищеты, безнадежности существования, однако, как справедливо указывает В. Конен, «мрачная тоска» неизменно переплетается в них со своеобразным «юмором висельника», скептической усмешкой и открытой чувственностью*.

Пелись блюзы под аккомпанемент *гитары*, разбитого кабацкого *фортепиано*, иногда *губной гармошки* или *стиральной доски* (по ней ритмично водили пальцами в наперстках).

Щемящий ностальгический оттенок блюзовых мелодий связан с особым ладом, ставшим одним из центральных элементов джаза, *блюзовой гаммой* — мажором с пониженными III, V и VII степенями, получившими название «блюзовых нот» (III и V ступени могут использоваться и без альтераций):

83



Исследователи и знатоки джаза (Сарджент, Конен) отмечают, что блюзовую гамму правильнее представить не в виде обычного расширенного мажора, а как сумму *двух одинаковых тетрахордов*, опирающихся на I и V ступени, с *малой терцией ниже устоя*, придающей пентатонический оттенок, и *малой терцией выше устоя*, рождающей «блюзовую» ладовую специфику.

84



* См.: Конен В. Рождение джаза. М.: Советский композитор, 1990. Кроме того, в Интернете чрезвычайно распространена остроумная статья «Как научиться петь блюз», авторов которой нам установить не удалось. После литературной редакции и исправления грамматических ошибок мы разместили ее на сайте alma mater по адресу: <http://rimkor.edu.ru> (в разделе «юмор»).

Однако неповторимость блюзовой интонации — совсем не в точном сольфеджировании гамм, а в придании пению (или игре) на основе блюзовых нот *оттенка «нетемперированности», неточности, скольжения между нот*: джазовому музыканту важнее не «что», а «как», из четырех звуков одного тетра хорда он легко создаст бесконечно разнообразную импровизацию. Истоки такой ладовой мобильности — в языковых особенностях негритянских племен, населявших Западную Африку (откуда рабы ввозились в США): многие из них разговаривают, как и жители Юго-Восточной Азии, на *тональных или регистровых языках*, в которых значение слова меняется от *перемены высоты слога или регистра* (несколько скрипучего головного — фальцета или гортанного грудного). Из этого же источника питается особая чуткость африканского слуха к разнице в высоте ударных инструментов (а в конечном счете — всё *интонационно-артикуляционное богатство* джазового интонирования).

По-своему уникальна *форма блюза*, неразрывно связанная с описанной выше *мелодикой* и порождаемой ею *гармонией*: чаще всего она представляет собой *12-тактовую «сетку» из трех фраз*, заполненных *строго регламентированными, неизменными аккордами*, частично отрицающими классические нормы: если в до мажоре гармонию каждого целого такта записать одним буквенным обозначением, то выйдет следующее:

$$C - C - C - C_7 | F - F - C - C | G_7 - F_7 - C - C$$

Обращает на себя внимание непарное деление периода (соответственно трехстрочной строфе; внутри строфы две первые строки текста одинаковы), а в гармонии — использование в кадансе *субдоминанты после доминанты*. Кроме того, нетрудно заметить, что *каждая из блюзовых нот добавляет к одному из основных трезвучий малую септиму*: в результате на I и IV ступенях возникают «квазидоминантсептаккорды» (малые мажорные септаккорды), делающие общее движение неустойчивым, динамичным (с учетом неспешности темпа это работает как объединяющий принцип); вышеуказанную последовательность можно представить и как *целиком состоящую из малых мажорных септаккордов*, что также встречается в блюзе.

Термин «блюз» вошел в обиход в 1912 году.

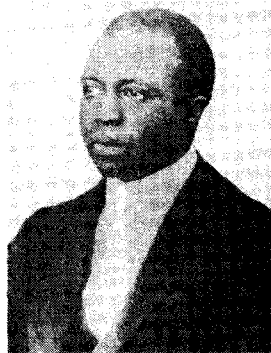
Рэгтайм (сокращенно *рэг*, от выражения *ragged time* — «рваное» время, то есть синкопирование) — фортепианная пьеса развлекательно-танцевального характера. Появление рэгтайма связано с *бытовым музицированием* конца XIX века (фортепиано было самым популярным инструментом в американских семьях; полуразбитое фортепиано — обязательная деталь интерьера любого бара), а также распространением в увеселительных заведениях *механических пианол*. Музыка рэгтайма отличается *строгая двух- или четырехдольная метрическая пульсация* аккомпанемента в партии *левой руки* (типа «бас — аккорд, бас — аккорд» с нарочитыми акцентами на первой и третьей доле) и очень *синкопированная мелодия*, выводимая *правой рукой*. Фортепиано в рэгтайме трактовалось, по сути, как *ударный инструмент*, принципиально лишенный чувственной окраски и малейших сантиментов: большинство рэгтаймов суховаты, механистичны, антиэмоциональны, написаны в бодреньком мажоре. Регулярность их метрической пульсации свидетельствовала о *маршевом* происхождении и подчеркивала *танцевальную* направленность жанра (под музыку рэгтайма плясали кейкуок).

Чрезвычайной популярностью рэгтайм обязан талантливому негритянскому пианисту и композитору *Скотту Джоплину* (1868?–1917), превратившему рэгтайм из простенькой салонной пьесы в профессиональный жанр. В 1897 году он написал свой первый «хит» — *«Рэг кленового листа»* (за десять лет после публикации было продано полмиллиона копий этого сочинения!), после чего последовало еще три десятка других и официальное признание Джоплина в качестве «короля рэгтаймов». Особой известностью пользовался его рэг *«Увеселитель»* (или *«Затейник»*, “The Entertainer”, 1902), автобиографически отразивший работу автора пианистом в афроамериканских клубах Седалии и Сент-Луиса.

85 Moderato

The image shows a musical score for a piece titled '85 Moderato'. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The time signature is 2/4. The piece begins with a piano (p) dynamic marking. The melody in the right hand is characterized by syncopation and a steady pulse. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and a bass line. The score concludes with a forte (f) dynamic marking and a final chord.

Мечты Джошлина сделать рэгтайм образцом «высокого искусства» в целом сбылись (его сочинения — эталоны этого жанра), однако сразу после смерти Джошлина фортепианный рэгтайм, выполнив миссию по «разрыванию» привычного, ровного времени и высвобождению импровизационной энергии для будущего расцвета джаза, практически исчез из обихода. Структура рэгтайма в широком смысле стала «пра-принципом» всех джазовых построений, ее *инвариантность* состоит в следующем: большинство форм джазового музицирования опирается на *варьирование* определенной модели, то есть сочетает структурную (в том числе ансамблевую) дисциплину с импровизационной свободой. «Родовые признаки» рэгтайма (ритмическое соперничество правой и левой руки) сохранились и в зрелом *фортепианном* джазе — поклонникам этого искусства известны ритмически «запаздывающие» или, наоборот, «опережающие» импровизации правой руки на фоне равномерного «бита» (пульсации) левой в композициях таких корифеев, как Арт Тейтум, Эрролл Гарнер или Оскар Питерсон. О важности жанра в эволюции джазового искусства косвенно говорит и тот факт, что почти полтора десятилетия (конец 1890-х — 1910-е гг.) все виды джазовой музыки назывались рэгтаймами.



Скотт Джошлин

В заключение обзора, посвященного джазу, отметим, что многие его ладовые, гармонические, структурные, артикуляционные и прочие особенности повлияли на развитие большинства жанров рок- и поп-музыки.

ДЖОРДЖ ГЕРШВИН на перекрестке джаза и европейского академизма

Джордж Гершвин (1898–1937) — классик американской музыки, роль которого сравнима с ролью основоположников национальных композиторских школ. Подобно тому как Григ сделал норвежский фольклор общеевропейским достоянием, а Глинка создал первую русскую оперную классику, возвысив,

по Одоевскому, «народный напев до трагедии» (в операх предшественников Михайлы Иваныча персонажи из народа сплошь комиковали), Гершвин попытался преодолеть «развлекательность» джаза и вывести его на уровень мировой *академической* музыки, *соединив джазовый язык с европейскими жанрами**. Именно благодаря этому обстоятельству сочинения Гершвина обрели мировое признание, попутно породив неутраченные споры о том, насколько плодотворными оказались «мичуринские» опыты композитора, нужны ли были они вообще — ведь джаз и без того самобытен: не «опустил» ли Гершвин, вопреки своим намерениям, академические каноны до уровня формальной обертки и без того «вкусной» джазовой продукции? Вероятно, познакомившись поближе с музыкой композитора, мы сможем обрести и собственное мнение на сей счет.

Из Петербурга в Нью-Йорк. Гершвин — почти наш, почти российский композитор: его дед Яков в юности служил артиллеристом в русской армии; его родители — коренные петербуржцы: отец (Морис Гершвиц) и мать (Роза Брускина) познакомились еще в России, в начале 1890-х в поисках лучшей жизни отправились в Америку, поселились в Нью-Йорке и через несколько лет (1895) поженились, родив в браке дочь и трех сыновей. Один из них, названный в честь деда Яковом, и превратился позже в Джорджа Гершвина. Похоже, в семье вообще любили переименовываться — отец вскоре после эмиграции взял фамилию Gershwin (так звучало «поамериканистей»), а имена детей менялись вовсе как заблагорассудится: первенца нарекли при рождении Израэлем, но звали потом Исидором (уменьшительно Иззи); настоящее имя (забытое даже родителями) он узнал по метрике только при получении паспорта, после чего домочадцами стал любовно зваться Айрой (Ira — сокращение от Israel). Подобным же творческим образом средний из сыновей обернулся Джорджем — без вся-

* Одним из предшественников Гершвина на этом пути был С. Джоуплин, создавший, помимо рэгтаймов, также рэг-балет ("The Ragtime Dance", 1899) и две рэг-оперы — «Почетный гость» (1903) и «Тримониша» (1910), в которых претворены черты и других афроамериканских жанров. Однако эти крупные сочинения Джоуплина успеха не имели и сразу после премьерных показов канули в Лету. Опусам Гершвина была уготована иная участь.

ких на то логических оснований: главное, что имя красиво *звучало*. Джордж позднее поддержал семейную традицию, изменив букву в собственной фамилии (Gershwin).

Отец будущего композитора, начав жить заново, трудился не покладая рук: прокормить большую семью на чужбине было не так-то просто. Кем только он не работал! Торговал канцтоварами, мастерил новые модели обуви, учреждал гостиницу, турецкие бани и разные забегаловки, пока наконец не приобрел пару приличных закусовых и не поставил ресторанный бизнес на широкую ногу. Джордж любил отца за доброту, оптимизм, веселые присказки «философа-юмориста», вспоминая впоследствии, что родитель «неплохо пел, еще лучше свистел, имитировал голосом корнет и умел извлекать мелодии при помощи разных идиотских штуквин вроде расчесок, бельевых прищепок или карандашей». Мать твердой рукой правила курсом семейного корабля, но не особенно досаждала детям своим вниманием, больше увлекаясь (на пару с мужем) покером или простыми посиделками с друзьями. Когда Джордж стал знаменит, она порой ворчала, что ему лучше бы сменить профессию композитора на бизнес или юриспруденцию и «наслаждаться музыкой со стороны», но тем не менее помогала сыну в осуществлении его проектов.

Детство и юность. Младшенький Айра рос тихим домашним ребенком, читавшим одну книгу за другой (впоследствии он стал неплохим *поэтом-песенником*, создавшим тексты к 700 песням разных авторов, для брата в том числе).

Джордж, напротив, гонял по улицам на роликовых коньках, умел надавать обидчикам ответных тумаков и всячески манкировал попытки школьных учителей принудить его к прилежанию. Его первые *музыкальные впечатления* были получены вне дома — то он вдруг заворуженно замер перед открытой дверью салона с механическим пианино, услышав «Мелодию» А. Рубинштейна, потрескивавшую от движения перфоленты, то пристрастился слоняться мимо дверей какого-то джазового клуба, прислушиваясь к дразнящим ритмам невидимого оркестра.



Услышав игру на скрипке своего одноклассника, десятилетний Джордж сначала впал в настоящий ступор, а потом отправился знакомиться с вундеркиндом поближе: им оказался Макс Розен, ставший позднее мировой знаменитостью. В доме друга Джордж впервые прикоснулся к *пианино*, пытаясь подобрать известные мелодии. Общение было обоюдодополнительным: Макс захлеб рассказывал новому приятелю о музыке, Джордж в благодарность учил его драться (как многие вундеркинды, хилый Макс опасался задиристых уличных сорванцов и не умел постоять за себя).

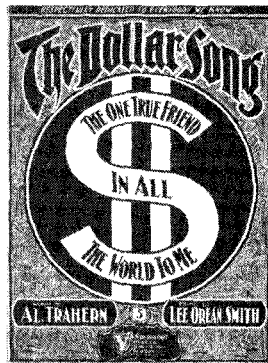
Когда Джорджу исполнилось двенадцать, пианино появилось и в его доме. Но оно было куплено... брату Айре — родители сочли, что тому пора серьезно заняться музыкой. Неожиданно для всех Джордж лихо наиграл то, что он разучил в доме своего друга; Айра, напротив, решительно воспротивился музыкальному просвещению — к этому времени он уже был измучен уроками своей тетушки и скучными этюдами. В итоге пианино оказалось в распоряжении Джорджа, который все более увлеченно и подолгу на нем импровизировал. Через пару лет он начал брать *уроки игры на фортепиано* у Чальза Хамбичера (поклонника Баха и Шёнберга), но родители отправили его учиться в *коммерческое училище* — отцовским заведениям требовался бухгалтер, которому можно было доверять. Музыка для Джорджа тем не менее становилась все ближе и важнее: он посещал симфонические концерты, играл в училищном оркестре, пытался сочинять и не прекращал занятий с Хамбичером. Педагог, считая любимого ученика «гением», все же не мог переломить его тяги к *песенному жанру*: кумирами Джорджа были американские классики *Ирвинг Бёрлин* (еврейский эмигрант из под Витебска, автор более тысячи песен и неофициального гимна США “God Bless America”) и *Джером Керн* (тоже написавший немало — около семи сотен песен; как минимум одна из них — «Дым» — известна всем отечественным меломанам).

Tin Pan Alley. В мае 1914 года Гершвин бросает учебу и после небольшого семейного скандала отправляется искать счастья в музыкальном *шоу-бизнесе* (продолжая брать уроки фортепиано и начав изучать с педагогом *теорию, гармонию и оркестровку*). Тогдашним центром нью-йоркской песенной индустрии была 28-я улица, на которой (по соседству с Бродвеем и потенциальными покупателями — обитателями богатых особ-

няков) в начале XX века, как грибы, выросли музыкально-издательские конторы и продюсерские агентства. Один из журналистов, писавший репортаж о создании песен, забрел на 28-ю улицу и поразился разносившемуся из каждого дома дребезжанию полурасстроенных фортепиано, после чего назвал ее «Аллеей луженых кастрюль» (*Tin Pan Alley*, «Тин Пэн Элли»). Название мгновенно прижилось, став синонимом «песенной фабрики грёз».

Джордж получил работу «*плаггера*» — *пианиста-популяризатора песен* в одном из издательств. (Некоторые из читателей, вероятно, видели в залах современных нотных магазинов реликты этой должности — одинокие пианино, предназначенные для «ознакомления» покупателей с неизвестными изданиями, но чаще всего бережно закрытые на ключ.) В обязанности Гершвина входил «захват покупателей в музыкальный плен»: он должен был проигрывать по их просьбе понравившиеся мелодии, рекламировать продукцию своего издательства в публичных местах (насвистывать ее или напевать — вполголоса, как бы невзначай или намеренно громко, лучше всего сразу по окончании шоу, где исполнялась песня) и, конечно, выискивать звезд, готовых превратить салонную жвачку в убойные хиты. Естественным продолжением работы стало *сочинение собственных песен*, через два года одна из них («Что хочу — не получаю, получивши — не хочу», 1916) была опубликована. В 1918 году Джордж написал первые песни на слова брата Айры; некоторые из его мелодий все чаще попадали в программы эстрадных шоу. Успех пришел к нему уже в 20-летнем возрасте после исполнения его песни «*Лебединая река*» («Swanee», 1919) известным певцом Элом Джолсоном (Al Jolson). Нотный тираж песни превысил миллион экземпляров, а пластинок с ней было выпущено и вовсе вдвое больше!

С Бродвея в Карнеги-холл. Следующим, вполне естественным этапом музыкальной карьеры Гершвина стало его обращение к американской разновидности «песенной оперы» — *мюзиклу*, первый из которых («*Ла, ла, Люсиль*», 1919) выдержал более ста представлений. В 1922 году, все более увлекаясь



Образчик типовой продукции «Tin Pan Alley»

джазом, Джордж предпринял попытку написания *негритянской оперы* «Тяжелый понедельник». От мюзикла ее отличали лишь импровизационно-джазовые речитативы, объединявшие набор разнохарактерных песен; в переработанном виде опера получила название «135-я улица». Обращает на себя внимание любопытный факт: по свидетельству Д. Юэна*, сочинение написано всего за пять (!) дней. Объяснение сверхскоростному методу найти несложно: сам автор сочинил лишь *мелодический материал и фортепианный аккомпанемент к нему*, а оркестровку, из-за отсутствия нужных навыков, поручил опытному аранжировщику.

Проблема расширения жанрового диапазона творчества натолкнулась на определенный *недостаток знаний*; над ее разрешением композитор начнет работать, по сути, уже после всемирного успеха его следующего опуса, созданного аналогичным методом, — «*Рапсодии в блюзовых тонах*» (*Rhapsody in Blue*, другой перевод — «Рапсодия в стиле блюз», 1924). Сочинение написано Гершвином за три недели по заказу *оркестра Пола Уайтмена* и впервые исполнено в присутствии первых величин американского музыкального бомонда (в то время большей частью эмигрантского) — легендарный концерт в Эоловом зале посетили прославленные исполнители (Я. Хейфец, Л. Годовский, Ф. Крейслер), композиторы (С. Рахманинов, И. Стравинский, Э. Блох), дирижеры (Л. Стоковский), музыкальные критики и журналисты. Феерический успех пятнадцатиминутной фантазии Гершвина, стоявшей в программе после сочинений других авторов, заставил Уайтмена повторить концерт через полтора месяца в одном из главных концертных залов страны — *Карнеги-холле*.

Слушая сегодня кларнетовое глиссандо в начале этой блестящей оркестровой пьесы, «квакающие» звуки засурдиненной трубы или финальный блеск меди, многие и не догадываются, что *инструментовал* сочинение совсем другой человек — многолетний помощник Уайтмена, аранжировщик *Ферд Гроффé*. После первой обработки *для фортепиано и джаз-бэнда* он же сделал две версии *для фортепиано и симфонического оркестра* (1926, 1942), последняя из которых стала «классической редакцией» работы Гершвина.

* Юэн Д. Джордж Гершвин. Путь к славе. М.: Музыка, 1989.

Впрочем, не стоит недооценивать заслуги самого композитора: «Рапсодия в блюзовых тонах», ставшая одной из визитных карточек американской музыки, и в авторской версии (первоначально для двух фортепиано) содержит столько великолепных мелодических, ладогармонических и фактурных находок, свидетельствующих о бьющей через край творческой фантазии Гершвина, что Америка вздрогнула от неожиданности и засыпала Гершвина почестями и деньгами (хотя критиками высказывались и скептические отзывы об эксперименте композитора). Слушателей покорили *мелодическое богатство* (взращенное многолетней песенной практикой), *непринужденность развития*, *ярко американская окраска опуса* и, конечно, *приобщение джаза* (в то время, напомним, уклонившегося в сторону коммерческой развлекательности и «общих мест») к *«высокому» концертному искусству*. К тому же, в отличие от европейцев (Дебюсси, Стравинский, Пуленк, Мийо, Хиндемит), уже адаптировавших джазовые темы в качестве урбанистической «экзотики», музыка Гершвина звучит органично, *«не как стилизация, а как естественный способ высказывания»**.

Уже в первой, основной теме обращают на себя внимание и терпкие «блюзовые ноты» в мелодии, и порожденные ими гармонические «переченья» расщепленных ступеней. Интонационный портрет Америки подчеркнут ритмической раскованностью темы:

86 *Molto moderato* 17

* Цит. по: Вольнский Э. Джордж Гершвин. Л.: Музыка, 1980.

Дальнейшее развитие формы построено по принципу свободного нанизывания *контрастных эпизодов*, объединенных *импровизационностью* («размывание» тематических границ — вполне джазовое качество) и *рондальностью* (темы многократно повторяются в разном эмоциональном обличье; работа «плаггером» не прошла даром!). Оркестровые фазы трижды уступают место сольным фортепианным разделам.

Термин *рапсодия* происходит от греческого «*песнь рапсода*»; после Ф. Листа жанр превратился в «концертштюк», то есть блестящую «пьесу-фокус», где *виртуозное мастерство композитора в работе над материалом* оживает в *руках исполнителя-виртуоза*; особенностью рапсодий было также использование *национально-окрашенного материала*. Именно так трактован жанр и Гершвином (как *эффективный концерт для фортепиано с оркестром*), лично исполнившим с оркестром Уайтмена фортепианную партию. Надеемся, что знакомство с этим — *самым исполняемым* — американским сочинением доставит вам настоящую радость.

В том же году (1924) поставленный на Бродвее мюзикл «*Леди, будьте добры!*», включавший несколько великолепных песен на стихи брата Айры, добавил Гершвину популярности; к жанру мюзикла он обращался и позднее («О'Кей», 1925; «Прелестная мордашка», «Пусть грянет оркестр», 1927; «Шальная девчонка», 1930; «Простите за мой английский», 1933, и др.). Ряд спектаклей ставился в других городах Америки и за рубежом («Первоцвет», 1924, Лондон), заставляя композитора колесить по собственной стране, а в 1923 году впервые пересечь Атлантику для участия в лондонских и парижских постановках.

Грандиозный успех «Блюзовой рапсодии» композитор постарался закрепить в трехчастном *Концерте фа мажор для фортепиано с оркестром* (1925), который построен по тем же принципам и ничуть не уступает рапсодии по богатству тематизма, свежести языка и энергетике; к тому же в этот раз Гершвин сделал инструментовку самостоятельно. Вместе с тем концерт более продолжителен, отчего калейдоскопичная форма иногда очевидно «буксует». Зато три *фортепианные прелюдии* (1926) безупречны по форме; они созданы на материале более ранних новеллетт.

Учиться, учиться и еще раз учиться! Великая экономическая депрессия, разразившаяся в 1929 году, не заставила публику экономить на выражении любви к своему кумиру: мюзикл «*О тебе пою*» (1931) прошел на Бродвее 441 раз; первый концерт Гершвина, полностью состоявший только из его произведений, собрал на летнем стадионе Льюисона 18 000 слушателей (1932). Несмотря на гастрольную и постановочную суету, оглушающую любовь фанатов и состояние, перевалившее за миллион долларов, Гершвин не был удовлетворен достигнутым и не переставал учиться, постоянно находясь в поисках Мастера, который помог бы ему ликвидировать пробелы в знаниях, открыть еще бóльшие тонкости композиции и оркестровки. В 1927–29 годах он (с перерывами) брал уроки у американского экспериментатора *Г. Кауэлла*, а во время большого турне по Европе в первой половине 1928 года надолго остановился в *Париже*, где не только познакомился с композиторами «Шестёрки», а также Ибером, Варезом, Стравинским, Прокофьевым, но и пытался договориться с некоторыми мэтрами о занятиях. *Равель* (с которым Джордж подружился во время визита француза в США) после просьбы Гершвина дать ему несколько уроков ответил: «Зачем вам быть второсортным Равелем, если вы можете быть первоклассным Гершвином?»*. *Стравинский*



На приеме у М. Равеля (Гершвин — крайний справа)

* Цит. по: *Вольнский Э.* Джордж Гершвин.



За роялем
1932 г.

после аналогичного предложения спросил: «Сколько вы зарабатываете в год?» Услышав ответ Гершвина о шестизначной сумме, он решительно заявил: «Это я должен учиться у вас». В итоге Гершвин отправился учиться на чужих примерах — сочинениях «собратьев по жанровым пристрастиям»: в *Берлине* он познакомился с автором «песенных опер» К. Вайлем, в *Вене* встретился с Э. Кршенеком, внедрившим джазовые элементы в оперу «Джонни наигрывает» (1927), авторами знаменитых австрийских оперетт И. Кальманом и Ф. Легаром, а так-

же с высоко ценимым им А. Бергом. По возвращении в США и окончании занятий с Кауэллом, в 1932–36 годах неутомимый Гершвин продолжил брать уроки, теперь уже у выпускника петербургской консерватории *Джозефа (Иосифа) Шиллингера*, создателя «математической системы музыкальной композиции».

Впечатления от пребывания во Франции отразились в *симфонической поэме «Американец в Париже»* (1928), после которой Гершвин написал *Рапсодию № 2 для фортепиано с оркестром* (1931) и, намереваясь дать ей программный заголовок, обратился за советом к отцу, внимательно следившему за карьерой сына. Скорый на выдумку отец ответил: «Назови ее „Рапсодией в блюзовых тонах № 2“. Потом ты сможешь написать „Рапсодию в блюзовых тонах № 3, № 4, № 5“ — помнишь, как там у Бетховена...». Так Вторая рапсодия осталась без названия. Она впервые прозвучала в Бостоне под управлением С. Кусевицкого. Последним оригинальным крупным оркестровымopusом композитора стала брызжущая весельем *«Кубинская увертюра»* (1932), пронизанная зажигательными ритмами румбы и звучанием кубинских ударных инструментов (маракасы, claves и др.); после нее создано лишь несколько обработок собственных сочинений.

«Порги и Бесс». От белых негров к черным неграм. Кульминацией творческих устремлений Гершвина стало создание большой трехактной оперы *«Порги и Бесс»* по роману *Дюбо-за Хейворда* (DuBose Heyward), замысел которой возник

в 1932 году. Роман Хейурда «Порги», посвященный судьбе безногого негритянского калеки и названный по имени главного героя, вышел в свет в 1925 году, после чего был адаптирован для театральной сцены супругой писателя. Контракт на сочинение оперы, заключенный Гершвином с Театральной гильдией (она ведала авторскими правами), композитор назвал «актом любви» — настолько он горел желанием скорее приняться за работу. Дав сочинению подзаголовок «американская народная опера», Гершвин дважды ездил в небольшой приморский городок Чарлстон в штате Южная Каролина, где происходили события романа, чтобы ощутить его атмосферу, а летом 1934 года жил близ негритянских поселений на острове в десяти милях от берега, участвуя в негритянских обрядах (в том числе в исполнении спиричуэлов). У композитора не возникало сомнений, что именно использование джазовых элементов сделает будущую оперу «народной», при этом специфику негритянских жанров ему хотелось воссоздать самому, *без использования цитат*. В августе 1935 года опера была завершена, а 2 сентября состоялось ее концертное исполнение в Карнеги-холле, после чего самого знаменитого композитора Америки поджидал неприятный сюрприз. Дело в том, что Гершвин планировал поставить оперу силами *негритянских певцов*, но главный театр страны — Метрополитен-опера, где автору хотелось представить свое любимое детище, категорически отверг малейшую возможность такой идеи: в «самой демократичной стране мира» по-прежнему были сильны расовые предубеждения*. Поэтому премьера оперы прошла 30 сентября 1935 года в «Колониальном театре» города Бостона (на сцену Метрополитен она попадет лишь через 50 лет), а с 10 октября перенесена в бродвейский Элвин-театр (Alvin Theatre, ныне The Neil Simon Theatre), где выдержала 124 представления.

* Первая чернокожая певица, выступившая на сцене Метрополитен в 1955 году, — гениальная исполнительница Баха и спиричуэлз *Мариан Андерсон* (1897–1993); «дебютантке» к этому времени исполнилось 57 лет! (В большинстве отечественных изданий дата ее рождения в 1902 году указана ошибочно; см., к примеру: *The Harvard Biographical Dictionary of Music*, 1996 или *The Concise Oxford Dictionary of Music*, 2007).



«Порги и Бесс».
Обложка первого
издания оперы
1935 г.

Сюжет. Вечером жители маленького городка собрались поиграть в кости. Из соседнего дома доносится песня Клары, покоящей колыбельную своему ребенку (в конце оперы Клара и ее муж Джейк погибнут во время бури). Игра накаляется, и грузчик Краун, получивший дозу от торговца наркотиками Спортинг-Лайфа*, завязывает драку и убивает одного из присутствующих, Роббинса, после чего убегает. Опасаясь полиции, подружка Крауна — Бесс — прячется в доме калеки Порги; между ними вспыхивает любовь. Бесс отвергает ухаживания Спортинг-Лайфа, но не может избавиться от домогательств Крауна; Порги из ревности закалывает его ножом. Происшествие расследует

полиция, Порги уводят на допрос. Бесс, уверенная в том, что он угодил в тюрьму, поддается уговорам Спортинг-Лайфа отправиться в Нью-Йорк. Однако вина Порги не доказана, через неделю он возвращается и, обнаружив исчезновение возлюбленной, на инвалидной тележке отправляется на ее поиски.

Музыка оперы сочетает элементы мюзикла и лирической оперы. Яркие сольные номера (больше напоминающие песни), выразительные ансамбли и хоры в духе спиричуэлов чередуются с речитативами, которые композитор стремился вывести «из особенностей негритянской речи», и разговорными вставками белых персонажей, намеренно лишенных вокальной партии (после смерти композитора речитативы также были заменены речевой декламацией). Претворение интонационных особенностей джаза (мелодика, восходящая к трудовым песням, блюзам и духовным гимнам; блюзовый лад; синкопированная ритмика; специфическая манера пения с использованием глиссандо; ритмы рэгтайма; банджо в оркестре и т. д.) придает большинству номеров истинно американское звучание с архаическими оттенками старинного негритянского быта.

* Прозвище Спортинг-Лайф не имеет отношения к физкультуре — имеется в виду «спорт» ночных притонов (*sporting life* — «веселая жизнь»).

Вначале была написана самая известная мелодия оперы — *Колыбельная Клары «Летний день»* (“Summertime”, первая картина первого действия). Ее нежная меланхолия, бережно протянутые ноты (предполагающие несвойственное классической опере вибрато), осторожные пунктиры и мягкие синкопы, пряные гармонии и теплый пентатонический ход в последней фразе неизменно волнуют сердца слушателей:

87 *rit.* **Moderately** (Умеренно)
p with much expression (очень выразительно)

Лет-ний день, ле-том жизнь лег-ка, бэ-би!
 Пля-шут рыб-ки, ско-ро хло-пок сни-мать.

Шутливую *песню Порги «Богат я только нуждою»* (первая картина второго действия), исполняемую под банджо, отличают бодрая, запоминающаяся, «качающаяся» вверх-вниз мелодия и неожиданная смена «блуждающих» мажорных гармоний, проворно модулирующих в тритоновую тональность уже к концу первого предложения (что выражает оптимизм Порги и привычку к любым поворотам судьбы):

88 **Moderato con gioia** (Banjo song) (Песня под банджо)
mf happily (весело)

Бо-гат я толь-ко нуж-до-ю, че-го толь-ко у ме-ня
 нет! Нет ни ав-то, ни паль-то, а кста-ти, нет мо-нет!

Циничная *песенка Спортинг-Лайфа*, не верящего ни в Бога, ни в черта («*Простите мне дерзость мою*», вторая картина второго действия), напоминает шлягер из мюзикла, иллюстрирующий беззаботную сладость жизни городского хлыща:

89

Moderato scherzoso*happily, with humor (весело, с юмором)*

tr

Про - сти - те мне дер - зость мо - ю, о
 биб - ли - и вам я спо - ю, но что б ни твер - ди - ли биб -
 лей - ски - е бы - ли, я лич - но не ве - рю вра - нью!

В характерах бродяги Порги и пройдохи Спортинг-Лайфа некоторые из современников видели отголоски пародийных масок из менестрель-шоу (что, по мнению ряда негритянских музыкантов, нивелировало «высокие» претензии Гершвина, подменяя



**Афиша гастролей
американской труппы
в Ленинграде**
(Дворец культуры
им. Ленсовета, 1955 г.)

красоту подлинного негритянского фольклора «негроизмами»); некоторые из «белых» критиков обвинили творение Гершвина в примитивизации оперы, превращении ее в эстрадное ревю. Вряд ли могло быть иначе: «пограничное» по жанру сочинение неизбежно отклонялось от законов как серьезной, так и «легкой» музыки. Несмотря на критику, «Порги и Бесс» стала бесспорной классикой XX века, отразив стилистический плюрализм эпохи.

В наши дни большинство номеров оперы нередко исполняется по отдельности в концертах и популярной, и классической музыки*. Учи-

* В СССР опера впервые прозвучала в сопровождении фортепиано (1945, Москва, Музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко), затем во время гастролей американской труппы в Ленинграде и Москве (1955–56), после чего ставилась в оперных театрах Таллина (1966), Ленинграда (1972, Малый театр оперы и балета), Днепропетровска (1974), Москвы (1980, Музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко).

тывая, что композитор предпочитал слышать сочинение в исполнении темнокожих артистов, наделенных даром импровизации, рекомендуем ознакомиться с избранными страницами оперы в захватывающей интерпретации двух легендарных негритянских музыкантов — Луи Армстронга и Эллы Фитцджеральд.

Финал. В конце 1920-х годов Гершвин серьезно увлекся живописью и, хотя специально этому нигде не учился, создал ряд интересных работ (в том числе портрет А. Шёнберга); в 1936 году прошла его персональная выставка в нью-йоркском «Обществе независимых художников». Финансовый достаток позволил ему также собрать неплохую коллекцию картин современных художников, в которой были полотна Пикассо, Гогена, Дерена, Руо, Утрилло, Шагала, Модильяни.

В конце 1936 года Джордж с братом отправились в Голливуд для работы над музыкальными фильмами *«Давайте потанцуем»*, *«Девичьи страдания»* (1937, оба с участием многолетнего друга Гершвина, крупнейшей звезды Голливуда Фреда Астера) и *«Безумства Голдвина»* (1938). Последняя картина вышла в свет уже после трагической кончины композитора: 11 июля 1937 года 38-летний Гершвин скоропостижно скончался от опухоли мозга. Его прах был перевезен и захоронен в Нью-Йорке.

Творения Гершвина, в числе которых одна большая опера, свыше двух десятков мюзиклов, пять оркестровых фантазий (в том числе Фортепианный концерт), около тысячи песен и немного других сочинений, продолжают быть актуальными — они звучат во всем мире как напоминание о том, что *легкая музыка может быть качественной, а серьезная — общедоступной*. Никто уже не спорит о том, уместно ли сочинять «на перекрестке» — язык джаза и в дальнейшем проникал в академические жанры («Черный концерт» для кларнета и джаз-бэнда *И. Стравинского*, 1945; Концерт для джаз-бэнда и симфонического оркестра *Р. Либермана*, 1954; «Варианты» для джаз-квартета и симфонического оркестра *Г. Шуллера*, 1961; «Свингующая музыка» для 4 инструментов *К. Сероцко*, 1970). Место Гершвина занял его младший современник *Леонард Бернстайн* (1918–1990), писавший и академическую музыку, и мюзиклы, и сочинения в «смешанных» жанрах («Прелюдия, fuga и риффы» для кларнета и джаз-бэнда, 1949). Да и сами джазовые музыканты давно пошли навстречу классике: оркестр

Дюка Эллингтона исполнил обработки «Щелкунчика» Чайковского, вокальный ансамбль “Swingle Singers” спел в джазовом стиле музыку от барокко и классицизма до Эрика Сати, джазовое трио Жака Лусье записало множество интересных компакт-дисков с обработками сочинений И. С. Баха. «Третье направление» живет и процветает.

НОВОЕ ТАНГО АСТОРА ПЬЯЦЦОЛЛЫ

Танго и милонга всем своим существом выражают то, что поэты разных времен и народов пытаются высказать словами: веру в бой как праздник.

Хорхе Луис Борхес*

Если вас попросят вспомнить имя хотя бы одного *аргентинского* композитора, скорее всего вы назовете *Астора Пьяццоллу* (1921–1992). В наши дни этот неординарный композитор стал одним из главных культурных символов южноамериканской страны. Перечисление *жанров* аргентинской музыки все, без сомнения, начнут с *танго* (а затем, скорее всего, споткнутся и надолго задумаются). Поэтому кажется вполне естественным, что Астор Пьяццолла больше всего на свете любил танго, посвятив ему свое творчество почти целиком: им создано около *двух тысяч* сочинений в этом жанре. Сегодня изысканные танго Пьяццоллы, то жестко-динамичные, то пронзительно-ностальгические, широкая публика любит не меньше концертов Вивальди или вальсов Шопена. Музыка композитора высоко чтима и профессионалами за *смелые рельефы мелодических линий, терпкую гармонию, замысловатые кроссворды фуг, экзотическую оркестровку, виртуозные импровизации бандонеона*** — то есть за все то, что придает со-

* Перевод Б. Дубина.

** *Бандонеон* — язычковый инструмент из семейства гармоник, тембром напоминающий *аккордеон* и названный по имени его немецкого изобретателя *Генриха Банда* (1821–1860). Сконструирован в 1840 году для домашнего и церковного музицирования, в начале XX века завезен в Аргентину, где

чужденцам Пьяццоллы самобытность. Некоторое недоумение вызывает лишь то, что имя знаменитого аргентинца получило известность в нашей стране лишь после смерти музыканта, да и в Аргентине настоящая слава пришла к Пьяццолле только в конце жизни: консервативные поклонники танго далеко не сразу поняли и приняли эксперименты композитора по «окультурированию» бытового танца, интеграции танго в семейство профессиональных жанров.

Танго как аргентинский блюз. История возникновения танго поразительно напоминает становление джаза: его рождение связано с *эмигрантской средой и смешением европейских традиций с местными фольклорными жанрами.*

Еще со времен открытия Америки Колумбом (который, как известно, вместо Индии вначале обнаружил Кубу и прилегающие к ней острова, а затем совершил обследование *северной части Южной Америки* в районе нынешней Венесуэлы) на территорию Аргентины поспешили испанские завоеватели — *конкистадоры*. Как известно, морские походы Колумба были предприняты под знаком *испанской* короны при поддержке *итальянских* купцов (мореплаватель был родом из Генуи), поэтому значительную часть новых поселенцев составляли также итальянцы.

От смешанных браков испанских иммигрантов с местными индейцами рождались *гаучо*, подобно ковбоям, пасшие стада лошадей в бескрайней степи (пампе). Аргентинский писатель Хорхе Луис Борхес грустно назвал их «метисами белых кровей», враждовавших с «метисами красной крови», добавив: «Они пели тихо и медленно... В отличие от крестьян, им была не чужда ирония»*. В конце XIX века *песни гаучо* (лирические или ироничные *милонги*), попав в городской водоворот многоязычного столичного Буэнос-Айреса, опростились и превра-

искорее оказались в составе различных бытовых ансамблей. Инструмент имеет по 36 кнопок с обеих сторон, на которых играют четырьмя пальцами каждой руки. На первых моделях при растяжении и сжатии меха одна клавиша издавала звуки разной высоты; в 1926 году бандонеон был усовершенствован с целью одинакового звучания голосов при изменении направления движения меха.

* *Борхес Х. Л.* Коллекция / Перев. В. Кулагина-Ярцева. СПб.: Северо-Запад, 1992.

тились в веселенький двухдольный *танец* наподобие кадрили (или кейкуока), во время которого танцоры двигались маленькими замысловатыми шажками. Так *милонга* стала одной из предшественниц танго (танцевальные вечеринки и даже сами «танцполы» тоже до сих пор зовутся в Аргентине милонгами).

Другие истоки танго — *кубинская хабанера* (модификация европейского контрданса) с пунктиром в начале такта и синкопированной мелодией, и родственное ей *андалусийское танго* (уличная песня с танцами, возникшая в окрестностях Севильи и попавшая в Аргентину в 1870-е годы), а также *креольские песни и танцы** (ставшие, в свою очередь, смешением испанских и кубинских элементов и получившие название *креольского танго*). Не следует забывать и об *итальянцах*: в 1880-х годах одним из источников аргентинского экономического роста было привлечение иммигрантов из Европы, из Италии в том числе (щедрая *мелодика неаполитанцев* с их *пристрастием к мелодическому мажору и аккордеону* общеизвестны). Еще непременно следует упомянуть ритмичный уругвайский «танец негров» *кандамбе* (бывшую испанскую колонию Уругвай отделяет от Аргентины лишь река Ла-Плата, танго там не менее популярно, чем в Аргентине). Важнейшей особенностью большинства названных жанров является то, что почти все они имели *и песенные, и танцевальные* формы.

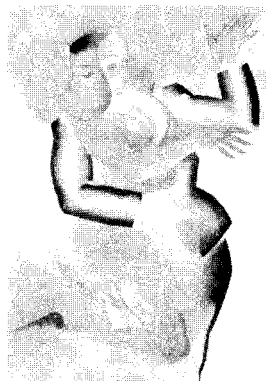
Генезис самого термина *танго* точно не выяснен (можно ли достоверно проследить этимологию слова в городе, где говорили на нескольких десятках национальных диалектов?). По одной из гипотез, корни слова «танго» следует искать в латинском *tangere*, означавшем «*трогать, прикасаться*», сохранившемся в романских языках и превратившемся в афро-креольское либо испано-цыганское (андалусийское) *tango*, что означало «*праздник с танцами*»; сходное слово *tambor* в ряде африканских языков означает «барабан».

* *Креолами* в Аргентине называли потомков *белых* переселенцев, однако в соседней *Бразилии*, колонизированной португальцами и практиковавшей с XVI века (подобно США) ввоз *негров-рабов*, креолами считали тех, кто родился в смешанных афро-португальских браках (креолы-мулаты жили и на родине джаза, в Новом Орлеане). Креольская беднота из Бразилии, как и вся прочая, обитала в окружавших Буэнос-Айрес бесчисленных трущобах, внося свой вклад в формирование танго.

Как бы то ни было, сложным гибридом всех этих жанровых истоков и стало *аргентинское танго*, возникшее в 1880-е годы как уличная *песня-танец* и напоминавшее тогда (судя по сохранившимся записям начала следующего века) не особенно оригинальную *салонную* музыку, приправленную латиноамериканской ритмикой и наскоро сочиненными текстами. Если более раннее креольское танго исполнялось двумя танцорами-мужчинами по отдельности (они как бы соревновались в «мачизме»), то аргентинское танго стало точкой наэлектризованного слияния мужчины и женщины, отчего его музыка обрела яркий чувственный оттенок. Впрочем, танец лишь «сублимировал» жар горячих аргентинских сердец в особого рода ритуал, категорически *запрещающий выражать свои чувства не иначе как выверенной пластикой движений*. Настоящие *милонгеро* (так называют исполнителей танго) никогда не позволяют себе во время танца улыбку или сальные шутки: в их горделивой осанке должно читаться лишь беспредельное достоинство.

Увы, пылкая душа милонгеро начала XX века, как правило, была незримо уязвлена крушением надежд на райскую жизнь в новообретенной родине: тогда танго танцевали исключительно аргентинские *иммигранты*, оказавшиеся, как и тысячи других таких же искателей счастья, перед лицом нищеты, прозябания в трущобах и безысходного одиночества. Всю свою *затаенную* грусть и музыканты, и танцоры, и певцы выражали в танго — этом «аргентинском блюзе», которому не меньше, чем североамериканскому собрату, свойственны меланхолия, сплин и горькая ирония над разбитыми иллюзиями.

Музыкальные особенности и эволюция жанра. Уже в начале XX века сформировалась *ритмическая структура* танго, по которой стилистика жанра опознается в первую очередь. Для басовой партии и аккордового аккомпанемента танго характерно применение *пунктирного ритма на первой доле* и (или) *акцентирование последней слабой доли такта*; среди часто встречающихся фигур можно указать следующие:



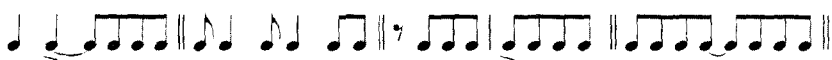
А. Джонс. «Танец»
1995 г.

90



На фоне подчеркнуто «метричного» аккомпанемента (с регулярным повтором выбранной ритмической фигуры) *мелодическая линия* выделяется многочисленными синкопами, как правило, с ритмическим «эксцессом» в районе второй доли:

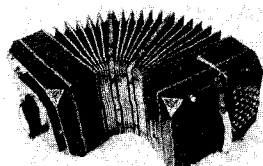
91



Сочетание аккомпанемента с витиеватой мелодией создает в танго (как, заметим, и в рэгтайме) *метроритмическую игру*: если в сопровождении первая и третья доли такта, как правило, акцентны, то мелодия, напротив, чаще уклоняется от этого.

Аккордика первых танго, увы, не блистала оригинальностью, скорее наоборот, тиражировала штампы — ведь играли танго уличные музыканты, не знавшие нот и подбиравшие по слуху простейшие гармонии. Предпочтение отдавалось тем же беспроегрышным средствам, что и в нашем «жестокое романсе»: «балладным» чередованиям тоники и доминанты, томным отклонениям в субдоминанту перед финальным кадансом, при особом накале страсти — двойным доминантам (в самых трагических случаях — даже тройным) и т. п.; оптимисты выражали позитивное отношение к миру *ладовыми средствами* — прежде всего, банальным мажором, нередко гармоническим или мелодическим (минорная субдоминанта придавала оттенок ностальгии).

Инструментальный ансамбль танго сложился в конце XIX столетия сначала как трио (*флейта, скрипка, гитара или маленькая арфа*), позднее — в виде квартета: арфа исчезла, а в 1900-х годах добавился завезенный из Германии *бандонеон*.



Бандонеон

В числе первых танго, ставших знаменитыми, — «*Эль Чокло*» *А. Вильольдо* (*El Choclo*, 1903), название которого — «початок» — намекало на нечто скабрёзное (советские нэиманы превратили его в бла-

ную песню «На Дерibasовской»). Другой тогдашний лидер популярности — «Кумпарсита» уругвайца Х.-М. *Подригеса* (*La Cumparsita*, 1914), своеобразный гимн юпошеской дружбе (*comparsa*, «кумпарса» — то же, что и «компания»; танго сочинено 17-летним студентом университета в Монтевидео). Обе мелодии сегодня известны повсеместно и не нуждаются в подтверждении нотными примерами.

В начале 1910-х из Аргентины танго пошло в Европу; быстрее всего ему покорились сердца французов. *Парижская мода* предопределила дальнейшую судьбу жанра: он распространился в Старом Свете подобно эпидемии, а затем наконец был признан и на родине, в том числе аргентинскими высшими кругами, прежде относившимися к простонародному танцу с пренебрежением.

Вскоре танго начали петь не на уличные подтекстовки, а на специально сочиненные стихи. Первый яркий образец нового направления — «Моя грустная ночь» *С. Кастриоты* (*Mi noche triste*, 1916; сл. П. Контурси). Феноменальной популярности это и многие другие танго в 1920–30-е годы обязаны сладкоголосому *Карлосу Гарделю*, уроженцу французской Тулузы. Если верить путеводителям, его голос и сегодня сопровождает вас в Буэнос-Айресе повсюду, а в те далекие годы он звучал гораздо чаще благодаря миллионам грампластинок, радиотрансляциям, голливудским фильмам и белозубой улыбке, сводившей с ума поклонниц всего мира. Трагическая гибель певца (44-летний Гардель в 1935 году разбился в авиакатастрофе в Колумбии) способствовала «канонизации» и самого исполнителя, и его любимого жанра: с тех пор приоритет танго в Аргентине, а также возможность его исполнения вне танцплощадки, как *танго-романса* или *танго-баллады*, оспаривать никто не пытался. Первый аргентинский звуковой фильм назывался, конечно же, «Танго» (1933).

1930–40-е годы стали для танго (как и для джаза) «золотым веком»: танго-оркестры росли как грибы, превратившись из ансамблей (к этому времени были популярны *секстеты*:



Карлос Гардель
1933 г.

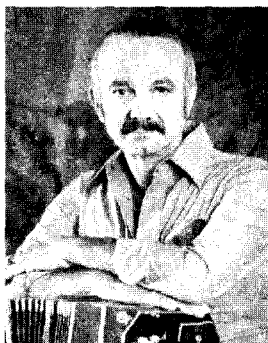
две скрипки, два бандонеона, контрабас, фортепиано) в *orquesta típica* («типичный», традиционный оркестр) с расширенным составом тех же инструментов; в оркестрах теперь играли не самоучки, а высокопрофессиональные музыканты. Появились и знаменитые композиторы танго (Э. Дельфино, П. Маффиа, О. Пульезе, Х. Мартинес), и поэты-тангеро (С. Флорес, С. Диеполо, О. Манци и другие).

К середине 1950-х годов, на фоне расцвета джаза и академического авангарда (а также новаций родившейся рок-музыки), танго стало казаться слишком архаичным и наивным. Вот тут-то и объявился Астор Пьяццолла, утверждавший, что «в эпоху реактивных самолетов» писать танго по-старому невозможно. Молодой композитор намеревался вдохнуть в танго новую жизнь, но на этом пути ему пришлось преодолеть множество препятствий.

Пьяццолла: первые шаги. Астор Пьяццолла родился 11 марта 1921 года в портовом городе Марь-дель-Плата к югу от столицы страны в семье итальянских иммигрантов, приехавших из южных, беднейших районов апеннинского «сапога» (наверное, вы уже обратили внимание на итальянскую фамилию композитора). Его отец Висенто появился на свет уже в Аргентине и, не сумев добиться материального благополучия для семьи, в 1925 году отправился в Нью-Йорк. Так четырехлетний Астор оказался на Манхэттене в эмигрантском Нижнем Ист-Сайде (включавшем и квартал «Маленькая Италия»), где в возрасте пяти лет пошел в школу, быстро освоив английский язык со всеми его американскими нюансами. Отец, знавший наизусть песни Гарделя и немного игравший на аккордеоне и гитаре, на девятый день рождения Астора подарил сыну подержанный бандонеон и начал приглашать для него учителей игры на инструменте; в 1931 году десятилетний Астор сделал свою первую бандонеонную запись на диск фонографа (себе и родителям на память). Кроме того, он брал уроки фортепиано у венгерского пианиста Белы Вильда (ученика Рахманинова, научившего Пьяццоллу любить Баха).

В 1933-м другом семьи американских итальянцев стал не кто иной, как Карлос Гардель, разглядевший незаурядный дар юного Пьяццоллы и предложивший ему участие в качестве бандонеониста в своем туре. Отец считал такое предложение

преждевременным для Астора, но разрешил сыну *сняться в одном из фильмов Гарделя* в роли разносчика газет («*День, когда ты меня полюбишь*», 1935). Трагический инцидент во время концертного тура Гарделя, ставшего последним, обнаружил счастливую случайность, спасшую Астора от гибели. В тринадцать лет Пьяццолла заканчивает школу и с увлечением посещает нью-йоркские *джазовые клубы* (ему довелось, к примеру, слышать живые выступления Дюка Эллингтона и его оркестра).



В 1936 году семья Пьяццоллы возвращается в Аргентину, и Астор начинает играть в различных оркестрах, а через два года (сразу после семнадцатилетия) вступает в самостоятельную жизнь. Он перебирается в *Буэнос-Айрес*, где вскоре входит в состав знаменитого танго-оркестра *Анибала Тройло* (по легенде, державшего бандонеон в руках до самого дня смерти в 1975 году), для которого делает аранжировки. Он также пытается *сочинять в классических жанрах*. В 1941 году, узнав о приезде выдающегося польского пианиста *Артура Рубинштейна*, Пьяццолла решает показать ему свои сочинения. Рубинштейн вежливо переадресовал Астора *А. Хинастере* — композитору, снискавшему к этому времени репутацию «надежды аргентинской школы» и преподававшему в консерватории Буэнос-Айреса. Шестилетний период занятий *композицией* с Хинастерой дал Пьяццолле чрезвычайно много: позже Астор вспоминал, что бежал на уроки, «как на свидания с девушкой», и увлеченно изучал партитуры Равеля, Бартока и Стравинского, сочиняя и сам «миллионы нот в секунду». Кроме того, он брал уроки *фортепианной игры* у аргентинского пианиста *Рауля Стивака*, учился дирижированию у немца *Германа Шерхена*.

В мае 1942 года Астор устроил семейную жизнь, женившись на Дедэ Вольф, выпускнице художественной школы, увлекавшейся джазом и даже пытавшейся извлекать звуки на бандонеоне молодого супруга (в семье скоро появятся двое детей — дочь и сын).

Создание нового танго. Написав музыку к фильмам и театральным постановкам, Пьяццолла решает организовать *собственный оркестр* (1946–49) и вплотную подходит созданию

оригинального стиля, однако его попытки внедрить в танго элементы джаза и классической музыки встречают ледяное равнодушие; убедить публику в том, что инструментальное танго можно не только танцевать, но и слушать, пока не удастся.

Зато непрекращавшиеся занятия с Хинастерой, недюжинный талант Астора и редкое усердие сделали из него неплохого академического композитора: он получает приз в США за *«Портовую рапсодию»* (1950); сочиненный годом позже *симфонический триптих «Буэнос-Айрес»* (иногда называемый симфонией) приносит ему в 1953 году первую премию на конкурсе Фабиана Севицкого (если добавить еще две буквы к фамилии организатора соревнования, то выйдет племянник дирижера С. Кусевицкого). На премьере триптиха в зале разгорелся скандал с рукоприкладством из-за использования «неприличных» бандонеонов в благородном симфоническом коллективе. Другим сюрпризом — приятным — стало присуждение Астору после этого же конкурса *гранта правительства Франции* на обучение у знаменитого парижского педагога *Нади Буланже*, воспитавшей добрую половину американских композиторов XX века от А. Копленда в 1920-е годы до Ф. Гласса в 1950-е. Однако в этот раз Буланже не стала делать прибывшему в Париж Пьяццолле «европейскую прививку»; за *полгода занятий* (1954/55) она убедила композитора, что тот движется по ложному пути, и сориентировала на развитие собственного дара создания *современного танго*. В Париже Пьяццолла сочинил ряд композиций *для бандонеона со струнным оркестром* и сам исполнил их, применив новую технику игры — стоя одной ногой на полу, а другой опираясь на табурет (до этого бандонеонисты играли сидя).

По возвращении в Аргентину Пьяццолла создал *«Октет Буэнос-Айрес»* (1955–58), включавший *два бандонеона, две скрипки, виолончель, контрабас, электрогитару и фортепиано*. С этого момента и можно вести отсчет его *нового танго*: больше любимому жанру композитор не изменял, его не пугали ни шквал критики, ни пустые залы, ни угрозы «традиционалистов». В 1958–60 годах он вновь ездил в Нью-Йорк, где создал ряд *джазовых танго*. После смерти отца в октябре 1959 года Пьяццолла посвятил ему пронзительное танго *«Прощай, Нонино»* (*Adios Nonino*) и записал пьесу на пластинку с вновь

созданным квинтетом *Quinteto Tango Nuevo* (бандонеон, виолончель, фортепиано, контрабас, электрогитара).

«Сумасшедшие» 1960-е — пора множества необычных проектов Пьяццоллы: он создает «*Современное танго*» для октета и «*Три симфонических танго*» (1963), четыре ансамблевых танго, позднее объединенных в цикл «*Времена года в Буэнос-Айресе*» (1964–1970), записывает со своим квинтетом пластинки «*Пьяццолла в филармоническом зале Нью-Йорка*» и «*Танго*» на стихи Борхеса (1965); совместно с поэтом Орасио Феррером сочиняет крупный опус в синтетическом жанре, сочетающем пение, декламацию и танго — опериту «*Мария из Буэнос-Айреса*» (1967), а также вызвавшее огромный резонанс вокально-оркестровое танго «*Баллада для безумца*» (1969) и ораторию «*Молодой народ*» (1970). В духе времени Пьяццолла пишет танго для секстета «*Ода хиппи*» (1972); другим его музыкальным «манифестом» стало «*Танго свободы*» (*Libertango*, 1974), созданное во время поездки в родную Италию.

Нервозность боев с критиками, бесконечные репетиции и гастроли приводят к разладу в семье: композитор разводится с женой (1966) и уезжает с певицей Амелитой Балтар в Париж, где в 1970–80-е годы творческая гонка продолжится (совместные проекты с итальянским скрипачом С. Аккардо, американскими джазовыми музыкантами — саксофонистом Дж. Маллигэном, вибрафонистом Г. Бёртоном и др.). В Париже Пьяццолла организует очередной коллектив из девяти музыкантов (нонет) для исполнения своих необычных танго, в котором, как и прежде, сам играет на бандонеоне. В 1973-м его поджидает неожиданная «подножка» — *сердечный приступ*, вскоре после которого возлюбленная Амелита предпочтет исчезнуть (а композитор через два года вступит во второй брак).

Выступления Пьяццоллы с квинтетом пройдут по всему миру от Америки до Японии. Он будет искать и новые творческие «перекрестки» для танго, в частности в 1970-е создаст композиции с *электронными* инструментами (синтезатор, электропиано); примет участие в ряде джазовых фестивалей.

Его творческая активность постоянно остается очень высокой, среди последних опусов — *Концерт для бандонеона с оркестром* (1979); посвященное М. Ростроповичу «*Большое танго*» для виолончели и фортепиано (1982); «*Контрабасиссимо*» для



А. Пьяццолла
во время концерта
1980 г.

контрабаса соло (1984); *«Танго-сюита»* для двух гитар; сюита для флейты и гитары *«История танго»*; *Концерт для бандонеона, гитары и струнного оркестра* (все три — 1985); струнный квартет *«Четверо, для танго»* (1987). Один за другим выходят и сольные компакт-диски, в числе лучших — *«Танго: Час нуля»* (*Tango: Zero Hour*, 1986) и *«Каморра»* (*La Camorra*, 1988), свидетельствующие о неиссякаемости композиторского дарования

и исполнительского мастерства. Кроме того, с 1960-х годов он практически ежегодно пишет киномузыку.

В середине 1980-х к Пьяццолле наконец придет признание в Аргентине: в 1985-м он будет избран *почетным гражданином Буэнос-Айреса*. Через год французская киноакадемия присудит ему премию *«Сезар»* за заслуги в области киномузыки. Одно из последних ярких сочинений Пьяццоллы — *«Пять танго-сенсаций»* для бандонеона и струнного квартета, созданные по заказу блистательного авангардного ансамбля *«Кронос-квартет»* (1990). Финальный концертный тур Пьяццолла предпринял летом 1990 года, посетив в июне *Финляндию* (где аккордеон, как известно, стал национальным инструментом), ненадолго заехав с семьей в Ленинград в качестве обычного туриста и дав 3 июля последний концерт в *Афинах*. В августе этого же года в Париже композитор перенес инсульт, после которого уже не оправился. Умер Астор Пьяццолла 4 июля 1992 года в Буэнос-Айресе.

Tango nuevo. *«Танго нуэво»* («новое танго»), созданное Пьяццоллой, отличается от старого тем же, чем вальс Шопена отличался от австрийского лендлера: оно стало фактом *«высокой», профессиональной культуры*, его сочиняют не для танцевальных досугов, а в первую очередь *для слушания*. Конечно, вальсы Шопена можно представить в хореографическом воплощении, но — *в театре или на балу*, никак не в заштатном кабачке; аналогично и танго Пьяццоллы *преодолели «прикладное», бытовое предназначение*, превратившись в разновидность *современной камерной музыки*, а поэтому заинтересовали исполнителей мирового класса (даже не аргентинцев): его играли,

к примеру, Гидон Кремер, Мстислав Ростропович, Йо-Йо-Ма, Даниэль Баренбойм, «Кронос-квартет», ансамбль виолончелистов Берлинского филармонического оркестра и другие мастера.

Новации Пьяццоллы заключаются в следующем: сохранив фактурные и эмоциональные *приметы* жанра (яркость мелодии; упругость ритма с акцентами на слабых долях, обилие синкоп; эмоциональность, приправленную ностальгическими оттенками), композитор, в духе позднего Пикассо, оставил от сочной плоти прежнего лубочно-наивного танца городских низов лишь *конструктивный каркас: графически выверенные мелодические линии, жестко-акцентированное, часто агрессивное ритмическое сопровождение и простоту формы*, основанной на контрастах темпов (как правило, быстро — медленно — быстро, иногда с парой дополнительных разделов, продолжающих эту же прогрессию). Освободившиеся «пустоты» Пьяццолла заполнил *терпкими аккордовыми диссонансами* (восходящими к архаике высоко ценимого им Стравинского), *сложными джазовыми гармониями* (усвоенными у нью-йоркских джазменов), *полифонически контрапунктирующими линиями* (идущими от барочной музыки — любовь к Баху не покидала Пьяццоллу с ученических времен), «электризирующими» музыкальное высказывание *острыми вставками коротких ритмических групп из мелких длительностей* (четырёх шестнадцатых или других) на любых долях такта, а также бодрящими или режущими слух *инструментальными эффектами* типа струнных глиссандо, трения смычком по корпусу скрипки или искрящихся щелчков кубинских деревянных палочек (либо аналогичных металлических цилиндров). В большинстве записей своих опусов композитор участвовал лично, во время игры применяя манеру, называемую в джазе *свингам*, — ритмически свободное рубато, расшатывавшее метрическую сетку и позволявшее музыке свободно «дышать», несмотря на «решетки тактов». Бандонеонные партии в живом исполнении Пьяццоллы содержат также элементы спонтанности, *импровизационности* и проникновенное *вibrato*. О таком богатстве компонентов «старое» танго и не мечтало! К тому же для каждого нового опуса автор искал *оригинальную композиционную идею* (большинство его пьес существует в множестве версий для различных инструментов и составов).

Новации не мешают композитору сохранять *диалог со слушателем*: скрипач Гидон Кремер восторгался тем, что Пьяццолла не был снобом и не скрывал в своей музыке *остроту чувств*, умея при этом создавать (подобно Борхесу) «тончайшие связи между прошлым и будущим», *приглушая открытость страсти* дымкой *меланхолии* (часто сконцентрированной в протяженной мелодии, опирающейся на длинные ноты, террасообразно спускающейся вниз, бессильно «никнувшей» плачущими репликами бандонеона).

Даже из минимального набора средств композитор умел извлечь яркий, лапидарный, запоминающийся образ.

Так, в одном из первых зрелых танго — «*Adios Nonino*» памяти отца («*Прощай, Нонино*»*, 1959) уже содержится большинство элементов индивидуального стиля Пьяццоллы. Первый раздел сочинения основан на развитии мелодической фразы, горделиво поднимающейся к вершине и печально никнувшей на последних звуках с «зависающей» на весь следующий такт синкопой:

92 *Lentamente*

Обращают на себя внимание «отставание» баса во втором такте, глиссандирующие подъезды к опорным басовым нотам, нерегулярность акцентов, приходящихся чаще на слабые доли, и применение кварто-тритоновых параллелизмов, удваивающих мелодическую линию бандонеона. Второй раздел танго выполняет функцию *трио* — на смену минору ненадолго придет параллельный мажор, а у скрипки зазвучит ласковая ностальгическая мелодия:

* *Нонино* — ласковое обращение к отцу; от итальянского уменьшительного *nonnino* (дедушка) в слегка испанизированной форме (с одним *n*). *Adios Nonino* можно перевести как «прощай, старина».

93 *Con hondo tristeza* (С глубокой печалью)

Затем оба раздела танго повторяются с импровизационным обогащением тем (второе проведение лирической темы превратится в фортепианную каденцию с богатой джазовой гармонией) и завершатся небольшой кодой, уместившись в рамки двойной простой двухчастной формы с кодой (A–B–A₁–B₁–кода).

Дальнейшее развитие эти конструктивные принципы (а также образно-эмоциональная линия) получают в *сюите «Ангел»*, составленной в 1960-е годы из сочинений разных лет. В нее вошли четыре номера — «Появление ангела» (*Introduccion al Angel*, 1962), «Милонга ангела» (*Milonga del Angel*, 1965), «Смерть ангела» (*Muerte del Angel*, 1962) и «Воскрешение ангела» (*Resurreccion del Angel*, 1965)*, три из которых (первый, второй и последний) носят созерцательный, сумрачно-лирический характер, хотя и не лишены эмоциональных всплеск «отчаянной надежды».

Наиболее известна пьеса «Смерть ангела», которой Пьяццолла открывает серию своих великолепных фуг, в высшей степени достойных слушания (можно понять ужас ортодоксальных тангоманов: танцевать под эту музыку в кафе действительно неудобно). Тема *четырёхголосной фуги* динамична и ритмически изобретательна (с мотивными «перебивками» поперек метра), на ее основе вырастает прочный каркас экспозиции:

94 *Allegro*

* Две средние пьесы написаны к спектаклю по пьесе Альберто Муньоса «Танго ангела», по сюжету которой ангел пытается спасти падшие души обитателей Буэнос-Айреса, но гибнет во время любимого развлечения аргентинцев — поножовщины. Иногда в цикл Пьяццоллы включают написанное ранее «Танго ангела» (*Tango del Angel*, 1957).

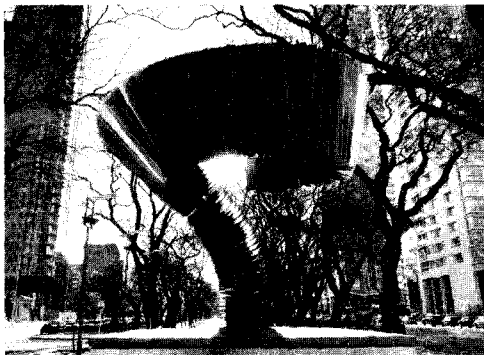
Поскольку в самой теме многократно звучит V ступень, второй голос вступает не в доминантовой тональности, а на квинту ниже (то есть в тональности субдоминанты, что встречается и в традиционных фугах, у Баха в том числе). Противосложение ритмически комплементарно теме, оно добавляет интонационной остроты за счет понижения пятой ступени новой тональности и обыгрывания тритоновых интонаций. В среднем разделе течение фуги сменяется лирической интермедией, после чего восстанавливается решительный полифонический напор.

Настоящим шедевром «*фугированного танго*» (или «*танго-фицированной фуги*») является «*Фуга и Мистерия*» из опериты «*Мария из Буэнос-Айреса*» (1967) — танго-оперы, написанной на сюрреалистический сюжет о женщине, оказавшейся в притонах аргентинской столицы и приговоренной ее жителями к смерти, но после фантазмагорических похорон обернувшейся призраком и заново родившейся в новом обличье (идея пьесы отражала судьбу *танго*; автор либретто — поэт Орасио Феррер обожал этот жанр и к тому же был знаком с Пяццоллой с пятнадцати лет). *Двенадцатитактовую тему фуги* можно смело вносить в учебники по полифонии как одну из самых протяженных в истории контрапункта, интонационно богатых и ритмически оригинальных:

95

Allegro

Жесткая поступь темы отражает и неумолимый ритм города, и взволнованное биение поруганного сердца Марии; страстное сплетение голосов экспозиции символизирует и спутан-



Памятник танго в Буэнос-Айресе
Скульпторы А. Кориа и Э. Тревиньо, 2007 г.

ность ее сознания, и пеструю вязь сложной мифологии гигантского мегаполиса. Экспозиция фуги сменяется энергичной, напористой интермедией (выполняющей функцию разработки), после чего повторение темы открывает репризу, переходящую к завершающей коде, полной тихой, молитвенной мечты о спасении.

Совершенно нетипичное для танго-композитора пристрастие к фугам Пьяццоллы выразил многократно (первая часть сюиты *«Тангата сильфа и ундины»*, 1969; «Фуга 9» из сборника *«Союз девяти»*, 1971; прозрачно-романтическая «Фугата» с диска *«Каморра»*, 1988; последняя пьеса «Страх» из цикла *«Пять танцо-сенсаций»*, 1990, и др.).

Огромная притягательная сила музыки Пьяццоллы заключается в «гремучей смеси» латиноамериканских ритмов и пьянящего итальянского лиризма, организующей силы контрапункта и джазовой свободы, скромных ансамблевых составов начала XX века и современной инструментовки.

Сегодня в Аргентине танго звучит повсюду: оно включено в школьную программу, его танцуют, как и прежде, в миллионгах (по старинной традиции обязательно против часовой стрелки), в доме Гарделя открыт музей танго, в 1990 году учреждена Национальная академия танго, годом позже — Университет танго, с 1995 года работает круглосуточный телевизионный канал, целиком посвященный знаменитому танцу. Осенью 2007 года в Буэнос-Айресе установили *памятник танго* в виде

широко растянутого бандонеона, а в 2009-м ЮНЕСКО, озабоченное разгулом глобализма, даже объявило танго объектом Всемирного наследия. В том, что нескромный танец аргентинских портовых кабаков достиг столь высокого культурного рейтинга, первостепенна роль *Астора Пьяццоллы*.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Чем, по вашему мнению, вызвано резкое разграничение музыки XX века на «легкую» и «серьезную»? Какими историческими и общекультурными причинами это вызвано? Как вы думаете, будет ли взаимное отчуждение этих ветвей музыки прогрессировать? Почему? Видите ли вы пути преодоления такого музыкального раскола?

2. Что означает термин «кроссовер»? Творчество каких музыкантов вы бы отнесли к этому направлению? Считаете ли вы их деятельность продуктивной для развития культуры? Почему?

3. Назовите основные этапы формирования и развития джаза.

4. Каковы отличия джазовой стилистики и языка академической музыки?

5. Какими средствами Джордж Гершвин стремился добиться взаимопроникновения джаза и академических жанров? Можно ли его музыку отнести к «серьезной» ветви музыкального творчества?

6. В чем состояли новаторские устремления Астора Пьяццоллы? Насколько радикально, по-вашему, композитор обновил жанр танго?

7. Какие интересные проекты поп- или рок-групп по сближению с классической музыкой вы знаете? В чем заключаются их достоинства или, возможно, недостатки?

АВАНГАРДИЗМ

Я хочу родиться заново и не знать о Европе ничего, абсолютно ничего.

Пауль Клее

Композитор должен быть совершенно изолирован, как на необитаемом острове, чтобы для него существовала только его музыка.

Яннис Ксенакис

Функция современного художника заключается в том, чтобы буквально за волосы тянуть человека в будущее, ставить перед ним иные задачи, кроме выживания.

Карлхайнц Штокхаузен

Я слушал чудесное си-мажорное трио Шуберта, предаваясь мыслям о счастливом состоянии музыки, сказавшемся в этом произведении, о позднейшей судьбе искусства, о потерянном рае.

Томас Манн

Авангардизм (от франц. *avant-garde* — передовой отряд) — совокупность наиболее радикальных направлений в искусстве после Второй мировой войны, ставивших целью кардинально

изменить художественное пространство *через разрыв с установившимися традициями и создание принципиально нового языка искусства**. Выступив с нигилистическими лозунгами исчерпания старой культуры и ее неспособности ответить на современные вызовы, авангард коренным образом денонсировал, отринул «обжитые» сферы творчества и расчистил площадку для нового «строительства» по принципу «до основанья, а затем...». Прежде всего был отвергнут обоснованный еще Аристотелем принцип *мимесиса*, то есть понимания сущности искусства как «подражания» действительности, на смену которому пришло «сочинение» других эстетических принципов. За несколько лет художественный ландшафт Европы изменился до неузнаваемости, приобретя настолько футуристические черты, что колючие арматуры авангардных форм, их агрессивное противостояние привычной культуре и быту пугает обывателей и поныне. Наиболее интенсивный период экспериментов в области *музыкального творчества* охватил около двух десятилетий (примерно до середины 1960-х годов), однако временные границы музыкального авангарда размыты. Многие из его открытий были предвосхищены в начале XX века, а их эхо отчетливо ощутимо и в XXI столетии.

Молодая *американская музыка*, не отягощенная ни вековым грузом академических традиций, ни «экзистенциальной усталостью»** европейской культуры, изначально тяготела к эксперименту, сочинению «с чистого листа»: еще в 1900–10-е годы в оригинальном творчестве *Чарльза Айвза, Генри Кауэлла* и других композиторов появилось множество новаций, по достоинству оцененных много позже, а к концу 1930-х годов американский авангард обрел «предводителя» — *Джона Кейджа* (1912–1992), ставшего на несколько десятилетий главой заокеанского экспе-

* Несмотря на *принципиальное отсутствие стилевой общности*, главные качества авангардизма — *отторжение традиции, построение новых отношений человека и искусства* — позволяют объединить его представителей под единым флагом очередного «изма» (для обозначения послевоенного художественного радикализма также употребляется более короткий термин *авангард*).

** *Экзистенциальный* (от позднелат. *existentia* — существование) — мотивированный внутренним, индивидуальным «чувством существования», глубинным переживанием человека своего места в мире.

риментализма (о нем речь впереди), существенно влиявшим и на ход европейской музыкальной истории.

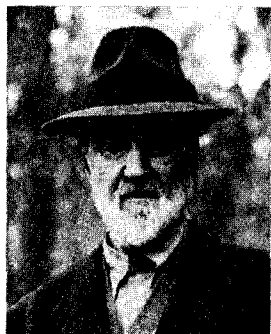
Ряд музыковедов справедливо считает *первой волной авангарда* творчество *композиторов нововенской школы*, смелые искания которых были насильственно прерваны идеологическими репрессиями фашизма и войной.

Естественным образом главными центрами авангардной музыки в *послевоенный период* остались *США* и *Германия*, где в 1946 году для аккумуляции свежих идей были организованы летние музыкальные курсы в *Дармштадте*, существующие поныне и ставшие всемирной «лабораторией» новой музыки в теоретическом, практическом и педагогическом плане. Лидером немецкого авангардизма всю вторую половину столетия был неистощимый на выдумки *Карлхайнц Штокхаузен* (1928–2007); одним из самых интересных его учеников (занимавшийся также с *Л. Ноно*) является *Хельмут Лахенман* (р. 1935).

В число наиболее авангардных стран выдвинулись также *Франция* во главе с темпераментным *Пьером Булемом* (р. 1925) и сбросившая трехсотлетнее бремя «прекрасного пения» *Италия*, представившая миру ряд крупных композиторов-авангардистов, таких как *Луиджи Нono* (1924–1990), *Лучано Берио* (1925–2002) и *Бруно Мадэрна* (1920–1973). Ярким своеобразием отличается музыка жившего в Австрии и Германии венгра *Дьёрдя Лигети* (1923–2006) и парижского грека *Янниса Ксенакиса* (1922–2001). Влияние принципов авангарда отчетливо проявилось и в творчестве восточноевропейских авторов — поляков *Витальда Лютославского* (1913–1994), *Кишиитофа Пендерецко* (р. 1933), знаменитой тройке российского «академического андеграунда»*, включавшей *Эдисона Денисова* (1929–1996, умер в Париже), *Альфреда Шнитке* (1934–1998, с 1991 жил в Гамбурге) и *Софию Губайдулину* (р. 1935, с 1992 живет близ Гамбурга). Разумеется, перечисленными именами не исчерпывается авангардное направление в музыке; сформированное им беспредельное поле для творчества обухаживается по сей день, в том числе многочисленными представителями *поставангарда*.

* *Андеграунд* — неофициальное, непризнанное господствующей идеологией искусство, «контркультура» (от англ. *underground* — подземелье, подполье).

АМЕРИКАНСКАЯ ПРЕЛЮДИЯ



Чарльз Айвз. Богатое идеями творчество американца *Чарльза Айвза* (1874–1954) уже в начале XX столетия намного опередило время, но практически не было замечено современниками (возможно поэтому композитору, считающемуся теперь *основоположником современной американской музыки*, не пришло в голову сделать музыку своей профессией; он зарабатывал на жизнь страховым бизнесом).

В сочинениях 1900–1920-х годов Айвз применял *политональность, полиметрию, полистилистику* (в том числе *коллаж* — мозаичную комбинаторику разнородных цитат), *четвертитоновость* (создав пьесы для дуэта различно настроенных фортепиано, одно из которых на четверть тона ниже другого), *формы с элементами случайности* (без фиксации в нотной записи некоторых компонентов фактуры), а также принципы *пространственной музыки* (наложение звучания нескольких оркестров, особое пространственное размещение музыкантов).

В его самой известной пьесе «*Вопрос, оставшийся без ответа*» для камерного оркестра (1906) сосуществуют три *разновременнo* движущихся пласта: играющие пианиссимо *струнные* выражают некую тайну бытия («молчание друидов*», ничего не знающих, ничего не видящих и ничего не слышащих»), причем струнная группа находится за сценой или просто в отдалении от остальных инструментов; *труба* семикратно повторяет мотив «вечного вопроса» о смысле бытия (на который человечество безуспешно пытается дать ответ); наконец, *флейтовый квартет* суетливо, с постоянным ускорением (от Largo до Presto) изображает безуспешные нервные попытки людей познать «суть всего сущего». Фактурные пласты синхронизированы приблизительно, в их сопряжении есть элемент спонтанности: флейтовые «неистовства» исполняются

* *Друиды* — замкнутая каста жрецов и поэтов у кельтских народов; хранители сокровенного знания, знахари и врачеватели.

без контроля дирижера, единственное условие — в завершении пьесы «проклятый» вопрос трубы должен прозвучать непременно *после* завершения флейтовых партий и *до* иссякания тихого струнного «сияния» (свет которого «неугасим»).

Незавершенная «Вселенская симфония» Айвза для семи оркестров и хора, предназначенная для исполнения на открытом воздухе в холмистой местности, призванная воссоздать космогонию небесных сфер и эволюцию человечества, по грандиозности и утопичности замысла перекликается с неосуществленной «Мистерией» Скрябина.

В 1920-е годы Айвз, создавший к тому времени 4 симфонии, ряд камерных и около 200 вокальных сочинений, из-за тяжелой болезни прекратил сочинять и передал эстафету поисков *Г. Кауэллу*, другим композиторам младшего поколения* и эмигрировавшему из Парижа *Э. Варезу*.

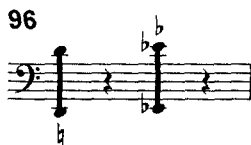
Генри Кауэлл (1897–1965), поклонник Айвза, создатель около тысячи сочинений и автор теоретического труда «*Новые музыкальные ресурсы*» (1930), по сию пору не оценен по достоинству, хотя многие из ультрамодных новшеств авангарда были впервые применены именно им. Кауэлл вошел в историю музыки как изобретатель ряда *новых приемов игры на фортепиано*. Он первым внедрил термин *кластер* (от англ. *cluster* — гроздь): так стали называть

многозвучные *секундовые созвучия* — диатонические (белоклавишные или черноклавишные, исполняемые обычным манером, ладошкой, кулаком или даже предплечьем), хроматические (полутоновые) или микроинтервальные. Кластеры ранее встречались в музыке и других авторов, но систематически они начали применяться с 1912 года Кауэллом в его фортепианных



* Американские музыковеды зачисляют Ч. Айвза, Г. Кауэлла, К. Раггенса, У. Риггера и Дж. Беккера в «американскую Пятерку», по значимости уподобляя группу французскому композиторскому секстету 1920-х годов («Шестёрке», названной по аналогии с «русской Пятёркой»). Однако три последних американских автора мало известны в Европе и совсем не известны в России, поэтому у отечественных слушателей ни с «Могучей кучкой», ни «Шестёркой» аналогий не возникает.

пьесах («Потоки Манаунауна», «Приключения в Гармонии», «Рекламные объявления», 1912–14); им же придуман способ *нотации кластеров* посредством соединения крайних нот сплошной жирной линией:



Обозначение кластеров: слева — полутоновый хроматический аккорд-кластер, включающий все звуки между D и d' , справа — пентатонный кластер по черным клавишам фортепиано, включающий звуки от E_5 до e_5' (диез или бемоль над кластером означают включение в него только черных клавиш)

В числе других «клавирных» новшеств этого композитора — *игра на струнах фортепиано* (в том числе с беззвучно нажатыми клавишами, педалями, с извлечением флажолетов, пальцем или плектром, глиссандирование по струнам и т. д.), *удары по корпусу инструмента* и другие приемы, которые позже станут основой фортепианного стиля прославленного ученика Кауэлла — *Джона Кейджа*, сделавшего «подготовленное», модифицированное фортепиано на некоторое время своим любимым инструментом.

Одним из первых в мировой практике Кауэлл применил и так называемую *мобильную форму*, структура которой моделируется в процессе исполнения: пять частей его «*Мозаичного квартета*» (1935) написаны на отдельных листках и могут исполняться любое количество раз в произвольном порядке, избираемом самими исполнителями. (Обычно приоритет в создании мобильных форм отдается Штокхаузену, сочинившему в 1956 году «Клавирштюк-ХІ» (Клавирную пьесу № 11), однако опус немецкого композитора, как видим, появился не только много позднее сочинения его американского предтечи, но и позже композиций *Эрла Брауна*, еще одного американца, представившего мобильные фортепианные пьесы из цикла «*Фолио*» в Дармштадте в 1954 году.)

Кауэлл оказался также в числе пионеров *электронной музыки*: по его просьбе советский изобретатель *Лев Термен*, живший тогда в США, в 1931 году сконструировал *ритмикон* —

инструмент для генерации сложных ритмических структур, напомилавший по звучанию механическую шарманку, для которого Кауэлл создал «Музыку для скрипки и ритмикона», а также «Ритмикану» (для ритмикана соло или в сопровождении оркестра)*.

ЭДГАР ВАРЕЗ

Между Старым и Новым Светом.

Новации француза *Эдгара Вареза* (1883–1965) имели натурфилософские корни: музыкальные композиции представлялись ему «живыми телами, движущимися в пространстве». Одной из главных его забот был поиск «четвертого измерения» в музыке: «освобождение звука» от навязанных ему культурных пут — температуры, академического инструментария, традиционных ладогармонических структур и *извлечение чистой, абстрактной «звуковой субстанции» из самого феномена звука*. В этой идее слышится отдаленное эхо идей импрессионизма, однако единомышленников Варез искал вдали от родины — поначалу в Берлине, а с 1915 года — в США.



В американский период творчество Вареза переживает «урбанистический криз», отразивший восторг перед мощью и динамикой Нового Света (а также впечатления от жесткостей Стравинского): его *фантазия «Америки»* для большого оркестра, 20 исполнителей на ударных и пожарной сирены (1921) — своеобразный парафраз на «Весну священную», не лишенный экзотической прелести и свежести колорита, только еще более дикий, хаотичный, рвано-огнедышащий, часто сравниваемый с «магмой», в диссонансном пылу которой плавают мелкие мотивные образования, а на первый план выходят пугающе

* Профессиональное и вместе с тем доступное широкому читателю обозрение путей американской музыки XX века см. в кн.: *Дубинец Е. Made in USA: Музыка — это все, что звучит вокруг*. М.: Композитор, 2006.

стихийные звуковые массы — «вибрации мира» (за это Вареза критики назвали даже адептом «небоскребного мистицизма»). Несмотря на строгие «геометрические» или математические названия ряда следующих пьес с преобладанием духовых и ударных инструментов («*Гиперпризма*», «*Октандр*», 1923; «*Интегралы*», 1925), музыка Вареза страшила американскую публику «варваризмами». Респектабельный слушатель интуитивно чувствовал, что творческие импульсы автора исходят не «изнутри культуры», а, напротив (в духе молодого американского экспериментализма), вовлекают «внутри культуры» все слышимое и неорганизованное. В дальнейшем концепция Вареза усложняется: он отказывается «употреблять уже известные звуки», отрицает форму как древний сосуд для наполнения свежим содержимым и мечтает из «нового», им созданного звука вырастить собственные неповторимые формы. Главным методом его формообразования становится *нанизывание на центральный тон «плотностей и объемов» с варьируемыми параметрами.*

Не найдя понимания у заокеанского концертного менеджмента, Варез в 1928 году на пять лет возвращается в Париж, где представляет *первое в европейской музыке сочинение для одних ударных инструментов «Ионизация» (1931)** с добавлением двух сирен, ударно трактованного фортепиано (исполняющего в финале гигантский басовый кластер объемом в две с половиной октавы) и колоколов. Композитор сознательно отказывается от струнных инструментов, богатых обертонами и потому «трудноуправляемых», а вместо них живо интересуется *электронной музыкой*, используя *волны Мартено* (парижская премьера «Америк», 1929; вокально-инструментальная поэма «*Экваториальное*», 1934**), ставя целью в лаборатории получить «чистые безобертоновые звуки», «новые тембры посредством наложения

* В 1928 году Д. Шостакович сочинил для ударных инструментов весьма продолжительный антракт ко второй картине оперы «Нос», однако он «вписан» в драматическое, сюжетное русло для усиления абсурдистской атмосферы спектакля.

** В первоначальной версии поэмы использовались *два терменвокса* — одноголосных *электромusзыкальных* инструмента, изобретенных в 1917 году Львом Терменом.

на них серии обертонов», создать инструменты с «повышенной интенсивностью высоких частот» и т. п.*

Очевидно, что поиски Вареза лежат в сфере, далекой от лирической выразительности и скорее имеют отношение к рациональному изобретательству, естественно-научному знанию, что отражено и в подчеркнуто «антиромантических» названиях большинства его опусов. По мнению композитора, любая *мелодия* с ее спланированной звуковысотной драматургией апеллирует к удовольствию слушателя, «льстит ему», заставляет искать знакомые смысловые интонации, а потому уводит от сути в «пустоты между звуками», тогда как *ударные инструменты, лишенные фиксированной высоты*, концентрируют внимание на «звуковом потоке», создавая впечатление живого вибрирующего пространства. Увы, ни французская, ни американская публика и критика не согласились с Варезом: вокруг него сгустилась атмосфера отчуждения, непонимания, вызвав многолетний творческий кризис и депрессию: после сольной *флейтовой пьесы «Плотность 21,5»* (1936) он перестал сочинять на одиннадцать лет. Еще в 1933 году Варез вернулся в Нью-Йорк, а затем много путешествовал по США, Мексике, Европе, читал лекции в разных странах (в 1950 году — в Дармштадте), навещался в Париж.

Технологии одиночества. Символично, что одним из первых крупных сочинений, созданных после выхода из кризиса, стали *«Пустыни»* (1954) для духовых, ударных и *двух магнитофонных пленок*, на которые Варез два года записывал заводские и прочие шумы, наложенные затем на оркестровую ткань. Рваная, неидиоматическая (лишенная привычных интонационных примет) музыка «Пустынь», исполненная по французскому радио, стала символом безжизненного пейзажа внутри человека — пустыни человеческого сознания.

Последним сохранившимся опусом Вареза стала *«Электронная поэма»* (1958) — довольно симпатичный и вполне демократичный опус, заказанный для оформления построенного Ле Корбюзье и Ксенакисом павильона корпорации «Филипс» в Брюсселе и представляющий собой полностью электронное

* Подробнее см.: *Куницкая Р.* Французские композиторы XX века: Очерки. М.: Советский композитор, 1990.

сочинение, в котором суммированы и преобразованы естественные и искусственные звуки — шумы, голоса человека и инструментальные тоны.

Основная заслуга Вареза, не самого исполняемого нынче автора, — в огромной работе *по преодолению композиционной, исполнительской и слушательской инерции*, разрушению устаревших канонов и попытке создания нового, непохожего на другие звукового мира. Ему удалось добиться если не четырехмерности, то, по крайней мере, реального ощущения *трехмерности, пространственности* как за счет мнимого «движения» звуковых объектов путем изменения их плотностных конфигураций и объемных «проекций» («*пространственных модуляций*»), так и посредством реального перемещения звука (выставочное исполнение «Электронной поэмы» транслировалось через 425 динамиков, сгруппированных в двадцать «звуковых путей», благодаря чему звуки двигались в разных направлениях с разной скоростью и интенсивностью).

ТЕХНИКИ АВАНГАРДА И ИХ СОЗДАТЕЛИ

Дегуманизация искусства. После окончания Второй мировой войны процесс тотального обновления искусства шел лавинообразно на фоне вечного спора о том, *что же является сутью творчества и каковым должен быть его продукт*: в частности, должна ли музыка выражать *субъективный мир чувств*, проявляться через опосредование эмоциональных состояний, либо она (в духе античной философии или средневековой схоластики) должна базироваться на законе *объективной Необходимости*, высшей закономерности, *богом которой является Число* (в случае с авангардом — сложнейшее уравнение), а посредником между высшим знанием и слушателем, «*конденсатором гармонии мира*», — *композитор*, который лабораторно, если не алхимически (или, напротив, интуитивно, через «просветление»), вычисляет контуры «философского камня» современного искусства. Безусловно, 1950–60-е годы были периодом тотального разочарования в истории и ее «творце», человеке, поэтому «победителями» эстетических дебатов в этот период стали адепты *знания, научности, рациональности, объек-*

тивности творчества (причины этого мы еще раз обсудим в завершение главы)*.

Более того, в своей решимости преодолеть узость субъективизма авангард столь резко оттолкнулся от предыдущего периода музыкальной истории, что, по верному замечанию Т. Чередниченко, вообще исчез «нормативный технологический образ» музыки вкуче с прежним музыкальным словарем. Соответственно, основной заслугой музыкального авангарда можно считать как минимум *появление множества различных, принципиально новых техник композиции*, вызвавших к жизни специфические музыкальные формы-структуры. Поэтому обзор конкретных достижений авангардизма мы начнем с *перечня композиционно-технологических новшеств*, а затем представим несколько биографических очерков.

Сериализм вырос из додекафонии нововенской школы (в особенности позднего Веберна), а также экспериментов 1940-х годов американца *М. Бэббита* и француза *О. Мессиана* и сформировался во второй половине 1950-х годов: его по-разному претворили Булез, Штокхаузен, Ноно и другие авторы (первый «классический» образец сериализма — «*Структуры I*» для двух фортепиано *П. Булеза*, 1952).

Если у Шёнберга серийный принцип неповторяемости элементов распространялся лишь на *высоту* звука, то приверженцы сериализма подвергают «каталогизации» все остальные параметры звука — *ритм, громкость, артикуляцию, штрихи, тембр*, создавая внутри каждого параметра свой реестр, то есть *ряд из неповторяющихся величин* (например, из набора громкостей можно составить разные, отличные один от другого ряды: *ppp – fff – pp – ff – p – f – mp – mf* или *pp – mpp – p – mp – mf – f – mff – fff*). Итогом «тотальной сериализации» становится *упорядочивание всех уровней музыкальной структуры*. При этом каждый из смысловых «слоев» темпорально не совпадает с остальными, обладая «самостоятельной

* Испанский философ *Хосе Ортега-и-Гассет* (1883–1955) еще в 1925 году в книге «Дегуманизация искусства» поставил проблему *отчуждения нового искусства от «человеческого»*, отмечая уход творчества в сферу *надличностного, внебытийного*. Мыслитель не считал, что современное искусство «против» человека; оно, по мнению Ортеги, просто *вне человека, не о нем*.

выразительностью»: если в эпоху классицизма аккордовое движение соотносилось с мелодией («гармонизуя» ее), а тактовый ритм совпадал со сменой гармонических фаз, то в сериальной музыке параметры развиваются *автономно*, отчего такой тип композиции (наметившийся еще у Веберна) называется *многопараметровым*.

На пересечении разных параметров возникают «звуковые точки», фиксирующие по одному качеству каждого параметра (например, звук *as* малой октавы оказывается исполненным в динамике *mf*, штрихом *стаккато* и тембром *скрипки*). Такой объект как сумма качеств также может стать одним из элементов серии более высокого порядка. Проекция многопараметровых серий на вертикали (аккорды) приводит к появлению «звуковых групп» (больших звуковых комплексов) и созданию на их основе, в свою очередь, новых серий; возможно также оперирование *несколькими фактурными пластами* в качестве элементов серии: «продуктом» такой мультисериализации являются предельно упорядоченные «звуковые поля». Основная композиционная работа автора связана с *преобразованиями серии на основе различных алгоритмов*: полифонических трансформаций (инверсия, ракоход, каноны), числовых прогрессий (например, рядов Фибоначчи, где каждое последующее число является суммой предыдущих: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144 и т. д.), более сложных математических принципов. Сериализм — одна из самых сложных техник (не случайно многие композиторы-сериалисты имели математическое образование).

Т. Чередниченко справедливо заметила: «*Эстетическая задача сериализма — создать предельно единую, цельную конструкцию, стерильную и герметичную, не впускающую в себя никакой жизнеподобной интонации, никакой „сырой“ (не возведенной к идеально-умопостигаемому типу) экспрессии... Организация сериальной музыки столь сложна, что слух ощущает лишь идеальную связь элементов, но не в состоянии конкретно зарегистрировать, как трансформации серии связаны с исходным рядом и друг с другом. Поэтому культ совершенной унифицированности оборачивается в восприятии непредсказуемостью звуковых сочетаний, а композиторы*

от тотальности порядка обращаются к планируемой случайности, неупорядоченности»*.

Философским обоснованием сериализма и других «точных» методов композиции стал *структурализм* — направление в гуманитарной мысли XX века, понимающее явления истории и культуры *конкретно-научно*, как устойчивые закономерные *структуры*, формирующиеся вне зависимости от «субъективистских» намерений автора вроде «психологизма», «стремления к художественности» и т. п. Большинство ведущих представителей структурализма — французы: антрополог *Клод Леви-Стросс* (1908–2009), литературовед *Ролан Барт* (1915–1980), провозгласивший в 1968 году «смерть автора» в современном искусстве; культуролог *Мишель Фуко* (1926–1984). В музыковедении структурализм утвердился ранее других наук еще в 1930-е годы в трудах австрийца *Генриха Шенкера* (1868–1935).

Алеаторика. Название этого метода композиции происходит от латинского слова *alea* (игральная кость, жребий) и подразумевает наличие в произведении *элементов случайности, незапланированности* в образовании отдельных его структур или *полную непредсказуемость творческого результата*.

«Эксперименты» со случайностью всегда были в почете как минимум у профанов и неофитов — вспомните азартные школьные брэнчания на классном фортепиано необученных нотной грамоте однокашников. Примерно так же неугомонный дадаист *М. Дюшан* сочинил в 1913 году шуточный вокальный опус под названием *“Erratum Musical”* («Музыкальная опечатка»), устроив во время новогоднего визита к двум своим сестрам в Руан звуковую игру: нарисовал 25 разных по высоте нот на 25 картах, бросил их в вазу, перемешал, после чего тройца вытягивала случайные карты-ноты и записывала их без длительностей на нотоносце, присовокупив в качестве текста для пения случайно выбранные определения из словаря. Постепенно семейный опус Дюшана обрел концептуальный смысл:

* Цит. по: *Чередниченко Т.* Музыка в истории культуры. Долгопрудный: Аллегро-пресс, 1994.

Татьяна Чередниченко (1955–2003) — выдающийся российский музыковед, культуролог, представитель теоретической школы Ю. Холопова; кандидат философских наук (1980), доктор искусствоведения (1989).

после «премьеры» в 1920 году он многократно исполнялся в инструментальной версии, а в 1940-х годах стал предметом осмысления главным американским новатором *Джоном Кейджем*. Вопрос состоял в следующем: *случайным ли был набор вытянутых карт? Или за всякой случайностью стоит непознанная закономерность?* (Как бы вы ответили на этот вопрос?)

Кейдж склонялся ко второй версии ответа, он продолжил эксперименты Дюшана и стал одним из наиболее ревностных приверженцев алеаторики: в 1951 году, увлекшись к тому времени буддизмом, он написал фортепианную *«Музыку перемен»*, все параметры которой (высота, громкость, длительность) определялись путем гадания по древней китайской книге *«И-Цзин»* (для чего требовалось бросать монетку). Китайцы считают, что всякое деяние человека имеет последствия в мире — следовательно, любой результат действия будет неслучайным, предопределенным намерениями человека (осознаваемыми или нет). В *«Музыке перемен»* Кейджа алеаторичен *композиционный метод* (процесс сочинения), но после отбора нот и их ритмического оформления текст точно фиксируется на нотном стане.

Другим примером алеаторики, широко применяемым в музыке авангарда, стали *мобильные формы*, в которых *сочиненный автором «стабильный» текст* исполняется отдельными частями в *произвольном порядке*. Это — *исполнительская* алеаторика, где задача автора заключается в создании определенного *набора возможностей*, внутри которого рождается форма. Так, пьеса *Эрла Брауна «Двадцать пять страниц»* (1953), записанная на 25 отдельных листах, может быть исполнена в любой последовательности частей (поочередно или одновременно) любым количеством пианистов от одного до двадцати пяти. Его же шесть оркестровых пьес под названием *«Достижимые формы»* (1962), записанные на шести страницах, помимо *свободного изменения порядка страниц* предполагают *произвольную перекомпоновку тематических блоков на каждой из страниц*; эти блоки Браун называл «событиями», обводил жирными линиями и нумеровал крупными цифрами. При исполнении дирижер пальцами показывает номер следующей страницы и последовательность «событий» на них:

Еще одна разновидность алеаторики — *неточная, приближительная фиксация в нотной записи отдельных участков формы*. Например, гетерофонно расслаивающиеся голоса в *микрполифонии* могут быть обозначены на нотном стане визуально — пучком расходящихся и сходящихся в определенных высотных границах линий. Наконец, одна из самых свободных техник — музыка, целиком записанная *графической нотацией* и вообще обходящаяся без обычных нотных знаков (см. ниже).

Множество других примеров алеаторики можно найти у Джона Кейджа, в том числе «*фонические партитуры*», где выписаны *только ритмические партии*, но нет *ни единой фиксированной ноты*. Это, к примеру, четырехчастная «*Музыка гостиной комнаты*» для квартета *чтецов, ударных и домашней утвари* (1940), в которой крайние части исполняются на любых подвернувшихся под руку домашних предметах (дверных ручках, оконных рамах, книгах, столах и т. п.), вторая часть представляет собой фугу на основе стихотворения Гертруды Стайн «Круглый мир», текст которого поделен на отдельные фразы, слова, слоги или звуки; третья часть — сольная ритмическая пьеса «для любого подходящего инструмента», которую при желании можно и не исполнять. В фортепианной пьесе Кейджа «*Свинг*» (1989) также выписан только ритм, все остальное солисту позволено *сымпровизировать*. Развлекался композитор и созданием музыкальных «*буриме*»*, сочиняя в 1944–45 годах совместно с Г. Кауэллом, Лу Харрисоном и В. Томсоном «*Коллективные пьесы*» (Party Pieces**), в которых каждый из авторов писал один такт, *стибал строку по тактовой черте*, скрывая написанное, и добавлял еще пару нот, становившихся основой развития в новом такте для следующего участника.

В зрелый период Кейдж не раз обращался к формам, где точно не закреплен ни один музыкальный параметр.

* От франц. *bouts rimes* — рифмованные окончания.

** Английское слово *party*, имея несколько значений (одно из распространенных — *вечеринка*), предполагает языковую игру: его можно перевести и как *смежный* (например, *party wall* — общая стена двух смежных зданий). Название «жанра», таким образом, указывает и на обстановку сочинения, и на метод композиции.

По-разному алеаторику претворили Булез, Штокхаузен, Ноно, Берио, австриец польского происхождения Р. Хаубеншток-Рамати и многие другие композиторы.

На стыке тотальной упорядоченности и алеаторики находится **стохастическая музыка**, создателем которой считается *Яннис Ксенакис* (1922–2001) — выдающийся *архитектор* (сподвижник Ле Корбюзье), *композитор*, написавший свыше 150 музыкальных произведений в разных жанрах, и *теоретик*, автор трудов «Формализованная музыка» (1963) и «Музыка. Архитектура» (1971). *Стохастический* (от греч. *stochastikós* — умеющий угадывать) означает «случайный, вероятностный». Все мы со школьной скамьи помним, к примеру, о «броуновском движении» микроскопических частиц, которое отличается хаотичностью и вместе с тем имеет все же некие вероятностные (изменчивые) закономерности. Ксенакис применил к музыке модели, созданные математическими методами на основе *статистического анализа случайных процессов, теории вероятности, теории больших чисел*, других рационально выявленных алгоритмов (*цепи Маркова, теория игр, закон Максвелла — Больцмана, распределения Пуассона, Гаусса* и пр.). Аналогично математическим или физическим расчетам поведения «неорганизованных» масс (газов, космических туманностей) композитор прогнозировал на ЭВМ (компьютере) *«стратегии» развития* различных музыкальных идей.

Например, кинетическая теория газов Максвелла – Больцмана использована композитором в одном из первых «стохастических» оркестровых опусов *«Питонфракта»* («Действие вероятностей», 1956), где в качестве «молекул» рассматриваются партии музыкальных инструментов. В пьесе *«Дуэль»* (1959) — «музыкальной игре» для двух *«враждующих»* дирижеров, управляющих оркестрами, играющими разную музыку, — финал сочинения зависит от публики, определяющей «победителя» (при создании опуса использовалась теория игр). В другом сочинении для двух оркестров — *«Стратегия»* (1962) — композитор моделирует, напротив, многообразные возможности *«мирного сосуществования»* несогласованных музык: каждый из двух дирижеров управляет своим оркестром, стоя спиной друг к другу, произвольно выбирая и комбинируя шесть *тембровых «тактик»* (духовые, ударные, удары по декам



Яннис Ксенакис

струнных, пиццикато струнных, глассандо струнных, флажолеты струнных). Тактики не выписаны детально, а лишь «стохастически» намечены; вдобавок дирижеры имеют право их комбинировать в зависимости от выбранной ими «стратегии».

Многим своим сочинениям Ксенакис давал экзотические греческие названия, часто обозначавшие конструктивные принципы: «*Метастасис*» («После покоя», 1954), «*Ахорринсис*» («Брошенное эхо», 1957), «*Терретектор*» («Действие в пространстве», 1966) и др. С 1957 года композитор писал

также электронную музыку, продолжая эксперименты с вероятностными процессами. Несмотря на кажущуюся умозрительность композиционных идей, Ксенакис — один из наиболее интересных, ярких и «слушабельных» мастеров авангарда. Показательно, что композитор, приветствуя выход музыки «на уровень современной науки и технологии» и советуя ввести в консерваториях преподавание математики, подчеркивал важность *художественной интуиции*, утверждая, что никакая просчитанная «геометрия» партитуры не гарантирует наполнение музыки *смыслом*, который, по его логике, рождается не «объективно», а лишь как результат *авторского* намерения. Целью своего творчества он считал «выражение звуками сути мироздания посредством интеллекта».

Микроинтервалика*. Интервалы уже полутона широко применялись в античности, Византии, а в наши дни являются обычным элементом многих восточных музыкальных культур. Стремление обновить темперацию, использовать *микрохроматические высотные градации*, иные виды темпераций прояви-

* Синонимами *микроинтервалики* часто выступают термины *микротонность* или *микрохроматика*. В традиционном музыковедении под *хроматизмом* обычно понимается обострение тяготений основных ступеней семиступенных ладов путем полутоновой альтерации (отсюда термин, от греческого *хрома* — цвет, краска). В микроинтервалике все «ступени» равны, однако в сравнении с равномерной 12-тоновой темперацией микроинтервалика действительно «мельче», «альтерированней», «красочней», поэтому ее вполне можно называть «микрохроматикой».

лось в начале XX века и в Европе*. Мы уже упоминали об экспериментах Ч. Айвза. *Четвертитоновую систему* широко использовал чех Алоис Хáба (1893–1973) — в частности, в 1929 году им сочинена первая четвертитоновая опера «Мать» (не по Горькому); он же позднее сконструировал *трехмануальное фортепиано для исполнения микроинтервальной музыки*.

Мексиканец индийского происхождения Хулиан Каррильо (1875–1965) в это же время занялся делением полутона на все более мелкие доли от $1/3$ до $1/16$ (в итоге октава оказалась поделенной на 96 звуков) и создал ряд сочинений на основе своей микрохроматической системы, исполнив их в Мехико, Гаване и Нью-Йорке (в том числе по заказу и под управлением Л. Стоковского). В 1930 году он организовал «микротоновый оркестр», символично назвав его «Тринадцатый звук», затем написал ряд трудов по обоснованию микрохроматики, а также пособие по методике обучения на уроках сольфеджио микроинтервальному пению. Кроме того, Каррильо сконструировал 15 различных «модифицированных» фортепиано, каждое из которых имело по 96 клавиш и было настроено на одну из нестандартных температур (целотоновое, третьтоновое, четвертитоновое, далее по убывающей) и даже номинировался в 1950 году на Нобелевскую премию (правда, по физике). К началу 1960-х годов, когда микрохроматика в современной музыке стала обычным делом, Каррильо обрел особую известность, создав такие разноплановые опусы, как «Балтовня» для микрохроматического фортепиано с оркестром (1958, с делением полутона на 16 звуков), третьтоновое фортепианное «Концертино» (1962, по заказу Стоковского) и четвертитоновая «Реставрационная месса» для мужского хора а саррелла, посвященная римскому папе Иоанну XXIII.

Для обозначения звуковых соотношений меньше полутона выработана система нотных обозначений — вот некоторые из них:

* В том числе в России, главным образом у композиторов петербургской школы: четвертитоновую музыку писали Михаил Матюшин, эмигрировавшие после революции из России Артур Лурье и Иван Вышнеградский. Его же увлекался Георгий Римский-Корсаков (1901–1965), внук великого композитора, основавший в 1925 году в Ленинграде «Общество четвертитоновой музыки».

98

Понижение			Повышение		
на $\frac{1}{4}$ т.	на $\frac{1}{2}$ т.	на $\frac{3}{4}$ т.	на $\frac{1}{4}$ т.	на $\frac{1}{2}$ т.	на $\frac{3}{4}$ т.
\flat	b	$\flat\flat$	\sharp	\sharp	$\sharp\sharp$
\flat	b	$\flat\flat$	\sharp	\sharp	\sharp
b	b	d	\sharp	\sharp	\sharp

Микротоновая организация стала одним из распространенных типов современных композиционных структур, продолжающая развиваться и принимающая подчас курьезные формы: так, высотные границы сочинения литовского композитора *Rimosa Mажулиса* "Talita sumi" вообще не выходят за пределы полутона (!), разделенного на 30 градаций, оформленных во времени «микродлительностями», наименьшая из которых — $\frac{1}{96}$ часть четвертной доли.

99a

$\text{♩} \approx 48 \text{ М.М.} (\approx 16')$

Cl. b $^{\flat}$ p—

B $^{\flat}$ ppp

Vn $^{\flat}$ arco normal ff

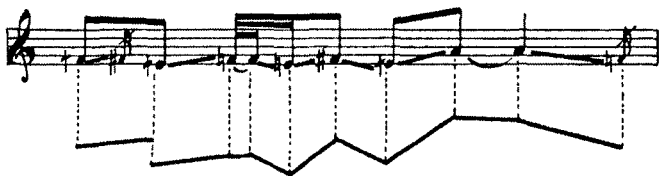
A. arco normal ff

Vcllo $^{\flat}$ (arco normal) ff

Cb. (la contrebasse sonne à l'octave inférieure) ff

Я. Ксенакис. «Флегра». 1975 г.
Фрагмент партитуры

996



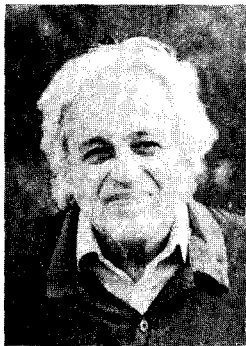
Графическое пояснение Я. Ксенакиса к сочинению «Флегра»: фактическая нотная запись (сверху на нотной строке) и требуемый результат во время исполнения — угловатая глissандирующая линия (снизу под нотной строкой)

1975 г.

Общепринятую *равномерную темперацию* (когда-то высоко оцененную Бахом) Варез еще в 1939 году назвал «деспотичной и парализующей», мечтая электронным способом создавать любые нетемперированные звукоряды. Некоторые из композиторов экспериментировали со старинными видами темперации — например, американец *Ла Монте Янг* (р. 1935) написал в *чистом строе** гигантский медитативно-минималистский опус под названием «Хорошо темперированное фортепиано» (*The Well-Tuned Piano*, 1964) продолжительностью свыше пяти часов. Его сочинения созданы под влиянием *Гарри Парча* (1901–1974), которого можно по праву назвать «патриархом» американской микрохроматики. Также начав с увлечения чистым строем, Парч в итоге скрестил его с микротоновой организацией, назвав «универсальную» гибридную систему *монофонией*. В качестве основной высотной шкалы Парч с 1940-х годов применял гамму из 43 звуков (в пределах октавы), параллельно занимаясь конструированием специальных инструментов для исполнения своей музыки («адаптированные» алыг и гитара, «новая кифара», «хромелодионы»** и др.). Эстетической основой новаций Парча была идея «трансэтничности» —

* *Чистый строй* — вид темперации, основанный на сужении некоторых интервалов для сохранения акустической чистоты остальных.

** *Кифара* — древнегреческий струнный щипковый инструмент. *Мелодион* — язычковый музыкальный инструмент, по звучанию и внешнему виду напоминающий фисгармонию; звуки мелодиона возникают от вибрации вертикальных металлических палочек, касающихся вращающегося вала, приводимого в движение педалью.



Дьёрдь Лигети

смешения элементов восточных, африканских, европейских и американских культур, а основным методом реализации творческих идей в последние годы жизни — мультимедийные представления с применением разных аудиовизуальных средств.

Микрополифония может быть истолкована двояко. Первое ее обоснование вытекает из микроинтервалики, тогда она означает *перенесение принципов обычной полифонии в микроинтервальную музыку*, где полифония проявляется в «микромасштабе» иной темперации.

Однако *Дьёрдь Лигети* (1923–2006) утвердил термин *микрополифония* в другом смысле — как «виртуальную», не воспринимаемую на слух, но композиционно значимую «квазиполифоническую» работу с *множеством теснящихся на одном высотном уровне темброво-однородных голосов, чрезвычайно плотно расположенных друг к другу и от этого сливающихся в единый пульсирующий звуковой поток, «текущий кластер»*. Контраст голосов в такой структуре малоощутим, но постоянные микроизменения слухом фиксируются. Полифоничность структуры заключается в наличии тишично контрапунктических приемов — имитаций, канонов и т. п., которые заметны в первую очередь «на бумаге» (по мнению самого автора). Так, в оркестровых «*Атмосферах*» (1961) использован 48-голосный канон, но, как утверждает композитор, «*мелодия, гармония и ритм не образуют реальных событий*», а музыка «*воспринимается здесь как непрерывный поток, как бы не имея ни начала, ни конца... кажется, что она неподвижна, но это лишь иллюзия — внутри этой застылости и статики происходят постепенные изменения*», напоминающие «*медленную, постепенную трансформацию „молекулярной структуры“ звука или смену узоров в калейдоскопе*». Различные приемы микрополифонии воплощены Лигети в таких опусах, как «*Вечный свет*» для смешанного хора без сопровождения (лат. *Lux Aeterna*, 1966), «*Издали*» для оркестра (итал. *Lontano*, другой перевод — «Далекое», 1967), «*Разветвления*» для струнного оркестра (англ. *Ramifications*, 1969) и других сочинениях.

100 Prestissimo $\text{♩} = 120$

Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Gr. di bass. 1
Gr. di bass. 2
Fag.

Д. Лигети. «Гамбургский концерт»
для валторны и камерного оркестра. 2002 г.
Фрагмент партитуры (канон)

Сонористика. Практически все вышеназванные техники, а также некоторые гармонические и фактурные приемы (нагромождение диссонантных аккордов, кластеры, использование предельно крайних регистров, где высота тона почти неопознаваема) подчас приводили к такому перенасыщению музыкальной ткани звуками, что результат оказывался парадоксальным: избыточное многообразие внутренних связей нивелировало их значение, а чрезмерная плотность звуковых комплексов превращала их в «звуковые пятна», некие слитные суммы звуков с характерной обобщенной окраской, *тембром*. Эта тенденция развивалась параллельно с обычным для музыки поиском нового колорита, свежих звучностей, специфических оркестровых красок.

В итоге был осознан ставший одним из наиболее популярных в XX веке новый тип «тембромусики» — *сонористика*, то есть движение (или стояние), основанное на развертывании *соноров* (от лат. *sonorus* — звучный, звучащий) —

нерасчленяемых на значимые элементы больших масс звука, своеобразных «звуковых туманностей», постепенно или внезапно меняющих плотность, рельеф, интенсивность, яркость и окраску. Соноры часто вызывают цветовые ассоциации, а их конфигурацию сравнивают с живописными структурами — *линиями, полосами, пятнами, сгустками* и т. п. В числе ярких сонористических произведений — «Плач по жертвам Хиросимы» К. Пендерецкого для 52 струнных (1960) и его же ораториальная «Космогония» (1970), созданная по заказу ООН к ее 25-летию и написанная с вавилонским размахом на четырех языках (русском, английском, итальянском, латинском) на тексты от Ветхого Завета и Овидия до Гагарина. К разновидностям сонористики можно отнести микрополифонию Д. Лигети и «стохастику» Я. Ксенакиса. Особые возможности открылись перед сонористикой с развитием электроники.

Пространственная музыка — один из видов композиции, где автор сознательно фокусирует внимание на *расширении пространства музыкального произведения вовне, за рамки концертной эстрады, включении сочинения в окружающий пространственный контекст* и, соответственно, *вовлечении слушателей «внутрь» происходящего музыкального события.* Подобные опыты проводились в разные эпохи — к примеру, при исполнении духовных мистерий во время церковных служб внутри больших соборов. Известно, что «Страсти по Матфею» И. С. Баха многохорны и требуют для исполнения двух оркестров и двух органов — композитор предполагал расположить исполнителей в разных местах церкви св. Фомы для создания «стереофоничности» звучания и особой «соборности» происходящего посредством размещения слушателей в центре пересекающихся звуковых потоков.

Аналогичные эксперименты многократно предпринимались и в XX веке. Ю. Холопов приводит описание исполнения пространственной музыки Я. Ксенакиса для 88 исполнителей «Терретектор» (1966): «Круговая площадка оркестра разрезана наподобие торта, в разрезы вводят публику; движущийся по кругу звук входит в слушателя справа, проходит насквозь и, выходя слева, удаляется так же кругообразно; остальная публика воспринимает кружение звука с кругового балкона; затем

диспозиция публики меняется на обратную»*. Композитор называл свое произведение «сонотроном», «ускорителем звуковых частиц и дезинтегратором звуковых масс», поглощающим внимание слушателей.

Премьера оперы Л. Ноно *«Прометей, трагедия слышания»* (1984), предназначенная первоначально для исполнения под сводами венецианского собора св. Марка, состоялась в другой церкви — Сан-Лоренцо, однако грандиозность и оригинальность замысла ничуть не пострадали: в церкви соорудили огромный деревянный ковчег, напичканный электроникой, внутри которого разместили слушателей; звук (живой и электронный) лился на них со всех сторон и с разных уровней.

Игра со временем-пространством велась разными способами — например, посредством *сжатия, уплотнения* разных пространственно-временных пластов, совмещением нескольких разновременных событий: в опере Б. А. Циммермана *«Солдаты»* (1960) на театральной сцене переплетаются прошлое, настоящее и будущее; в *«Опере» Л. Бёрно* (1970) — ироничной вариации на тему смерти — пересекаются три разных сюжета: миф об Орфее и Эвридике (конец любви), сцены в госпитале из «медитации о смерти» нью-йоркского «Открытого театра» по пьесе С. Янковиц «Терминал» (конец жизни) и история гибели «Титаника» (конец технократической цивилизации).

Разнообразные эксперименты с пространством и временем проделывал К. Штокхаузен — их мы коснемся в очерке об этом экстравагантном мастере.

Необычные инструменты и приемы исполнения.

Попытки дополнить традиционные оркестровые составы необычными инструментами предпринимались серьезно или шутливо и в прежние эпохи: можно вспомнить, к примеру, «Детскую симфонию» *Леопольда Моцарта* с партиями свистулек, трещалок и прочих игрушечных детских инструментов**.

* Холопов Ю. О сущности музыки // В кн.: SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. М.: Московская консерватория, 2003.

** Опыты отца австрийского гения были продолжены в XX столетии, например в Англии (*«Игрушечная симфония» Малькольма Арнольда* с перекличками кукушки и куропатки, 1957; симфония *«Машины и мечты»* для 16 детских инструментов *Калина Мэтьюза*, 1990).

Напомним также о футуристических опытах начала XX века по «эмансипации» ударных инструментов и созданию «шумовой» музыки на основе звуков без фиксированной высоты.

Пристальный интерес по обе стороны океана вызывал *этнографический фольклорный инструментальный* стран Азии, Африки, Океании, Дальнего Востока, Латинской Америки, связанный с обострением интереса к *неевропейским, в особенности восточным культурам и религиям*. Еще во время Всемирной выставки 1889 года парижане (в том числе Дебюсси) открыли для себя *индонезийский гамелан* — традиционный оркестр жителей островов Ява и Бали, состоящий из нескольких десятков разнообразных ударных (гонги, ксилофоны, металлофоны, колокола, барабаны, тарелочки), а также отдельных струнных или духовых инструментов. Изучение композиций для гамелана выявило их чрезвычайно изощренную структуру, родственную авангардной *многопараметровой музыке* (распределение мелодических линий между разными инструментами, сложные трансформации мотивного ядра, одновременное наложение разных тематических вариантов, полиметрия, микрохроматика), что повлекло за собой неоднократное претворение особенностей гамелана в творчестве композиторов XX века. Примеры в европейской музыке — симфония О. Мессиана «*Турангалила*» (1948), вокально-инструментальный цикл П. Булеза «*Молоток без мастера*» (1954); балет Б. Бриттена «*Принц пагод*» (1957); в североамериканской — «*Табу-табуан*» (1936) и «*Балийская церемониальная музыка*» (1938) К. Мак-Фи, «*На празднике золотых дождей*» для органа и гамелана (1977) Р. Фелсиано, «*Темнейший час — перед рассветом*» (1978) для струнного секстета и гамелана Д. Шмидта, «*Двойной концерт для скрипки, виолончели и гамелана*» (1982) и «*Концерт для фортепиано и гамелана*» Лу Харрисона (1987), «*Львиный глаз*» для гамелана и «*Львиная история*» для синтезатора (1985, объединенная версия — 1989) П. Оливерос, свыше 400 композиций в стиле гамелана живущего в Италии американца Ф. Кóлина (написаны после 1975 года).

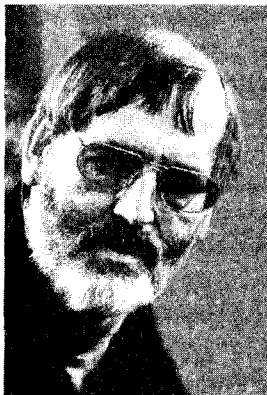
«Чемпионом» по использованию инонациональных элементов был, несомненно, *Джон Кейдж*, применявший в своих опусах японские, китайские, индийские, индонезийские, турецкие, перуанские, шотландские и прочие инструменты (подлинные или имитированные).

Острое желание обновить инструментарий расширило границы поиска беспредельно: все, что могло издавать звуки, включалось в партитуры новых опусов. К примеру, композиторы высоко оценили выразительные возможности обычной *пилы* (чаще двуручной), подмеченные двумя столетиями ранее, но использовавшиеся прежде лишь в развлекательной музыке. В 1920–30-е годы пила, на которой играют *виолончельным или контрабасовым смычком, меняя угол изгиба металлического полотна и придавая вибрато подрагиванием ног*, была популярна в американских эстрадных шоу и соперничала с первыми электронными инструментами в *красоте и невучести тона* (ее тембр напоминает звучание терменвокса или волн Мартено). Серьезные композиторы ввели партию пилы в свои опусы позднее: она есть в дуэте для пилы и фортепиано «*Жалоба*» француза А. Сого (1949), партитурах поляка К. Пендерецкого — *Каприччио для скрипки с оркестром* (1967), «*De natura sonoris II*» («*О природе звука*» № 2 для духовых, струнных и ударных, в числе которых — кусок рельса, 1971); американца Дж. Крама — «*Давние голоса детей*» (1970) для двух голосов и камерного ансамбля (в том числе игрушечного рояля и электропианино). В другом сочинении Крама — «*Голосе кита*» (для электрических флейты, виолончели и фортепиано, 1971) *флейтист одновременно с игрой поет, создавая оригинальное, причудливое звучание**.

Еще более массовым приемом обновления звуковой палитры стал поиск «расширенных методов звукоизвлечения», то есть *необычных приемов игры на традиционных инструментах*. Стараниями того же Кейджа с 1950-х годов утвердилась целая отрасль исполнительства на «препарированном», или *подготовленном, фортепиано*** (см. ниже). Другие инструменты также

* Сочинение навеяно «пением» горбатых китов, издающих разновысотные воркующие звуки, складывающиеся в композиции продолжительностью до получаса. Исследованием феномена китового пения занимаются ученые Массачусетского университета (США).

** Английское слово *prepare*, помимо значения *готовить, готовиться*, означает также *препарировать*: с этим, вероятно, связано появление в отечественном музыковедении двух терминов для обозначения специально подготовленного (модифицированного) фортепиано, в том числе одного — с «хирургическим» оттенком.



Хельмут Лакенман

стали предметом для разнообразных манипуляций с целью переосмысления их тембровой роли, извлечения новых (подчас шокирующих «антимузыкальностью») звучностей, таких как игра на мундштуках и других отдельных частях духовых инструментов, в том числе со свистом или стуком клапанов, намеренным сужением отверстий (например, при помощи скотча); игра смычком на шпиле виолончели, двумя смычками на одном струнном инструменте и т. п.

Для *Хельмута Лакенмана* (р. 1935), входящего в число ведущих композиторов современной Германии, *радикальное*

изменение звукоизвлечения вплоть до полного отказа от традиционных приемов игры в начале 1970-х годов стало одним из главных пунктов эстетической платформы. В общении с аудиторией самым важным он считает *преодоление слушательской инерции*, а сутью красоты — «отказ от привычки». В опусах этого периода («среднего» по хронологии творчества) автор вообще пренебрегает звуками определенной высоты: пианисты играют не столько на клавиатуре роялей, сколько стучат по крышкам, боковинам, декам, скребут по торцам клавиш, скользят ногтями или пальцами по клавишам и струнам, щелкают педалью либо нажимают ее беззвучно для создания педального резонанса и обертоновых призвуков во время последующих манипуляций («*Guero*», 1970); гитаристы азартно елозят планками-плектрами либо ладонями вдоль струн и поперек них (дуэт «*Salut für Caudwell*», 1977), струнники намеренно играют мимо струн, чуть не распиливая корпус инструмента (квартет «*Gran Torso*», 1972) или скребут смычком по струнам вдоль корпуса («*Pression*» для виолончели соло, 1969)*. Свою музыку

* Название *Guero*, очевидно, отсылает к латиноамериканскому шумовому инструменту *guiro* (guiño) из продолговатой тычки с вырезанными поперечными бороздками. Пьеса *Salut für Caudwell* («Салют Кодуэллу») посвящена *Кристоферу Кодуэллу* (1907–1937) — английскому писателю-коммунисту, погибшему во время гражданской войны в Испании, автору книги «Иллюзия и действительность» и посмертно изданных «Этюдов об умирающей культуре». *Gran Torso* (итал.) — большой торс. *Pression* (франц.) — давление, напор, принуждение.

композитор называл *«инструментальной конкретной музыкой»* (подробнее о «конкретной» музыке см. ниже), утверждая, что преодоление прекрасозвучия, резкость и дисгармоничность нового «эмансипированного звука» выражают *отказ современного искусства приукрашивать действительность*. Принципиальная «инакость» Лахенмана имеет не только эстетические, но и социально-протестные корни: не чуждый определенной «левизны» взглядов, он считал, что традиционно понимаемая красота присвоена буржуазной культурой, противостоять чему можно лишь «пересозданием» звука заново.

Переосмыслению подверглись и *вокально-речевые компоненты* музыки — довольно часто за счет изъятия из текста «семантики» (смысловых элементов речи), вычленения отдельных фонем и создания на их основе чисто *фонического, сонорного квазиязыка*, в том числе с добавлением разных «шумовых» эффектов (цоканья, шипения, свиста, улюлюканья, громкого дыхания и т. п.) или эмоциональных возгласов (смех, рыдania, стоны). Примеров — множество: «Анаграмма» (1958) и «Аллилуйя» (1968) М. Кагеля, «Приключения» и «Новые приключения» (1962, 1965) Д. Лигети, опусы Л. Бёрио — «Лик» (1961), Секвенция III для голоса без сопровождения (1966), «Концерт для Кэти» (1971), «А — Ронне» (1974–75) для пяти или восьми голосов, многие другие сочинения. Прием «пения внутри рояля» для создания эхо-резонанса от вибрации струн использован в цикле Дж. Крама «Давние голоса детей» (1970).

Среди экзотических опытов с новым инструментарием можно выделить также *Симфоническую поэму для 100 метрономов* Д. Лигети (1962), воспринятую первыми слушателями как пародию на «механизацию» современной музыки, но обнаружившую впоследствии символический смысл: террасообразно расставленные метрономы, настроенные на «тиканье» в разных темпах и разную продолжительность, начинают отсчет времени *одновременно* с дружного «стохастического» гвалта, но постепенно один за другим замолкают — подобно тому как буйное многообразие жизненных импульсов неумолимо угасает, пока не останется «одиноким голос человека» и несколько последних ударов сердца. Именно этот опус был исполнен в Вене в день похорон композитора.

Экстравагантны *Струнный квартет II* М. Кагеля (1967), в котором музыканты играют вязальными спицами, надев варежки, и его же *«Речитативария»* (Речитатив-ария, 1972) для поющего клавесиниста.

Конкретная музыка. Поиск новых параметров звука, стремление к обновлению фонических красок были для авангарда важнейшим направлением творчества. Один из пионеров современной музыки, Ч. Айвз, во *«Вселенской симфонии»* (работа над ней прекратилась в 1924 году), помимо огромного состава традиционных и нетрадиционных инструментов предполагал также использовать *куски дерева, доски разных размеров, глиняную трубу, ведро, подвешенную тарелку, стаканы, внешние оправы барабанов, стальные болванки.* Опыты Айвза перекликались с более ранними экспериментами итальянских футуристов по созданию шумовой музыки, о которых уже шла речь.

Важный период в расширении используемых авангардом средств связан с именем французского инженера-акустика и композитора *Пьера Шеффёра* (1910–1995), создавшего так называемую *конкретную музыку* (франц. *musique concrète*), материалом которой стали «конкретные» звуки, то есть *реально прозвучавшие в окружающей среде и зафиксированные техническими носителями,* в отличие от «абстрактных», возникших в процессе сочинения и нотной записи. С 1936 года Шеффер работал на Французском радио, позднее преобразованном в Телерадиокорпорацию Франции RTF, где экспериментировал со звуковыми фонограммами к радиопередачам. С 1938 он выступал как музыкальный публицист, затем создал «Экспериментальную студию» (1942), а в 1948 году представил первые образцы конкретной музыки — *Пять шумовых этюдов,* в которых нехитрыми техническими средствами смешал различные музыкально-шумовые ингредиенты (в том числе звуки шести разъезжающихся поездов, вращающихся турникетов, падающих крышек от кастрюль, сирен, фортепиано, ксилофона, самодеятельного оркестра) путем записи звуков на замкнутую звуковую дорожку и их разнонаправленного повтора, одновременного воспроизведения нескольких граммафонных дорожек, усиления, ускорения, замедления или сокращения фрагментов. *«Концерт шумов»* вышел в радиоэфир 5 октября 1948 года, вызвав неоднозначную реакцию.

Основной этап творчества Шеффера начался с организации «Группы исследований конкретной музыки» (в 1958 преобразована в «Группу музыкальных исследований») и появления в его студии *магнитофонов* (1951, в том числе пятиканального), позволивших *смешивать исходные звуки посредством монтажа, размещать их в новом контексте*. По мнению Шеффера, необработанные «звуковые объекты», порожденные реальными событиями, являются отпечатками прежних значений, из которых он стремился сконструировать «цепочки новых смыслов»*.

В 1949–58 годах Шеффер сотрудничал с учеником Мессиа-на, композитором и ударником *Пьером Анри*: плодами их совместных усилий стали десятичастная «конкретная симфония» («*Симфония для одного человека*», 1950) и «конкретная опера» («*Орфей*», 1953). В обоих сочинениях довольно изобретательно смешаны различные инструментальные и вокальные фрагменты. Одним из наиболее заметных «конкретных творений» самого Анри стал сборник под симптоматичным названием «*Хорошо темперированный микрофон*» (1952), предвосхитивший звуковое оформление перфомансов с иронично-пародийной смесью звуковых коллажей, ритмических импровизаций в духе гамелана и темброво-модифицированных вокальных «приколов». Аллюзия на баховское название добавляла концептуальный вес и намекала на очередной прорыв в будущее, футуристичность «новой температуры». Свои «конкретные» опыты Шеффер и Анри считали «безграничным расширением средств музыки».

С 1960-х годов Шеффер посвятил себя педагогической деятельности в Парижской консерватории, а Пьер Анри

* *Конкретная музыка* была проявлением *общей для разных видов искусства тенденции* расширить рамки искусства за его обычные пределы и признать практически любой объект фактом искусства («артефактом»). Пионером в этой области был уже упоминавшийся *Марсель Дюшан*, переносивший бытовые объекты в несвойственную им эстетическую (музейную) среду и «экспонировавший» на вернисажах «готовые предметы», или реди-мейд (от англ. *ready-made*); самый скандальный из них — обычный писсуар, выставленный в нью-йоркском «Обществе независимых художников» под названием «Фонтан» (1917). Позднее столь же провокационными были проекты американца *Энди Уорхола* (1928–1987), не без иронии тиражировавшего в 1960-е годы «имиджевые», культовые предметы массового потребления вроде бутылок «Кока-колы», денежных купюр, портретов Ленина или Мэрилин Монро в виде серий гигантских раскрашенных снимков (это визуальное направление получило название *pop-art*).

переключился на электронную музыку, создав первую во Франции частную студию.

Конкретная музыка, опиравшаяся на «природные», «эмпирические» истоки, в пору своего становления была *эстетическим противовесом* ученым опытам структуралистов (Шеффер утверждал, что додекафония вызывает у него «отвращение»). Историческим итогом творчества Шеффера (и невозможности перенести все атрибуты студии в концертный зал) стала трансформация конкретной музыки в тип *«музыки для магнитофона и...»*, то есть композиции, где фонограмма, записанная на любом современном носителе, сочетается с живым инструментальным или вокальным звучанием*.

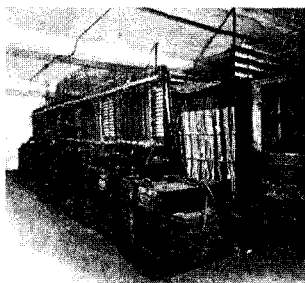
Электронная музыка — детище научно-технического прогресса и одновременно закономерный этап эволюции представлений о сущности звуковых феноменов. Музыка, создаваемая посредством электронной *аппаратуры*, чрезвычайно расширила творческие возможности композиторов, позволяя сочинять не только концепт и форму произведения, но и саму его материальную первооснову — *звук*.

История электронной музыки, несмотря на относительную непродолжительность, столь богата событиями, что может стать предметом отдельного изучения. Мы же отметим лишь ее основные этапы. Время создания первого «электронного» инструмента предание относит к 1759 году, когда француз *Жан-Батист Делаборд* изготовил *электрический клавесин*, в котором статическое электричество, возникавшее при нажатии клавиш, заставляло звучать ряд колокольчиков. Дальнейшие попытки внедрить технические новшества для синтеза звучаний были предприняты лишь столетием позже, когда появились *электромеханическое пианино* швейцарца Гиппса (1867,

* По-английски — *tape-music*, от *tape* — магнитофонная лента. Для обозначения музыки, созданной в студии, но исполненной в зале (в том числе в сочетании с живым звучанием) используются также термины *электроакустика* и *акусматика* (от франц. *acousmatique* — слышимый, но невидимый; этимология восходит к греческому слову *acoüsma*, относившемуся к ученикам Пифагора, слушавшим наставника через занавес). Термины введены для разделения *серьезной*, «*академической*» *электронной музыки* и развлекательной поп-электроники; последний из них (акусматика) применяется в основном в западном музыкознании.

первая часть имени изобретателя не сохранилась) и *музыкальный телеграф* американца *Элайши Грея* (1876).

Однако реальное начало электронной эры относится все же к рубежу XIX–XX веков, когда был изобретен *фотоэлектрический звуковой генератор с вращающимся электромагнитным колесом* (скорость вращения колеса и количество прорезей позволяли менять высоту тона). На его основе созданы первые многозвучные электронно-механические инструменты, в частности *телармониум (телгармониум, динамофон) Таддеуса Кэхилла* (1897, США) — чрезвычайно громоздкое сооружение весом около 200 тонн, звучание которого можно было услышать, ввиду отсутствия в то время усилителей, лишь через гигантские трубы наподобие граммофонных или через телефонные линии, куда от инструмента подавался прямой сигнал. Сходное устройство имел первый «полноценный» *электроорган Хаммонда* с двумя мануалами, ножной клавиатурой и электронным усилением звука, запатентованный в 1934 году американцем Лоренсом Хаммондом и быстро ставший популярным (в частности, его приобрели композитор Дж. Гершвин и президент Ф. Рузвельт). С 1936 года в течение сорока лет велось серийное производство «Хаммондов» (только в первый год продажи было выпущено 1400 инструментов). Все эти инструменты были *электромеханическими*; электроорган с *цифровым синтезом звука* появится много позже (*орган Аллена*, США, 1971).

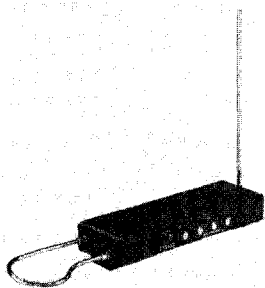


**Телармониум
Таддеуса Кэхилла**

Изобретатели использовали разные принципы для создания новых источников звука. На *электронной дуге, горящей между угольными электродами* (тогдашний способ освещения улиц), основан еще один клавишный электронный инструмент — «*поющая дуга*» *Уильяма Дудделя* (1899, Великобритания). Русский художник и изобретатель *Владимир Баранов-Россине* в 1916 году представил миру *оптофон — цветомузыкальное фортепиано*, каждая клавиша которого не только воспроизводила тоны, но и проецировала на стены или потолок разноцветные формы. Оптико-электронными были более поздние *органы Ивана Еремеева (ситроник и фотона, 1934–35, США)*. За счет



Лев Термен
рядом с изобретенным
им аэрофоном
(терменвоксом)



Современный
терменвокс фирмы
"Moog"

наложения высокочастотных колебаний звучали «разностные» тоны в *спаетрофоне Йорга Магера*, продемонстрированном на старейшем европейском фестивале современной музыки в Донауэшингене (1926, Германия), и созданном на его основе *партитурофоне*, прозвучавшем по приглашению внучки Вагнера вместо колоколов в байрейтском «Парсифале» (1930).

Наибольший резонанс в 1920–30-е годы получили инструменты, созданные на базе изобретенных в 1904 году *электронных радиоламп* — в частности, *аэрофон*, сотворенный в 1917 году русским инженером и выпускником Петербургской консерватории по классу виолончели *Львом Терменом* (1896–1993) и получивший название *терменвокс*. Звук инструмента возникает от наложения радиоволн и управляется передвижением рук в электромагнитном поле вблизи двух металлических антенн (правая регулирует высоту, левая — громкость). Музыкант во время игры не касается инструмента, а порождает певучие тоны как бы «из воздуха», без жесткой фиксации «исполнительского аппарата», что придает тембру характерное, немного размытое, плывущее звучание, вызывающее ирреальные, космические образные ассоциации. Терменвокс — первый электронный инструмент, серьезно заинтересовавший академических композиторов. С 1927 года его создатель гастролировал со своим детищем по Европе, в том числе выступил в парижской Гранд-опера. Специально для терменвокса музыку писали Э. Варез, Б. Мартину, П. Грейнджер. Во время пребывания в США Термен сконструировал основанные на тех же принципах *ритмикон* (или *полиритмофон*), *виолончель Термена* и предназначенный для сопровождения танца *тернситон*, реагирующий на

плывущее звучание, вызывающее ирреальные, космические образные ассоциации. Терменвокс — первый электронный инструмент, серьезно заинтересовавший академических композиторов. С 1927 года его создатель гастролировал со своим детищем по Европе, в том числе выступил в парижской Гранд-опера. Специально для терменвокса музыку писали Э. Варез, Б. Мартину, П. Грейнджер. Во время пребывания в США Термен сконструировал основанные на тех же принципах *ритмикон* (или *полиритмофон*), *виолончель Термена* и предназначенный для сопровождения танца *тернситон*, реагирующий на

пластику двигающегося танцора*. Родственны терменвоксу звучащий крест русского эмигранта в Париже Николая Обухова (1929) и волны *Мартенó* (1928, Франция); последние чаще других использовались в музыке — главным образом, у французских композиторов (А. Онеггер, Д. Мийо, Э. Варез, О. Мессиан, А. Жоливе, П. Булез, Т. Мюрай и другие).

Композиторы Германии внедряли в 1930-е годы немецкое изобретение — *траутониум* Фридриха Траутвайна (1930), представлявший собой металлический брус с натянутым над ним проводом, при нажатии на который электроцепь замыкалась и сигнал подавался через усилитель в динамики (7 трио для трех траутониумов и Концертштюк для траутониума и струнных *П. Хиндемита*, 1930–31; Японская торжественная музыка *Р. Штрауса*, 1940).

Параллельно шли пробы по озвучиванию кино и поиски новых способов создания кинозвука (движение роликов с засвеченной киноплёнкой, чередование светлых и темных участков которой влияло на высоту и тембр фотоэлектрических инструментов; нанесение рисунков прямо на звуковую дорожку киноплёнки и др.).

Большинство перечисленных и множество других изобретений по трансформации и генерированию звука имело лишь колористическое значение (создание новых тембров и «раскрашивание» ими классики), а с появлением звукозаписывающих аппаратов для гитар (1924), выпуском первых электрогитар (1931), началом производства усилителей мощности, массовым распространением радио и телевидения (1930-е годы), ленточных магнитофонов (с 1935) большинство из новшеств было адаптировано для развлекательных целей салонной, поп- и рок-музыкой.

* Терменвокс включали в партитуры и советские композиторы: Д. Шостакович — в музыку к фильму «Одна» (1931); Г. Попов — в документальный фильм «К. Ш. Э.» («Комсомол — шеф электрификации», 1932). Изобретатель инструмента еще до отъезда за границу демонстрировал на родине приборы «дальновидения» (1926, прообраз телевидения), а по возвращении в СССР в 1938 году был арестован «за измену Родине и участие в покушении на Кирова» (хотя отсутствовал в стране во время убийства лидера ленинградских коммунистов) и осужден на восемь лет колымских лагерей. После войны Термен был привлечен КГБ для разработки систем прослушивания и распознавания речи (за что получил Сталинскую премию), после ухода на пенсию работал в Московской консерватории и МГУ.

Одним из первых внедрил тогдашнюю — весьма несовершенную — технику в «серьезную» музыку Джон Кейдж, создав цикл из пяти «Воображаемых пейзажей» (1939–52), в которых использованы проигрыватели и магнитофоны с множеством дополнительных ухищрений для создания спецэффектов (обратное движение, наложение дорожек и разных скоростей, усиление и искажение звука механическими и электрическими средствами).

В послевоенный период технологический прорыв совершил адепт *конкретной музыки* парижанин Пьер Шеффер*, а после создания в Кёльне *электронной студии при западно-германском радио* (WDR, 1951), предназначенной, как было заявлено, «для сочинения непосредственно на магнитофонную ленту» (то есть для создания изначально *электронных*, искусственных звучаний), началась активизировавшая творческие поиски конкуренция французской и немецкой школ (в последней родился термин «электронная музыка»). Во второй половине 1950-х годов в качестве лидера электронной музыки утвердился К. Штокхаузен, а к ее созданию в дальнейшем периодически или регулярно обращались большинство современных композиторов (в Европе — Пьер Булез, Яннис Ксенакис, Дьёрдь Лигети, Лучано Берно, Бруно Мадерна, Бернар Пармеджани, Люк Феррари, Жан-Клод Риссе, в США — выходец из России Владимир Усаичевский, Милтон Бэббит, Джон Кейдж, Мортон Суботник, Ильхан Мимароглу, Джеймс Тенни, Полин Оливерос и многие другие).

Появление *аналоговых* и богатых возможностями *цифровых синтезаторов* (первый выпущен в 1964 году американской фирмой Роберта Муга, вторые начали выпускаться с 1976 года), а также распространение *компьютеров* открыли перед творцами нового звука практически безграничные возможности. Следует также отметить, что ведущие мастера электроники (такие как Штокхаузен или Ксенакис) широко применяли множество другого специального электронного оборудования для генерации и трансформации звука.

* Кейдж также пришел к идее конкретной музыки независимо от Шеффера примерно в это же время.

Жанровые разновидности электронной музыки трудно поддаются классификации; наиболее общее деление можно произвести на собственно *студийную* музыку (существующую только в виде записи) и так называемую *живую электронику*, исполняемую в присутствии публики (в том числе с использованием при необходимости обычных акустических инструментов); *виртуальной электроникой* можно назвать композиции, созданные с помощью технических средств, но исполненные традиционными инструментами.

Принципиальное новшество электронной музыки состоит не в имитации уже существующих тембров и тем более не в коммерчески выгодных электронных обработках шедевров прошлого, в которых не было недостатка, — назовем, к примеру, имевшие успех у массовой аудитории альбомы «Включаем Баха» (1968) и «Хорошо темперированный синтезатор» (1969) Вальгера (Венди) Карлоса. Я. Ксенакис заявил: «Нет смысла в имитации компьютером имеющихся звучаний. Интересно исследовать пути и создавать звучания, прежде не существовавшие». Штокхаузен, создавший множество электронных опусов и посвященных им теоретических работ, применял для расширения звукового пространства разные средства, в том числе: прежде не использовавшиеся в музыке *безобертоновые синусоидальные тоны*; *белый шум* (темброво-неопределенную полосу шумов равномерной плотности) или *цветной шум* с неоднородным распределением частот; «рекомпозицию звука» (разложение его на составляющие элементы с последующим структурированием заново); создание многослойных сонорных комплексов, строительным материалом которых являются *не единичные звуки, а качественно различные звуковые объемы*; внедрение *свойств, ранее находившихся вне человеческого восприятия* (например, электроника позволяет спрессовать целую симфонию в единую временную точку и получить таким образом новый «тембр») и т. д.

Одно из ответвлений электронной музыки — появившаяся в середине 1970-х годов во Франции *спектральная музыка*, родоначальниками которой были *Жерар Гризе* (1948–1998) и *Тристан Мюрай* (р. 1941). Ее принцип — компьютерный анализ обертонового спектра звука акустических инструментов и создание на основе спектрограмм *объемных, заново*

синтезированных звучаний, где в роли строительной «единицы» выступают *отдельные обертоны*, причем в процессе исполнения произведения электроника может и не использоваться — тогда спроектированные композитором «обертоновые пространства» озвучиваются обычными инструментами. Такое сочинение после предкомпозиционного детального изучения акустических параметров звука становится, по мнению Гризе, своеобразной «биографией» исходных тонов, развернутой во времени. Итог — фоническая реализация спектральных опусов — предстает перед слушателем, как правило, в виде *красочных созерцательных композиций*, где тонкая звукопись переливается множеством постепенно меняющихся оттенков или периодически взрывается резкими спектральными «микстами».

Интересны (хотя скорее научны, чем музыкальны) опыты американца *Олвина Люсье* (р. 1931) — в частности его «Музыка для одного исполнителя» (1965), где звуки генерируются альфа-волнами головного мозга человека, находящегося в состоянии медитации, посредством прикрепленных к его голове электродов и последующего усиления биоэлектрических колебаний, приводящего к вибрации расположенных вокруг центральной фигуры ударных инструментов.

Большинство композиторов-электронщиков осознавало, что новые технологии — всего лишь подспорье, освобождающее творца от рутинной работы, но никак не замена руки Мастера. Многоопытный Вarez писал в 1962 году: «Машина — не волшебница... Не следует ожидать, что электронные устройства станут сочинять за нас. Хорошую музыку и плохую музыку будут сочинять с применением электронных средств так же, как хорошую и плохую музыку сочиняли для обычных инструментов... Компьютер так же ограничен, как сознание индивида, который снабжает его материалом»*.

Иные ограничения, накладываемые электроникой, связаны со «стерилизацией» ею живого намерения — так считает Х. Лакхенман, сознательно ушедший в сферу живой «инструментальной конкретной музыки». Проблему он видит в том, что электронный инструмент дает готовый, запрограммированный звук,

* Цит. по: Композиторы о современной композиции. М.: Московская консерватория, 2009.

тогда как исполнение на акустическом инструменте наполнено неформализуемым *интонационным напряжением*: общеизвестно, что скрипачи по-разному интонируют в контексте произведения звуки *до-диез* и *ре-бемоль* (разные скрипачи — тем более). В аналогичном духе высказывался А. Шнитке: *«В акустической музыке интервал — это путь, в электронной — только расстояние между точками. Но суть-то дела не в этих точках, а в пути к ним»**.

Однако достоинства электроники, среди которых и возможность *освобождения от тирании исполнителя-интерпретатора* посредством создания идеальной фонограммы самим автором, неоспоримы; этот вид творчества прочно вошел в анналы современного музыкального искусства.

Концептуализм. Слово «концепция» означает *систему взглядов, ключевых представлений* о том или ином явлении. Применительно к творчеству «концепцией» называют *комплекс основных идей произведения, определяющий принципы его строения*. Шокирующая эстетика многих авангардных опусов, отсутствие в них опознавательных знаков, понятных большинству слушателей, привели к попыткам «объяснить» замысел произведения, расшифровать его структуру, содержательные аспекты, эстетическое цели или этическую позицию автора, то есть *пересказать концепцию того или иного сочинения вербально (словесно)* — устно или посредством текстового описания. *Создание художественных объектов одновременно с изложением их концепций в предисловии, теоретической статье и прочих «инструкциях по восприятию»* получило название *концептуализма* (от лат. *conceptus* — мысль, понятие). В значительной степени этот термин является результирующим, общим для большинства явлений не только авангардной музыки, но и всего нового искусства, творцы которого неустанно акцентируют «преодоление культурной памяти», стремясь создать иные ценностные системы, а потому нередко вынуждены сочинять одновременно с «артефактом» дешифрующее его словесное объяснение.

* См. дискуссию «Электронная музыка — проблемы и перспективы» на <http://www.21israel-music.com/Tsenova.htm>.



Ман Рэй. «Подарок»
Версия 1940 г.

Концептуализм, ведущий родословную от дадаизма и других ранних авангардных течений, получил особенное распространение в *визуальных искусствах* в виде *коллажей* из газетных вырезок и фотографий, *ассамбляжей* из объемных бытовых предметов, *инсталляций** — пространственных композиций, материалом которых могут служить любые вещи, изъятые из первоначального контекста, объединенные новой идеей и перемещенные автором в музейную или выставочную среду: предметом «художественного созерцания» становится, по сути, любой объект от неодушевленного предмета до живого человека;

«рождение искусства» происходит по особому плану художника как бы *в представлении воспринимающего*, становится итогом впечатлений от увиденного или услышанного, размышлений по поводу заявленной автором идеи.

В музыке концептуализм проявился и в нарочито дразнящих опусах Э. Сати, и в шумовых опытах футуристов, и в конкретной музыке, и в большинстве других «*индивидуальных проектов*» (термин Ю. Холопова) авангардных композиторов. В русле концептуализма создавались многие сочинения *К. Штокхаузена*, им оставлено десять томов комментариев к своим опусам («Тексты»). Отказ от звуков с фиксированной высотой и пристрастие к шумовым эффектам *Х. Лахенман* обосновывает (кроме прочего) заботой об укреплении силы духа и преумножении истинных ценностей искусства: «Там, где искусство избегает игры с неисчислимым, — утверждает композитор, — оно мертво. Там, где оно отваживается на эту игру, там композиторские приемы уже не поддаются ни сериальному программированию, ни формализации»**. Многократно разъяснял композиционные замыслы в лекциях, статьях, интервью и книгах *Дж. Кейдж*, а свой знаменитый опус «4.33» он комментировал всю жизнь. Под влиянием Кейджа и соб-

* Франц. *collage* — наклеивание, аппликация; франц. *assemblage* — соединение, сборка, монтаж; англ. *installation* — установка, размещение.

** Цит. по: Композиторы о современной композиции.

ственных индуистских симпатий *Ла Монте Янг* в 1960 году создал цикл из 10 пьес *“Compositions 1960”*. Седьмая из пьес содержит лишь два звука: *квинту си – фа-диез* с ремаркой *«тянуть долго»*, ибо квинта, по Янгу, — *«интервал мечты»* (без этого разъяснения слушатели, возможно, нашли бы иные причины творческой скупости композитора). Остальные пьесы цикла вовсе обходятся без нотных обозначений, представляя собой «вербальные партитуры», то есть концептуальные описания музыкальных событий. Например, во второй пьесе автор предлагает *«разжечь перед аудиторией костер любого размера»* и *«наслаждаться его звучанием сколь угодно долго»* (ибо огонь — посредник между людьми и небесами); при необходимости сделать аудиозапись он советует поднести микрофон ближе к огню (понятно, почему эта пьеса — редкая гостья наших филармонических залов); в третьем номере цикла Янг рекомендует публике *«заняться чем угодно»* и также без ограничений во времени: тогда «звучащим итогом» станет *«Композиция № 3»* (здесь творческая концепция Янга полностью смыкается с воззрениями Кейджа, о которых вскоре пойдет речь).

Ряд искусствоведов справедливо называют концептуализм *«новой программностью»*, ибо подробное изложение воплощенной в музыке идеи служит, как и «старая» программность, «путеводителем» по сочинению, приближает его технологические дебри и невербальные компоненты к логическому осознанию или эмоциональному приятию слушателем. Другим видом «новой программности» стала визуализация концертов, придание им *зрелищности*; об этом — следующий раздел.

Инструментальный театр. Хэппенинг. Перфоманс.

Гиперинтеллектуализм авангардных опусов на исходе второго послевоенного десятилетия вызвал первые ростки «антиавангарда», выразившиеся в попытках разнообразить, «отрефлексировать» серьезные опусы, придать им иронично-абсурдистский характер или даже «демократичные» формы, скрестить с другими жанрами. Так появился *инструментальный театр* — род концертов, приближенных к импровизационным театральзованным представлениям, где роли «актеров» брали на себя музыканты: как остроумно заметила Т. Чередниченко, «не только бас может сыграть роль Кончака, но и Кончак — роль баса». Диапазон игровых средств, задействованных при исполнении таких сочинений, чрезвычайно широк — от «персонификации

тембров», когда инструменты наделяются «человеческими чертами» и начинают «общаться» не только музыкально, но и сценически (музыканты перемещаются по сцене или зрительному залу, выясняют отношения и вступают в перебранки, заставляют инструменты «сходить с ума» — издавать нелепые звуки самыми непредсказуемыми способами), до шумных скандальных акций с разрыванием нот, порчей или разбиванием инструментов.

Одним из создателей этого нескучного жанра стал немецкий композитор аргентинского происхождения *Маурисио Кагель* (1931–2008), представивший в 1962 году композицию «*На сцене*» (1959–60)* для чтеца, певца, мима и трех инструменталистов, играющих на двух фортепиано, клавишине, органе-позитиве, металлофонах, трубчатых колоколах и различных ударных. Действо имитирует «лекцию по авангардной музыке», комментируемую певцом, кривляющимся клоуном и музыкантами, постепенно все более насыщаемую абсурдистскими элементами: в конце опуса звуки, «поглощенные громкоговорителями», воспроизводятся в виде хаотичной мешанины (фрагменты музыковедческой болтовни, обрывки музыкальных фраз), создавая «звуковой портрет современности».

За этим инструментально-театральным первенцем последовали другие инструментальные «спектакли» Кагеля: например, «*Матчи*» для трех исполнителей (1964), где пара сидящих напротив виолончелистов соревнуется в исполнительском «беспределе», а ударник выполняет функции судьи; в финале музыканты, утомленные поединком, просто засыпают, переставая реагировать на оглушительные «призывы» судьи, и приходят в себя лишь после звонков будильника, после чего один из них охотно признает «поражение», пожимает судьбе руку и уходит.

Вслед за Кагелем «театр звука» создавали и другие композиторы. К театрализации часто обращались итальянцы, по-новому преломляя традиции национального импровизационного театра: *Лучано Берио* — в таких сочинениях, как «*Переход*» для сопрано, хора и оркестра (1963), где хор смешивается с аудиторией, «отторгая» певицу; «*Laborintus II*» (1965) для мужских голосов, чтеца, актеров, хора, инструментального ансамбля

* Случаи театрализации инструментального концерта бывали и прежде; всем известный пример — «Прощальная симфония» Й. Гайдна с постепенным уходом музыкантов в финале.

и магнитофонной записи; 14 «Секвенций» для солирующих инструментов, «выступающих в роли вооруженных до зубов виртуозов» (1958–2002); *театр без слов* «Дважды...» (1994) для детского хора, инструментального ансамбля и синтезатора; *Сильвано Буссотти* (р. 1931) — в множестве гибридных вокально-инструментально-театральных опусов с уникальным жанровым обозначением *Bussottioperaballet*.

Более свободная и «экстремальная» разновидность абсурдистского театра, где *визуальные и театральные эффекты выходят на первый план, а музыка становится лишь одним из компонентов синтетического действия с непредсказуемым результатом*, получила название *хэппенинг* (от англ. *to happen* — происходить, случаться). Хэппенинг подразумевает вовлечение в происходящее публики, *размытие границ между реальностью и заранее заготовленными «художественными компонентами», полную импровизационность и провокативность, эпатажность акции* (название жанра указывает на то, что «случиться» может все что угодно), а также нередко *вынесение происходящего за пределы выставочных или концертных залов* — на природу, в людные городские места и т. д.

В этом жанре первенство, пожалуй, следует отдать американцам во главе со все тем же Джоном Кейджем, исповедовавшим идею *слияния музыки и окружающей среды* (если, конечно, не считать Дюшана, дадаистского «предтечу» и друга Кейджа). 45-минутное «*Неназванное событие*», устроенное Кейджем в 1952 году в колледже «Блэк Маунтин», где он тогда преподавал, стало одним из первых хэппенингов: во время акции одновременно происходило несколько параллельных художественных процессов — сам композитор читал лекцию, пианист Д. Тюдор играл на фортепиано, художник Р. Раушенберг крутил пластинки, развесив на стенах свои полотна, поэты Ч. Олсон и М. Ричардс декламировали стихи, танцор М. Каннингем со товарищи танцевал вокруг зрителей, а на стены зала проецировались слайды и кинокадры. Термин *хэппенинг* появился немного позднее (в 1958 году) и также в Америке: его автором считается художник *Алан Капроу*, учившийся у Кейджа в нью-йоркской Новой школе социальных исследований.

Родственный хэппенингу жанр *перформанса* (англ. *performance* — представление, спектакль) отличается относительно большей спланированностью акции, продуманностью

идеи; перформансы, как правило, устраиваются на специально подготовленных площадках (закрытых или открытых).

Оба жанра могут вообще обходиться без музыки, но чаще наблюдается тенденция к совмещению разных «арт-компонентов», музыкальных в том числе, дополненных новыми технологиями (кино-, видеоинсталляции и т. п.). Смысл таких концептуальных мероприятий — *перенесение акцента с результата творчества на его процесс, сопричастие слушателей и зрителей предельно широко понимаемому художественному акту.*

Большую известность в Европе получил хэппенинг «*Антропометрии*»* французского художника *Ива Кляйна* (друга Кейджа), устроенный в Галерее современного искусства в Париже в 1960 году: в присутствии благородной публики обнаженные натурщицы, вымазанные синей краской, прислонялись к развешанным на стенах чистым холстам, после чего отпечатки объявлялись живописными полотнами (ныне вывешенными в разных музеях мира). Процесс создания шедевров сопровождался оркестровым звучанием «*Монотонной симфонии*» (1949), сочиненной Кляйном под влиянием идей Кейджа и состоявшей из единственной ноты, тянувшейся в течение двадцати минут с последующей паузой такой же длины (предназначенной, надо полагать, для повторного катарсиса). После завершения действия состоялась публичная дискуссия под девизом «Искусство — это миф», центральную идею которой, видимо, и проиллюстрировал предшествующий хэппенинг.

Нередко музыка включается в хэппенинг или перформанс вообще без эстетической цели, как акустический феномен — например, для изучения воздействия звука на человека в различной обстановке. Так, американец *Макс Нихаус* (1939–2009) в 1971–77 годах провел серию перформансов под названием «*Подводная музыка*» с целью демонстрации остроты, необычности восприятия звука в воде. Слушатели плавали в бассейне то на спине, то на боку, прильнув ухом к водной поверхности, прислушиваясь к музыке, источником которой были расположенные на дне динамики, подводные пластиковые шланги и другие приспособления.

В хэппенигах и перформансах художник выступает не как создатель готового объекта, а как «организатор коммуникации»:

* Антропометрия — измерение параметров человеческого тела или его отдельных частей.

Нотный листок, копию которого можно легко найти в Интернете, пестрит забавными ремарками («сменить смычок на алюминиевый», «дышать», «добавить масла», «Дастин, протри!» и т. п.). Самое смешное — то, что пародия не столь далека от прообразов: трудность иных современных партитур беспрецедентна. В частности, в текстах представителей движения «новая сложность» (британцы *Брайен Фернихоу*, *Майкл Финисси*, *Джеймс Диллон*) детализация каждого параметра вызывает едва ли меньшую графическую пестроту:

102

The image shows a single measure of a musical score for four instruments: Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Harpsichord (Hpsd), and Soprano (Sop.). The score is marked 'acc. cel.' at the top. The Piccolo part is written in a complex rhythmic pattern with many notes and rests, including markings like 'ff', 'f', 'p', 'mp', 'mf', 'pp', 'quasi', and 'rit.'. The Oboe part has markings like 'ff', 'f', 'mp', 'mf', 'pp', 'molto', and 'rit.'. The Harpsichord part has markings like 'mp', 'leggiero', and 'f'. The Soprano part has markings like 'f' and 'mp'. The score is highly detailed with many notes, rests, and dynamic markings.

Б. Фернихоу. Трансцендентный этюд № 7
Один такт партитуры

Поэтому одной из задач новой нотации стало *упрощение, оптимизация* записи — в тех случаях, когда это возможно: в практику вошли *пробелы вместо пауз*, в том числе *прерывающиеся нотные станы* (нотные примеры 103, 104),

103 5 ♩/sec.

V-no I
quasi f

V-no II
quasi f

V-la
quasi f

V-c.
quasi f

В. Лютославский.
Струнный квартет
1964 г.

104
 $\text{♩} = 80$ Andante

Cl 1, 2 a^2
p

b
p

cb
p

Gr.c
p tremolo sempre
tenuto
p

tmp
1
pp

2
pp

vc
tenuto
poco
sim.
p
express.

vb
p
sim.

К. Пендеревский. Концерт для скрипки с оркестром. 1976 г.

жирные горизонтальные линии вместо зализованных нот (пример 105; длина линии графически указывает на протяженность ноты или аккорда), аналогичные — восходящие, нисходящие или кривые — линии для обозначения продолжительных глиссандо, широкие жирные горизонтальные линии для обозначения тянущихся кластеров (пример 106), штили без нот вместо многократно повторяющихся одинаковых аккордов, при отсутствии метрической регулярности — графическое обозначение длительностей в секундах на дополнительной шкале времени и т. д.

105

(2/4) Partitura scritta in C
Ca 7'40"

②

1 *pp* *p*

fl 1 *pp* *p*

2 *pp* *f* *p*

fl 3 *pp* *f* *p*

fl 4 *pp* *p* *f*

1 *pp* *p*

ob 2 *pp*

3 *pp*

К. Пендерский. De Natura Sonoris I. 1966 г.

106

V-ni div. in 12 12 > 6

Сужающийся кластер
с последующим нисходящим
глиссандо

Вполне традиционная нотная запись в некоторых сочинениях Джорджа Крама дополняется символическими иллюстративными эффектами — так называемой геометрической нотацией, связанной с мифологическим мироощущением автора и его склонностью к мистике. Так, в двойном цикле «Макрокосмос» для электроусиленного фортепиано (два тома по знакам Зодиака, по 12 пьес в каждом, 1972–73) нотные станы приобретают необычные формы: в четвертой пьесе («Crucifixus», «Распятие») — креста, в восьмой («Волшебный круг бесконечности») — круга, в двенадцатой пьесе («Спиральная Галактика») — спирали. Ритмическая организация обеих пьес основана на отсчете реального времени в секундах, текст не делится на такты (примеры 107, 108).

107

4. Crucifixus [SYMBOL] Capricorn $\text{♩} = 40$

A) Darkly mysterious ($\text{♩} = \text{ca. } 3 \text{ sec.}$)

B) come sopra ($\text{♩} = \text{ca. } 3 \text{ sec.}$)

1) Play in the indicated sequence, i.e. A, B, C.

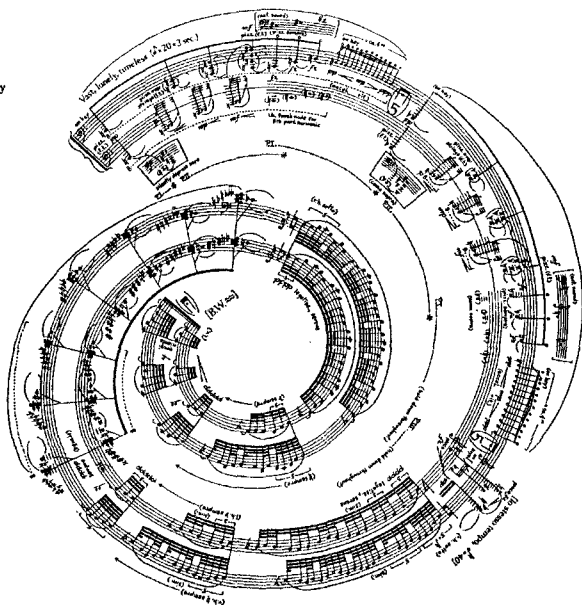
2) Remove fingers from notes immediately after chord is struck so that harmonic ring may last.

3) Play in the indicated sequence, i.e. A, B, C.

4) Remove fingers from notes immediately after chord is struck so that harmonic ring may last.

108

Spiral Galaxy
SYMBOL
Aquarius

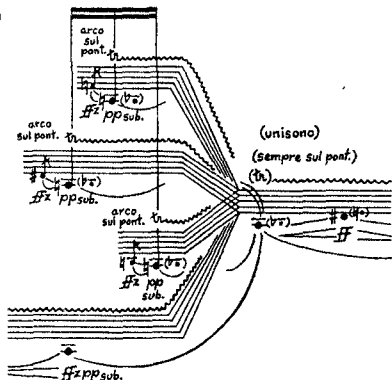


Дж. Крам. «Макрокосмос I», № 12 «Спиральная галактика»

Как правило, эти пьесы играют наизусть: если в первом из проиллюстрированных примеров пианист имеет возможность перевернуть ноты — вертикальная строка исполняется после горизонтальной, то при исполнении «Галактики» по нотам, неровен час, закружится голова.

В порядке оптимизации партитуры Крам в «Черных ангелах» (1970) при сведении четырех струнных партий в унисон графически объединяет и четыре нотных стана:

109



Большинство новаций в нотной записи связано с организацией «случайности» — фиксацией *отдельных элементов* алеаторики или *алеаторического сочинения в целом*. Произвольная повторность звуковых блоков обычно обозначается *выделением блока* (заклЮчением аккорда или мелодической фигуры в прямоугольник или скобки, запись его мелкими длительностями) и *последующей сплошной, волнообразной или пунктирной линией* требуемой длины:

110

sempre ppp
sempre una corda

Л. Берно. «Воздушное фортепиано». 1985 г.

Если структура самого блока (последовательности звуков внутри него) также алеаторична, то чаще всего двумя нотами обозначаются лишь *границы высотной зоны*, внутри которой исполнителю позволено играть. При записи варьированных повторений такого блока вместо волнистых линий и пунктиров (или наряду ними) могут использоваться выписанные ритмические рисунки без нот, которые организуют фантазию исполнителя.

В пьесе «Танцы в космосе» для скрипки, альты или виолончели американца *Стива Антоски* (р. 1955) высотные ориентиры заданы укороченным нотным станом и квазиточной записью без нотных линеек — так «звуковой космос» пьесы помещается в условные границы: солисту предписано соблюдать высотные и ритмические отношения лишь приблизительно:

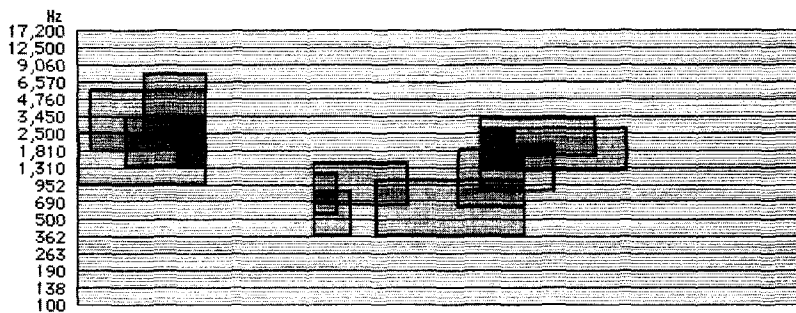
111

P $\text{♩} = 132$ (or faster)
 arco
 f
 ord.
 f
 arco
 sfz f $sub\ p$
 gliss.
 pp $sub\ p$ mf f

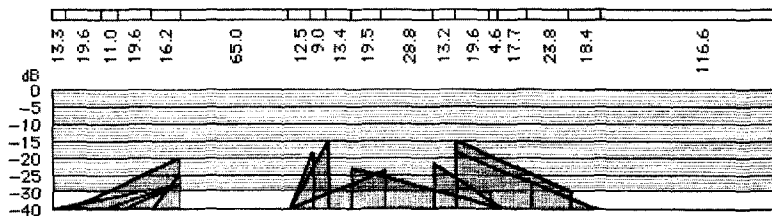
Возникновение принципиально новой — *графической* — нотации связано также с необходимостью фиксации *электронных* опусов. Первое *изданное* электронное сочинение — *Электронный этюд № 2 (Studie II, 1954) Штокхаузена*, партитура которого разделена на три уровня: верхний — *высотный* (ряд из 81 частот на 81 линейке; ширина полос соответствует амплитуде охватываемых частот), средний — *временной* (сантиметры магнитофонной пленки в секундах звучания), нижний — *динамический* (шкала громкости в децибелах; см. пример 112 на с. 451).

Количество графических элементов в партитуре прямо пропорционально степени свободы исполнителя в выборе тактики озвучивания текста: самые недетерминированные (алеаторические) партитуры записаны исключительно *графической нотацией*, как, например, прозрачная пуантилистическая пьеса Э. Брауна «Декабрь 1952» для любого состава исполнителей (см. пример 113 на с. 451).

112



76.2 cm = 1 sec



113

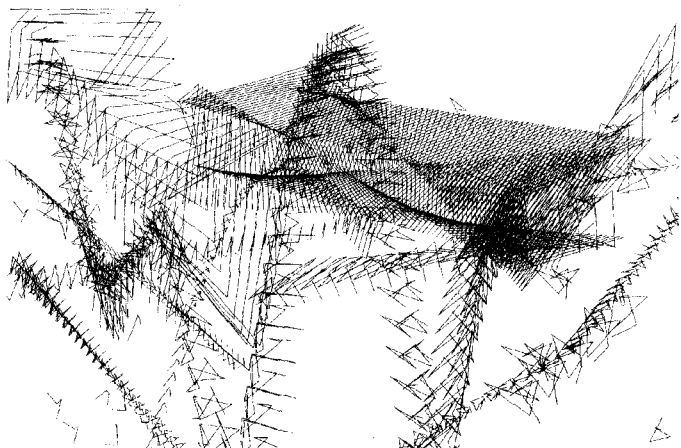


Ed. Braun
1972

Пьесу Брауна (пример 113) можно начинать с любого знака-линии и двигаться в любом направлении сколь угодно долго. Кажущаяся абстрактной система звуковых координат содержит указания на основные параметры музыкальной фактуры: *высоту* (определяемую относительно других линий), *длительность* (протяженность линии), *звуковую плотность* (разные по высоте вертикальные линии — различные по количеству звуков *аккорды*; жирная линия — *кластер* или усиление *громкости*; пробелы — *паузы*). При исполнении сочинения ансамблем каждый из исполнителей решит «задачу» по-своему: контрапункт творческих воль, по замыслу композитора, и создаст созерцательное настроение хрустально-холодного зимнего дня.

Многие партитуры конца XX столетия относятся, по сути, к изобразительному искусству и являются одним из видов *графики*, предполагая вариативность решений через активизацию ассоциативных связей музыкантов и вообще не давая им в качестве «сырья» никаких конкретных звуков (а иногда не предполагая исполнения как такового). В качестве примера приведем фрагмент записи сочинения *Mutatis Mutandis* («Изменение изменчивого») для *солирующих инструментов и ансамблей* (1968) американца немецкого происхождения *Герберта Брюна* (1918–2000), которое адресовано *композиторам*, то есть представляет собой стохастическую заготовку для сочинения множества опусов (камерные коллективы, искушенные в современных техниках, играют это произведение и без вмешательства композиторов):

114

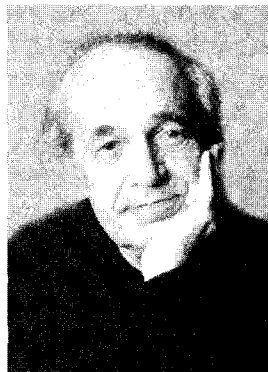


Графическое разнообразие авангардных партитур, дополненных многостраничными пояснениями-расшифровками обозначений, равновелико бесчисленности «индивидуальных проектов» композиторов XX века*.

В завершение обзорной главы об авангарде подробнее познакомимся с тремя виднейшими его представителями.

ПЬЕР БУЛЕЗ (р. 1925)

Французский композитор Пьер Булез — один из крупнейших *мастеров авангарда*, создавший сочинения, без которых невозможно представить панораму новейшей музыки; теоретик и яркий полемист, оставивший богатое *музыкально-критическое наследие*; блистательный *дирижер*, безупречно строивший форму и записавший на компакт-диски произведения Вагнера, Малера, Брукнера, Дебюсси, Равеля, Веберна, Берга, Шёнберга, Бартока, Мессиана, Стравинского; а также *общественный деятель*, в 1977–92 годах возглавлявший учрежденный в Париже по инициативе президента Ж. Помпиду *Институт координации музыкальных и акустических исследований* (IRCAM). Культурно-просветительская деятельность Института содействовала расширению аудитории авангардного искусства, а его богатейшая технологическая база поныне позволяет музыкантам всех континентов воспользоваться суперсовременными студиями для создания и записи музыки (приглашения ежегодно получают два-три десятка композиторов).



От искусства математики к математике искусства. Пьер Булез родился в местечке Монбризон в полусотне километров от Лиона, третьего по величине города Франции.

* Детальнее с принципами современной нотации можно ознакомиться в специальных изданиях, например в кн.: *Супонева Г.* Проблемы нотации в музыке XX века. М.: Петит, 1993.

В возрасте семи лет он начал заниматься музыкой, проявляя недюжинные способности и в точных науках. По окончании школы Пьер под влиянием отца (директора сталелитейного завода) приступил к изучению *высшей математики в Лионском университете* (не оставляя занятий по фортепиано). Однако уже через год, после переезда в столицу, его интересы полностью сконцентрировались на музыке: Булез поступил в *Парижскую консерваторию*, где занимался в классе анализа у *О. Мессиана*. В творчестве учителя Булеза более всего привлекал интеллектуализм (в частности, строгая ритмическая дисциплина). Откровением для него стала *додекафония*, знакомство с которой впервые произошло в 1945 году на концерте, устроенном учеником Шёнберга *Рене Лейбовицем*, давшим Пьеру *частные уроки*.

Вскоре 20-летний Булез написал фортепианный цикл «*Нотации*», отразивший восхищение творчеством главы нововенской школы. Любопытные композиционные детали этого сборника приводит в аналитическом эссе Д. Смирнов: «Число 12 доминирует здесь во всем. Пьес двенадцать, в каждой по двенадцать тактов, все пьесы основаны на серии из двенадцати звуков, которая излагается в двенадцати различных ротациях, в пьесах дается двенадцать заглавных обозначений темпа и характера... Эта 12-ричность распространяется и на более мелкие детали: ритм, динамику и даже технические обозначения, такие, например, как педаль. В этой странной „идее фикс“ или болезненной „додекаманией“, могущей кому-то показаться вполне шизофренической, заключается идея подчинения всей музыкальной вселенной этого сочинения единому закону, выраженному сакральным числом 12»*. Восторженное приятие серийной техники вылилось в создание ряда «шёнбергианских» опусов — таких как *Первая фортепианная соната* (1946), *кантаты* на стихи поэта-сюрреалиста Рене Шара «*Брачный лик*» (1947) и «*Солнце вод*» (1948), а также в провозглашение «бесполезным» всякого автора, пренебрегающего додекафонией.

После занятий с Лейбовицем интерес Булеза переключился с Шёнберга на позднего *Веберна*, музыка которого стала

* Смирнов Д. «Додекамания» Пьера Булеза, или Заметки о его «Нотациях» // В кн.: SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. М.: Московская консерватория, 2003.

новой точкой отсчета. Объявив себя *поствебернианцем*, Булез тщательно изучил проявления *многопараметровости* у Веберна и опыт *сериализма* у Мессиана (реализованный в одном из его «Ритмических этюдов» в 1949 году), поздние сочинения *И. С. Баха*, в которых Булез видел осуществление принципа выведения всей звуковой структуры из единого звуковысотного комплекса, а также музыку *Дебюсси* (заменившего драматургическую этапность крупных форм сиюминутно-самоценной колористической игрой) и *Стравинского* (добившегося автономизации ритма).

Вскоре “enfant terrible”* французской музыки предал анафеме своего первого кумира в статье-некрологе «Шёнберг мертв» (1952). По мнению Булеза, заслугой главы нововенской школы было лишь устранение классицистских пут через анархию *атональности*, а додекафония стала своеобразным «шагом назад», неким подобием тональности, вынужденной мерой, упорядочивающей хаос на прежних формообразующих принципах. Серия у Шёнберга, считает Булез, — что-то вроде английской королевы, которая властвует, но не правит: *формы* Шёнберга не раскрывают структурные потенции серий, будучи *копиями полифонических моделей прошлого*. К тому же в музыке Шёнберга Булез слышит «уныло-госкливую ритмику», шаблонные мелодические обороты вроде задержаний и фактурные клише (арпеджио, репетиции). Скромной похвалы удостоивается лишь идея «звукотембромелодии», которая могла бы породить тембральные серии, но и эта возможность оказалась упущенной. Американский период творчества Шёнберга Булез считает и вовсе упадническим. Зато ростки многомерно-го «пространства-времени» Булез находит у Веберна, которого он также ценит за «свободу от внешних ссылок», то есть за язык, освобожденный от набивших оскомину интонаций романтической музыки.

Вторая фортепианная соната (1948) — этап на пути к *сериализму*, распространению серийности не только на высоту, но и на другие параметры: в сочинении Булез применяет автономные от звуковысотности *разнонаправленные ритмические*

* *Enfant terrible* (франц. «анфан тэрибль», букв. *ужасный ребенок*) — перен. *слишком непосредственный, «неудобный» человек.*

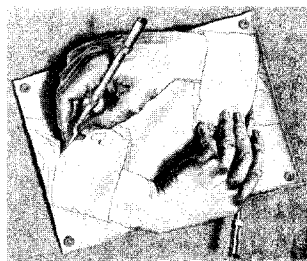
каноны, наложение нескольких серийных рядов, что ведет к образованию «серийных полей»; композиционные единицы обретают разную звуковую плотность. Идею тотального сериализма, позволяющего достичь предельной связности всех элементов музыкального текста, Булез со все большей последовательностью воплотил в «Книге для квартета» (1949), «Полифонии X» для 18 инструментов (1951) и первой тетради «Структур» для двух фортепиано (1952). В последнем сочинении фактура выводится из 12 высот, 12 длительностей и 12 единиц громкости (а также 10 «атак», то есть типов артикуляции).

Характер музыки большинства сериальных опусов композитора, в особенности последнего из упомянутых, — предельно абстрактный, холодно-кристаллический и вместе с тем насыщенный контрастами: резкий, взвихренный либо отстраненно-созерцательный. Умеет Булез быть и «живым», темпераментным, экспрессивным (например, в «Книге для квартета», двумя десятилетиями позже переделанной в «Книгу для струнных»).

Alea. Очень скоро строгая детерминированность (предопределенность) формы и герметическая замкнутость сериальных опусов перестали удовлетворять композитора. Этому отчасти способствовали встреча (1949) и последующие дебаты с творческим антиподом Булеза, поборником предельной свободы *Джоном Кейджем*. Идея *алеаторики* была понята Булезом сквозь призму структуралистских воззрений: версия Кейджа, допускавшая абсолютную случайность рождения произведения из любых звуков, была отвергнута им как «безответственная» и «ребяческая». Вместо нее Булез предложил *ограниченную алеаторику*, или «управляемую случайность», понимаемую как строго спланированный композитором сериальный лабиринт с различными внутренними путями, позволяющий исполнителю самому определять структурные «круги» в рамках ограниченного числа предусмотренных возможностей.

Наиболее полно идея *мобильной*, «самодвижущейся», а также *открытой*, *недосказанной* формы (по выражению Булеза, «спирали во времени») реализована в *Третьей фортепианной сонате* (1957), поделенной на пять частей (названных автором «формантами»), каждая из которых, в свою очередь, состоит из нежестко фиксированных разделов, допускающих перестановки, расширения или сокращения; внутри разделов имеются

необязательные к исполнению элементы. В статье «Соната, чего ты хочешь от меня?» (1960), посвященной анализу этого сочинения, композитор в качестве его прообразов называет поэзию Малларме и «два великих романа Джойса»*. У Джойса, пишет Булез, произошло превращение повествования в «*собственно произведение*», его роман «смотрит сам на себя как на роман, сам о себе рефлексивирует». Так и музыка, считает он, «предназначена не только для того, чтобы *выразить*, — она должна *сама себя осознавать*, становиться предметом, подходящим для рефлексии». Музыка, по Булезу, ничего «не означает» и «не пользуется словами», а потому ее *содержанием* является развитие ее же *структур*. Целью композитора, по мнению Булеза, должно быть не «конечное», не «направленная архитектура, продвигающаяся через известные перипетии к концу», а «*текучесть в звучащем становлении*»**. (На крайний идеализм автора указывает тот факт, что три из пяти «формант» Третьей сонаты до сих пор композитором не завершены — они «дорабатываются», оставаясь неизданными.)



М. К. Эшер.
«Рисующие руки»
1948 г.

Мастер без молотка. Работу Булеза со звуком можно было бы уподобить труду скульптора, отсекающего от бесформенной глыбы мрамора «все лишнее» для создания идеальной фигуры, однако направленность работы композитора (при столь же упорном стремлении к безупречности формы) принципиально иная — Булез идет от обратного: из пустоты, из формального *набора звуков*, которые не являются ни темой, ни хотя бы эскизом музыкальной мысли, а представляют собой лишь заготовку, мертвую субстанцию, *набор тонов*, композитор выстраивает изощреннейшие структуры, в которых тысячи звуков связаны множеством тончайших связей и одновременно наполнены внутренним сиянием, *сокровенным смыслом*, открыть который автор доверяет лишь посвященным.

* Имеются в виду романы Дж. Джойса «Улисс» (1921) и «Поминки по Финнегану» (1938).

** Цит. по: Булез П. Ориентиры I. М.: «Логос-Альгера», «ЕссеНото», 2004 (курсив наш).

В полной мере это проявилось в одном из наиболее ярких его произведений — девятичастном *вокально-инструментальном цикле* на стихи поэта-сюрреалиста Рене Шара «Молоток без мастера» (1954, 2-я ред. 1957) для контральто, альты, альтовой флейты, ксилоримбы*, вибратона, гитары и набора ударных. Популярность цикла и его относительный «демократизм» связаны во многом с образностью стихов и аллюзиями на шёнберговский «Лунный Пьеро». Однако эстетически сочинение скорее оппонирует Шёнбергу, нежели подражает ему, а технологически оно настолько сложно, что осознание всей совокупности его внутренних связей вряд ли доступно неподготовленному слушателю (сериализм здесь сочетается с более свободными методами письма).

Необычно уже то, что серия-инвариант *виртуальна*, то есть нигде не проводится в основном виде. Серийная работа в цикле исключительно многообразна, ее анализ следовало бы начинать с изучения авторских подсказок («артподготовки», по выражению Ю. Холопова). В произведении композитор впервые применяет технику «мультипликации» высот (то есть их «размножения», разветвления, разрастания, уплотнения): начальная серия в процессе создания музыкальной ткани делится на сегменты; затем ее отдельные звуки или сегменты подвергаются перестановкам, ротации (первый элемент становится последним, далее по кругу), что рождает новые, *производные от начальной серии*; последние, в свою очередь, *транспонируются на основе разных числовых пропорций, проецируются* (посегментно, с ротацией и т. п.) *на вертикали*; возникшие высотные группы «мультиплицируются» — суммируются друг с другом по разным принципам (например, одна из групп объединяется с каждой из остальных), создавая многозвучные «звуковые поля», которые также пересекаются, комбинируются и т. д. — в итоге произведение, по мысли Булеза, становится подобием «расширяющейся вселенной», «самодвижущейся материей».

Из девяти номеров цикла три написаны на поэтические тексты, мрачноватые метафоры которых перекликаются со стихами Жиро, легшими в основу «Лунного Пьеро» (темы

* *Ксилоримба* — ксилофон с расширенным на две октавы нижним регистром, обычно свойственным родственной ксилофону *маримбе*.

смерти и нового рождения, опасности, мрачных предчувствий), один (последний) представляет собой вокализ, остальные части инструментальны*. Подобно Шёнбергу, Булез группирует номера в *три микроцикла*, однако каждый из булезовских микроциклов содержит лишь одно стихотворение, остальное — «комментарии» к нему.

Первый микроцикл из трех номеров наиболее «традиционен», он развивает *атональный тип письма*, близкий Шёнбергу (но с точной высотной фиксацией вокальной интонации). *Второй микроцикл* четырехчастен; он как бы более «продвинут» исторически: инструментовка, включающая ксилофон, вибрафон и ударные, придает *гамеланное* звучание, линии разорванно-дискретны, медитативно-сосредоточенный тонус отражает моду на «аэмоционализм». *Третий микроцикл*, обе части которого включают вокальную партию, наиболее «деструктивен»: его строение микромотивно, в вокальной партии происходит «экстремальный» сдвиг через шёнберговский *Sprechgesang* (Булез обозначает речевое пение термином *parlando* — «говорком») к *абстрактной вокализации*, лишенной речевой семантики и исполняемой *с закрытым ртом*, (угловатые ходы на широкие интервалы, глиссандо, фальцетные тоны, тремолирование и т. д.).

Парадокс формы (*лабиринт* по терминологии Булеза) в том, что *микроциклы идут не последовательно, а «смешаны» друг с другом*; на макроуровне композитор как бы варьирует типы письма, создавая *спиралевидную структуру* (при этом

* Подробный анализ цикла приводится в монографии Н. Петрусёвой «Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции» (М.; Пермь: Реал, 2002).

Для желающих познакомиться сopusом Булеза приводим переводы текстов Р. Шара.

Часть III — «Яростные ремесленники». Красная повозка на гвозде / И труп в корзине, / Утомленные лошади с железными подковами, / Я мечтаю, держа голову на острие своего перуанского ножа. (Цит. по кн. Н. Петрусёвой.)

Части V, IX — «Прекрасное здание и предчувствия». Я слышу, море ходит подо мною, / Вздывает, мертвое, валы над головой. / Ребенок мол прогулочных стихий, / Мужчина отблеск мнимый / Кристальных глаз в лесах / Рыдая ищут голову-жилище. (Перев. В. Козового.)

Часть VI — «Палачи одиночества». Шаг удалился — пешеход скрылся / В циферблате мнимого / Маятник бросает свое гранитное отражение. (Цит. по кн. Н. Петрусёвой.)

последние части, как и положено спирали, увеличены в объеме, гораздо более продолжительны), что видно на следующей схеме, где точками обозначены части соответствующих микроциклов:

Реальная последовательность частей

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
<i>I микроцикл</i>	•		•				•		
<i>II микроцикл</i>		•		•		•		•	
<i>III микроцикл</i>					•				•

Чтобы проследить «линейную» логику произведения, его можно послушать по микроциклам (тогда последовательность частей будет I–III–VII–II–IV–VI–VIII–V–IX), а затем в авторской, «спиралевидной» версии.

Изысканная инструментовка цикла заставляет вспомнить о родовых качествах французской композиторской школы. Булез и ее подчиняет структурной логике: *набор инструментов*, как он объясняет в предисловии к изданию, не случаен, представляя собой кажущуюся на первый взгляд невероятной последовательную модуляцию от вокала к ударным: голос и флейту роднят выразительность человеческого дыхания и монотичность партий, альтовую флейту и альт — сходный диапазон, альтовое пиццикато и гитару — щипковость, гитару и вибрафон — продолжительный резонанс (отзвук), вибрафон с безрезонантной фиксацией удара и ксилоримбу — звонкость почти ударного тембра, от которого рукой подать до собственно ударных инструментов.

Название произведения — «*Молоток без мастера*» — отражает главную мечту Булеза об освобождении искусства от тирании субъективности, мечту об искусстве, которое рождается «само по себе». Не случаен и выбор стихов в качестве литературной основы сочинения, именно Рене Шар утверждал: «*Творить — значит устраняться*». Есть в музыке цикла и многоуровневая скрытая полемика с Шёнбергом, суть которой — в стремлении удалить все театральное, лирически-пафосное,

экспрессивное (то, что присутствовало в «Лунном Пьеро») и создать взамен «чистое», идеальное, внеличное искусство.

К сожалению, вникнуть во все детали цикла в рамках нашего и без того разросшегося учебника абсолютно невозможно (если позволит время — рекомендуем послушать хотя бы финальную часть с ее почти колдовской красотой и «растворением голоса» сначала в одиноких руладах флейты, а затем в «космическом тумане будущего»).

Горизонты свободы. Следующими крупными работами Булеза стали цикл для сопрано и оркестра «Складка за складкой (портрет Малларме)» (*Pli selon pli*, 1957–1962), вторая тетрадь фортепианных «Структур» (1961), «Фигуры-Дубли-Призмы» для оркестра (1963), «Вспышка» (*Éclat*, 1965, вариант перевода — «Осколок»), «Области» для кларнета, во второй редакции — для кларнета и 21 инструмента (*Domaines*, 1961/1968). Некоторые из этих сочинений остались принципиально незавершенными: композитор постоянно возвращается к ним, «пересочиняя» или создавая расширенные версии, реализуя идею «произведения в постоянном становлении» (англ. *work in progress*).

В последующие годы сочинительская продуктивность Булеза спала из-за множества других творческих проектов — регулярных *дирижерских выступлений* с ведущими оркестрами мира (Парижским, Кливлендским, Нью-Йоркским, Лос-Анджелесским, Чикагским, Берлинским, Би-Би-Си) и на фестивалях в Байрейте, Зальцбурге, Эдинбурге, руководства созданным им в 1976 году ансамблем современной музыки *InterContemporain* (в настоящее время композитор — его Почетный президент), работой в IRCAM, чтением лекций и т. д.

Тем не менее новые опусы будут появляться — каждый с оригинальной версией взаимодействия точно-структурированного материала и скрытых, непредзаданных возможностей. В цикле «Посланиеэскиз» для ансамбля виолончелей (*Messagesquisse*, 1975) Булез обыгрывает идею *moto perpetuo*



П. Булез дирижирует Национальным оркестром Франции (И. Стравинский. «Весна священная») 1963 г.



П. Булез в 2009 году

(«вечного движения») в его «моторном», виртуозном аспекте; в *«Респонсории»* для шести солистов, камерного ансамбля и электроники (Répons, 1981) «витражность» формы, которую Булез также сравнит со спиралью, вырастет из разных типов вопросов-ответных структур и пространственного расположения музыкантов; в оригинальном опусе для кларнета соло *«Диалог двойной тени»* (1985) композитор создаст эффект объемности путем «раздвоения» инструмента-персонажа, который после сольного экспрессивного «захвата» квази-

импровизационной мелодией с множеством больших скачков высотной территории обретет *электронного двойника* — размытое, отраженное «эхо», трансформирующее только что сыгранные реплики и звучащее из динамиков в темноте (тогда как солист освещен сценическим прожектором); сходная идея диалога солиста с самим собой реализована и в *«Айтемах 2»* для скрипки и электроники (1997); импульсивный, запредельно-сложный, виртуознейший цикл *«На монограммы»* для трех фортепиано, трех арф и трех ударников (Sur Incises, 1996/1998), основанный на более ранней фортепианной пьесе «Монограммы» (1994), реализует проект «многослойного времени»: между собой контрапунктируют как пианисты, так и — на более высоком уровне — три группы инструментов (вместе с тем арфы и ударные темброво являются «щипково-молоточковой» проекцией фортепиано, что придает «единство в многообразии»).

Основная идея Булеза по созданию в каждом новом сочинении «надличностного» закона, который «независимо от автора» диктует правила развертывания опуса, воплощена им многообразно и убедительно. Композитор подчеркивал, что его свобода «ошибочно может быть принята за свободную импровизацию», то есть на деле она строго продумана. Рациональность, рафинированность и элитарность музыки Булеза, некоторыми слушателями расцениваемые как «недостатки» его творчества, скорее могут быть истолкованы как проявления бескомпромиссности, неспособности опускаться до среднего уровня (особенно на фоне разгула так называемого «массового искусства» или популярности нелюбимого композитором минимализма).

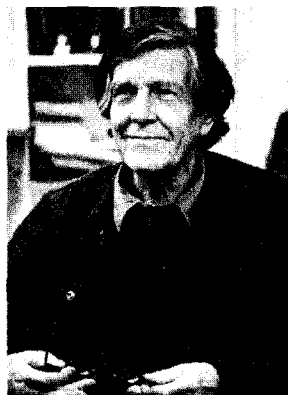
Как справедливо указывает Н. Петрусёва, сложная организация музыкального материала в музыке Булеза (и многих других авторов конца XX столетия) включает «тайну, через которую звуковой объект устремлен к искусству», вызывая «чувства эстетического удивления, ошеломления и восхищения открывающимися горизонтами духовных устремлений»*.

ДЖОН КЕЙДЖ (1912–1992)

*Я думаю, что музыка — не само-
выражение, а Выражение.*

Джон Кейдж

Пожалуй, главная черта личности американского композитора Джона Кейджа — восторженное отношение к Жизни во всех ее проявлениях. Отсюда — его безграничное любопытство, желание исследовать все то, чему, по его мнению, недоставало внимания, его благорасположенность к людям, скромность, доброта, одинаково внимательное отношение к высокому и обыденному, стремление выйти за пределы пространства, традиционно отводившегося искусству. Его взгляды и характер сформировались во многом благодаря увлечению дзен-буддизмом. Кроме того, Кейджем двигал усвоенный от предыдущих поколений соотечественников «инстинкт первооткрывателя», придающий большей части всего американского искусства экспериментальный, независимый от европейских традиций характер**. Неординарность, парадоксальность творческих



* Петрусёва Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции.

** Показательно, что именно Кейдж, поддерживаемый когортой единомышленников и учеников, вошедших в так называемую «ню-йоркскую школу» (М. Фелдман, Э. Браун, К. Вулф, Д. Тюдор), стал для европейцев олицетворением новой американской музыки, а не «консервативный модернист» Аарон Копленд (1900–1990), считающийся в США главой национальной композиторской школы.

решений Кейджа могут поставить в тупик и профанов, и профессионалов; оценка его достижений во многом зависит от точки зрения, позиции воспринимающей стороны. Премьеры опусов Кейджа порой вызывали недоумение не только у слушателей: во время цикла концертов с Нью-Йоркским филармоническим оркестром, исполнявшим в 1962 году сочинение под названием «Эклиптический атлас», между автором и оркестрантами возникло настоящее противостояние — после каждого из концертов музыканты уничтожали крепившиеся к инструментам контактные микрофоны, а по завершении финального выступления вместе с публикой освистали сочинителя (вспоминая об инциденте, Кейдж сравнивал оркестр с «бандой вандалов»). Но и восторженных поклонников композитору было не занимать.

Основной заслугой Кейджа можно считать, вероятно, *расширение сферы восприятия слушателя*: подвергая сомнению любые установления, нарушая в опусах все мыслимые правила и создавая собственные, предваряя музыку терпеливыми теоретическими и литературно-художественными увещеваниями, сравнимыми с буддийскими мантрами, вовлекая аудиторию в творческий процесс через различные акции, Кейдж добился осознания публикой (по крайней мере, западной — в России его опусы до недавнего времени были известны лишь в пересказах музыковедов) факта, что *границ искусства действительно не существует*. Его *ключевая идея* заслуживает безусловного оправдания если не на буквальном, то на метафизическом уровне: *«Музыка — это всё, что звучит вокруг»*, — говорил композитор. Горячая вера Кейджа в позитивное мироустройство, в светлую, уравновешенную, бесконфликтную «гармонию сфер», бросающую умиротворяющий отблеск на живую и неживую природу, дает жителям планеты *возможность* слышать «со-гласие» *между всеми звуками*, воплощенное в музыке Кейджа, и попытаться достичь счастливого *согласия между людьми*, а также реализовать в той или иной форме собственный творческий потенциал: *воистину, каждый человек может создавать свою музыку!*

Калейдоскоп увлечений. Джон Кейдж родился 5 сентября 1912 года в Лос-Анджелесе в образованной семье: его отец

был инженером-конструктором (баптистом* по вероисповеданию), мать периодически печаталась в газете «Лос-Анджелес Таймс», занимаясь разного рода благотворительностью (например, для поддержки ремесел открыла на свои средства магазин по реализации поделок народных умельцев). С шести лет Джона обучали игре на *фортепиано*, сменив несколько педагогов. После победы в юношеском конкурсе ораторского искусства и окончания с отличием средней школы, накануне 16-летия, Кейдж решает стать *писателем*, продолжая образование в частном художественном колледже в местечке Помона близ Лос-Анджелеса. Обнаружив, что в колледже учат «по правилам», Джон убеждает родителей отправить его в Европу, где он полтора года (1930–31) путешествует по разным странам (Испания, Германия, Франция), все более увлекаясь *современным искусством*, посещая выставки, концерты, изучая *архитектуру*. В это время появляются его первые *живописные наброски, стихи и музыкальные композиции для фортепиано или голоса с фортепиано*, в которых, по признанию автора, было «слишком много математики» (то есть холодного расчета).

По возвращении на родину, где уже разразилась «Великая депрессия», Джон берется за любую работу: служит поваром, садовником, читает лекции по искусству в частных домах, а также занимается самообразованием в публичной библиотеке Лос-Анджелеса. Он наконец встречает серьезного учителя — известного пианиста *Ричарда Булига* (Buhlig), интерпретатора Баха и первого исполнителя ряда опусов Шёнберга в Америке. Под влиянием Булига Кейдж увлекается музыкой венского мастера и отправляется учиться в *Нью-Йорк*, где окончательно решает посвятить себя музыке. Этому способствовали занятия с *Генри Кауэллом* (1933–34), во время которых Кейдж почувствовал вкус к звуковым экспериментам и познакомился с музыкой Востока, а по возвращении в Калифорнию — уроки *Арнольда Шёнберга*, два года занимавшегося с Кейджем бесплатно (1934–36). Несмотря на пиетет к австрийскому мастеру и старательное освоение Кейджем серийных премудростей, Шёнберг назвал своего ученика «гениальным изобретателем»,

* Баптизм — разновидность протестантизма; баптисты — вторая по численности (после католиков) религиозная община в США.

но не композитором. Влияние серийной техники можно обнаружить в ученических опусах Кейджа этих лет — *Сонате для кларнета, Сонате для двух голосов, Композиции для трех голосов, Шести коротких инвенциях, Двух пьесах для фортепиано* (1933–35). Джон в некотором смысле даже переощеголял своего учителя, беря в качестве основы не 12-тоновые, а 25-звучные ряды, базирующиеся на двухоктавной хроматической шкале. Серийность вскоре полностью исчезнет из творчества Кейджа, уступив место росткам тех композиционных приемов, которые позднее станут для него стилеобразующими: уже в первых сочинениях показательно *отсутствие указаний на инструментарий* опусов (три из перечисленных произведений могут исполняться любым составом) и применение техники *повторяющихся ритмических блоков* (паттернов).

В 1935 году случилось важное событие в личной жизни — Джон женился на смешливой дочери православного священника Ксении Кашеваровой, студентке художественного колледжа, изучавшей переплетное дело, занимавшейся скульптурой, коллажами и разделявшей творческие пристрастия молодого композитора; их совместная жизнь продлится около десяти лет.

Великий комбинатор. 1936 год обозначил рождение того Кейджа, который кардинально перевернул представления о композиции. Его творческая эволюция ускорилась, с каждым новым поворотом открывая новые музыкальные ландшафты — композиционный «апдейт» (обновление) будет проходить почти ежегодно, а то и чаще. В это время Кейдж общается с работавшим в Голливуде немецким художником и режиссером *Оскаром Фишингером*, стремившимся создать «абсолютные киноэтюды» — абстрактные картины, в которых музыка классических композиторов визуализировалась потоком цветных пятен и графических форм. Кейдж впечатлился не только работой режиссера по ритмической организации цвета, но еще больше — его идеей о том, что посредством «вибрации» можно пробудить «дух» всякой вещи, после чего вместе с Ксенией зачарованно колотил по различным предметам, в ответ демонстрировавшим и вправду разные голоса-характеры. В Кейдже просыпается желание *экспериментировать с «обыденными» вещами*, ранее остававшимися вне поля зрения музыкантов. Первым шагом на пути к этому станут опусы для ударных инструментов (*Квартет*, 1935, *Трио* для

трех ударников, 1936), состоящие из «самых обиженных» композиторами звуков — шумов.

Другим стимулом для создания ударной музыки (и поиска путей ее организации) было сотрудничество Кейджа с хореографами: в 1937–39 годах он (живя в основном в Сиэтле) работает *аккомпаниатором в хореографических классах* Корнуоллской школы искусств; организует собственный ансамбль ударных инструментов в стиле «джанк» (англ. *junk* — хлам, старье), в арсенале которого, помимо барабанов, колотушек и гонгов из разных стран, были всевозможные железки, консервные банки и прочий подобраный на улице «хлам». Периодически он подрабатывает и южнее — в Миллз-колледже (г. Окленд) и родном Лос-Анджелесе, где создает «Музыку для водного балета» (1938), сопровождавшую выступления команды по плаванию и включавшую подводные гонги (ее партитура не сохранилась).

В Сиэтле годом позже родилась «Первая конструкция (в металле)» для шести ударников, играющих на множестве экзотических инструментов и предметов (японские гонги, китайские водяные гонги, турецкие тарелки, санные колокольчики, восемь наковален, пять подвешенных металлических листов, четыре тормозных цилиндра). Отсутствие у большинства инструментов точно фиксированной высоты заставило Кейджа использовать не мелодико-гармонические, а иные методы организации звуковой ткани, *связанные с упорядочением времени*: в этом произведении композитор впервые применил *ритмическую конструкцию*, которая в различных вариантах будет использована в дальнейшем — *структуру из 16 секций по 16 тактов каждая* (в других опусах могут быть версии 14×14, 15×15, 20×20 и т. п.). Кажущаяся простота целого нарушается устройством главной ячейки формы — *секции*, которая в большинстве опусов *неквадратна* (непарна) и состоит из фраз различной длины: в данном случае последовательность шестнадцати тактов внутри секции составляет палиндром (4+3+2+3+4). Внутри сегментов секции Кейдж применяет сложную полиметрическую игру пульсирующих долей, включающую *варьированное повторение разных ритмических формул, комбинаторику на основе числовых рядов, смещение и ротацию ударных долей и пауз внутри тактов* и т. п. — все

это создает необычное ощущение «изменчивости внутри постоянства», «сложного примитива», предвосхищая такое явление в американской музыке, как *минимализм**.

115



Дж. Кейдж. Фортепианная пьеса «Комната» (1943)
(фрагмент)

Сходным образом устроены другие опусы для ансамбля ударных: еще более изобретательная по составу инструментов «Вторая конструкция» (1940), созданная совместно с Лу Харрисоном «Двойная музыка» (1941), «Воображаемые пейзажи» № 2 (1942) и № 3 (1943, с завываниями осциллятора — генератора колебаний), первая часть тишейшей «колыбельной» для ударных «Она стит» (1943). Иначе проблема «высвобождения ритма» решена в песнях для голоса с хлопками или для голоса с закрытым фортепиано (на котором пианист в разных местах выстукивает ритмические рисунки).

В 1938 году Кейдж познакомился с танцором и хореографом Мерсом Каннингемом (Cunningham, 1919–2009), ставшим его близким другом до конца дней и вдохновителем музыки к хореографическим композициям — в частности сюиты «Credo in US» для ударных (жестяных банок), фортепиано,

* Минимализм — музыка, основанная на «минимуме» средств, а именно длительном ритмическом варьировании небольшого числа звуков: мелодических фигур (паттернов, от англ. *pattern* — шаблон) или простейших аккордов с постепенным накоплением изменений; из-за опоры на множественные повторы называется также *репетитивной техникой*. Как отдельное направление американской музыки минимализм оформился в 1960-е годы; его представители — Терри Райли, Стив Райх, Филип Гласс, Джон Адамс. Некоторые сочинения минималистов интересны структурно, иные достигают суггестивного «погружения» слушателя в состояние, близкое медитации, однако нередко их опусы примитивны, отчего крайне негативно оценены грандами композиции (например, Булезом) и, напротив, любимы массовой аудиторией.

радиоприемника (проигрывателя) и электрогудка (1942, возможен двойкий перевод — «Верую в нас» [англ. us] или «Верую в US» [US — Соединенные Штаты]). В этом опусе предполагается применение *коллажа* — вкрапления стилистически иностранных *фрагментов позднеромантических симфоний*, продолжительность которых и время вступления произвольно выбираются «исполнителем» (в наши дни названного бы диджеем)*. В 1944–66 годах Кейдж возглавлял музыкальную часть танцевальной труппы, созданной Каннингемом, и оба они стали первооткрывателями в области *хореографической алеаторики* — холодного интеллектуального танца, построенного на методе случайности и «независимой» игры с музыкой (либо обходящегося вовсе без нее).

Рубеж 1930–1940-х годов — начало самых невероятных экспериментов Кейджа по объятию необъятного и совмещению несовместимого. Он экспериментирует с тогдашней «электроникой» (в «*Воображаемом пейзаже*» № 1 используются, помимо приглушенного левой педалью фортепиано и китайских тарелочек, *два патефона, вращаемых в разные стороны с намеренным замедлением или ускорением вращения*), создает первые образцы «*музыки окружающей среды*» (уже упоминавшаяся «*Музыка жилой комнаты*», где «*жильцы*» используют для извлечения звуков любые предметы домашней обстановки, а потом исполняют «*фонетическую фугу*» на текст Г. Стайн о том, что земля круглая), после 1950 года отдает дань

* Пожалуй, здесь пора начать осторожную критику Кейджа. Во всяком случае, знакомство с аудиоверсией балета, записанной квинтетом *Helios* (фирма *Wergo*), заставило вспомнить полуфольклорную фразу, приписываемую американскому писателю Джону О'Хара, утверждавшему, что «Америка — единственная страна, миновавшая все стадии общественного развития и прямо от варварства перешедшая к упадку»: бодрое тарыхтение колотушек и примитивные джазовые стандарты на фоне стонущих фраз из Первой симфонии Малера хоть и обозначают выделенную Кейджем «территорию свободы», но одновременно придают ее обитателям явно зутический характер; точно так же современные граффитчики ничтоже сумняшея распыляют баллончики с краской где ни попадя — простота не хуже ли воровства? (Впрочем, упрек Кейджу, прорубившему в искусстве «окно в другую сторону», адресован лишь частично: сам он на премьере «Credo» колотил по жестянкам не под музыку Малера, а под чуть более адекватную случаю «Симфонию из Нового Света» Дворжака).

конкретной музыке («Воображаемые пейзажи» № 4 для 12 радиоприемников и № 5 для 42 любых магнитофонных записей; магнитофонный опус в жанре «смеси» — “William Mix”). Показателен интерес Кейджа к творчеству Дюшана, Сати, Джойса — каждому из этих нарушителей художественного спокойствия композитор посвятит свои оригинальные опусы.

В 1942 году Кейдж поселился в Нью-Йорке, где быстро стал центральной фигурой американского авангарда. В 1943 году он устроил концерт музыки для ударных в Музее современного искусства, после чего один из критиков назвал его «дятлом в храме» (надо полагать, в храме искусства: даже на фоне других «продвинутых» авторов Кейдж подчас казался экстремистом).

После 1943 года он больше не создавал произведений специально для ударных инструментов, утверждая, что по-прежнему остается «автором ударной музыки», ибо его последующие сочинения «всегда основаны на градациях длительностей и тембров, сочетании шума и тишины». Коллекцию из 300 ударных инструментов, включавшую помимо множества гонгов, там-тамов, колоколов также весьма редкие экземпляры (панцирь черепахи, раковины, венчик для взбивания яиц, рисовые чаши, палочки для еды и проч.) он раздал друзьям.

Подытоживая первый период творчества Кейджа, отметим, что основной его тенденцией стало *снижение роли упорядоченной звуковысотности вплоть до ее полного исчезновения*: серийные опусы сменяются почти полным отрицанием звуковысотного фактора в композициях для ударных и приходом к принципу *сонорности* — созданию музыки, акцентирующей окраску, колорит неточно фиксированного звука. Важнейшее открытие композитора на этом пути (может быть, наиболее интересное в его творческой карьере) — создание *подготовленного, или препарированного, рояля*.

Бедный (богатый) рояль! Непосредственным поводом к трансформации обычного рояля в «инструмент-оркестр» послужил «социальный заказ»: в 1940 году композитор получил предложение сочинить музыку к балету «Вакханалия» негритянской танцовщицы Сивиллы Форт, однако оказалось, что в зале, где пройдет ее выступление, нет ни оркестровой ямы, ни кулис — лишь небольшой рояль в углу. Неунывающий

Кейдж, вспомнив завет отца «находить выход из тех ситуаций, которые все остальные сочли безвыходными», приступил к опытам. *«Решив изменить звуки рояля, чтобы сделать музыку подходящей для „Вакханалии“ Сивиллы Форт, — пишет автор в статье „Как я препарировал рояль“, — я пошел на кухню, взял противень и поставил его на струны рояля. Я сыграл на нескольких клавишах. Звуки рояля изменились, но противень отскакивал из-за вибраций, и измененные звуки через некоторое время исчезали. Я попробовал предметы поменьше (гвозди). Они скользили между и вдоль струн вниз. Меня вдруг осенило, что шурупы и болты закрепляются. Так оно и было. Я был восхищен тем, что от одной препарации получаются два различных звука. Один резонировал открытым, другой был тихим, приглушенным. Тихий стон слышался, когда использовалась мягкая педаль. Я быстро написал „Вакханалию“ в непрерывном возбуждении, вызванном открытием»*.*



Дж. Кейдж,
«препарирующий»
рояль

Находка, позволившая многократно расширить тембровые возможности фортепиано, была с интересом воспринята публикой, после чего Кейдж создал большую серию пьес для препарированного (подготовленного) рояля — *«И земля родит вновь»*, *«Имени Холокоста»* (1942), *«Тотемный предок»*, *«Комната»*, *«Медитация»*, *«Наша весна придет»*, *«Непотревоженное жребием»* (1943), *«Валентинов день вне сезона»*, *«Корень несфокусированности»*, *«Опасная ночь»* (1944), *«Дочери одинокого острова»*, *«Таинственное приключение»* (1945), *«Музыка для Марселя Дюшана»* (1947); для двух препарированных роялей — *«Книга музыки»* (1944); препарированного фортепиано с ансамблями — *«Аморес»* с ударными, *«Четыре танца»* с тенором без слов и ударными (1943) и, наконец, *Концерт для препарированного фортепиано и камерного оркестра* (1951).

Способы препарации (подготовки) инструмента каждый раз варьировались, для изменения тембра инструмента композитор

* Цит.: Дроздецкая Н. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. М.: Петит, 1993.

закреплял *на* струнах, располагал *между* ними или подкладывал *под* них всевозможные предметы — *шурпы, болты, монеты, кусочки дерева, резины, фетра, пластмассы*, добиваясь все большего расширения тембровой палитры, делая звук приглушенным или звонким, нежным или резким, сухим или переливчато-резонирующим: в итоге количество различных тембров в одном сочинении достигало трех-четырех десятков, и звучание такого фортепиано в сочетании с тонкой ритмической работой действительно становилось сравнимо с индонезийским ударным оркестром — *гамеланом*. Сходство усиливало и то, что препарация делала звучание фортепиано несколько «размытым», «расплывчатым», как бы намеренно расстроенным (те инструменты гамелана, которые имеют точную или относительную высоту, перед началом выступления *не приводятся к общей настройке**). Препарированное фортепиано Кейджа напоминает слушателям и детские *игрушечные рояли* с их «прихрамывающей», неровно темперированной высотной шкалой; вероятно поэтому среди продолжателей дела Кейджа немало вполне серьезных исполнителей, играющих на детском фортепиано (*toy-piano*); дань этому инструменту отдал и сам Главный Экспериментатор: в 1960 году Кейдж создал «Музыку для усиленных *игрушечных фортепиано*». Следует подчеркнуть, что препарации, как правило, *снижали громкость* звучания подготовленного рояля, приближая ее к *клавесинной*.

Сонаты и интерлюдии. Самым известным опусом композитора для препарированного фортепиано стали «*Сонаты и интерлюдии*» (1946–48), удостоенные премии Национального института искусств и литературы. Цикл продолжительностью более часа включает 20 пьес: 16 сонат и 4 интерлюдии. В контексте музыки Кейджа использование жанрового обозначения *соната* восходит не столько к этимологически близкому итальянскому *sonare* (звучать, играть), от которого и произошел термин «соната», сколько к его более ранней, античной первооснове: *sonor* по-латински означает не только *звук*, но также *звон, шум* (то есть звук в широком смысле слова) — все эти тембровые параметры детально разработаны автором в рам-

* См. об этом в статьях музыковеда-этнолога Е. Васильченко в сб. Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки. М.: Московская консерватория, 1990.

ках одного инструмента: количество preparаций в цикле достигает *сорока пяти*, то есть «подготовка» струн позволяет извлекать сорок пять различных тембров!

Программным содержанием цикла стали положения *древнеиндийской эстетики*, согласно которой в произведении искусства выражаются «*девять поэтических эмоций*» — четыре позитивных (*героика, страсть, удивление, смех*), четыре негативных (*страх, ярость, отвращение, печаль*) и одна нейтральная, компенсирующая и объединяющая все остальные (*спокойствие*)*.

Вероятно поэтому *сонаты* сгруппированы в *мини-циклы по четыре пьесы* (4+4+4+4), а между ними размещены *интермедии* (в центре опуса — две интермедии подряд). Кейдж не оставил указаний, какая из пьес выражает ту или иную эмоцию, — фантазировать на эту тему позволено слушателям.

Сонаты двух- или трехчастны, безрепризны; сквозного тематизма и других тематических связей в цикле нет (да это и не требуется — большинству пьес присущ статичный, медитативный характер). Интермедии более нейтральны по материалу, фигуративны, а последняя соната, по признанию автора, — «автограф европейского композитора», представляющий собой аллюзию на торжественно-церемониальную барочную музыку. (Для получения представления о «Сонатах и интерлюдиях» и фортепиано, преобразованном Кейджем в *клавишно-щипково-ударный* инструмент, рекомендуем послушать на уроке *как минимум* один мини-цикл с интермедией, то есть пять номеров, — ибо эта музыка требует сосредоточения, погружения в звуковые узоры для ощущения ее подлинной глубины и силы воздействия.)



Некоторые способы
preparации

* Теорию «деяти настроений» (обобщенных типов чувств, сравнимых с барочными «аффектами») сформулировал в учении о «дхвани» («отзвуке») индийский поэт и теоретик литературы *Анандавардхана* (IX век), призывавший к воплощению эмоций и образов *через намеки, скрытый смысл произведения*. С его идеями Кейдж ознакомился по работам пропагандиста индийской культуры на Западе, куратора Бостонского института искусств *Ананды Кумарасвами*. «Девять индийских эмоций» воплощены композитором также в камерно-инструментальной балетной сюите для М. Каннингема «*Шестнадцать танцев*» (1951). Перевод с санскрита названий эмоций дан по изд.: *Анандавардхана*. Дхваньялока («Свет дхвани»). М.: Наука, 1974.

Дада-дзен. Ко времени создания «Сонат и интерлюдий» эксперименты Кейджа обрели прочную *идейно-религиозную основу*. Еще в Миллз-колледже (1937) он с интересом посетил лекцию «Дзен-буддизм и дадаизм». Серьезное увлечение восточной философией пришло в 1945 году. Вот как об этом говорит сам композитор: *«В конце сороковых годов я был хорошо обеспечен для того, чтобы посещать занятия по философии дзен-буддизма у Дайсэцу Судзуки в Колумбийском университете. Дважды я посетил своего учителя в Японии. Я никогда не практиковался сидеть на скрещенных ногах и медитировать. Когда я этим занимаюсь, в мою медитацию вовлечены письменные принадлежности, канцелярские предметы, кресла и столы [то есть композитор приравнивал сочинение и запись музыки к медитации. — С.П.]... Посредством эксперимента (я вошел в тихую комнату без эха в Гарвардском университете) я выяснил, что тишина — это не отсутствие звука... Я посвятил этому свою музыку. Моей работой стало исследование не-намерения, не-направленности ума. Чтобы провести его правильно, я развил сложные композиционные средства, используя случайные действия из книги „И-Цзин“ и вменяя себе в обязанность задавать вопросы, вместо того чтобы делать выбор... Несколько лет спустя я перешел от структуры к процессу, от музыки как объекта, имеющего части, к музыке без начала, середины или конца, музыке, подобной погоде... Вкус дзен, как мне кажется, состоит из смеси юмора, непримиримости, отстраненности и беспристрастности»**.

* Кейдж Дж. Автобиографическое заявление / Перев. М. Переверзевой. Цит. по: Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. М.: Московская консерватория, 2004.

Д. Судзуки (1870–1966) — японский буддолог, один из наиболее авторитетных толкователей *дзен-буддизма*, читавший лекции в европейских и американских университетах. Кейдж изучал также труды других буддийских философов, трактаты христианского мистика *Майстера Экхарта* и работы австрийского философа *Людвига Витгенштейна*. Буддизм — одна из древнейших мировых религий, опирающаяся на идею *единства божественного и земного*, интуитивно постигаемого через *просветление*, путем к которому являются духовные практики по преодолению человеческого «эго» (медитация, самодисциплина). *Будда* (букв. *просветленный*, по имени легендарного основателя религии) — человек, достигший просветления. *Дзен-буддизм* (от *дзен* — «сосредоточенность, размышление») — более поздняя школа японского буддизма, отрицающая церемониальную сторону буддизма и акцентни-

Итогом «просветления» композитора стала решительное освобождение творческого процесса от всего того, что «навязывается» человеческим «эго», и создание условий для «непосредственного» проявления подлинной (для Кейджа — музыкальной) сути *всех* вещей: так окончательно сформировались *два главных композиционных метода Кейджа — метод случайных действий и принцип использования любых звуков для создания музыки* («Музыка — всё, что звучит вокруг»). Говоря технологическим языком, Кейдж приходит к *абсолютной алеаторике и абсолютной «конкретной» музыке («музыке окружающей среды»)*. Как следствие, через несколько лет он начнет применять, помимо обычной, также *графическую или вербальную нотации* (в последней автор лишь перечисляет последовательность действий исполнителя). Себя Кейдж назовет *«а-композитором»*, целью музыки провозгласит (в духе дзен) *«успокоение ума»*, функцией композитора — *«содействие «свободной» жизни звуков посредством выявления «объективных» алгоритмов, уже существующих в мире, а глобальной задачей художника — заполнение «зазора» между искусством и действительностью и воссоздание единства человека и природы.*

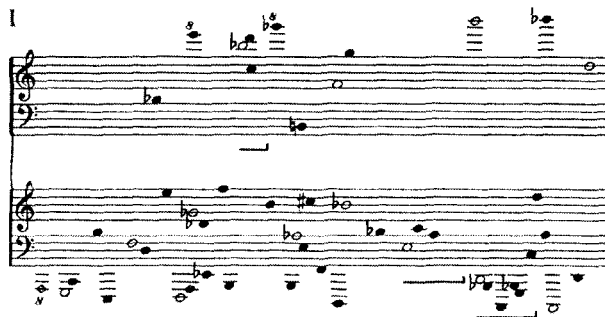
В опусах и хэппенингах Кейджа зазвучат булькающие от переливающейся воды сосуды (*“Water music”, 1952*), различные звуки, записанные на пленку (*“William Mix”, 1952; “Fontana mix”, 1958; “Rozart Mix”, 1965; “Mozart Mix”, 1991*), усиленные микрофоном позвякивания мелких предметов, помещенных в головку звукоснимателя (*«Музыка картриджей», 1960*), звуки прибора и дождя, раскаты грома (*«Лекция о погоде», 1975*), треск погремущек из засушенного кактуса и других растений (*«Дитя дерева», 1975*), шум большого города (*«49 вальсов для пяти городских районов», 1977*), телефонные звонки и записанные птичьи голоса (*«Телефоны и птицы», 1977*), наполненные водой морские

рующая достижение абсолютного покоя посредством иррационального постижения сути вещей и истинной природы человека. Д. Судзуки утверждал, что дзен-буддизм не считается с авторитетами, независим от слов и претендует на «прямой контакт с духовной сущностью человека», что *«абсолютная истина — это сам дух, свободный от всех форм, внутренних и внешних»*. Парадоксальное понятие *Ничто* в дзен-буддизме является синонимом открытости, непредвзятости, готовности человека принять каждый миг жизни, каждое явление мира.

раковины («Бухты», 1977; «Пруды», 1978), смешивающиеся трансляции нескольких теле- и радиопередач («Радио-музыка», 1956; *Concerto grosso*, 1979), тщательно записанные в упомянутых Джойсом местах фольклорные наигрыши, фонетические элементы речи и прочие звучания («Роараторио: Ирландский цирк по „Поминкам по Финнегану“», 1979), а также комбинации звуков, издаваемых музыкальными инструментами и электроникой. Большая часть произведений предназначена для любого состава исполнителей и нередко не ограничена по времени звучания, а сами опусы могут звучать по отдельности или одновременно с другими.

В поисках принципов организации безграничного множества звуков Кейдж был чрезвычайно изобретателен, каждому сочинению предшествовала тщательная предкомпозиционная работа по разработке «механизма случайности». Впервые «метод случайных действий» он применил в третьей части *Концерта для препарированного фортепиано с оркестром* и фортепианной «Музыке перемен» (1951). В обоих сочинениях набор звучностей подбирался композитором, а их последовательность и сочетания определялись путем гадания по «И-Цзин», китайской «Книге перемен». «Музыка для колоколов» № 4, «Эклиптический атлас» для любого количества исполнителей от 1 до 86 (1961) и фортепианные «Южные этюды» (1975) возникли после наложения на карты звездного неба прозрачных листов с нотными станами.

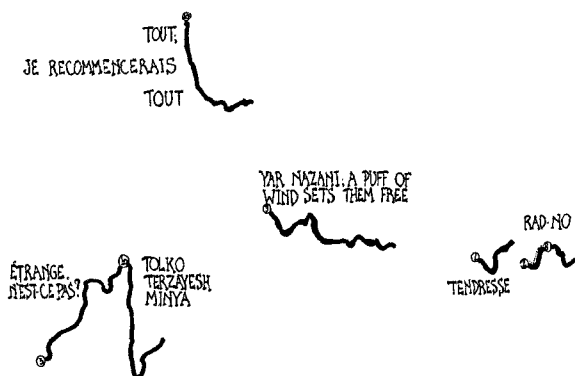
116



Фрагмент «Южного этюда» № 1
(партия каждой из рук записана на двух нотных станах)

Кейдж часто вообще отказывался от стандартной нотации — его звуковая графика, расшифровываемая исполнителями, добавляла «случайности» произведению, ведь каждый музыкант трактовал знаки автора различно. При создании графической партитуры «Музыки для колоколов» № 1 (1952) композитор использовал заводские дефекты некачественной бумаги (пятнышки, вкрапления), превратившиеся в звуковые «точки» и «пятна», а «Музыка колоколов» № 5 (1957) возникла после аналогичных манипуляций с куском фанеры. Концерт для фортепиано и оркестра (1958) записан в виде 84 фрагментов фортепианной партии на 63 отдельных страницах, которая может исполняться на любых инструментах в любых комбинациях — последовательность эпизодов выбирают исполнители.

117



Фрагмент Соло для голоса 52 (Арии № 2) из «Книги песен»
1970 г.

Жирные линии указывают на относительную высоту и продолжительность пения, кружочки с цифрами от 1 до 10 — на «типы пения», обозначенные в предисловии разными цветами (темно-синий, красный, пурпурный, желтый и др.); в основе текста — слова и отдельные звуки пяти языков (армянский, русский, итальянский, французский, английский)

Наиболее ярким проявлением необузданной фантазии Кейджа были регулярно устраиваемые хэппенинги и перформансы, к примеру мультимедийное представление «HPSCHD» (от англ.

harpsichord — клавесин) с использованием 7 усилителей, 52 прожекторов, 64 слайдо- и 8 кинопроекторов, во время которого семь клавесинистов одновременно исполняли музыку от Баха до современности, дополнявшуюся звучанием 208 магнитных лент с электронными звучаниями, световыми и другими визуальными эффектами.

«4.33». Главным опусом Кейджа и одним из центральных событий авангардной музыки XX века стала пьеса «433» (1952) для любого инструмента или состава исполнителей. Сочинение, состоящее из трех частей, не содержит *ни единого нотного знака*, фиксируя *4 минуты 33 секунды полнейшей тишины* (если, конечно, вы слушаете шедевр *в студийной записи и в наушниках*). Бесшумный опус по оглушительной роли в художественной истории сравним лишь с появлением в живописи «Черного квадрата» К. Малевича (1915) и является, конечно, *концептуальным манифестом*, смысл которого достаточно глубок*.

Депрессивное полотно Малевича, по нашему мнению, символизирует абсолютное Небытие (А. Бенуа называл картину «олицетворением гордыни, попранием всего любовного и нежного, дорогой к гибели»), хотя, конечно, загадочный квадрат допускает разные интерпретации. Очевидно, что девственно-чистая пьеса Кейджа дарит радость бесконечной надежды и является своеобразным *антиподом* полотна русского супрематиста: если согласиться, что «любой чистый лист — потенциальный шедевр, а каждая написанная страница — испорченный замысел», то творение Кейджа, безусловно, ближе к шедевру. Есть в этом молчаливом опусе и не слышимые грубым ухом *протестные нотки против переусложненности авангарда*. Особенно ценен еще один смысловой уровень сочинения — продолжение исканий Веберна по «*организации тишины*» как способа обнаружения потаенной сути мироздания вплоть до утверждения тишины в качестве *единственного выразительного средства музыки* (масштабная «реабилитация тишины» начнется гораздо позже в так называемых «тихих опусах» постмодернизма).

* Непосредственным импульсом для создания опуса Кейджа послужили «*Белые картины*» американского художника Р. Раушенберга, созданные в 1951 году (три полотна «триптиха» равномерно закрашены белой краской).

Впрочем, композитор совсем не считал пьесу беззвучной: *«Не существует тишины, в которой не было бы звуков»*, — говорил он. Так обнаружился иной аспект произведения — *«звучащая тишина»*, то есть воссоздание голосов самой Природы, живущей, по мысли Кейджа, *«без принуждения и страстия»*. К тому же на премьере фортепианной версии пьесы (1952), сыгранной Д. Тюдором в открытом летнем зале «Маверик» в Вудстоке, городке в двухстах километрах к северу от Нью-Йорка, автор совсем не ожидал безропотной реакции публики. Слушатели некоторое время спокойно наблюдали, как в начале первой части пьесы пианист *закрывает* крышку рояля, а по ее окончании — напротив, *открывает*, но затем *напряженное ожидание аудитории переросло в недоуменные возгласы и смешалось с доносившимися снаружи шелестом леса и стуком дождевых капель*. Все это и стало подлинным текстом революционной пьесы Джона Кейджа «4.33»: впервые музыка рождалась из звуков реального мира, а композитор лишь «не мешал» им «самореализоваться». Таким образом в структуре публично исполненного опуса пропустили *алеаторические* черты («случайность действий»), а в содержании — *пантеизм*, вытекающий из дзен-буддистских воззрений автора.

Композитор подчеркивал, что тишина означает для него также *сосредоточение* и *готовность слушать*, то есть открытость, незашоренность сознания и восприятия, умение расслышать голос другого человека, способность разглядеть другой мир, постичь необычную идею. Надо ли добавлять, что *умение молчать как выражение готовности к согласию, примирению со всем многообразием мира, как абсолютная толерантность* — важнейшее этическое качество цивилизованного человека? Кейдж был готов молчать и слушать, что скажет ему мир, тем более что ко времени создания пьесы случаев негативного восприятия публикой его сочинений накопилось достаточно,

I

TACET

II

TACET

III

TACET

Графический текст пьесы «4.33», записанный рукой Кейджа. Латинское слово "tacet" означает «молчит».

что заставило автора «отказаться от коммуникативных намерений» и писать «бесцельно», «просто так».

Еще более глубокий, метафизический смысл пьесы — тишина как *потенциальное всезвучие, эхо Тайны, голос Вечности* (интересно, что *тишина* и *тайна* в латыни имеют общую форму — *tacitum*)*.

«4.33» была любимой пьесой Кейджа, имевшей для композитора особое эстетическое и, по сути, религиозное значение (ее замысел возник несколькими годами ранее, когда Кейдж планировал написать «Беззвучную молитву»). Не случайно и первый сборник его музыкально-философских эссе назывался «Тишина» (1961).

На пути к вечности. В середине 1950-х годов Кейдж начал применять «технику временных пределов», структурируя время произведения тщательно выписанными указаниями на продолжительность разделов *в минутах и секундах*. Так, в пьесе для струнного квартета «Четыре» (1989) одновременно звучат три секции, каждый звук или мотив которых можно исполнить в одном из двух предлагаемых временных отрезков (см. пример 118 на с. 481).

Названия произведений стали означать *продолжительность их звучания* (например, «1'18"» или «26'1.1499» для любого струнного исполнителя, 1953–55), *время исполнения и количество исполнителей* («52/3» для трех пианистов с электроникой, 1972) или только *количество музыкантов, задействованных в исполнении* («Два» для скрипки и фортепиано, «Семь», «Восемь», «Тринадцать» для различных ансамблей, «Двадцать девять», «Семьдесят четыре», «101», «108» и т. п. для камерных и больших оркестров, 1980–90-е годы). Непритязательность заголовков подчеркивала ненамеренность автора, его нежелание навязывать слушателю образные ассоциации.

* Множество других смысловых аспектов пьесы «4.33» проанализированы в пока единственной отечественной монографии М. Переверзевой «Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика» (М.: Русаки, 2006); см. также статьи этого автора в различных сборниках.

118

0'00" ↔ 0'22.5" 0'15" ↔ 0'37.5"

pp *ppp*

0'30" ↔ 0'52.5" 0'45" ↔ 1'07.5"

ppp

1'07.5" 1'22.5"

p

1'22.5" ↔ 1'45" 1'37.5" ↔ 2'00"

p

1'52.5" ↔ 2'15" 2'07.5" ↔ 2'30"

pp

2'22.5" ↔ 2'45" 2'37.5" ↔ 3'00"

2'52.5" ↔ 3'15" 3'07.5" ↔ 3'30"

ppp

Некоторые поздние проекты Кейджа созданы в русле *пост-модернизма** — например, пять «*Европер*» (1987–91), представляющих собой коллажи из множества *одновременно звучащих фрагментов европейских опер* (гибридное слово *Europera* возникло от слияния двух слов: *Europe* — Европа и *opera*). В их исполнении задействованы певцы (что и в какой последовательности они будут петь, вокалисты узнают лишь перед началом спектакля), оркестранты (свободно манипулирующие партиями) и магнитофонные записи великих голосов прошлого.

С 1960 года Кейдж вел дневник «*Как улучшить мир (ты только все ухудшишь)*», в последние годы много времени уделял рисованию, сочинению мезостихов (с вертикальным словом или выражением, на которое нанизываются горизонтальные сточки), читал лекции в университетах, писал статьи и книги, ухаживал на придомовом участке за небольшим

* См. заключительный раздел главы.



Кейдж в Петербурге:
«Водная симфония».
Перформанс в мастерской
С. Бугаева на Фонтанке, 129.
1988 г.

Слева направо по часовой
стрелке: С. Бугаев,
Т. Новиков, Дж. Кейдж,
И. Шумилов, С. Курёхин

садиком в японском стиле, охотно предавался своему главному хобби — собиранию и изучению грибов. В 1988 году он посетил Москву и Ленинград (где даже устроил небольшой домашний перформанс со знаменитым акционистом Сергеем Курёхиным, названный последним «Водной симфонией»).

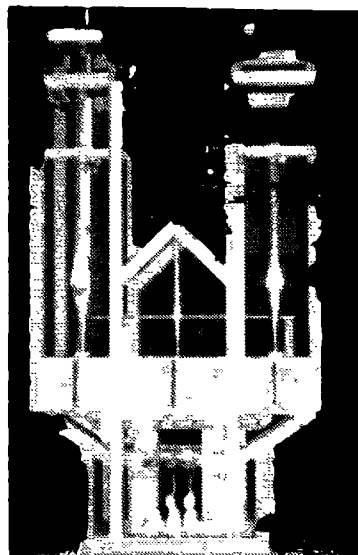
Умер Джон Кейдж в Нью-Йорке 12 августа 1992 года, за три недели до 80-летия. После кончины композитора его идеи продолжают жить своей, независимой от автора жизнью, прокладывая великому экспериментатору оригинальный мост в вечность. Так, в 1985 году, создав по заказу фортепианного конкурса десятиминутную пьеску и назвав ее по неосторожности «ASLSP», что означает «Медленно и нежно, насколько возможно» («As Slow(ly) and Soft(ly) as Possible»), Кейдж и не предполагал, что кому-нибудь придет в голову понять его буквально, хотя сам он частенько посту-

пал именно таким образом (в 1987 году появилась авторская версия для органа). В итоге стараниями энтузиастов Фонда Джона Кейджа скромный опус решили исполнить *в точности с авторским указанием*. После принятия коллегиального решения о том, что минимальной ритмической единицей станет *месяц*, в церкви немецкого городка Хальберштадт началось «исполнение» самого неторопливого сочинения в мире. Кавычки нам понадобились из-за того, что опус Кейджа открывается *паузой*: в день 89-годовщины композитора, 5 сентября 2001 года, органист привел в действие лишь специально сконструированную воздуходувную систему инструмента, а *первый звук* был сыгран почти полтора года спустя. Примерно с такой же периодичностью произойдут и дальнейшие трансформации органного звучания (в присутствии восхищенной публики). По мере появления в тексте новых звуков к органу будут

добавляться соответствующие трубы. Предполагается, что финальный аккорд сочинения прозвучит в 2639 году (увы, читателям учебника не удастся насладиться его прелестью: все билеты *на последний* звук предприимчивыми организаторами уже распроданы!*)

Шедевр — дело случая. В завершение рассказа о Кейдже отметим, что оценка его наследия никогда не была однозначной и не может быть таковой. Европейцы привыкли к дуализму, делению явлений на хорошие и плохие, белые и черные. Сущность творчества также понимается ими двояко: одни полагают, что непременно составляющими шедевра должны быть *мастерство, технологическая искусственность*, другие — что искусством является *любое творческое самовыражение, лишённое прикладной, утилитарной цели*. Кейдж признавал право на существование разных точек зрения, но больше интересовался *процессом творчества*, нежели его конечным продуктом (и совсем не придавал значения славе, регалиям и прочим преходящим земным ценностям). «Избыток формы» он считал диктатурой художника, поэтому итогом его творческого пути стал полный отказ от любых композиционных норм. Как выразился московский композитор Иван Соколов (ныне проживающий в Германии), Кейдж «жаром своей любви расплавил тело искусства, опять создал из него эфир, Дух Божий».

Однако больше похоже на то, что Кейдж выпустил из заточения не божество, а очередного джинна, который, играючи, полностью вышел из-под контроля, и вместо «божественных эманаций» мы получили анархические звуковые вакханалии (по крайней мере, многие из сочинений Кейджа воспринимаются не как преображение искусства, а как его полное исчезновение).



«Алтарь»
Джона Кейджа:
орган
в Хальберштадте
(Германия)

* Ближайшая дата, на которую еще есть билеты, — 2079 год (на момент выхода учебника), но гудящие звуки можно совершенно бесплатно послушать на сайте проекта: <http://www.john-cage.halberstadt.de/>.



Неунывающий Кейдж
1972 г.

К тому же некоторые из его идей совсем не новы: одни почерпнуты из опусов почитаемого им Эрика Сати (многочасовые «Раздражения» Сати в полном соответствии с авторским замыслом впервые исполнил именно Кейдж; опусы Сати он многократно цитировал и в своих произведениях, например в *«Дешевом подражании»*, 1969), другие — из ранних сочинений Кауэлла, дадаистских акций Дюшана или общения с авангардными художниками. Первую беззвучную пьесу создал тоже не он, а безвестный ныне журналист (приятель Сати) *Альфонс Аллэ* (Allais), в 1897 году сочинивший *«Траурный марш к погребению Великого Глухого»*, состоявший из 24 пустых тактов на одной странице*.

На фоне всеобщих дифирамбов Кейджу профессор Московской консерватории М. Сапонов не без оснований позволил себе в юбилейном сборнике о композиторе назвать «опусного» Кейджа «средним» композитором, а концептуализм Кейджа — «контрабандой» раннеавангардистских идей, растиражированных масс-медиа**. Близкий друг Кейджа, композитор В. Томсон, на склоне лет тоже счел достижения своего приятеля переоцененными, назвав методу Кейджа «одноколейкой, ведущей к ярмарке». И все же... Весь художественный мир ценит Кейджа чрезвычайно высоко. Не столько за реальную «продукцию»,

* *Альфонс Аллэ* (1854–1905), завсегдашней парижского кабаре «Черная кошка», вообще был большим шутником, а заодно одним из родоначальников *монохромного искусства*: помимо немой пьесы, он создал серию однотонных прямоугольников (белый под названием «Первое причастие анемичных девушек в снегопад», 1883; красный — «Сбор урожая помидоров апоплексическими кардиналами на берегу Красного моря», 1884, и др.). В его музее в рыбацком городке Онфлёр на севере Франции (откуда родом и Сати) хранятся редкости, собранные Аллэ («череп Вольтера в детстве», «подлинный фрагмент поддельного креста Христова», «чашка для левши» и прочие). Однако и Аллэ был всего лишь продолжателем идей *Поля Бильо* (Bilhaud, 1854–1933), который задолго до Малевича уже показал на выставке свой «черный квадрат», названный им «Ночная драка негров в подвале» (1882). (Единственное отличие большинства концептуалистов середины XX века от веселой компании Сати — многозначительная серьезность).

** *Сапонов М.* Не мой Кейдж // В сб.: Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения.

сколько за *истовость поисков, смелость и возвышенность мыслей*. Энтузиаст и знаток творчества Кейджа М. Переверзева назвала его «*композитором идей*», а сам Кейдж утверждал, что сочиняет только ту музыку, «*которую сам никогда не слышал*». Для нескольких поколений музыкантов и художников (в том числе деятелей советского андеграунда) он был и остается олицетворением редкой *внутренней свободы*, человеком, преодолевшим *границы искусства*: после Кейджа «пределы своего творчества» композиторы научились без боязни определять самостоятельно. Не исключено, что воздушные замки, которые улыбчивый американский мечтатель возводил в реальности, в будущем развеются, но в памяти всех, кто общался с ним и его музыкой, останутся будоражащие воображение воспоминания о музыканте-философе, искавшем «*другие берега*», но вместо этого открывшем для себя прелесть каждого мига *этой жизни, красоту всего, что нас окружает*.



ВНЕКЛАССНОЕ ЧТЕНИЕ:

Игры в Ничто (из высказываний Джона Кейджа*)

• Процесс появления Искусства изнутри (что всегда было) служит целям возвышения персоны, производящей эту операцию, над теми, кого называют зрителями и слушателями. Персона именуется гениальной, или ей присваивается категория: Первая, Вторая, Никакая. С какой гордостью гений ставит свой автограф в автобусе или метро! Но времена меняются. Искусство теперь всё внутри, и главная задача поэтому не делать какую-то вещь (Нечто), а делать скорее Ничто. Когда композитор считает своим долгом сочинять, а не принимать, то он автоматически исключает все события, не согласующиеся с распространенной сейчас концепцией «глубины». Он принимает себя всерьез, хочет быть великим, и, таким образом, сила его любви становится меньше, а озабоченность общественным мнением («Что подумают люди?») усиливается. Перед ним встает множество «серьезных проблем». Он должен сделать это лучше, выразительнее,

* Кейдж Дж. Лекция о Нечто. Цит. по: Дроздецкая Н. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни.

красивее и т. д., чем кто-то другой. Какое же тогда отношение будет иметь его замечательный шедевр к Жизни? Вот какое: он будет отделять нас от Жизни.

- Трудно слушать знакомую музыку; память постоянно напоминает нам о том, что будет дальше, так что в присутствии шедевра почти невозможно сохранять свежесть восприятия.

- Обязанность только перед собой. Высшая форма этой обязанности — необязанность. То есть одинаковая благосклонность ко всем обязанностям, диктуемым свыше, будь то к человеку, к любому живому существу, к любому феномену этого мира.

- Помнится, будучи ребенком, я любил все звуки, включая немзыкальные... Один за другим я полюбил все интервалы. Начал я с октавы. Потом услышал большую и малую терции, хотя, наверное, любил их меньше всех. Но через Грига совершенно влюбился в квинту. Примерно в то же время мне нравился и Бах. В нем меня восхищало гармоничное сосуществование множества вещей. Терции я так и не полюбил, отсюда и Брамса не смог оценить по достоинству. Зато современная музыка очаровывала меня своей интерваликой: септимами, секундой, тритоном, квартой...

- Вся абсурдность жизни происходит от искусственных попыток превращения в жизнь идеи «как жить».



КАРЛХАЙНЦ ШТОКХАУЗЕН (1928–2007)

Я сочиняю музыку, которая интересна и важна сама по себе, которая даже для меня самого в высшей степени таинственна.

К. Штокхаузен

Немецкий композитор Карлхайнц Штокхаузен — неутомимый «музыкальный революционер». Наряду с Булезом и Кейджем, он входит в число наиболее влиятельных представителей авангарда. Творческие искания этих трех мастеров нередко пересекались, вызывая одновременно взаимовлияние и оттал-

кивание. В наследии Штокхаузена оказались сплавленными *«метафизичность немецкого ума»* (Т. Манн) с почти французским *эстетством* и кейджевской *наивной верой в мистическое просветление человечества**. Как и Булез, Штокхаузен отдал дань алеаторике в ряде «интуитивно-мотивируемых» опусов, но не поддавался искушению абсолютной свободой, в конечном счете подчинив ее *рациональной организации* всех уровней творческого процесса, выразившей стремление к созданию «идеального» произведения искусства. В процессе эволюции композитор все больше утверждался в мысли о мессианской роли художника вообще и собственном избранничестве в частности, всерьез рассуждая о претворении им космических импульсов и роли своих опусов в рождении нового типа человека. На наш взгляд, наследие композитора стало все же не столько почвой для *возвращения гуманоида будущего*, сколько *зеркалом*, отражающим состояние европейской культуры: в ранних сочинениях это проявилось в *позитивистском стремлении к «технологизации» творческого процесса, отрицании психологической причинности художественных произведений, провозглашении их автономности от действительности, понимании музыки (по словам автора) как «искусства формировать акустические колебания»*; в поздних творениях — вылилось, напротив, в *попытке создать «новую религиозность»*, опереться на *эзотерику и слепую преданность поклонников*. Основные *композиционно-стилистические* отличия опусов Штокхаузена от сочинений двух вышеназванных мэтров — *сосредоточенность на электронной и электроакустической музыке, поиск новых пространственно-временных параметров звука*, а также *тяготение в последний период творчества к синтетическим высокотехнологичным представлениям* (цикл из семи опер «Свет»).



* Оговоримся, что каждое из этих качеств вряд ли можно обнаружить в какой-то из культур в чистом виде (например, швейцарский историк искусства Я. Буркгардт находил их синтез в работах французского философа Вольтера, называя его рационализм «поэтичным, даже магическим»).

Час нуль. Карлхайнц Штокхаузен родился в деревушке близ Кёльна в семье школьного учителя. Его мать, дочь зажиточного фермера, неплохо играла на фортепиано и пела, однако уже в четыре года ребенок остался на попечении отца из-за душевного расстройства матери. С шести лет Карлхайнц обучался игре на *фортепиано*, годом позже стал учеником начальной школы, а в двенадцать лет — педагогического колледжа, где он научился играть на *скрипке и гобое*, посещая занятия ученического оркестра. Детство Карлхайнца было далеким от идиллии. После вступления отца во второй брак неприязненные отношения с мачехой привели к помещению подростка в интернат (1942); к этому времени его мать была умерщвлена нацистами по «Акции Т-4» — программе эвтаназии больных в рамках «очищения арийской расы» (истреблению подлежали не только страдавшие душевными недугами, но и все те, кто провел в больницах свыше пяти лет). Устойчиво-мрачный фон взрослению Карлхайнца создавала укреплявшаяся фашистская диктатура и развязанная Германией мировая война. В 1944 году он был призван санитаром в госпиталь, в начале 1945-го в последний раз видел отца, который вскоре погиб на восточном фронте. Идеологический пресс нацистской музыкальной пропаганды вызвал у Карлхайнца, по его признанию, резкое отторжение официальной культуры, стойкую ненависть ко всему маршеобразному и «регулярному».

Несмотря на сложности послевоенного времени, Штокхаузен добился получения фундаментального образования: как пианист он блестяще закончил *кёльнскую Высшую музыкальную школу* (1947–51), параллельно изучая музыковедение, философию и филологию в *Кёльнском университете*; затем занимался в *Парижской консерватории* (1951–52) у О. Мессиана и Д. Мийо, а также *Боннском университете* (1952–54) на курсах фонетики и теории информации. Традиционалист Мийо практически не оказал воздействия на формирование индивидуальности Карлхайнца, тогда как влияние личности Мессиаана было чрезвычайным: благодаря ему Штокхаузен увлекся *Веберном*, а в 1950 году осознал свое *композиторское призвание* и начал интенсивно сочинять в русле *сериализма*, ставшего для молодого автора одним из основных, постоянно совершенствуемых и усложняемых методов композиции. Он

сразу отверг все традиционные элементы «драматизации» музыки, ранее выражавшиеся в последовательном тематическом развитии, и любые тональные элементы, развивая веберновскую идею *пуантилизма* — рассредоточенной, «точечной» музыки с большим содержательным весом каждого единичного звука и пауз.

1950 год Штокхаузен назвал «*часом нуля*», временем включения «космической скорости» европейской музыки и ее полного отрыва от романтического периода музыкальной истории. После первых опусов в духе Веберна («*Перекрестная игра*» для гобоя, бас-кларнета, фортепиано и ударных, 1951) он смело двинулся вперед.

В цикле для десяти инструментов «*Контра-пункты*» (1952) высотный ряд уже не имеет «псевдотематического» значения, а вместо самих звуков, как утверждает автор, «контрапунктируют их параметры»: на основе сериального принципа композитор постоянно обновляет все уровни музыкальной ткани, добиваясь, чтобы «ничто не повторялось дважды», и одновременно придает сочинению «*сакральный смысл*», как бы пронизывая его над-индивидуальным «всепроникающим светом». «*Я сочинял так, — утверждал Штокхаузен, — как если бы я был астрономом из другого мира, реорганизуя планеты и звуки, а также циклы и временные пропорции. Я отождествлялся не столько со звуками, сколько с созданием новых звуковых миров*»*. С 1953 года композитор возглавил вместе с П. Булезом и Л. Нонно курсы Новой музыки в *Дармштадте*, лекции на которых он читал до 1974 года (с 1963 года также возглавлял аналогичные курсы в Кёльне).

Третья эпоха. Космогонические идеи Штокхаузена привели его к *электронной музыке*, дающей возможность почувствовать себя «сочинителем самого звука» — Создателем, а не «компоновщиком» уже существующих тонов. В 1953 году Штокхаузен начал работать в *Кёльнской студии электронной музыки* при Северо-Германском радио (в 1963–77 годах он был ее художественным руководителем). Появление электроники

* Цит. по: *Просняков М.* Карлхайнц Штокхаузен // В кн.: *Лексикон нон-классики. Художественно-эстетическая культура XX века /* Общ. ред. В. Бычкова. М.: РОССПЭН, 2003.

Штокхаузен считал духовным прорывом человека в высшие сферы, началом принципиально новой, «космической» эпохи музыкальной эволюции (после «религиозной» вокальной эпохи, выражавшей посредством голоса преклонение перед Всевышним, и «светской» эпохи инструментально-акустической музыки).

Закономерно дальнейшее обращение композитора к *духовным текстам* и позиционирование себя как «посредника», медиатора между ранее созданным и заново сотворенным в сочинении «Песнь отроков» (1956), многоканальной электронной модификации пения двенадцатилетнего мальчика, исполняющего каноническое *Benedicite* («бенедиктите», лат. «Благослови») на основе библейской истории о трех отроках, отказавшихся поклоняться золотому тельцу и приговоренных вавилонским царем Навуходоносором к сожжению в печи, но спасенных Всевышним от гибели. В произведении Штокхаузен сделал очередной шаг на пути усложнения сериализма, подчинив его юрисдикции *вербальные элементы* (фрагменты текста, отдельные слоги и звуковые фонемы, лишённые лексического смысла). Ещё более важным для его эволюции стало стирание граней между естественным и искусственным звучанием, то есть *унификация звукового пространства*: реальный тембр детского сопрано стал основой «электронного анализа», разложения звука на параметры; полученные таким образом элементы позволили заново создать «электронно-вокальный тембр», который мог использоваться как сам по себе, так и для уплотнения естественного, природного голоса, причем как *внутри одноголосия*, так и *полифонически*. В сочинении композитор также использовал излюбленные им впоследствии *пространственные эффекты эхо и «движения» звука по различным траекториям*.

Техника групп. Параллельно Штокхаузен, подобно Булезу, в рамках концепции *сериализма* шел к сложной *технике групп* — серийной организации не отдельных звуков или их свойств, а *крупных звуковых комплексов*, на основе различных пропорций «сплавленных в качества более высокого порядка» (при этом сериализации подверглись темпы и другие уровни композиции — например, инструментальные штрихи в оркестровой музыке). Техника групп впервые применена им в *Фортепианной пьесе № 1 (Klavierstücke I, 1953)*. Она же оригиналь-

но реализована в пространственном сочинении «Группы» (1957) для трех оркестров, управляемых тремя дирижерами: в опусе использованы 174 различные звуковые комбинации, позволяющие создавать эффекты уплотнения-разрежения, перетекания звука из одного пространства (оркестра) в другие: исполнители во время игры располагаются полукругом, огибая слушателей; соответственно, звук разными путями пересекает аудиторию, что в сочетании с разнотемповым звучанием оркестров создает эффект *полипространства* (эту музыку нужно слушать в живом исполнении, запись дает о ней весьма приблизительное представление). Новые параметры внутреннего (музыкального) и внешнего (исполнительского) пространства найдены также в оркестровом «Каре» (1960) для четырех оркестров и четырех хоров, поющих без слов.

Отличие «техники групп» Штокхаузена от сериалистской «мультипликации» Булеза — в отсутствии направленного «роста» общей структуры. Как отмечают Ю. Холопов и В. Ценова, «абсолютная новизна формы» Штокхаузена заключается в «сочетании двух разнонаправленных процессов — непрерывного течения (*группы повторяются всегда в измененном виде*) и стояния на месте (*они перебираются, как кубики*)»*.

Целью подобных экспериментов была совсем не эксцентрика, а попытка создать собственную идеальную систему, организованную по единому, универсальному закону: сериализм в 1950-е годы большинством авангардистов считался панацеей от хаоса, способом «пересоздания» заново музыкального мира. Для склонного к мистицизму Штокхаузена, не избежавшего и дзен-буддистских влияний, сериализм был также средством выражения «*изменчивого постоянства*», создания звукового аналога вечности, некоего «соляриса» — конгломерата вечно живого и вместе с тем статичного времени-пространства.

Своеобразным «ударом в спину» европейского сериализма (и творчества Штокхаузена в том числе) стало проникновение в Европу идей Кейджа и его личный приезд в 1958 году с лекциями в Дармштадт: оказалось, что «случайная» музыка американско-

* См. главу X в учебном пособии «Теория современной композиции» (М.: Музыка, 2007).

го композитора, лишенная сложного рационального каркаса, производит почти тот же магический эффект единства в бесконечном многообразии, что и суперсложные опыты сериалистов. На опусах Штокхаузена влияние Кейджа проявилось отчетливо: начиная с *Фортепианной пьесы № 11 (Klavierstücke XI, 1956)*, он приступил к экспериментам с *ограниченной аллаторикой*, которые еще больше активизировались после его собственного визита в США (1958) и стали затем одной из закономерностей многих его композиций.

Единое временное поле. Идеи Кейджа были во многом созвучны воззрениям Штокхаузена, представления которого о музыкальном универсуме подразумевали, как и у американского мастера, *равноправие* высотно-определенных *тонов* и *шумов*, а также *сосредоточение внимания на самоценности каждого звука как такового*. Но пути «погружения в вечность» Штокхаузен нашел свои, отличные от Кейджа. Он «не ждал милостей от природы», умолкая на 4.33 минуты, а, говоря словами Мусоргского, «терebil» время, искал точки его пересечения с пространством. В этом ему помог дар экспериментатора-электронщика, *сочинителя самого звука*, стремившегося придать каждому музыкальному мгновению неповторимое своеобразие.

Штокхаузен обнаружил, что композитору предоставлена редкая возможность *трансформировать микромир в макромир и обратно*, то есть совершать своеобразные *путешествия во времени и пространстве*. Взяв за основу какое-нибудь сочинение — например, Пятую симфонию Бетховена, наделенную ритмом (то есть организованным *временем*) и многослойной фактурой с тематическим развитием (то есть внутренним *пространством*), Штокхаузен сжимал эту предзаданную композицию электронным путем до точки, доли секунды — в итоге симфония превращалась в *один звук* определенной *высоты* и неповторимого *тембра* (в данном случае — «тембра Пятой симфонии Бетховена»), содержащий в спрессованных глубинах чрезвычайно *сложный микромир*. Сжатие различных электронных ритмов позволяло получить каждый раз иную микрочастицу звука с совершенно новыми тембровыми свойствами. И наоборот, чрезвычайно *растяжение* единственного тона *во времени* превращало звук в серию разноуровневых биений;

еще более богатую форму порождал после многократного замедления времени *шум*, превращаясь в затейливые пространственные фигуры: так *время становилось пространством*, возникало *единое временное поле*, в котором все основные *параметры звука (высота, длительность, громкость, тембр) выводились из одного источника*.

Опыты подобного рода получили оригинальное воплощение в электронном сочинении *«Контакты»* (1960). Его название, как отмечал автор, отражает *«контакты между различными формами и скоростями»*, а *«многие звуки сочинены методом определения характерных ритмов и их ускорением в сотни, тысячи раз или более, с получением в результате особых тембров»*. *«В процессе слушания, — писал композитор, — вы постепенно обнаруживаете, что звук создан из ряда слагаемых, которые очень медленно, один за другим, покидают оригинальную частоту... Исходный звук буквально разбирается на шесть частей, а каждая часть по очереди сама распадается на составляющие»**. Заметим, однако, что расслышать логику и тонкости шумовых мутаций в *«Контактах»* способен далеко не каждый (автор надеялся, что *«революционность»* его сочинений заставит обрести новый слушательский опыт, который изменит человека и породит, в свою очередь, новый тип восприятия).

Момент-форма. Развитие идеи *«заклипания времени»*, погружения в бесконечность, во *«вневременность»*, применение *«техники групп»* привело Штокхаузена к теории открытой, незамкнутой *момент-формы*, в которой *переживание каждого мига времени равнозначно впечатлению от сочинения в целом*, а целью слушания является нечто вроде медитации, погружение в пульсирующую статику калейдоскопичной, но спаянной воедино композиции. Эти устремления реализованы в *«Моментках»* для сопрано, четырех хоров, двух электроорганов, медных и ударных (версии 1962, 1964, 1972 годов).

Настоящим шедевром момент-формы (или, по другому авторскому определению, *процесс-композиции*) стал опус под

* Цит. по: Штокхаузен К. Четыре критерия электронной музыки / Перев. В. Громадина // В кн: Композиторы о современной композиции. М.: Московская консерватория, 2009.



К. Штокхаузен
1967 г.

многозначным названием "*Stimmung*" (1968) для шести вокалистов, имеющий необычное ограничение по продолжительности: сочинение должно звучать не менее часа (его предельная длина, напротив, строго не установлена; на премьере в Кёльне оно длилось 74 минуты). *Stimme* по-немецки — *голос*, *stimmung* — *настройка, настроение, расположение духа*. Заголовок выразил и звуковой, и концептуальный, религиозно-философский мир Штокхаузена, своей музыкой «настраивающего» не только звуковые колебания, но и духовные устремления как исполнителей, так и слушателей:

все сочинение представляет собой модификации единственного, благозвучного, всем знакомого нонаккорда, лучезарно переливающегося оттенками обертонов, редуцирующегося до нескольких звуков или пульсирующего мягким объемным сиянием*:

119



Форма, как уже отмечалось, одновременно «и стоит на месте, и движется», при этом композитор достигает поразительного разнообразия звучаний. Концепт сочинения сложился под впечатлением поездок автора на Восток: опусу предшествовали путешествия в Японию, Камбоджу, Таиланд, Индию,

* Одно из самых светлых и красивых сочинений композитора посвящено супруге: в апреле 1967 года в Сан-Франциско Штокхаузен вступил во второй брак с немецкой художницей *Мариетой Бауэрмайстер*, подарившей ему сына и дочь; ранее в первом, вполне счастливом браке композитора с дочерью владельца судовой верфи *Дорис Андре* были рождены сын и три дочери. Трое из шести детей композитора стали активными участниками его музыкальных проектов (наиболее известен младший сын, трубач и композитор *Маркус Штокхаузен*).

Иран, Турцию, а также в южные районы США и Мексику. В качестве *вербального текста* Штокхаузен выбрал имена семи десятков богов — древнеиндийских, китайских, египетских, латиноамериканских (ацтекских и майя), античных и других, а также собственные любовные стихотворения в духе восточных тантрических воззрений. Структура опуса не так проста, как может показаться по первом прослушивании: каждый из исполнителей имеет в руках около десятка *артикуляционных моделей* для интонирования, последовательность и соотношение которых могут варьироваться (всего их 51), и столько же *магических имен*, произнесение которых меняет не только тип звукоизвлечения, но и *настроение звучания*. Для усиления мельчайших деталей пения используются микрофоны.

120

The image shows a musical score for six vocal parts: Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor I, Tenor II, and Bass. The score is organized into 12 numbered sections, each marked with an 'N' above the staff. The notation includes various articulation marks, such as 'T' in a circle, and a 'var.' marking above a note in the Soprano II part. Vertical dashed lines connect notes across different parts, indicating their relationships and timing. The parts are written on staves with clefs and time signatures, though the specific notes and clefs are not clearly legible due to the image quality.

Фрагмент формы-схемы “Stimmung”

Влияние восточной философии и свободной алеаторики Кейджа сказалось в ряде опусов Штокхаузена, где он допускает *полную свободу исполнения* — например, в двух циклах «*интуитивной музыки*», состоящих из «*текстовых пьес*», содержащих лишь вербальные инструкции по достижению того или иного состояния: собственно музыка рождается как итог коллективной импровизации («*Из семи дней*», 1968; «*Грядущим временам*», 1970).

Мировая музыка. Разрастание композиционных амбиций Штокхаузена, его увлечение эзотерикой и готовность преобразить мир (на фоне общего падения интереса к математически сложному языку авангарда) привели немецкого мастера к идее «*мировой музыки*» и некоторому упрощению техники. «*Я был самым абстрактным из всех абстрактных композиторов, — заявил он. — Теперь, с тех пор как я пришел к новым реальностям сознания и порвал с прошлым, с памятью, с предоформленным миром, — знакомое стало очень таинственным, очень магическим*». После чего добавил предостережение от слишком наивного понимания его трудов: «*Если вы находите на Луне яблоко, это может сделать ее даже более таинственной*»*.

Стремление к «всемирности» музыки принимало у Штокхаузена разные обличья. Одно из них — возвращение на новом уровне к *конкретной музыке*. «*Телемузыка*» (1966), записанная в Токио на пятидорожечном магнитофоне, представляет собой электронную смесь подлинных фольклорных мотивов различных культур (японских, балийских, вьетнамских, африканских, венгерских и пр.), выполненную с целью «свободного духовного контакта» разных народов. «*Гимны*» (1967) также концептуальны: электронный симбиоз церемониальной музыки — национальных гимнов множества стран (в том числе СССР), звуков официальных мероприятий, речей и прочего официоза, предпринят, по признанию автора, для людей «постапокалиптического» будущего, на случай, если они вознамерятся «собирать камни». Светлана Савенко в цитированной выше статье усматривает в финале двухчасовых «Гимнов» трагизм, отражающий утопичность идеи всемирного единения и рождающий «ощущение надвигающейся катастрофы».

«Мировая музыка» Штокхаузена многократно отразила и его собственную, и тогдашнюю общеевропейскую «*востокоманию*» — в таких опусах, как «*Мантра*» для двух фортепиано, ударных и электроники (1970), вокальном цикле «*Я странствую по небу*» на подлинные индейские тексты (1972), сценической композиции «*Времена года*» (1977), заказанной токийским Национальным театром и воссоздающей атмосферу

* Цит. по: Савенко С. Карлхайнц Штокхаузен // В сб.: XX век. Зарубежная музыка. Очерки, документы. Вып. 1. М.: Музыка, 1995.

японской национальной музыки гагаку (сочинение позднее вошло в оперный цикл «Свет»). В некоторых композициях («Зодиак», 12 мелодий для одного-двух исполнителей, 1975) композитор применяет намеренно упрощенные мелодии, которые являются лишь «структурным поводом» для множества воплощений.

«Паломничество на Восток» давало Штокхаузену не только духовные импульсы, но и предоставляло новейшие технологические возможности. В специально построенном сферическом павильоне ФРГ на Всемирной выставке в Осаке (Япония, 1970) композитор в течение полугода имел возможность проводить в присутствии публики многочасовые акустические эксперименты: около 600 слушателей, размещенных на построенной в центре зала звукопроницаемой платформе, следили за пространственными перемещениями звука, доносившегося из множества динамиков, объединенных в десять вертикальных и семь горизонтальных кругов (три из них ниже уровня аудитории); источниками звука были инструменталисты и певцы, расположенные на шести балконах, а также заранее записанные фрагменты музыки. Весь звуковой материал сводился микрофонами к микшерскому пульта, за которым царил мэтр электронной музыки (иногда с ассистентами), а оттуда направлялся кругами, спиралевидно или иначе в цепочки динамиков. Японцы были в восторге: павильон посетило около миллиона человек!

Попытки найти необычные аспекты *пространственной* музыки приводили к новым экспериментам — изобретательность Штокхаузена в этом направлении была невероятной (созданные для выставки в Осаке пьесы «Стираль» для солиста и электроники, «Экспо» для трех инструментов и электроники, 1970; «Звучание звезд», «парковая музыка» для пяти групп исполнителей, 1971; одноголосная пьеса «Арлекин» для танцующего кларнетиста, 1975, и др.). Расширению пространства Штокхаузен придавал *сакральный* смысл — поэтому его перформанс



В студии Западно-германского радио Кёльн, начало 1970-х гг.

(казалось бы, чисто технологический) под названием *«Вертолетно-струнный квартет»* (1993) для струнного квартета, разлетающегося в разные стороны на четырех вертолетах и «сцепленного» воедино электроникой, вошел в грандиозный оперный цикл — кульминацию творчества композитора, *«всю жизнь мечтавшего научиться летать»*.

К «Свету». Мистицизм Штокхаузена на фоне его увлечения восточной идеей реинкарнации (переселения душ) проявился в любопытном оркестрово-электронном опусе *«Транс»* (1971), замысел которого возник, как сообщил автор, во сне, а сочиненное стало редким жанром *«музыки для уснувших»*, предназначенной для прослушивания почившими в период между физическим умиранием и новым воплощением души. Наша попытка ознакомиться с произведением, не дожидаясь отхода в мир иной (благо опус уже выпущен на компакт-диске), выявила, условно говоря, простую идею движения *сквозь сонм гаснущих воспоминаний к неведомому свету грядущего*: негромкое звучание плотной, многослойной фактуры, иногда достигающей «органичности» тембра, ассоциируется с замысловатым сплетением «жизненных линий», а финальное разрежение оркестровой ткани — с удалением души в горние выси. Во время исполнения ирреальность сочинения подчеркивается размещением оркестра за прозрачным занавесом, подсвеченным красно-фиолетовым светом.

Синтез всех устремлений композитора нашел наиболее полное воплощение в беспрецедентном в истории музыки проекте — *гепталогии «Свет: Семь дней недели»* (1977–2003), *цикле из семи опер* продолжительностью около 29 часов, созданном по мотивам библейской истории о семи днях Творения. Части гепталогии названы в соответствии с днями недели, но поскольку Вечность не имеет временных границ, оперы писались не в «хронологическом» порядке: вначале появился *«Четверг»* (1981), затем завершена *«Суббота»* (1983), далее — *«Понедельник»* (1988), *«Вторник»* (1992), *«Пятница»* (1994), *«Среда»* (1998) и, наконец, *«Воскресенье»* (2003). Многие из ранних композиций в окончательных редакциях вошли в гепталогию как ее внутренние номера.

Одним из источников идей гепталогии стала апокрифическая *«Книга Урантии»*, записанная со слов некоего медиума

и изданная в 1955 году в США, толкующая глобальные истины о Боге, сущности творения, назначении человека, жизни Христа, etc. в духе современного экуменизма (стремления рационально объединить разные религии) и псевдонаучных комментариев к религиозным максимам. «Урангией» анонимные авторы называют Землю, считая, что фолиант в две тысячи страниц, призванный в очередной раз «объединить чистый разум и священные истины», изменит взгляды людей во всем мире. Однако не стоит переоценивать «урангийские» влияния на автора гепталогии. Главный Творец для Штокхаузена — он сам, он — Композитор Вселенной, посвященный в тайны Творения: его мифология по-своему универсальна, не сводима к той или иной конфессиональной или сектантской доктрине, будучи синкретическим сплавом различных *религиозных, оккультных и мифологических* импульсов, аккумулярованных композитором из разных культур как результат его собственного духовного опыта. Украинский музыковед Арина Крицкая, лично общавшаяся с крупнейшим мастером авангарда, отметила: «Гепталогия развивается из идеи *сериальной интеграции различных сфер культуры* (медиация между музыкой, танцем, театром, ритуалом, языком, философией, религией, мифотворчеством, космологией) и *всевозможных звуковых миров* (вокальной, инструментальной, электронной, конкретной музыки) на основе *«абсолютной музыки»**. Миссионерство Штокхаузена (сравнимого в этой ипостаси с Вагнером и Скрябиным) достигло здесь кульминации: композитор стремился преподать целостное, «вселенское», *мистериальное* послание человечеству, суммировав *звук, слово, движение, свет, электронику, сценические технологии* на основе пифагорейской идеи *музыки как выражения соразмерного, поверенного числом миропорядка, музыки как «гармонии вселенских вибраций»*. (Одним из оригинальных проявлений этого стало стремление к реанимации



К. Штокхаузен
1982 г

* Крицкая А. К 80-летию Карлхайнца Штокхаузена. Электронный портал культуры и искусства <http://kultura.az> (курсив наш).

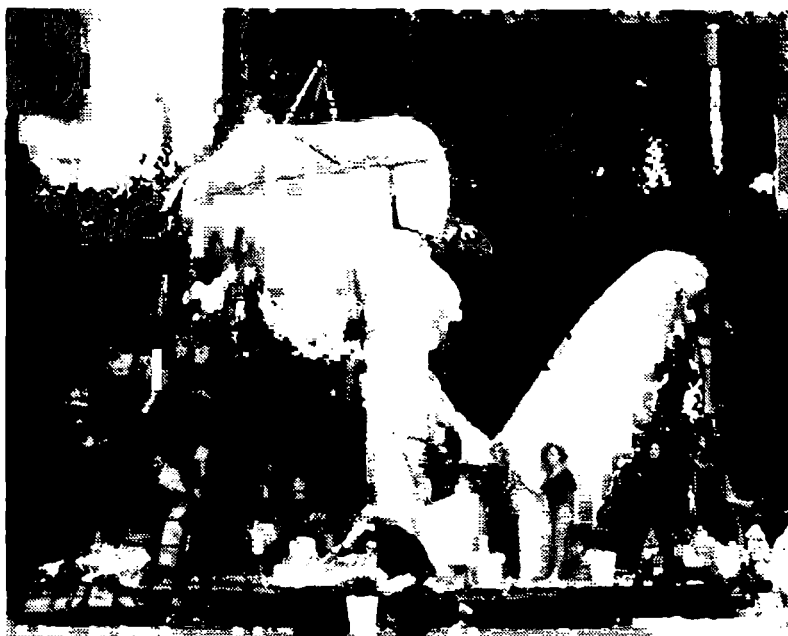
всемирной культурной коммуникации посредством *нового вербального — немusыкального — языка*, специально изобретенного для хора «*Мировой парламент*» (1995), включенного в третью оперу цикла.)

Центральными персонажами в гепталогии три. Первый из них — *Михаэль*, ангел-творец, небесный воин (его библейский прототип — архангел Михаил), одна из божественных инкарнаций (отчего он несколько раз называется Христом); ему посвящена опера «*Четверг*» (последовательность создания частей гепталогии, конечно, не случайна — цикл содержит множество «герметических» тайн).

Антагонист Михаэля — *Люцифер*, восставший и низвергнутый ангел, олицетворение злых сил, о причинах падения которого Штокхаузен сказал: «Он хотел независимости, самоуправления для обитаемых „под ним“ планет. Его направляющая субордината — Сатана, которого можно назвать его премьер-министром. Эти двое и обусловили то восстание, к которому присоединилось большинство обитаемых планет, и мы до сих пор живем в этой ситуации. Мы каждый день испытываем на этой планете, во имя чего это восстание и что есть его мотив: антииерархизм, самоуправление, равенство. И из-за него нарушаются связи в нашей части Вселенной. Никто больше не знает, как связаться с другими частями Вселенной. Мы отрезаны, мы оказываемся на острове, не связанном с другими областями Космоса»*. Таким образом, противостояние Михаэля и Люцифера имеет и политические коннотации, подчеркивая основной конфликт «Света» через идею *дезинтеграции, разобщения человечества, торжества «мелких бесов», лишенных «самости», но чаящих «равенства для всех»*.

Высший и низший миры борются за влияние на *Еву* — третий центральный персонаж гепталогии, олицетворение всего земного и главную героиню оперы «*Понедельник*». Сюжет суперцикла развивается не прямолинейно, со множеством побочных линий. Каждый из дней имеет символическое значение через соотне-

* См.: *Godwin J. Stockhausen's Donnerstag aus Licht and Gnosticism / In: Gnosis and Hermeticism from Antiquity to Modern Times. State University of New York Press, 1998.* (В русском переводе А. Мома статья размещена в сетевых изданиях под названием «Штокхаузен и гностицизм»).



Репетиция оперы «Понедельник» из цикла «Свет».
Сценография М. Бьёрнсон. Ла Скала, 1988 г.

сенность с космической ролью планет: *понедельник* — Луна (женственность Евы), *вторник* — Марс (война противоборствующих сторон), *среда* — Меркурий (примирение), *четверг* — Юпитер (победа Михаэля), *пятница* — Венера (соблазнение Евы Люцифером), *суббота* — Сатурн (смерть Люцифера), *воскресенье* — Солнце (торжество света, мистический союз Михаэля и Евы).

Характеристики персонажей также содержат *регистровую, тембровую и интонационную символику*: Михаэль поет тенором, его инструмент — труба, центральная интонация — чистая кварта; соответственно, Люцифер — бас, тромбон, большая септима; Ева — сопрано, бассетгорн, большая терция.

Музыкальное развитие цикла базируется на универсальном принципе, формировавшемся постепенно в музыке Штокхаузена с начала 1970-х годов и ставшим итогом эволюции его композиционно-структурных средств; с подачи автора он назван *формульной композицией*. Речь идет об опоре на такую структурную единицу, которая не только содержит многоуровневые конструктивные потенции к развитию (как серия), но и наделена (в отличие от абстрактной серии) *художественным содержанием*, то есть является и технологической, и образно-смысловой

«матрицей» сочинения (по мнению С. Савенко, формула ближе к лейтмотиву, чем к серии). Главную «формулу» гепталогии охарактеризовал сам композитор: «Это три центральные мелодии в совокупности. В каждой из них различное количество звуков: в формуле Михаэля тринадцать тонов, в формуле Евы — двенадцать, у Люцифера — одиннадцать. Вместе они образуют последования аккордов, из которых складывается гармоническая система. Формула имеет семь звеньев, разделенных паузами различной длины... Паузы между звуками бывают окрашенные и чистые... Между тонами формулы есть звукоряды, расширяющие и продолжающие ее... Затем существует „пред-эхо“, приближения и удаления звука, а также ритмические модуляции каждого звена... Формула — это генетический код, из одной формулы можно получить самые разные вещи... Я строю свои большие сооружения не из отдельных „кубиков“, а как единое целое. Это космический принцип. Это природный принцип*». Подобными высказываниями автор подчеркивает единство микро- и макроуровня своего детища, форма которого, по утверждению композитора, разомкнута и сравнима со «спиралью без конца».

Итогом сюжетных коллизий сочинения является перерождение Люцифера, возвращение его на праведный путь, торжество сил Света и Добра. Масштабность гепталогии вряд ли оставляет нам шанс вникнуть в детали, остается лишь отослать читателей к ее весьма зрелищным фрагментам, доступным на DVD (две из семи опер цикла до сих пор ни разу не поставлены, а планы постановки суперцикла целиком пока вообще всерьез не рассматриваются).

Эхо большого взрыва. Последний «Звук». В сентябре 2001 года, после печально известных террористических атак на здания Всемирного торгового центра в Нью-Йорке, Штокхаузен взбудоражил мировую общественность заявлением о том, что теракты явились «величайшим произведением искусства», после чего немецкая пресса подвергла композитора ostrакизму, а его намечавшиеся концерты в Гамбурге были отменены. Извинения, принесенные Штокхаузену, и разъяснения, что он

* Цит. по: Штокхаузен К. Из интервью / Перев. С. Савенко, Л. Грабовского // В кн: Композиторы о современной композиции. М.: Московская консерватория, 2009.

имел в виду «точку зрения Люцифера», мало способствовали реабилитации «величайшего немецкого композитора» (считавшего себя пришельцем с Сириуса) на фоне падения интереса к его творчеству после почти тридцатилетнего затворничества во время работы над «Светом».

Одно из объяснений «циничного» высказывания композитора — его дзен-буддистское понимание смерти как пути в иное, высшее измерение. Но заявление композитора симптоматично и в социокультурном плане: оно выразило одну из главных художественных констант XX века — представление о художнике как о человеке, взрывающем оковы обыденности, раздвигающем границы «разумного»; аналогично высказывались Т. Манн («Художник — брат преступника и сумасшедшего») или Г. Гессе («Сумасшествие есть начало всякой мудрости»), создавшие своеобразные литературные параллели музыкально-поэтической мистерии Штокхаузена («Доктор Фаустус» Манна, «Игра в бисер» Гессе). В сравнении с варварским нью-йоркским «перфомансом», приковавшим внимание всего мира и впервые превратившим *дату* — 11 сентября — в нарицательное сочетание, Штокхаузен назвал достижения композиторов «никчемными» (можно в этом усмотреть и ущемленный эгоцентризм, свойственный многим артистическим натурам).

Неосторожный демарш композитора имел и другой смысловой аспект, диагностировавший *как угрозу* упорные *попытки массового искусства стать «новой реальностью»* — ни для кого не секрет, что чудовищные взрывы в Нью-Йорке задолго до их оценки Штокхаузенем были многократно растиражированы в американском кино («Армагеддон», «День независимости» и др.), *алчно поглощавшимся миллионами зрителей*: так ли уж ошибся немецкий композитор в оценке *телевизионного дубля, оформленного точно по сценарию голливудских боевиков?* Думается, что Штокхаузен вполне осознавал преступность намерений террористов и трагическую безвинность жертв, а в наделавшую много шума фразу вложил метафорический, а не буквальный смысл.

Впрочем, в последние годы земные страсти мало интересовали композитора. По окончании «Света» он задумал не менее масштабный проект — цикл «Звук», каждая из частей которого соответствовала бы одному часу суток, но успел завершить

лишь пять из них. Его творческая фантазия не иссякла ни на йоту — в сочинениях последнего цикла он продолжил феерическую серию звуковых находок: например, чрезвычайно изобретателен по исполнительским приемам *дуэт для двух арф* «Радость» (второй час цикла, 2005). Последнее сочинение Штокхаузена — «Еще пять звездных знаков» для оркестра завершено за день до смерти, 4 декабря 2007 года.

Карлхайнц Штокхаузен — автор около 370 произведений, один из наиболее одаренных, интересных и смелых новаторов нашего времени. Его открытия коснулись практически всех направлений современной музыки. Блаженный Августин еще в V веке говорил: «Чудо противоречит не природе, а нашим представлениям о ней». Штокхаузен сделал чрезвычайно много для превращения музыки в чудо, магическое искусство поиска гармонии с Космосом.

QUO VADIS* (вместо заключения)

Музыкальный авангард за два десятилетия своего наивысшего расцвета (1950–60-е годы) немислимо расширил представления о сущности и целях творчества: кардинально обновил композиционные техники; изобрел качественно новые звучания и параметры восприятия музыки, обновил формы ее бытования, предпринял шаги по интеграции музыки с другими видами искусства и окружающей действительностью; преодолел европоцентризм через общение с восточной философией и этнографической экзотикой; примерил научные одежды и, напротив, пытался раствориться в мироздании, отринув человеческие законы; разомкнул границы сочинения в открытых и «неконтролируемых» формах.

Однако беспрецедентная музыкальная революция неожиданно столкнулась с тем, что нарастание скорости обновлений снижает степень усвоения новизны, а любое позитивное достижение имеет обратную сторону: расширение свободы в одной сфере творчества порождало ее ограничение в другой.

* *Quo vadis* (лат.) — куда идешь?

Уже в середине 1960-х в русле музыкального авангардизма наметились кризисные явления. С критикой авангарда как «чистого искусства» выступили его же адепты: к примеру, М. Кагель перечеркнул «самостийность» музыки ее включением в иронично-абсурдистский «инструментальный театр»; Л. Ноно, вступивший в компартию, пытался скрестить сериализм с социальными идеями. Концертная публика «голосовала» ногами, простым уходом из концертных залов; композиторы «академического модернизма» недоуменно отворачивались (Стравинский объявил музыку «иконы авангарда» Штокхаузена чопорной и скучной, а на концерте из его фортепианных сочинений «надеялся, что пианисту наконец все надоест и он пустит себе пулю в лоб»).

Главной мишенью критики стал тотальный сериализм за его математическую «вычисленность», изживание психологизма. Напомним, однако, что спор о приоритете в искусстве разума либо чувства-интуиции имеет тысячелетнюю историю. Не исключением стал и XX век. В 1905 году Л. Шестов в работе «Апофеоз беспочвенности» писал: *«Привычка к логическому мышлению убивает фантазию. Человек убеждается, что есть только один путь к истине через логику, и свернуть с него — значит идти наверняка к нелепости. Вне логики все — заблуждение, которое становится тем более роковым, чем ближе мы подходим к последним вопросам бытия. Здесь ариаднин клубок логики уже давно весь размотался, но нить крепко держит человека, не пуская его вперед. Он начинает топтаться на одном месте, нимало не подозревая, что попал в такое глупое положение благодаря принятым им излишним мерам предосторожности. Он боится заблудиться! Но тогда лучший способ — оставаться дома... Раз вышел в путь, хочешь быть Тезеем и убить Минотавра, нужно перестать слишком дорожить безопасностью и быть готовым никогда не выйти из лабиринта... Пока оседлые люди будут искать истины — яблоко с дерева познания не будет сорвано. За это дело должны взяться бездомные авантюристы, природные кочевники...»**. На исходе столетия яркий представитель авангарда Х. Лахенман подытожил искания тех «бездомных авантюристов» от музыки, кто шел по пути

* Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. Опыт адогматического мышления. Л.: Изд. ЛГУ, 1991.

«беспочвенности». Подчеркнув, что структурализм 1950–60-х годов помог музыке *избавиться от «балласта выразительных клише», «отказаться от своего языкового характера»* (образных «договоренностей» между композитором и слушателем) и *«познать саму себя как безъязыковое структурное образование»*, композитор вместе с тем отметил, что *«общество не захотело принять участие в новой игре»* из-за непонимания смысла новоизобретенных «внеязыковых знаков» и страха перед непознанными глубинами собственного «я», отчего уже в следующее десятилетие началась постепенная «капитуляция» нового музыкального мышления, его «регресс» к более традиционным формам мышления*.

Сегодня, сквозь сложившуюся временную дистанцию, уже можно подвести некоторые итоги с анализом причин возникновения авангарда и его последствий.

Какие времена — такие песни. В наши дни стало очевидным, что авангардизм не столько экстремален, сколько *закономерен*: он имеет *гносеологические***, *эстетические* и *социальные* корни.

К первой из перечисленных причин его бурного развития можно отнести извечное *стремление человека к новизне, изучению непознанного*. Мощный импульс к модернизации композиторского мышления XX века дала *наука*, кардинально изменившая представления о мире (теория относительности, феномен расширения Вселенной, квантовая механика) и предоставившая музыкантам новые технологические возможности (электроника, звукозапись, компьютеры).

Главной эстетической предпосылкой музыкального авангарда явилось, по мнению композиторов послевоенной генерации, *истощение возможностей «нарративной», то есть «описательной», литературно-программной и психологически-рефлексивной музыки*, в течение нескольких столетий связанной со словом и сформировавшей свой «абстрактный» язык через символизацию выраженных в текстах образов и эмоций (вспомните процесс рождения языка классической симфонии на основе тира-

* См.: *Лакенман Х.* К проблеме структурного мышления в музыке // В сб.: Композиторы о современной композиции.

** *Гносеология* — теория познания (раздел философии).

жирования и типизации оперных интонаций). *Девальвация принципа «выразительности» как проекции пресловутых «чувств»* проявилась уже в музыке импрессионистов, усиливших собственно звукокрасочную «интенсивность» без ее психологизации и вне социальной проблематики. Дальнейший ход музыкальной истории выявил острое желание *найти такие средства организации звука, которые исключили бы самую возможность «эмоциональных смут»*, питавших искусство романтизма и его поздних проявлений вроде экспрессионизма. Существенными признаками авангарда стали *«антипсихологизм» и подчеркнутая рационалистичность, стремление к «научному», «объективному» творчеству, уподоблению музыки точному знанию* (в этом авангард возвращается к античным идеям о музыке как внеличностной «гармонии сфер», форме высшего мирового порядка) или, напротив, *отрицание логики как аспекта человеческой деятельности*.

Основными векторами развития авангардной музыки можно считать *исключение любых проявлений творческой инерции, трафаретности*; превращение композитора в своеобразного *демиурга*, «организатора» хаоса, создателя сверхновых, но недолговечных «микровселенных» (в том числе разного рода *мобильных, точно нефиксируемых форм*), каждая из которых нередко изобретается для однократного применения в единичном произведении; *желание исследовать феномен музыкального звука как такового и создать на основе анализа новые синтетические звуковые модели*.

Радикальный характер авангарда, его *категорический разрыв с традицией* связан, несомненно, и с глобальным *кризисом гуманизма* (в этом — его социальные истоки). Вынесенные в эпиграф горькие слова швейцарского художника Пауля Клее, не дожившего одного года до победы над фашизмом, иллюстрируют важнейшие особенности и послевоенного европейского сознания — *подавленность масштабом вреда, которое человечество оказалось способно нанести самому себе, подсознательное желание вычеркнуть из памяти позорные страницы истории*. Провозглашенная Ницше в конце XIX столетия идея «смерти Бога», трактованная Ясперсом как «грызущая тревога за судьбу человека и его бытия», в XX веке трансформировалась в социальный, а затем и антропологический пессимизм. Американская писательница



Р. Магритт. «Перенос»
1966 г.

Г. Стайн всех современников Первой мировой войны назвала «потерянным поколением»; в 1924 году русский философ Н. Бердяев (находясь в Берлине) писал: *«Если нет Бога, то нет и человека — вот что опытно обнаруживает наше время... Гуманизм новой истории изжит и во всех сферах культуры и общественной жизни переходит в свою противоположность, приводит к отрицанию образа человека»**.

Показательно, что именно из этой работы Бердяева англичанин О. Хаксли выбрал фразу-эпиграф к своему роману-антиутопии «О дивный новый мир» (1932), полному пугающих картин нравственной деградации технократического общества.

В середине XX века зловещая метафора Ницше, эсхатологические прогнозы философов и язвительно критиковавшаяся «социальная зоология» Хаксли подтвердились чудовищным катаклизмом новой войны, вспыхнувшей на вечно тлеющей помойке человеческих пороков от запала непомерных амбиций ничтожного субъекта, посягнувшего на владение всем миром: *«конец истории»* стал явью. На фоне грандиозной мировой бойни закономерно стремление одного из крупнейших умов столетия, немецкого философа *Мартина Хайдеггера* (1889–1976) «доосмыслить» идеи предшественников. Человеку, писал Хайдеггер в 1940-е годы, «не осталось ничего, за что он мог бы держаться и чем мог бы направляться»; сущее погрузилось в «блуждающий способ существования, когда распространяется пустота», а главной формой рационального сознания стала *«техника и отказ от осмысления как закрытая от самой себя организованная неспособность подняться до какого-либо отношения к тому, что достойно вопрошания»*. Философ также отмечает всеобщую *инфляцию языка* и призывает научиться *«заново молчать»*, чтобы *«одинаково ясно увидеть и соблазн публичности, и немошь приватности»***.

* Бердяев Н. Смысл истории. Новое средневековье. М.: Канон-плюс, 2002.

** См. работы М. Хайдеггера «Преодоление метафизики» (1936–46), «Письмо о гуманизме» (1946), «Слова Ницше „Бог мёртв“» (1947).

Искусство принадлежит... кому? Если попытаться выразить суть «нового человека», выявленную мыслителями, не языком высоких материй, а общедоступно (с неизбежным упрощением), то ей окажется «усекновение» душевности (того «совестливого», что контролировалось экзистенциальным понятием «Бог»). Эту важнейшую приметку времени выразил более чем полно музыкальный авангард: композиторы-авангардисты предпочли более не рассуждать о судьбах человечества, ибо «разговоры о смысле жизни» были скомпрометированы идеологическими спекуляциями, а сосредоточиться на абстрактной жизни звука (Штокхаузен провозгласил музыкой «любое акустически оправданное сочетание звуков»). Голос человека оказался вплетен в смысловое поле авангарда лишь как неглавный призыв, один из элементов вселенского «звукового пейзажа». Неудивительно, что массовый слушатель, охочий до «психологической программности», идущий на концерт за получением гарантированных, *хорошо знакомых эмоций*, почувствовал себя обманутым элитарностью, холодностью либо дразнящей «какофонией» авангардного новояза.

Следствием этого стала еще бóльшая поляризация лишенных объединяющей сердцевины крайностей на «низкое», телесное (в сфере музыкального творчества его обслуживанием занялась *поп-музыка*) и «высокодуховное», стерильное «искусство для искусства». «Низкая» поп-культура, акцентирующая архаичные телесно-ритмические импульсы и опирающаяся на заимствованные из популярной классики мелодико-гармонические клише, стала вотчиной «толпы», то есть в метафизическом смысле Никого, а «высокое» искусство авангарда, игнорировавшее «толпу», получило в ответ пустые филармонические залы, то есть реально молчащее Ничто. Можно было бы воскликнуть: «Велика ли разница?», однако *самоотверженный нонконформизм авангардистов бесконечно ценен сам по себе*, вне соотносительности его с приятием или отторжением слушателем, важен как «озоновый слой» культуры, свободный от дыхания отравленной «природы».

Ю. Холопов писал об этом: «Художник высокого искусства музыки, субъективно, быть может, и желавший общения с широкой массой слушателей на общем языке, в действительности уже априорно отшатывается от усредненности

„слишком человеческого“, объективно стремясь к выходу за его пределы, в какое-то „сверхбыденное“, туда, где нет ординарности, быта-серости, где нет даже самих этих слов усредненного человека. Художник чувствует необходимость быть выше того, что всеми „разжевано“, что есть „правильное“ безликое общее место». Авторитетному мнению крупнейшего отечественного музыковеда неожиданно оппонирует эхо истории: за полвека до появления фундаментальных работ Холопова Н. Бердяев в книге «Новое средневековье» предрекал превращение абсолютной свободы в абсолютную пустоту: «Время новой истории слишком долго задержалось на формальной свободе в принятии Истины, не совершив своего избрания, и потому образовало оно формы и мысли жизни, обоснованные не на Истине, а на формальном праве избирать какую угодно истину или ложь, то есть создало беспредметную культуру, беспредметное общество, не знающее, во имя чего оно существует»**.*

Вряд ли, однако, можно обвинить авангардистов в намеренном уничтожении в музыке опознаваемого «общечеловеческого смысла», скорее наоборот: *художественная практика отразила (возможно, неосознанно) утрату бытием прежних духовных ценностей, исчезновение привычных опор*; тогда стремление максимально дисциплинировать творческий процесс можно трактовать как попытку создания нового порядка взамен воцарившегося хаоса. *«Нигилизм, — по мнению М. Хайдеггера, — есть приходящая к господству истина о том, что все прежние цели сущего пошатнулись. Но с изменением прежнего отношения к ведущим ценностям нигилизм... становится свободной и чистой задачей установления новых ценностей»***.*

Первое время творцы авангарда пытались *агрессивно воздействовать на публику* путем провокаций, скандалов, шокирующих акций. Однако последовавшая за авангардным натиском волна

* Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века / Цит. по эл. версии: <http://www.kholopov.ru>.

** Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства: В 2-х т. Т. 1. М.: Искусство, 1994.

*** Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993.

деклараций о «*смерти слушателя*» и «*самодостаточности творца*» подтвердила «разорванность» современного сознания, музыкального в том числе.

Сериализм и другие техники авангарда породили также *проблему оценки художественной значимости произведения*: математическая выверенность «проектов» как бы гарантировала авторам (в том числе хорошо обученным ремесленникам) заведомую упорядоченность звуковых структур, а сложность «продукта» творчества, тонкости которого открываются лишь опытному аналитическому уму, лишили среднестатистического слушателя возможности оценить красоту мысли (о чувстве в таких случаях говорить не приходится из-за *рационализации* процесса творчества).

Для знатоков *технологическая свежесть* авангарда сравнительно быстро утратила качество новизны — к 1970-м годам практически все техники уже были изобретены; нынешний *поставангард* по-прежнему питается плодами, возвращенными на ниве двух послевоенных десятилетий: в 1994 году Я. Ксенакис заметил, что современные возможности позволяют изобрести «все что угодно, но почему-то ничего не изобретают»*. При этом составляющие основную массу слушателей «просвещенные дилетанты» до сих пор не освоили огромные пласты музыки начала XX века (столетней давности!) — Шёнберга или Веберна широкая аудитория по-прежнему относит к области мудреной «современной музыки», остающейся для многих камнем преткновения.

Неоценимый урон авангарду (и культуре в целом) нанесла *экспансия электронных масс-медиа и захватнический дух коммерческой культуры* во всех ее проявлениях (в том числе рок-музыки, необоснованно, за редкими исключениями, претендующей на глубину).

Новые риторические ответы. Одним из итогов эволюции авангардизма стало его «*истончение*» до бытования в среде *узкоакадемической элитарной прослойки* (внутри которой московский композитор В. Тарнопольский выделил суррогатную область — «поп-авангард», то есть технологически подкованную,

* Трибуна современной музыки, № 1, 2008.

коммерчески процветающую, но духовно инфляционную отрасль авангарда) и *разветвление мощного авангардистского потока на ряд локальных течений*, неспешно продолжающих «поступательное развитие».

К *продолжающему* типу западного авангарда — *пост-авангарду* — можно отнести направления, сформировавшиеся на рубеже 1970–80-х годов: британское движение «*новая сложность*» (Б. Фернихоу, М. Финнисси, Дж. Диллон, Р. Эмсли, Дж. Кларк, Р. Баррет), развивающее сериалистскую свержорганизацию в еще более детализированной форме, или уже упоминавшееся направление *французского спектрализма* (Т. Мюрай, Ж. Гризе, М. Левинас, Юг Дюфур, Х. Радулеску), выросшее на технологической базе электроники под влиянием микрохроматических медитаций итальянца *Дж. Шельси* (1905–1982), отличавшегося гипертрофированным вниманием к внутренней жизни звука (одно из самых известных произведений этого итальянского мастера, замеченного мастерами авангарда лишь в конце его жизни, — *Четыре пьесы на одной ноте* для камерного оркестра, 1959).

«*Поп-авангард*» в западной версии можно связать с *американским минимализмом*, большинство представителей которого минимумом средств воплощают минимум мысли: типичным представителем этой разновидности минимализма является, к примеру, *Филип Гласс* (р. 1937). Как иронично писала Т. Чередниченко, после оглушительно тихой кульминации творчества Кейджа (то есть пьесы «4.33») минималисты «*заполонили опустошенный опус бедным и нейтральным материалом — повторениями кусочков гамм и простых трезвучий; на таком фоне тематическое изобретательство Карла Черни кажется верхом оригинальности*»*. Наиболее адекватное применение минимализм нашел в прикладных сферах — прежде всего, в киномузыке.

Не имея возможности углубляться в «глобальные проблемы минимализма», отметим, что его не следует путать с представителями так называемой «*новой простоты*» (поляк *Х. Гурецкий*, англичанин *Дж. Тавенер*, живущие в Германии эстонец *А. Пярт*

* Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: НЛО, 2002.

и украинец *В. Сильвестров*), для которых минимум звуковых событий означает максимум смысловой концентрации в каждом из них, а скромность мелодико-гармонических формул выражает «эстетику смирения» (Чередниченко), жертвенно добытую через отказ от авангардистской доктрины новизны. В языковом аспекте «новая простота» реализуется композиторами по-разному — например, через возрождение *ладовых и мелодических формул средневековой духовной музыки* (Пярт, Тавенер) или наивную *неоромантику* (Сильвестров). Девиз «новой простоты» выдвинул немецкий композитор *Вольфганг Рим* (р. 1952), имея в виду ослабление рационального пресса сериализма, однако творчество Рима совсем не просто, по плотности и остроте высказывания оно ближе *неоэкспрессионизму*.

Реакцией на «бурю и натиск» авангарда и его «эмансипацию от здравого смысла» стало также *его полное отрицание* представителями разного рода *неотрадиционализма*, повернувшими «назад» к «общечеловеческим ценностям» и доавангардным музыкальным идиомам, включающим практически все языковые компоненты предыдущих эпох от раннего средневековья до романтизма (волнообразность, или «*маятниковобразность*», музыкальной эволюции и — шире — историко-культурных циклов проявилась в очередной раз: после всякого рывка «вперед» человечество непременно берет тайм-аут).

Травма постмодерна. Понятие *авангард* во многом смыкается с термином *модернизм* — и то и другое подчеркивает *современность*, актуальность художественного отклика (в первом случае также неиссякаемую веру в улучшенное, «более передовое» завтра). «*Травма постмодерна*» — таково название статьи В. Тарнопольского, посвященной ситуации в музыке «после авангарда»*, автор которой видит причины кризиса авангардизма в *конфликте его нонконформистских призывов и «революционных» форм с победившими в Европе усредненно-либеральными социальными установками*, которые не нуждаются в реальном обновлении личности, разуверившейся в глобальном смысле истории. В этих условиях, по мнению Тарнопольского, авангард стал неким «музыкальным меньшинством», который

* *Тарнопольский В.* Травма постмодерна // В кн.: Постмодернизм в контексте современной культуры. М.: Московская консерватория, 2009.

из генератора новых смыслов превратился в «содержанку» музыкального истеблишмента, вынужденно демонстрирующего свою «лояльность» к авангардному радикализму (и потому спонсирующего фестивали современной музыки). Такой «прирученный» авангард от головокружительного «всё можно!» пришел к извечному «что делать?», отразив общее изменение культурной ситуации в конце XX столетия.

Какие же «травмы» обострили течение истории «после модернизма»?

В конце XX столетия человечество вступило в фазу *относительности* политических, религиозных, социокультурных и художественных представлений. Всеобщая информатизация и пропаганда сомнительных ценностей «общества потребления» (в том числе его главного продукта — «массовой культуры») вызвала тенденцию к *глобализации*, то есть усреднению, унификации мышления в масштабах целых континентов, нивелировке творческой инициативы, формированию «конвейера» по производству социальных стереотипов, лишенной внутренней метафизической мотивировки, самоценной сути (например, распространение «Макдональдсов» даже в тех странах, где специфика национальной кухни не предполагала тотальной «бургеризации» клиентов). Это вызвало *кризис самоидентификации* человека, утрату им национальной, религиозной, культурной неповторимости, превращение его в типовой элемент однородной социальной массы, оболочку исчезнувшей «самости»*. На «новую социальную обрядовость» в полной мере отреагировало *искусство*, все чаще подменявшее творческий акт внешним *ритуалом* («подачей», «презентацией») или *дизайном* (грамотной имитацией художественных форм, не мотивированных духовным поиском). Все эти «шаги в пустоту» стали предметом исследования *философии постмодерна*.

Термин *постмодернизм* (буквально — «то, что после современности») детально обосновал в 1979 году французский

* Параллельно нарастают процессы резкого отчуждения «цивилизованной» — сытой и обустроенной — европейско-американской зоны от нищего «третьего мира» — беднейших стран Азии и Африки, в которых развивается «религиозный фундаментализм», нетерпимый к западным ценностям и стремящийся искоренить инакомыслие путем терроризма.

философ *Жан-Франсуа Лиотар* (1924–1998) в работе «Состояние постмодерна: Доклад о знании» (хотя термин возник еще в начале столетия и широко применялся в 1960-е), после чего «постмодернистская волна» захлестнула французскую философию (Ж. Бодрийяр, Ж. Делёз, Ж. Деррида и другие). Основные положения Лиотара, разделявшие его единомышленниками, заключались в следующем: абсолютные истины — вымысел, их постижение невозможно из-за того, что все они — лишь *языковая игра*. Поэтому история такова, какой она написана (а вовсе не «объективна»); красота относительна и «красива» ровно настолько, насколько ей подобраны те или иные слова; «бог» и другие «великие герои» — продукты «старого» европейского безальтернативного мышления, упорно искавшего несуществующий абсолют (что лишь приводило к тоталитарным режимам). Все прежние «истинные» понятия были объявлены Лиотаром *мифами*, а мир, ранее считавшийся целесообразно развивающейся структурой, — «выдуманном повествованием». Подтверждение относительности истин Лиотар нашел в *кризисе универсального научного знания* и продолжающейся *дискредитации разума*, вызвавшей рост неуверенности человека в значимости прежних идеалов, растерянность и страх перед «концом истории». Плюрализм европейских демократий, по мнению философов постмодерна, выродился в *тиранию электронных средств массовой информации*, формирующих негативное поле «информационного общества», не имеющее содержательной сущности и порождающее лишь «*симулякры*» (термин Ж. Бодрийяра) — бессмысленные «пустышки», имитирующие формы явлений, но лишённые смысла.

Согласно философии постмодерна, изменилась и *роль художника*, который, будучи не в состоянии открыть что-либо принципиально новое, должен лишь «*интерпретировать*» существующие культурные тексты (под которыми понимаются



Архитектура постмодерна:
бутафория имперского ампира,
висячие сады и церковные
купола («в одном флаконе»
Вена, дом Хундертвассера, 1985 г.

любые артефакты) *посредством новых языковых игр*. «Смерть автора», провозглашенная Р. Бартом в одноименной работе (1968), стала развитием идеи «смерти субъекта», объявленной М. Фуко (1966). Последний в книге «Слова и вещи» писал: *«В наши дни мыслить можно лишь в пустом пространстве, где уже нет человека. Пустота эта не означает нехватки и не требует заполнить пробел. Это есть лишь развертывание пространства, где наконец-то можно снова начать мыслить»**.

В свете такого мирочувствования очевидно, что авангард, «упразднив» человека (который, согласно Фуко, по нелепости является и «объектом», и «субъектом» исследования гуманитарных наук) и отринув эстетически устоявшееся языковые модели, стал этапом на пути к постмодернизму, то есть в известном смысле «унтер-офицерской вдовой, высекшей саму себя»: публика утратила к авангарду интерес сразу после того, как выяснилось, что творцы и «реципиенты творчества» говорят на разных языках, а единственный смысл иных авангардныхopusов — лишь в обмане ожиданий слушателя. Такое положение сохраняется во многом и сейчас: многие из сегодняшних «меломанов» не в состоянии назвать ни одного имени *современного*, то есть *ныне живущего* композитора, в особенности западноевропейского (автор проводил такой эксперимент со своими учащимися**). Положение о художественном творчестве как «мифе» отчасти подтверждается и тем, что мы видим в художественных галереях: С. Аверинцев был совершенно прав, утверждая, что искусство нынче — «всё, о чем можно издать художественный альбом»***. Перефразировав эту мысль в музыкальном ключе, мы нисколько не погрешим против истины: посетители фестивалей современной музыки имели возможность убедиться, что единственная цель многих «новейших» звуковых концептов — самоутверждение автора, воспроизводящего «мифологию» искусства через симуляцию его внешних форм (использование «прогрессивных техник», сочинение буклета с глубокомысленным

* Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1977.

** Пренебрежение «современностью» в нашей стране (в том числе практическое отсутствие в российских концертах новейшей музыки, за исключением узкопрофессиональных акций) имеет глубокие метафизические корни и может стать предметом особого размышления.

*** Аверинцев С. Образ античности. СПб.: Азбука-классика, 2004.

«концептом», наличие музыкантов, публики, атмосфера концертного зала и т. п.). Исключения, конечно, есть — но количество неодноразовых *событий* в музыкальном мире, увы, невелико.

Чем же заняты, согласно теоретикам постмодерна, после своей метафизической «смерти» нынешние авторы? По ироничному замечанию писателя В. Пелевина, постмодернист — это «кукла, мастерающая куклу куклы». То есть, в нашем случае, *постмодернистские композиторы* — авторы, пишущие «музыку о музыке» (или «музыку о конце музыки»). Суммируя общие черты музыкального творчества последних двух-трех десятилетий, можно выделить следующие его характерные черты: *дистанцирование авторов от любых постоянных стилиевых привязанностей* (наметившееся в авангардизме); как следствие — *стилистический плюрализм, полистилистика как черта индивидуальных стилей* (обилие явных или скрытых цитат из чужих произведений); *поиск авторами собственной системы связей между разнородными элементами* многослойной культуры; *отношение к музыкальной истории как к «интертексту»*, то есть к подобию единого гигантского произведения искусства, подлежащего анализу, комментарию, выявлению не вскрытых ранее соотношений. Отсюда — основные творческие методы представителей постмодернизма: *деконструкция* (аналитическое разложение классических «текстов» мировой культуры и поиск новых смысловых комбинаций на прежнем культурном поле), *концептуализм* (разновидность *авторской рефлексии* — личностной реакции, обоснованной индивидуальным духовным опытом) или, напротив, *сокрытие авторской позиции под маской «внеличности»*; *ирония и абсурдистский юмор*, оппонирующие «культурным тупикам» цивилизации.

Тема *постмодерна* (как типа современного мышления) безгранична, сама по себе являясь «интертекстом»: *постмодернизму* (как философской и художественной материализации постмодерна) посвящены тысячи работ, научных статей, диссертаций и даже ряд энциклопедий. Поэтому мы ограничимся лишь несколькими примерами из области музыкального творчества.

«Интертекстуальность», культурную многослойность, стилистический плюрализм постмодернизма ярко иллюстрирует «Симфония» Лючано Берио (1968) для скрипки, фортепиано, электрооргана, электроклавесина и вокального ансамбля

“Swingle Singers”: две первые части опуса посвящены «интеллектуальным и политическим досугам» европейцев (они написаны на тексты К. Леви-Стросса, Мартина Лютера Кинга и самого Берлио), третья же часть представляет собой виртуозно созданный *коллаж*: на фоне скерцо из Второй симфонии Малера звучит тонкая вязь цитат из произведений Баха, Бетховена, Берлиоза, Дебюсси, Р. Штрауса, Бартока, Шёнберга, Берга, Хиндемита, Булеза, Штокхаузена, а также фрагменты политических лозунгов и строки из романа ирландского писателя и драматурга С. Беккета «Неназываемый», герои которого «деперсонализированы», лишены имен. Термин «симфония» здесь употреблен в этимологическом (в данном контексте — постмодернистском) смысле: как «разнородное единство». «В „Симфонии“ Берлио, — пишет Л. Кириллина, — концепцией становится сама идея „со-звучания“ на всех ее уровнях: музыкальном, словесно-текстовом, историко-культурном, историко-политическом. Здесь дан и эмоциональный портрет, и интеллектуальный анализ современности. Вечное и сиюминутное, утонченное и тривиальное, трагическое и забавное предстают в постоянном контрапунктическом взаимодействии. С одной стороны, перед нами — запечатленная в звуках хроника, с другой — свод мифов, причем с авторским комментарием, то лирическим, то ироничным»*. Стилистически разнородно и творчество живущего в Италии немца Ханса Вернера Хенце (р. 1926).

Огромное количество постмодернистских опусов ёрнически, иронично трактует «вечные темы», глобальные проблемы истории и даже тему Конца Света. Примером может служить «веселый реквием» Д. Лигети — опера «Великий Мертвиарх» (1979; более точный перевод «Гран-Макабр»), действие которой происходит в Брейгельландии (ожившей картине Брейгеля), а музыка сочетает, казалось бы, несовместимое: псевдолатинские духовные гимны и рэгтаймы, мелодии фламенко и гудки автомобильных клаксонов.

Один из распространенных приемов постмодернизма — *рекомпозиция* («пересочинение») чужих произведений в новом концептуальном ключе. Кроме Л. Берлио («Orfeo II», опера по

* Кириллина Л. Лючано Берлио // В сб.: XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 2. М.: Музыка, 1995.

опере Монтеверди, 1984; *«Переложение»* на основе набросков Десятой симфонии Шуберта, 1989; *«До, во время и после»* по *«Заиде»*, незавершенной опере Моцарта, 1995; обработки сочинений Пёрселла, Боккерини, Брамса, Малера, Фальби), ряд подобных опусов создал немец *Дитер Шнебель* (р. 1930) — в частности, масштабный цикл *“Re-Visionen”*, название которого можно перевести как «переделки» (ревизии) или же как «повторные видения» (1972–89, на музыку *Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Вагнера, Верди, Малера, Веберна*).

Несколько ярких примеров постмодернистских фантазий приведено в итоговом разделе «внеклассного чтения», посвященного творчеству *М. Кагеля*.

Начало времени посткомпозиторов. В заключение главы об авангарде и его творческих «шлейфах» отметим, что в русле постмодернистской теории «конца истории» весьма широкое распространение получили идеи «конца авторской музыки» (или *«конца времени композиторов»*, по версии отечественного пропагандиста этой концепции В. Мартынова).

Некоторый кризис «креативности» в наше время действительно наблюдается, но он связан скорее с уходом из жизни в течение двух последних десятилетий практически всех крупнейших мэтров авангарда, то есть со сменой поколений. Однако это совсем не означает, что освободившееся пространство культуры остается незанятым. Возможно, что затянувшаяся постмодернистская «деконструкция» сознания дала человеку шанс в очередной раз начать «собирать камни», то есть искать новый синтез: потребность в объединяющих общество фундаментальных идеях сейчас остра как никогда. Может быть, именно музыка станет новым мостиком к познанию нами самих себя. Как написал В. Мартынов (в итоге опровергая собственные постулаты), «идеи конца истории и конца искусства не должны восприниматься в мрачных „апокалиптических“ тонах, ибо и история, и искусство, быть может, представляют собой всего лишь формы уже исчерпавшего себя способа совершения истины. Думается, что приблизиться именно к такому пониманию искусства и истории может помочь исследование возможностей и границ композиторского творчества, ибо в феномене композиторства взаимодействие истории как таковой и искусства как такового проявляется с наибольшей наглядностью и наибольшим

драматизмом. Вот почему решение проблемы „конца времени композиторов“ можно рассматривать в конечном итоге как *прелюдию или как предикт к тому, что Хайдеггер называет „решением об истине сущего“*» (курсив наш. — С.П.)*.

Думается, что пока существует человечество, в мире всегда найдется место чистым помыслам, глубоким идеям и оригинальным художественным высказываниям. Это позволяет всем нам смотреть в будущее с надеждой на сохранение Музыки как формы выражения красоты Человека во всей ее полноте, сложности и неоднозначности. Впрочем, и в наши дни достаточно композиторов, пишущих не только «умно», но и экзистенциально, «из глубины»: чтобы убедиться в этом, нужно всего лишь чаще брать в руки диски с новой музыкой и не бояться посещать концерты с неизвестными именами в афише.



ВНЕКЛАССНОЕ ЧТЕНИЕ:

Игры в постмодернизм (штрихи к портрету Маурисио Кагеля)

По просьбе одного издателя я написал книгу о технологии живописи. Читая ее, я научился рисовать.

Сальвадор Дали

То, что человек пишет, должно выходить за рамки его намерений.

Хорхе Луис Борхес

Лукавые мудрствования постмодернистских философов не должны заслонять живую и разнообразную художественную практику: «критика культуры» — совсем не синоним бескультурия, а концептуализм — не обязательно унылый набор набивших оскомину истин. Воплощенная в творчестве постмодернистская «деконструкция» может быть остроумной,

* Мартынов В. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002.

исторически и художественно оправданной и, в конечном счете, позитивной, разрушающей омертвевшие каноны деградировавших музыкальных практик. Пример тому — насмешливое, изобретательное творчество *Маурисио Кагеля* (1931–2008).

Пожалуй, историческая роль «культурологического судьи» над мировыми политическими и художественными институциями была уготована Кагелю судьбой: родители будущего композитора, будучи евреями, бежали из двух самых тоталитарных стран 1920-х годов: мать — из послереволюционной России (ее предки жили в Петербурге и Одессе), отец — из погружавшейся в фашистскую истерию Германии. Маурисио родился в столице Аргентины *Буэнос-Айресе*, многомиллионном мультикультурном «муравейнике», кишацим эмигрантами со всего света (в первую очередь испанцами и итальянцами), спорившим с Парижем шикарностью ночной жизни и гордившимся лучшим в Южной Америке оперным театром «Колон», на сцене которого выступали Шаляпин, Карузо, балетные звезды дягилевской труппы, Тосканини, Каллас, Караян и прочие небожители музыкального Олимпа.

В детстве и юности Маурисио брал уроки игры на фортепиано, органе, кларнете, виолончели, учился дирижированию (в числе его педагогов — известный аргентинский композитор А. Хинастера), увлекался философией Спинозы, фотографией и кино, посещал в открытом университете семинар по литературе у интереснейшего мастера пера, редкого интеллектуала и великого фантазера, «английского писателя, пишущего по-испански и живущего в Аргентине», *Хорхе Луиса Борхеса**.

Единственное, чему Кагель систематически не учился, — это композиция (он шутил, что «стал самоучкой по вине некомпетентных учителей»), но это не помешало ему в совершенстве овладеть композиторским ремеслом и впоследствии писать не только саркастические «антиопусы», но и вполне традиционную (по меркам XX века) и, главное, высокопрофессиональную музыку. В шестнадцать лет он вступил в «Ассоциацию новой музыки», а через два года создал первые сочинения (еще годом позже начнутся их публикации).

В начале 1950-х годов Маурисио одинаково увлекался *фотографией* (сотрудничая с журналом «Новый взгляд»), *кино* (став одним из основателей

* *Хорхе Луис Борхес* (1899–1986) — автор изысканных новелл, стирающих грань между реальностью и фантазией, полных бесчисленных ссылок на культуру разных эпох. Кроме испанского, в совершенстве владел английским языком и его старинными формами, а также немецким, французским, итальянским, португальским, древнескандинавским, латынью. Работал сотрудником библиотеки, с 1955 года — директором Национальной библиотеки. Преподавал английский в университете Буэнос-Айреса, занимался переводами. К концу 1950-х полностью ослеп, но и в этом (по его словам) «сумеречном измерении» продолжал писать стихи, поэтические миниатюры, вести общественную деятельность.

аргентинской «Синематеки») и музыкой — на последнем поприще его более всего привлекал музыкальный театр. В 1954 году Кагель основал камерный оркестр при театре «Колон», где тогда выступал молодой Булез, поведавший Маурисио о новейших достижениях европейской музыки; с 1955 года Кагель дирижировал спектаклями в «Колоне», а через три года отправился на стажировку в Германию, где и остался навсегда, поселившись в центре немецкого авангарда — Кёльне, первым делом приступив к освоению электроники в передовой кёльнской студии. Расставание с родиной было вызвано не столько творческими причинами, сколько политическими — Аргентину сотрясали военные перевороты (в стране дважды устанавливался профашистский режим президента Перона), свирепствовала цензура.

В Германии Кагель развил бурную музыкально-общественную деятельность — много дирижировал, в 1960 году основал кёльнский «Ансамбль новой музыки», читал лекции о современной музыке в Дармштадте, шведском Гётеборге, Кёльне, в 1974 году стал профессором кёльнской Высшей музыкальной школы, параллельно занимая должности «приглашенного профессора» в американском Университете штата Нью-Йорк в Буффало и берлинской Академии кино и телевидения (с 1965 года Кагель снимал оригинальные фильмы, часто на основе собственных сочинений в жанре «инструментального театра»).

Мы уже говорили о быстро наступившем разочаровании Кагеля от «новых стандартов» авангарда и дистанции по отношению к «лишенной недоразумений» новейшей музыке, которую неистовый аргентинец установил для себя в 1960–70-е годы: «серьезные» композиционные техники воспринимались им как алогичная, нелепая «заумь». Предложенные публике сочинения Кагеля как бы возвращали музыке утраченное «драматическое содержание» (увы, безвозвратно исковерканное музыкальным «прогрессом» и абсурдностью жизни) или, по крайней мере, позволяли создавать, по словам автора, «многозначные пьесы из однозначных деталей». В дальнейшем Кагель утвердился в амплу беспощадного критика практически всех существующих музыкальных жанров и форм бытования музыки, язвительно «демифологизирующего мифы» европейского искусства.

Своей идеей «инструментального театра» он «деритуализирует» форму традиционного концерта через использование музыкальных инструментов не только по их прямому назначению, но и в качестве «театрального реквизита», а также вовлечение публики в провокативное действие («Антитеза», музыка для электроники и публики, 1962; «Фонофония», четыре мелодрамы для двух голосов и других источников звука, «Матч» для двух виолончелистов и ударника, 1964; «Музыка для ренессансных инструментов», 1966; «Фантазия» для органиста, двух ассистентов и двух магнитофонов, 1967; «Звук» для пяти исполнителей, 1968; «Мутация» для тридцати мужских или детских голосов и облигатного

фортепиано, *«Ногооть воплотился»* для фортепиано и любого басового инструмента, 1972; *«Дрессура»*, трио для деревянных ударных, 1977; *«Сценарий»* для камерного оркестра и магнитофона, 1982; *«Клятва Гиппократа»* для фортепиано в три руки, 1984; *«Похищение в концертном зале»*, концертная опера для тенора, хора и оркестра, 2000, и др.).

Мультиинструментальный опус с оригинальным названием *«Оркестр из двух человек»* для двух оркестров из одного человека (1973) пародирует, по признанию композитора, *«такой вымирающий социальный институт, как оркестр»*, а заодно и чрезмерно расширительное понимание авангардом понятия *«музыкальный инструмент»*: сочинение исполняют всего два музыканта, играющие на 250 «инструментах» — кавычки здесь более чем уместны, поскольку инструментарий расширен почти до кухонного, медицинского и сельскохозяйственного, а исполнители находятся в настоящем плену всевозможных ручных, механических и автоматических приспособлений для извлечения звуков (включая обломки или отдельные части различных агрегатов), соединенных ремнями, веревками и требующих от «оркестрантов» воистину мазохистского самопожертвования.

«Культурткритики» Кагеля удостаивается и повальная европейская мода на восток: в 1972 году он придумывает опус под названием *«Экзотика»* для шести исполнителей, *не умеющих играть* на как минимум 60 неевропейских инструментах (смычковых, щипковых и духовых; в помощь несчастным музыкантам прибавлена магнитофонная запись).

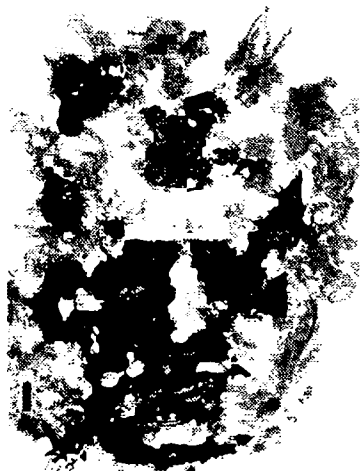
Попытка композитора отнестись иронично к литургическим канонам вызвала скандал в прессе: в основе его *«Аллилуйи»* для 16 голосов (1968) — тарабарская псевдолатынь.

В нескольких опусах автором насмешливо воссозданы сложные, почти интимные *отношения «любви-ненависти» музыканта со своим инструментом*: в сольной виолончельной пьесе *«Зигфрид П»* (1971, *Siegfriedp'* — частичная аббревиатура имени виртуоза Зигфрида Пальма) исполнитель то постанывает, то нежно подпевает во время игры (чисто или фальшиво — соответственно, стабилизируя инструментальную интонацию или «мешая» самому себе).

В саркастическом ключе созданы сочинения, имитирующие устоявшиеся, традиционные *музыкальные формы*: к примеру, весьма оригинальны *«Вариации без фуги»* на основе брамсовских *«Вариаций с фугой на тему Генделя»*; этот «тройной парафраз» — редкий экземпляр в европейской музыкальной кунсткамере.



Маурисио Кагель



С. Дали.
«Голова Бетховена»
1973 г.

«Старые формы» или даже готовые произведения Кагель великодушно готов «пересочинить». Этот активный компонент постмодернистского мышления композитора реализован, например, в сольной «кантате» для баса с оркестром «Князь Игорь, Стравинский» (1982) на текст арии Игоря из второго действия оперы Бородина. Вербальным сходством общность опуса с русской музыкой заканчивается (разве что забавные завывания вокалиста кому-нибудь напомнят традиционное русское похмелье — примерно так пел бы певец, очнувшийся после недельного запоя и вытолкнутый кем-нибудь из поборников «нового искусства» шутки ради на сцену).

Острой критике подверг Кагель *филармоническую практику* (разумеется, звуковыми средствами). Российским посетителям филармонических концертов раздосадованность аргентино-немецкого маэстро удручающей однотипностью концертного репертуара должна быть особенно понятна: *при всем уважении к мастерам прошлого* бесконечная ротация «проверенных временем» опусов в конце концов начинает раздражать. Слушать в десятый (если не в сотый!) раз Второй концерт Рахманинова, до-диез-минорный вальс Шопена или простодушную «К Элизе» Бетховена и к тому же платить немалые деньги за входной билет — мероприятие, как говорится, на любителя; это примерно то же, что всю жизнь читать одну и ту же книгу. Слишком большой тираж исполнений нивелирует уникальность произведения и мешает исполнителю обнаружить через интерпретацию собственное к нему отношение (по сути, превращая растиражированный опус в постмодернистский *симулякр* — при том, что ни единая нота произведения не меняется!). Когда-то Онеггер возмущался умеренным увлечением пианистами музыкой Шопена, сравнивая польского лирика с невинной девушкой, «выставленной перед целой ордой варваров, жаждущих ей доказать любыми способами силу своих разгулявшихся страстей», и призывая отличать любовь от мании. В 1966–67 годах канадский пианист Гленн Гульд намеренно нехрестоматийно, антиромантически, «деревянно» записал три самые популярные сонаты Бетховена («Патетическую», «Лунную» и «Аппассионату»), пытаясь через «остранение», полное снятие интерпретации обнаружить первоначальный, «незаигранный» смысл фортепианных опусов немецкого мастера. В этом же русле Маурисио Кагель в дни празднования 200-летия Бетховена (1970) призвал на некоторое время *запретить исполнение его музыки*, считая, что тем самым Бетховену будет сделано лучшее из возможных подношений.

Призывы Кагеля, конечно, услышаны не были. Тогда он сам решил «снять ретушь» с Бетховена, создав необычный «ремейк» под названием «Людвиг ван» (1970) на основе бетховенских сонат (для любого состава исполнителей), в котором «воссоздал» процесс ухудшения слуха Бетховена с постепенным исчезновением высоких частот, провалом нижних и т. д., а затем снял одноименный фильм в жанре «культурологической антиутопии» (фрагменты этого постапокалиптического видео доступны на ряде официальных сайтов Интернета).

К 300-летию И. С. Баха Кагелем написаны «Страсти по святому Баху» (Sankt-Bach-Passion, 1985), напоминающие жутковатый саундтрек к фильму об эксгумации останков великого немецкого композитора (функцию которых выполняют озвученные фрагменты биографии Баха). Это масштабное сочинение для чтеца, трех солистов, трех хоров, органа и оркестра — одно из самых интересных сочинений Кагеля, в связи с торжественностью случая *лишенное иронии*: плотные, вязкие хоровые и оркестровые пласты, пересекающиеся в мощной экспрессионистской фреске, указывают на владением мастером не только критическими навыками «декомпозиции», но и «первородными», вековыми традициями немецких пассионов.

Наиболее полным выражением «деструктивных» опытов Кагеля стали его крупные сочинения для театра: оперно-балетное представление «Государственный театр» (1971), пародировавшее, по признанию автора, «всю историю музыкального театра»; одноактная театральная иллюзия «Изнурение мира» (1978) и песенная опера «Из Германии» (1981), препарирующая традицию немецкой лирической песни с Шубертом во главе.

В оперобалете «Государственный театр», созданном по заказу Гамбургской оперы, есть замечательный эпизод под названием «Человек-барабан» (см. иллюстрацию): по актеру, лица которого не видно, увешанному сверху донизу ударными мембранами, колотят три музыканта-ударника. Вероятно, это и есть один из наиболее точных *символов нашего времени*, против которого протестует в том числе своей «шутовской» музыкой и Маурисио Кагель, — *символ порабощения* человека средой, внешними обстоятельствами, навязанными обществом ритуалами и предрассудками, собственными слабостями, символ неспособности обрести свободу мысли, свободу выбора, свободу самореализации.



М. Кагель.
«Человек-барабан»,
сцена из оперы
«Государственный театр»
Гамбург, 1971 г.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Что означает термин «авангард»? Творчество какого исторического периода относят к авангардизму? Почему?

2. Можно ли считать музыку Гайдна «авангардистской» по отношению к сочинениям И. С. Баха, опусы Бетховена — в сравнении с творениями Моцарта? Можно ли придать термину «авангард» абсолютный смысл, или он исторически относителен?

3. Творчество каких композиторов относят к первой волне авангарда? Почему?

4. В музыке каких американских композиторов первой половины XX века проявились авангардные устремления? В чем они выразились?

5. Чем вызвано появление авангардной волны в послевоенный период? Какие страны стали лидерами авангардизма после Второй мировой войны? Назовите представителей авангарда из разных стран.

6. В чем проявились рационалистические тенденции авангардизма? Можно ли произведения композиторов-авангардистов считать полностью лишёнными эмоциональной подоплёки? Обоснуйте ответ примерами из прослушанной музыки.

7. Перечислите основные техники авангарда, кратко охарактеризуйте каждую из них (выборочно по предложению преподавателя).

8. Что такое концептуализм? Как он проявился в искусстве XX столетия? Можно ли обнаружить признаки концептуализма в сочинениях композиторов предыдущих эпох?

9. В чем своеобразие творчества Пьера Булеза?

10. Почему Джон Кейдж называл себя а-композитором? Как бы вы оценили его роль в развитии музыки XX века? Какие из новшеств Кейджа вам особенно интересны?

11. Используя иллюстрацию, приведенную в учебнике, исполните на фортепиано композицию Кейджа «4.33». Сделайте ее переложение для двух фортепиано (или ансамбля других инструментов), сыграйте его перед одноклассниками. Обсудите, что вам открылось после знакомства с этой музыкой.

12. Каковы основные направления творческих экспериментов Карлхайнца Штокхаузена? Какие из его идей кажутся вам наиболее плодотворными, достойными развития в XXI веке?

13. Какое из сочинений композиторов-авангардистов вы бы взяли с собой на необитаемый остров, если бы вам позволили взять лишь одно из них?

14. Что нового открыла для вас авангардная музыка? С какими ее направлениями вам захотелось познакомиться глубже?

15. Как вы понимаете термин «постмодернизм»? Известны ли вам проявления постмодернизма в других видах искусства? В чем они заключаются?

16. Как вы оцениваете состояние музыкального искусства в начале XXI века? Как часто вы слушаете современную музыку? Каких ныне живущих зарубежных композиторов вы знаете? Отличается ли их музыка от произведений XX века?

17. Напишите небольшое сочинение о том, какой вы представляете музыку через пятьдесят лет. Где она будет исполняться? Кем? Кто будет ее авторами? Могут ли компьютеры или другая техника заменить композиторов? Обоснуйте свои версии, обсудите их сообща после завершения сочинения.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Завершая работу, вынуждены признаться, что в известной мере мы, вопреки предостережению Козьмы Пруткова, попытались «объять необъятное», иногда отдавая предпочтение широте охвата, нежели глубине и подробности изложения. Однако думается, что чрезмерная академическая дотошность с погружением в серьезный теоретический анализ излишне утяжелили бы школьный учебник, впервые вводящий в учебный обиход столь протяженный исторический период. Задача этой книги — дать максимальное количество ориентиров, чтобы юные и взрослые любители музыки в первую очередь *заинтересовались* тем или иным явлением, а потом уже, при желании, сами могли *восполнить недостающее, углубить знания за счет дополнительных источников* (на них в учебнике приводится достаточно ссылок).

Замечательный украинский композитор Валентин Сильвестров однажды заметил: «Сознание человека так устроено, что, сколько бы ты ни шел вперед, все равно идешь по кругу. И любая музыка, как только она оформлена, это реквием по ушедшему времени». Хочется верить, что наши музыкальные странствия в поисках «утраченного времени» открыли для читателя новые перспективы в круговороте жизни, всегда готовой преподнести нам сюрпризы.

**СЛОВАРЬ ПРАВОПИСАНИЯ ИМЕН
ОСНОВНЫХ ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ,
упоминавшихся в учебнике**

Адамс, Джон	Adams, John
Айвз, Чарльз	Ives, Charles
Альбенис, Исаак	Albéniz, Isaac
Альфано, Франко	Alfano, Franco
Антейл, Джордж	Antheil, George
Анри, Пьер	Henry, Pierre
Баррет, Ричард	Barrett, Richard
Барток, Бела	Bartók, Bela
Бэббит, Милтон	Babbitt, Milton
Бэрио, Лучано	Berio, Luciano
Берг, Альбан	Berg, Alban
Бернстайн, Леонард	Bernstein, Leonard
Брамс, Иоганнес	Brahms, Johannes
Браун, Эрл	Brown, Earle
Бриттен, Бенджамин	Britten, Benjamin
Брукнер, Антон	Bruckner, Anton
Брюн, Герберт	Brün, Herbert
Бузони, Ферруччо	Busoni, Ferruccio
Булез, Пьер	Boulez, Pierre
Буссотти, Сильвано	Bussotti, Sylvano
Варез, Эдгар	Varèse, Edgard
Вайль, Курт	Weill, Kurt
Веберн, Антон	Webern, Anton
Ви́ла-Лобос, Эйтор	Villa-Lobos, Heitor
Вольф-Феррари, Эрманно	Wolf-Ferrari, Ermanno
Вулф, Крисчен	Wolff, Christian

Га́де , Нильс	Gade , Niels
Гершвин , Джордж	Gershwin , George
Гласс , Филип	Glass , Philip
Гранадос , Энрике	Granados , Enrique
Григ , Эдвард	Grieg , Edvard
Гризе , Жерар	Grisey , Gérard
Дворжак , Антонин	Dvořák , Antonín
Дебюсси , Клод	Debussy , Claude
Джоплин , Скотт	Joplin , Scott
Джордано , Умберто	Giordano , Umberto
Дзандонаи , Риккардо	Zandonai , Riccardo
Диллон , Джеймс	Dillon , James
Дюка , Поль	Dukas , Paul
Дюрей , Луи	Durey , Louis
Дюфур , Юг	Dufourt , Hugues
Жоливе , Андре	Jolivet , André
Ибер , Жак	Ibert , Jacques
Кагель , Маурисио	Kagel , Mauricio
Казелла , Альфредо	Casella , Alfredo
Капле , Андре	Caplet , André
Кальман , Имре	Kálmán , Imre
Камински , Генрих	Kaminski , Heinrich
Каррильо , Хулиан	Carrillo , Julián
Кауэлл , Генри	Cowell , Henry
Кейдж , Джон	Cage , John
Кларк , Джеймс	Clarke , James
Кляйн , Ив	Klein , Yves
Копленд , Аарон	Copland , Aaron
Корнер , Филип	Corner , Philip
Коронаро , Джеллио	Coronaro , Gellio
Крам , Джордж	Crumb , George
Кршенек , Эрнст	Křenek , Ernst
Ксенакис , Яннис	Xenakis , Iannis
Куртаг , Дьёрдь	Kurtág , György
Лакхенман , Хельмут	Lachenmann , Helmut
Левинас , Михаэль	Lévinas , Michaël

Легар, Франц	Lehár, Franz
Леонкавалло, Руджеро	Leoncavallo, Ruggero
Либерман, Рольф	Liebermann, Rolf
Лигети, Дьёрдь	Ligeti, György
Люсье, Олвин	Lucier, Alvin
Лютославский, Витольд	Lutosławski, Witold
Мадерна, Бруно	Maderna, Bruno
Мажулис, Ритис	Mažulis, Rytis
Мак-Фи, Колин	McPhee, Colin
Малер, Густав	Mahler, Gustav
Малипьеро, Джан Франческо	Malipiero, Gian Francesco
Мартину, Богуслав	Martinů, Bohuslav
Масканьи, Пьетро	Mascagni, Pietro
Массне, Жюль	Massenet, Jules
Мессиа́н, Оливье	Messiaen, Olivier
Мийо, Дариус	Milhaud, Darius
Мимароглу, Ильхан	Mimaroglu, Ilhan
Монтемецци, Итало	Montemezzi, Italo
Мюра́й, Тристан	Murail, Tristan
Нихаус, Макс	Neuhaus, Max
Ноно, Луиджи	Nono, Luigi
Оливерос, Полина	Oliveros, Pauline
Онеггер, Артур	Honegger, Arthur
Орик, Жорж	Auric, Georges
Орф, Карл	Orff, Carl
Пармеджиани, Бернар	Parmegiani, Bernard
Парч, Гарри	Partch, Harry
Пендерецкий, Кшиштоф	Penderecki, Krzysztof
Пуленк, Франсис	Poulenc, Francis
Пуччини, Джакомо	Puccini, Giacomo
Пьяццолла, Астор	Piazzolla, Ástor
Равель, Морис	Ravel, Maurice
Радулеску, Хоратиу	Rădulescu, Horațiu
Райли, Терри	Riley, Terry
Райх, Стив	Reich, Steve
Регер, Макс	Reger, Max

Респиги , Отторино	Respighi , Ottorino
Риссе , Жан-Клод	Risset , Jean-Claude
Роже-Дюкас , Жан	Roger-Ducasse , Jean
Ролан-Манюэль , Алексис	Roland-Manuel , Alexis
Руссель , Альбер	Roussel , Albert
Сати , Эрик	Satie , Erik
Сен-Санс , Камилл	Saint-Saëns , Camille
Сероцкий , Казимеж	Serocki , Kazimierz
Сибелиус , Ян	Sibelius , Jean
Соре , Анри	Sauguet , Henri
Суботник , Мортон	Subotnick , Morton
Тайфер , Жермена	Tailleferre , Germaine
Такемицу , Тору	Takemitsu , Toru
Тенни , Джеймс	Tenney , James
Тиссен , Хайнц	Tiessen , Heinz
Томсон , Вёрджил	Thomson , Virgil
Фалья , Мануэль де	Falla , Manuel de
Фелдман , Мортон	Feldman , Morton
Фелсиано , Ричард	Felciano , Richard
Фернихоу , Брайан	Ferneyhough , Brian
Феррари , Люк	Ferrari , Luc
Финисси , Майкл	Finnissy , Michael
Форе , Габриэль	Fauré , Gabriel
Франк , Сезар	Franck , César
Хаба , Алоис	Hába , Alois
Харрисон , Лу	Harrison , Lou
Хартман , Карл Амадеус	Hartmann , Karl Amadeus
Хаубеншток-Рамати , Роман	Haubenstein-Ramati , Roman
Хенце , Ханс Вернер	Henze , Hans Werner
Хиндемит , Пауль	Hindemith , Paul
Цемлинский , Александр	Zemlinsky , Alexander
Циммерман , Бернд Алоис	Zimmermann , Bernd Alois
Чилеа , Франческо	Cilea , Francesco
Шельси , Джачинто	Scelsi , Giacinto
Шеффер , Пьер	Schaeffer , Pierre
Шёнберг , Арнольд	Schönberg , Arnold

Шимановский , Кароль	Szymanowski , Karol
Шмидт , Дэниэл	Schmidt , Daniel
Шмитт , Флоран	Schmitt , Florent
Шнебель , Дитер	Schnebel , Dieter
Штокхаузен , Карлхайнц	Stockhausen , Karlheinz
Штраус , Рихард	Strauss , Richard
Шуллер , Гантер	Schuller , Gunther
Шьярино , Сальваторе	Sciarrino , Salvatore
Эйслер , Ганс	Eisler , Hans
Эмсли , Ричард	Emsley , Richard
Энди , Венсан д'	Indy , Vincent d'
Янг , Ла Монте	Young , La Monte

Примечание

Переводы вокальных номеров даны по изданиям:

Дж. Пуччини. «Тоска». Клавир. М.: Музыка, 1979.

Дж. Пуччини. «Богема». Клавир. М.: Музыка, 1980.

Р. Леонкавалло. «Паяцы». Клавир. М.: Музыка, 1980.

А. Шёнберг. «Лунный Пьеро». Партитура. Л.: Музыка, 1974.

Дж. Гершвин. «Порги и Бесс». Клавир. М.: Музыка, 1965.

СОДЕРЖАНИЕ

Когда сломался маятник, или Эпоха модернизма (предисловие)	3
ПОЗДНИЙ РОМАНТИЗМ	13
Иоганнес Брамс	15
Эдвард Григ	34
<i>Музыка к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт»</i>	40
<i>Фортепианное творчество</i>	50
Густав Малер	54
<i>Симфонии</i>	65
Внеклассное чтение: Густав Малер о себе и о других	82
ВЕРИЗМ	84
Джакомо Пуччини	91
Внеклассное чтение: Игры в натурализм	108
Руджеро Леонкавалло	110
<i>«Паяцы»</i>	113
Внеклассное чтение: Игры в мафию	122
ИМПРЕССИОНИЗМ	125
Клод Дебюсси	131
<i>«Послеполуденный отдых фавна» (Прелюдия</i> <i>к эклоге С. Малларме)</i>	150
<i>Прелюдии для фортепиано</i>	157
Внеклассное чтение: Краткая история музыки по Дебюсси	166
Морис Равель	169
<i>Фортепианная музыка</i>	185
<i>«Болеро»</i>	190
ЭКСПРЕССИОНИЗМ	200
Рихард Штраус	214
<i>«Саломея»</i>	224
Нововенская школа	240
Арнольд Шёнберг	243
<i>Пять пьес для оркестра op. 16</i>	262
<i>Мелодрама «Лунный Пьеро»</i>	267

Альбан Берг	277
Антон Веберн	289
<i>Пять пьес для оркестра оп. 10</i>	298
Внеклассное чтение: Игры в классиков	302
«ШЕСТЁРКА» с двумя плюсами	308
Веселый кубизм Дариюса Мийо	323
От футуризма к урбанизму	326
«Симфонические движения» Артюра Онеггера	330
Контрасты Франсиса Пуленка	337
Внеклассное чтение: Игры с ангелами (Оливье Мессиа́н)	346
КРОССОВЕР	354
Из истории джаза	357
Джордж Гершвин на перекрестке джаза и европейского академизма	367
Новое танго Астора Пьяцоллы	382
АВАНГАРДИЗМ	399
Американская прелюдия	402
Эдгар Варез	405
Техники авангарда и их создатели	408
Пьер Булез	453
Джон Кейдж	463
Внеклассное чтение: Игры в Ничто	485
Карлхайнц Штокхаузен	486
QUO VADIS (вместо заключения)	504
Внеклассное чтение: Игры в постмодернизм (штрихи к портрету Маурисио Кагеля)	520
Послесловие	528
Словарь правописания имен композиторов	529

Привалов, С. Б.
П 75 **Зарубежная музыкальная литература. Конец XIX века — XX век. Эпоха модернизма.** — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2010. — 536 с.: ил.
ISBN 978-5-7379-0441-8

Учебник «Зарубежная музыкальная литература. Конец XIX века — XX век. Эпоха модернизма» не имеет аналогов в отечественной школьной и училищной практике: учитывая вариативность учебных программ, педагогам предлагается расширить учебные планы, а учащимся — познакомиться с огромным пластом музыкальной культуры от позднего романтизма до постмодернизма. В широком художественном контексте в учебнике даны развернутые характеристики основных стилевых направлений музыки XX века. Яркие портреты композиторов, свободные от идеологических штампов изданий советского периода, воссозданы на детальном историческом фоне со ссылками на эпистолярные источники и другие документы эпохи. Живой, иногда полемический стиль изложения, обилие малоизвестных фактов и образно-ассоциативная направленность анализа музыкальных произведений сделают книгу увлекательной и полезной не только учащимся учебных заведений, но и всем любителям музыки.

ББК 85.313

Учебно-методическое пособие
Сергей Брониславович ПРИВАЛОВ
ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА
Конец XIX века — XX век
ЭПОХА МОДЕРНИЗМА

Художественно-технический редактор *Т. И. Куй.*
Корректор *Т. В. Львова.* Макет и верстка *Т. Ю. Фадеевой.*

Гарнитура Garamond. Формат 60×90 / 16. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Печ. л. 33,5. Уч.-изд. л. 34. Тираж 1000 экз. Заказ № 1784

Издательство «Композитор • Санкт-Петербург».
190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 45.

Тел./факс: 7 (812) 314-50-54, 312-04-97
E-mail: sales@compozitor.spb.ru *Internet: www.compozitor.spb.ru*

Филиал издательства — нотный магазин «Северная лира»

191186, Санкт-Петербург, Невский пр., д. 26
Тел./факс: 7 (812) 312-07-96 *E-mail: severlira@mail.ru*

Отпечатано с готовых диапозитивов в ООО «Типографии Правда 1906»
195299, Санкт-Петербург, Киришская ул., 2. Тел. (812) 531-20-00, 531-25-55



Брамс



Григ



Малер



Пуччини



Леонкавалло



Дебюсси



Равель



Р. Штраус



Шёнберг



Берг



Веберн



Хиндемит



Сати



Мийо



Онеггер



Пуленк



Мессиан



Гершвин



Пьяцолла



Варез



Булез



Кейдж



Штокхаузен



Кагель

В учебнике С. Привалова «Зарубежная музыкальная литература. Конец XIX века — XX век. Эпоха модернизма» впервые под одной обложкой собраны характеристики стилевых направлений рубежа XIX–XX вв. и яркие портреты современных композиторов. Живой, иногда полемический стиль изложения, обилие малоизвестных фактов, свобода от идеологических штампов советского периода — все это позволяет адресовать книгу как учащимся, так и всем любителям музыки.