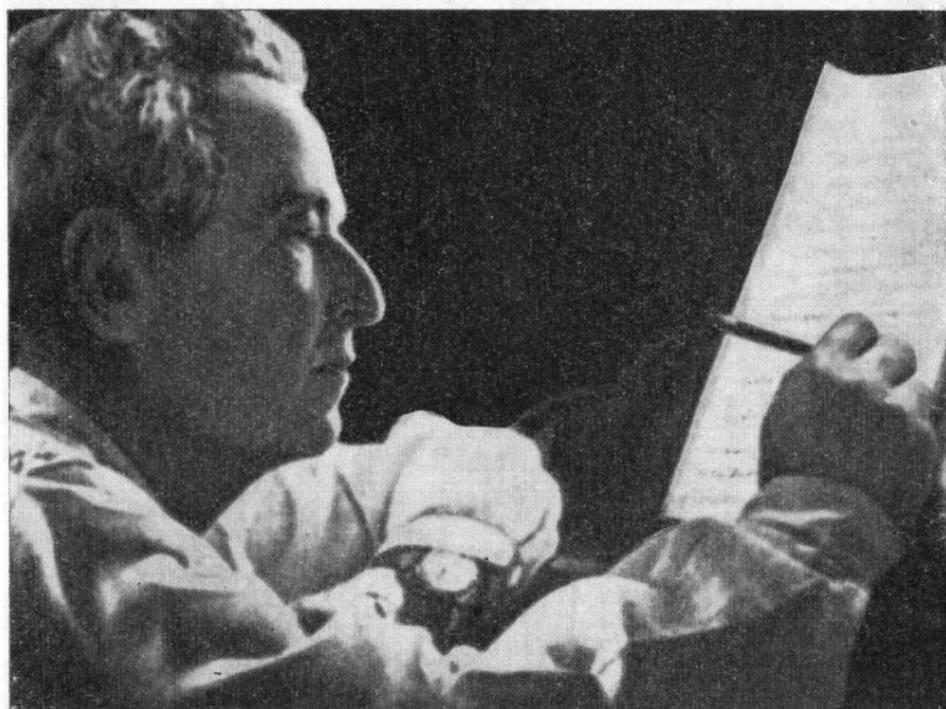


The book cover features a green background with several dark green diagonal stripes. A white, torn-edge paper shape is positioned in the lower right quadrant, containing the text.

С. Павчинский
Симфоническое
творчество
А. Онеггера





С. Павчинский

Симфоническое
творчество
А.Онеггера

ВСЕСОЮЗНОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКИЙ
КОМПОЗИТОР»
МОСКВА 1972

ОТ АВТОРА

Симфоническое творчество Артура Онеггера — значительная веха в развитии современной западноевропейской музыки. Композитор принадлежит к ряду художников-гуманистов, остро чувствующих напряженность нашей эпохи и отзывающихся на ее потрясения произведениями большого этического значения.

Онеггер — композитор крупных форм. Основной удельный вес в его творчестве составляют оратории и симфонии; в Советском Союзе онеггеровские симфонии все чаще звучат и на концертных эстрадах, и в радиопередачах, а также в виде грамофонных записей. Постепенно осуществляется и выпуск всех наиболее значительных симфонических партитур композитора.

Если Вторая и Третья симфонии Онеггера получили освещение на страницах нашей музыковедческой печати, то другим творениям композитора повезло значительно меньше — чаще имеется лишь популяризаторское изложение их содержания. Наличие подобного разбора произведений Онеггера не снимает необходимости более целостного, углубленного анализа как симфоний композитора, так и его ранних симфонических произведений, которые, кстати, совершенно незаслуженно не исполняются у нас и, собственно, не известны (широко популярный во второй половине двадцатых годов «Пасифик 231», несмотря на огромные достоинства этой пьесы, позднее попал под рубрику формалистических, урбанистических произведений и был предан забвению).

Настоящая работа является попыткой комплексного анализа большинства симфонических произведений Онеггера.

Автор сузил свою задачу, отказавшись от сравнительного анализа произведений Онеггера как с сочинениями советских композиторов, так и зарубежных, хотя такие сопоставления, как Онеггер — Шостакович или Онеггер —

Хиндемит весьма интересны и заманчивы. Но подобные сопоставления с советскими композиторами, в рамках «военных» симфоний, были проведены применительно ко Второй и Третьей симфониям Б. Ярустовским, а совместное изучение стилей Онеггера и, например, Хиндемита уместно лишь после аналитического разбора творчества каждого из этих композиторов в отдельности.

С целью конкретного разбора симфонического наследия композитора автор сузил свою задачу и в другом — он не считал необходимым дать широкую зарисовку эпохи и среды, в которой жил и творил композитор — в ряде книг, посвященных современной французской музыке в целом или Онеггеру в частности, это уже сделано¹.

Принимая во внимание пока еще малое распространение онеггеровских партитур и их переложений, анализы снабжены большим количеством нотных примеров. Однако вследствие сложности оркестровой фактуры, большинство примеров не поддается полноценному переложению для фортепиано в две руки и представлено в виде схем, пользование которыми предполагает известные навыки в этом смысле.

¹ См., например, предисловие М. Друскина к книге Рене Дюмениля «Современные французские композиторы группы шести» (Л., 1964), книгу Г. Шнейерсона «Французская музыка XX века» (М., 1964) или книгу Л. Раппопорт «Артур Онеггер» (Л., 1967).

Творческий путь Онеггера-симфониста. Черты стиля

Жанр симфонии откристаллизовался как жанр больших обобщений, больших гуманистических концепций. Однако к XX веку в западноевропейском искусстве симфонизм в подобном понимании в значительной мере теряет свое значение. После расцвета венского симфонизма и после романтической симфонии, после программного симфонизма, а также сочетающей классические и романтические тенденции симфонии Брамса, гегемония симфонизма утверждается в России, в творчестве Чайковского и Бородина. В конце XIX и начале XX века симфонизм в России — пусть в более ограниченном аспекте — продолжает развиваться в творчестве Скрябина и Рахманинова¹, а в сфере кучкистских традиций и Глазунова (в дальнейшем эстафету симфонии, в основном лирико-психологической, продолжает Мясковский в своих первых крупных произведениях). В виде представителя «большого симфонизма» на западе в это время можно указать только на Малера; Р. Штраус в своих программных симфониях откровенно чуждается волнующих человечество проблем, а симфонии Сибелиуса — последние в ряду национально-романтических симфоний (которые в центральной Европе сыграли свою роль значительно раньше) — не могут претендовать на ведущее значение среди многоголосого хора композиторов, занятых поисками новых выразительных средств, нового музыкального языка. Что касается Малера, то хотя в его симфониях отразилось страстное отношение композитора к действительности (так характерное для великих представителей симфонизма), его боль за судьбу «маленького человека», горячее сочувствие его страданиям и мечтам о счастье, однако новаторство проявилось, главным образом, в оркестровом и полифоническом, а не гармоническом мышлении; связанное с тра-

¹ Замечательные Второй и Третий фортепианные концерты С. Рахманинова отличают симфонические приемы развития.

дициями венского симфонизма, творчество Малера в условиях своей эпохи (в которой понятие новаторства отождествлялось с новаторством, в первую очередь, гармоническим) оказалось в ряде отношений лишенным преемственности¹; при объединяющем Малера и Шенберга неприятии действительности, различие между ними слишком велико: экспрессионизм чуждается ясной жанровости, в нем происходит измельчание и распад формы.

Французской музыке присуща пластичность, театральная конкретность, ясность, чувство вкуса. Не случайно именно Франция дала программный симфонизм Берлиоза — глубоко национальное явление (отсутствие рационализма, изящества и «чувства меры» у Берлиоза объясняется не столько связью композитора с немецкой культурой, сколько влиянием романтизма). Но расцвета симфонизма во Франции позже не произошло, иные формы и жанры, очевидно, более соответствовали традициям ее культуры. Как «чистые» симфонии Сен-Санса, так и его программные симфонические поэмы академичны и не составляют существенного вклада в мировую музыкальную литературу. Правда, именно во Франции была создана замечательная и уникальная по своему стилю симфония С. Франка — одно из наиболее выдающихся произведений послеклассического симфонизма². Но искусство Франка — бельгийца по происхождению — синтезировало ряд влияний, в том числе и не французских. По своей исключительности оно может быть сопоставимо с творчеством Онегера, швейцарца, обретшего вторую родину во Франции.

К началу XX века во Франции выдвинулись два национальных гения — Дебюсси и Равель. Они создали ряд замечательнейших произведений для оркестра, так что можно говорить и об их симфонизме — симфонизме особого рода, отнюдь не продолжающем линий развития как немецкого, так и русского (несмотря на широчайшее использование колористических достижений Римского-Корсакова).

Новый мир, мир тончайших ощущений и красок родился в творчестве этих композиторов (соприкоснувшихся в лице Дебюсси с эстетикой импрессионизма). Однако было бы невозможно усмотреть в звукописи «Моря» или в пластичности «Дафниса и Хлои» отклик на противоречия окружающего

¹ Уже значительно позднее Шостакович принял, в известном смысле, малеровскую эстафету, возродив в своих симфониях грандиозность масштабов, пространное изложение мыслей, яркость оркестровых характеристик, смелое применение демократических жанров и их конфликтное столкновение.

² Значение Франка как выдающегося симфониста не исчерпывается лишь его симфонией d-moll. Подлинный симфонизм выражен и в других его произведениях, в первую очередь камерных.

мира со всеми его бурными социальными столкновениями, хотя оба эти произведения чрезвычайно значительны¹.

Выдающийся, хотя и много меньшего масштаба композитор Г. Форе, в целом ограничивает себя рамками изящно-изысканного камерного стиля, привлекательного своей чисто французской лирикой, всегда проявляемой «красиво», без эмоциональных крайностей. В. д'Энди и П. Дюка, напротив, не чуждаются симфонических произведений, но, за исключением симфонического скерцо «Ученик чародея» Дюка, завоевавшего мировое признание, творчеству этих композиторов суждено было остаться местным явлением, оно как бы растворилось в общем потоке музыкального искусства.

Величайший мастер оркестра И. Стравинский много лет провел во Франции. Творческие открытия композитора, особенно проявившиеся в его «Весне священной», имели огромный резонанс среди французских композиторов, но отнюдь не по интересующей нас здесь линии воскрешения жанра большого симфонизма.

Первая мировая война не способствовала поднятию передового общественного сознания среди большинства западноевропейской интеллигенции. Опустошенное, пессимистически и нигилистически настроенное послевоенное поколение менее всего было расположено бороться за высокие гуманистические идеи, облеченные в формы крупных симфонических произведений. Возникает реакция против утонченного искусства, против психологизма, против усложненного эмоционализма: молодые французские композиторы, формирующиеся во время и после войны, объявляют поход против импрессионизма и вагнеризма. В их творчество проникают отнюдь не связанные с народными традициями бытовые жанры, рожденные кабачками и мюзик-холлом. Утверждается упрощенность сознания, примитивизм как эстетические нормы, идущие на смену рефлексии и сложности переживания. Положительной же тенденцией было утверждение оптимистической простоты восприятия жизни, но в этом оптимизме было нечто и от нигилистического бездумья, за которым не стояло настоящего положительного идеала.

Такие условия, естественно, не способствовали расцвету истинного симфонизма. Отдельные композиторы старшего поколения, правда, писали симфонии (например, Руссель), но эти симфонии воспринимаются лишь как попытки возродить классическую ясность и стройность былых великих образцов вне почвы, необходимой для такого возрождения².

¹ При всей утонченности «Вальса» в нем композитор тем не менее «откликнулся» на современность трагической кодой, довольно неожиданно подводящей итог всему предыдущему развитию.

² Если создание симфонии не обусловлено потребностью осмыслить явления окружающего мира, то произведение неизбежно становится формалистическим либо эпигонским.

Неоклассицизм, наиболее характерно проявившийся в творчестве Стравинского, также был реакцией и на утонченность импрессионизма и на взвинченность экспрессионизма. Однако в этом направлении было и нечто не всегда убедительное: классические формулы механически переносились в условия современного языка, происходило отгораживание от действительности. Произведения порой не обладали значительным жизненным содержанием и, несмотря на те или иные достоинства, могли оставаться достоянием только небольшой группы профессионалов, а не широкой аудитории.

И тем не менее, симфонизм возродился! Среди композиторов той эпохи были чуткие, глубоко чувствующие художники. По мере наступления творческой зрелости урбанистические увлечения уступали место тенденции к выработке более демократического языка, желанию общения с широкой аудиторией. Но главным в происшедшем переломе было то, что многие деятели культуры и искусства и, в частности, композиторы, были как бы «разбужены» нависшей над Европой опасностью наступления фашизма.

Последующие трагические события истории заставили многих занять активную общественную позицию, излечили их от беззаботного отношения к действительности. И, удивительное дело, вместе с ростом общественного сознания, в музыке Западной Европы произошло вторичное рождение симфонии. Наиболее значительным представителем этого «возрожденного» симфонизма во Франции и является Артур Онеггер, талантливейший композитор двадцатых-пятидесятых годов нашего века¹.

Онеггер появился в Париже уже юношей, в 1911 году. Композитор пишет²: «Франции я обязан интеллектуальным расцветом и моей духовной и музыкальной утонченностью... Я приехал во Францию в возрасте 19 лет, как бы пропитанный классической и романтической музыкой, подкованный Р. Штраусом и М. Рegerом, которых еще игнорировали в Париже. Взамен я нашел расцвет дебюссистов. Я был представлен д'Энди и Форе. У меня было достаточно много времени, чтобы постичь личность Форе, которого я долго считал салонным музыкантом. Но как только я преодолел

¹ Это «возрождение» Онеггером симфонизма отнюдь не умаляет величия творчества Дебюсси и Равеля. Рискованно также и сопоставление этих композиторов в смысле определения масштабов их дарований — для такой оценки наследия Онеггера проверка временем еще не наступила. Тем не менее, роль Онеггера именно как выдающегося художника-гуманиста, страстно реагирующего на противоречия современности, представляется исключительно большой.

² А. Онеггер. *Je suis compositeur*. Paris, 1951. Все высказывания А. Онеггера цитируются в дальнейшем по книге Л. Раппопорт «Артур Онеггер».

этот период, я с радостью доверился Форе. Дебюсси и Форе в моей эстетике сыграли роль как бы противовеса по отношению к классикам и Вагнеру»¹.

К этому высказыванию надо добавить, что первоначальное формирование композитора складывалось под значительным воздействием Баха и Бетховена. И в дальнейшем на творческие принципы Онеггера оказывали значительное влияние величайшие мастера немецкого искусства; это обстоятельство существенно отличает композитора от его товарищей — коренных французов, хотя воспринятая им французская культура и содействовала их сближению. Нередко пишут об антиромантизме композитора; однако это нужно понимать несколько условно. По сравнению со своими коллегами он выглядит настоящим романтиком, склонным при этом к философической рефлексии. Среди яростных ниспровергателей традиций молодой Онеггер выделяется вдумчивостью, серьезностью, его музыку композиторы-товарищи в шутку называли «гугенотской».

С 1920 года Онеггер входит в так называемую «Шестерку». В эту группу критик Анри Колле объединил композиторов, участвовавших в одном концерте. В нее вошли Д. Мийо, А. Онеггер, Ф. Пуленк, Ж. Орик, Ж. Тайефер, Л. Дюрей. Отбор был достаточно случаен — в концертную программу могло попасть и большее, и меньшее число имен. У композиторов «Шестерки» не было прогрессивных взглядов, присущих, например, знаменитому балакиревскому кружку («Могучая кучка»). «Шестерку» возглавлял Э. Сати, композитор небольшого дарования, но полный общественного темперамента — однако эстетическая его программа была скорее негативной, направленной на разрушение утонченной и усложненной музыкальной культуры прошлого, нежели позитивной. Композиторы «Шестерки» (и близкие ей по духу) стремились к созданию ясного, простого, жизнерадостного стиля, но вместо истинно демократического языка они приходили, в сущности, к тем же явлениям утонченного эстетства, только в их противоположности. Это вполне понятно: парижская художественная молодежь того времени была достаточно оторвана от прогрессивных общественных течений. Не было у «Шестерки» и знамени в виде творчества крупного композитора демократически-реалистического толка, традиции которого они могли бы развивать. Вследствие всего этого «Шестерка» как идейное течение вскоре сама собою перестала существовать (несмотря на сохранившиеся дружеские отношения между ее участниками), а наиболее одаренные ее представители искали в дальнейшем, каждый по-

¹ Л. Раппопорт. Артур Онеггер, стр. 11—12.

своему, путей к значительному искусству, отвечающему уже запросам не узкого кружка, а широкой аудитории.

Как было сказано, по своим симпатиям к великим немецким музыкантам Онеггер резко отличался от остальных участников «Шестерки», и его творческие достижения с самого начала имеют мало общего с «программой» Сати.

Молодой композитор пишет много камерной музыки, преимущественно в сонатно-циклической форме (первый струнный квартет, ансамблевые сонаты). Уступая по значительности и яркости последующим симфоническим произведениям, камерное творчество намечает путь композитора. Характерна в этом смысле, например, Соната для альты и фортепиано, созданная в 1920 году. В ней уже есть столь свойственное композитору сопоставление резко контрастирующих жанровых пластов, есть и оптимизм общей концепции, также типичный для «раннего» Онеггера.

Рассмотрим бегло некоторые стилистические особенности этого произведения. В медленных разделах первой части господствует сумеречная рефлексия. Тональные устои загашены, а хроматические «дебри» свидетельствуют о воздействии стиля Шенберга среднего периода, предшествовавшего созданию додекафонной системы с ее оковами серийной техники; «злая», угловатая тема *Vivace* предвосхищает тему главной партии *Allegro* Второй симфонии, созданной двадцатью годами спустя, хотя и сильно уступает ей в художественном отношении. В лирике второй части, напротив, много светлой диатоники, а середина с ее почти пентатонной мелодикой вводит в сферу наивной пасторальности. Бодрое утверждение жизни ощущается в заключительной части, с ее темой народного склада, как бы преодолевающей сомнения и тревоги первой части.

Интенсивная деятельность Онеггера как симфониста начинается с 20-х годов. До этого им были созданы симфоническая поэма «Песнь Нигамона» (еще в стенах консерватории) и «Сказание об играх мира», предназначавшееся для иллюстрации пьесы Поля Мерая. Следует отметить, что Онеггер интенсивно сочинял так называемую прикладную музыку — для драматического театра, а позднее и музыку для звукового кино и радиопостановок; это соответствовало его способности к созданию ярких, вызывающих конкретные ассоциации, музыкальных образов и оттачивало подобную броскость и в его симфонизме, что при всей серьезности его концепций содействовало большей доходчивости, облегчало его восприятие, несмотря на сложность применяемых средств.

Уже в раннем симфоническом творчестве Онеггера очевидно отличие от устремлений «Шестерки», воплощенных хотя бы в творчестве наиболее талантливого последователя

Сати — Мийо. Если последний обратился к легкому жанру в своем балете «Бык на крыше» с каким-то вызовом классике, можно сказать, по-снобистски смакуя мюзик-холльные вульгаризмы, то у Онеггера джазовые обороты, и приемы оркестровки в Концертино для фортепиано или в Виолончельном концерте (созданном, правда, позднее) претворены тонко, с изящным вкусом.

Урбанистические тенденции эстетики Сати можно было бы увидеть в созданных Онеггером «Симфонических движениях» — «Пасифике 231» и «Регби». Но, как будет очевидно из дальнейшего анализа, музыкальное содержание этих произведений неизмеримо перерастает их «сюжеты», их образы обобщены, а отдельные натуралистические штрихи лишь слегка вносят локальный колорит.

Очевидно, что как симфонист Онеггер уже в произведениях начала 20-х годов «вырывается вперед» среди своих коллег-сверстников. Это обстоятельство объясняется многообразием и глубиной почвы, питавшей творчество композитора. Здесь и близость французской народной песни, опыт симфоний Берлиоза и Франка¹; воздействие ряда произведений Дебюсси и Равеля. Велика опора и на немецкую музыкальную культуру, начиная от Баха, Бетховена, Вагнера и Р. Штрауса и кончая экспрессионизмом с Шенбергом во главе. Несомненно усвоение ряда принципов Стравинского, а кое-где и великих русских классиков XIX века. Наконец, немаловажно влияние швейцарской песни и протестантских традиций, выразившееся в претворении ряда культовых жанров. Кроме того, нельзя не упомянуть и о соприкосновении с опытом композиторов — старших современников — д'Энди, Шмитта, Русселя. Так, например, первая тема Allegro Четвертой симфонии Русселя или его же кода Третьей симфонии стилистически весьма близки Онеггеру и как бы «могли быть им написаны». Но здесь скорее может идти речь не о влияниях, а о собирании творческого материала сильным талантом, затмевающим собою тех, у кого он чем-либо воспользовался (так, знаменитое последование с «тристановым аккордом» встречается в одной опере Шпора, однако это ничуть не умаляет величия Вагнера как крупнейшего новатора). Наконец, можно говорить о творческих взаимодействиях Онеггера и Мийо. Кстати, последний создал значительно большее количество симфоний, нежели Онеггер. Тем не менее, сопоставлять значение симфонизма этих композиторов довольно рискованно. Симфонии

¹ Повторяем, что не случайно лучшую симфонию Франции второй половины XIX века создал бельгиец Франк, а едва ли не самый значительный симфонизм Западной Европы 20—50-х годов XX века — швейцарец Онеггер.

Мийо проникнуты духом «дескриптивности» (то есть конкретной изобразительности, пластичности) и рационализмом, их антипсихологичность резко отличает их от произведений его соотечественника.

Неправильно было бы считать первые симфонические произведения Онеггера лишь материалом, послужившим для кристаллизации его дальнейшего стиля. Нет, «Симфонические движения», «Летняя пастораль», «Песнь радости» — вполне законченные произведения, и они ни в какой степени не могут классифицироваться как эскизы будущих симфоний. Меньшая масштабность, отсутствие конфликтных столкновений — эти качества обусловлены вовсе не творческой незрелостью композитора, а скорее пока еще безоблачностью его мироощущения. Если он даже и берется иногда за мрачные и «кровавые» темы, как в «Песне Нигамона» и «Горации-победителя», то, как и в творчестве Прокофьева, за «ужасными» сюжетами стоит молодой и полный сил художник, с увлечением применяющий свое дарование для воплощения самых разнообразных сторон жизни и откликающийся при этом на те или иные современные ему течения искусства.

В своих небольших, длящихся всего 5—7 минут, симфонических пьесах Онеггер уже проявляет себя симфонистом большого размаха.

Оригинальность и яркость замысла обуславливают свежесть и необычность трактовки формы; каждое произведение имеет какие-либо неповторимые находки в этой области. Автору чужда стандартизация — при некоторых излюбленных приемах, например, применении полифонического соединения тем (или их проведений в форме канонов) в репризе или зеркальности реприз, его формы отнюдь не повторяют друг друга. У «раннего» Онеггера есть и вариации, и сложная трехчастная форма, сюита, рондо, соната.

Уже в первых симфонических произведениях Онеггера яркость его стиля проявляется в полной мере.

Строение онеггеровских тем бесконечно разнообразно, при определенной тенденции к ясной структурной оформленности мелодии (часто в виде классических восьмитактов), в чем, очевидно, композитор справедливо видит фактор, облегчающий восприятие современного искусства широкими кругами слушателей.

Такое же разнообразие можно наблюдать и в фактуре. Порою имеет место «самое простое» гомофонное изложение, иногда как бы «усиленное» добавлением контрапунктирующего голоса. Не чуждается композитор и аккордово-хорального изложения тем. Весьма часты полифонические приемы

развития с применением канонов, имитаций, стреттных проведений и увеличений. Постоянны соединения разных мелодических линий, иногда создающие жестко звучащие вертикали. В стиле композитора отсутствуют фигурации (как нечто слишком простое для его полифонического мышления), но их роль восполняют различные оstinатные фигуры, часто в весьма сложном полифоническом сплетении. Нередко большие динамические волны создаются путем полифонического развития коротких оstinатных формул.

При всей сложности письма композитор стремится быть понятным. Этому помогает ясное членение разделов формы, контрастность материала, жанровые связи. Форма всегда динамизирована (даже, как это ни удивительно, в образах созерцания природы), ее «собирают», делают легко воспринимаемой кульминации, наступающие обычно после длительных нагнетаний.

Композитор охотно применяет отдельные элементы атональной техники, но большинство основных тем произведений тональны, часто при этом чрезвычайно просты в ладовом отношении. Отсюда — убедительное сочетание новаторства и традиционности, ясные темы как бы создают мосты, облегчающие восприятие, демократизируют в общем-то весьма сложное по технике искусство Онеггера.

Музыкальные образы эмоциональны, но в то же время иногда проникнуты известным интеллектуализмом (что связано, в частности, и с полифоническим мышлением композитора) и лишены романтического «разлива чувств». Композитор и темпераментен и одновременно «антиромантичен», идя в этом смысле «в ногу» с устремлениями западноевропейского искусства того времени (хотя, конечно, по сравнению, например, с рациональным Хиндемитом Онеггер выглядит романтическим).

Молодому Онеггеру чужды пока «мировые вопросы» и нотки сомнения и пессимизма (исключение — «Третье симфоническое движение» — произведение, относящееся скорее уже к следующему периоду творчества, периоду симфоний). Доминируют образы энергии, устремленности, моторности. Все они овеяны радостью бытия, верою в силу человека. Активным образом контрастируют наивные пасторальные картины, в которых композитор, вне всякой стилизации, воспекает простые, чистые чувства, как бы сливается с сельским бытом, преломленным в несколько руссоистичном плане.

В таком контрасте нет противопоставления «мрачного города», порочной цивилизации деревенской идиллии; образы энергии и пасторали представляют две стороны бытия, сочетающиеся в гармоническом единстве — молодой композитор еще не видит и не отражает в своем творчестве трагических контрастов окружающей действительности.

Новые образы и идеи проявляются в 30-х годах, а вместе с ними и наступает полная творческая зрелость.

Первая симфония — произведение, еще несколько промежуточное по своему стилю.

В дальнейшем творчестве композитора важно подчеркнуть не только еще большее оттачивание мастерства в узком смысле, но, что гораздо важнее, эволюцию идейно-образных концепций, сделавшую Онеггера одним из крупнейших художников-гуманистов современности. В 30-е годы им создаются крупные произведения, среди которых оратория «Жанна на костре» — одно из лучших сочинений композитора. Именно в этот период формируется *credo* композитора: необходимость стремления к созданию таких произведений, которые были бы понятны самым различным кругам слушателей¹. Не будем забывать, что здоровое демократическое начало было всегда присуще композитору, даже во времена его наибольших увлечений поисками нового музыкального языка. Теперь Онеггер активно участвует в деятельности Народной музыкальной федерации, пишет ряд песен и музыку для оформления народных празднеств. Одновременно с творчеством композитор участвует и в антифашистском движении, возглавляемом Народным фронтом. Мрачные события Второй мировой войны и фашистская оккупация Франции способствуют окончательной конкретизации творческого посыла. Онеггер в произведениях большого масштаба стремится отразить действительность в ее самых непримиримых противоречиях. Главная тема его симфоний — противопоставление человека с его стремлением к счастью и злых сил, становящихся на его пути. Эту тему композитор разрабатывает с исключительной яркостью и страстностью.

Как очевидно, симфонизм «зрелого» Онеггера уже был подготовлен его одночастными произведениями. Их стиль большой фрески, громадное динамизированное развитие, претворение реалистических традиций французского и немецкого искусства с помощью современной техники, демократичность ряда образов, жизнелюбие — все это только нуждалось в оплодотворении гуманистическими идеями, чтобы возродить как будто угасшие традиции западноевропейской классики. Но только — с очень существенной оговоркой. По мере приобщения к социальным противоречиям, к миру трагических конфликтов композитор постепенно теряет веру

¹ «Музыка должна воспитывать публику и должна быть адресована к массам. В результате этого она должна изменить свой характер, стать прямой, простой, широкомасштабной: народу наплевать на технические ухищрения... Я попытался в этом произведении (в «Жанне д'Арк на костре». — С. П.) быть доступным массам и в то же время интересным для музыканта» (Л. Раппопорт. Артур Онеггер, стр. 57).

в победу добра и справедливости. Усиление гуманистических тенденций в его творчестве идет параллельно с ростом пессимистических настроений, и это радикально отличает его от великих классиков прошлого, воспевавших в своем искусстве высокое этическое начало и верящих в его конечное торжество.

Среди симфоний Онеггера наиболее значительны по идеям Вторая и Третья (в Первой симфонии нет еще настоящей концепционной четкости, и она как бы подготавливает последующие). Четвертая и Пятая симфонии — антиподы. Светлый, пасторальный мир Четвертой является «передышкой», отключением от жгучих проблем современности, тогда как мрачная концепция Пятой символизирует крах всех чаяний и надежд композитора. Такой «крах» не случаен. При всем сочувствии страданиям человечества идеалы Онеггера были пассивны, и он смог противопоставить образам зла и уничтожения только образы глубоких созерцаний (часто идущих стилистически от культовых жанров) и картины пасторальных идиллий. Победный образ заключения Второй симфонии единичен, да и в нем больше от торжественного песнопения, чем от решительной поступи масс, а замечательный по силе конец Третьей симфонии представляет символ реющей птицы мира, обещающей успокоение после катастрофических потрясений.

В претворении симфонической цикличности Онеггер отталкивается от опыта симфонии Франка¹. Это относится во всяком случае к первым трем его симфониям.

Онеггер отказывается, подобно Франку, от классического четырехчастного построения симфонии, создавая трехчастный цикл, причем сквозное развитие образов охватывает весь цикл. Принципы развития первых трех симфоний таковы: драматичное *Allegro*, не дающее разрешения конфликта; *Adagio*, как бы осмысливающее события первой части в углубленно философском плане. Отсутствие скерцо, которое в лаконичной онеггеровской драматургии разрыхляло бы форму (в последних двух симфониях, с несколько иным соотношением частей цикла, скерцо или включается жанрово в форму финала — в Четвертой симфонии, или вытесняет медленную часть, которая переносится в начало симфонии, в Пятой)². Наконец, финал трактован как важнейшая часть цикла, дающая ответ на вопросы, заложенные в первых частях, причем не только путем противопоставления части в целом всему предшествующему (что типично для многих

¹ Влияние сказалось даже и в сфере ладотональности: из пяти симфоний две написаны в *d-moll*, со всеми почти частями в этом ладу.

² Шостакович в напряженной драматургии некоторых циклических форм пошел по иному пути — не отказываясь от скерцо, он включает его в общее развитие как арену деятельности злых сил.

классических образцов), а через динамичнейшее сквозное развитие внутри финала, с тем или иным позитивным выводом в коде.

Выдающимся мастером и новатором проявляет себя Онеггер в трактовке сонатной формы. Для сонатного Allegro его симфоний крайне характерны величайшая сконцентрированность материала, временная скупость, лаконизм, сочетающиеся с драматизмом и динамизмом совершающихся событий (исключая, разумеется, пасторальную первую часть Четвертой симфонии). Композитору чужды, скажем, многословные формы выражения симфоний Малера с их длиннейшими эмоциональными высказываниями и жанровыми вставками, за которыми порой теряется ощущение монолитности целого и пропадает диалектика развития.

Основные принципы композитора таковы — темы должны быть предельно рельефны и легко узнаваться в их драматургических столкновениях; репризность в ее классическом понимании отжила свой век как не соответствующая современному ритму событий. Сонатное Allegro насыщается напряженным развитием. Разработочность нередко наличествует уже в экспозиции и как бы «захлестывает» и репризу, в которой нет пространного изложения экспозиционного материала; «арки» с экспозицией образуют отдельные тематические «островки», следующие почти всегда в зеркальном порядке, — этим Онеггер стремится уравновесить архитектуру. В драматургии целого обычно имеют место «находки» в области формы, органически связанные с развитием образов, что порою затрудняет ее однозначную трактовку — нередко своеобразнейшие сочетания признаков сонатности и рондо, отнюдь не похожие на классическую рондо-сонату.

Если по чрезвычайной активности развития и сконцентрированности Онеггер близок Бетховену, то в своей приверженности к соединению в одном разделе группы коротких тем он отдает дань старинным французским традициям.

Образам трагических симфоний Онеггера свойствен повышенный эмоциональный тонус выражения, в котором много от воздействия немецкого экспрессионизма 20-х годов. Но композитору удалось, не преодолевая это воздействие, как бы возвысить экспрессионистические образы, включив их в концепции большого размаха. Вследствие этого экспрессионистские выразительные средства, подчиненные железной логике развития и заключенные в четкие структурные формы, приобретают новое качество. Лаконизм высказывания и стройность целого, несмотря на смятенность образов, в симфониях Онеггера делает их чрезвычайно мужественными. Создается впечатление, что «крики отчаяния» исходят не от автора, который лишь кратко и сдержанно рассказывает о происходящей катастрофе.

Или что композитор подобен капитану гибнущего корабля, наблюдающему за паникой его тонущих обитателей и остающемуся недвижимым на своем посту («победа» конца Второй симфонии также сурово-сдержанна; «военачальник» Онеггер проводит ряды своих воинов до заключительного апофеоза, не теряя собранности своих чувств и не показывая их открыто).

Более конкретно особенности новаторства в формообразованиях симфонических произведений композитора будут рассмотрены ниже, а теперь перейдем к краткому обзору их других стилистических особенностей.

Музыка Онеггера весьма многообразна, она не укладывается в рамки какого-либо одного стиля. Чтобы понять это явление, необходимо уечь следующую.

На заре гомофонии, а также в ее, так сказать, юношеском периоде, стилистические черты бытовых жанров и высоко профессионального искусства были сближены. При всем отличии сложной симфонии от народного танца их объединяла общая функциональная система. Однако выразительные средства в «серьезных» формах на протяжении XIX—XX веков усложнились, и образовавшийся теперь разрыв между профессиональным языком и языком прикладных форм заставляет по-новому поставить проблему «чистоты» стиля¹. Если когда-то творчество композитора могло быть многогранным, оставаясь тем не менее в сфере одних и тех же ладотональных функций, то теперь, если композитор хочет охватить действительность в ее многообразии, он неизбежно должен соединять, часто в одном произведении, жанры, как бы находящиеся в разных системах музыкальной выразительности. Разумеется, у каждого выдающегося художника вырабатывается свой стиль и свой почерк. И все-таки решающим в объединении разножанровых элементов теперь является яркость драматургии целого, логика развития, могущего включать самые разные выразительные средства, умение в единой концепции соединять разноплановое.

Вникая в творчество Онеггера, нетрудно заметить подобные, характерные для современного искусства выдающихся мастеров, различно организованные «пласты» музыкального материала². Применительно к симфонизму Онеггера здесь

¹ За последние десятилетия, правда, некоторые виды легкой музыки крайне усложнились. Порою теперь простую в ладотональном отношении симфонию можно противопоставить атональному джазу. И все-таки подобные примеры не вносят пока принципиального изменения в соотношение сложной симфонии и простого бытового танца или песни.

² Это присуще крупнейшим художникам нашего времени. Напротив, «чистота» стиля в ее примитивном понимании теперь свидетельствует об узости в отражении жизненных явлений, что и имеет место у деятелей авангардистских течений (если вообще признать, что отражение действительности входит в программу их творчества).

необходимо уточнение. Симфонии композитора не являются эпическими произведениями. При всем их многообразии они принадлежат скорее к лирико-психологическому жанру, то есть жизненная действительность преломляется в них через определенную «настройку» психики художника¹. При этом известный интеллектуализм, избегание открытых эмоциональных излияний, тщательный отсев интонаций, боязнь малейшего намека на банальность, все это создает известное противоречие со стремлением к большим социальным обобщениям и с тенденцией к демократизации своего творчества. Практически эта двойственность выражается в том, что симфонии композитора хотя и насыщены жанровыми связями, но сами жанры являются иногда не первичными, а вторичными. Онеггер чуждается использования жанров «в сыром виде», идущих непосредственно от быта. Например, в его симфониях богато представлены драматический речитатив, жанры токкаты, пасторали, хорала, но не вальса или марша в его элементарном бытовании. Нет у Онеггера в симфониях и романсовых образов, так, кстати, сказать, облегчающих восприятие широкой аудиторией сложных симфонических концепций. Связи с танцем рода тарантеллы или с траурными шествиями, отпеваниями не редки, но обычно опосредованы через очень сложные выразительные средства; элементы скерцозности также не служат целям отключения от напряжения драматических ситуаций. Стихия народной песни, так демократизирующая концепцию Первой симфонии, далее, по мере психологизации симфонизма композитора, не получает широкого развития, за исключением Четвертой симфонии с ее пасторальными сценами.

Примером использования «вторичных жанров» может являться и следование типичным принципам контрастности в классической симфонии, таким, как соотношение драматического, волевого образа первой темы и хрупкого, нежного в побочной партии Allegro Второй симфонии.

Также ко вторичным жанрам, связанным с иллюстративной театральностью, можно отнести «небесные» звучности в верхнем регистре или «угрожающие», с резкой аккордикой в низком.

Избегание слишком «цитатного» применения простых жанров несколько понижает степень общительности онеггеровских симфоний², несмотря на стремление композитора к де-

¹ Конечно, такая настройка есть в любом произведении искусства. Здесь речь идет о ее превосходной степени, дающей новое качество в отображении явлений.

² Это — одна из причин того, что многие произведения Онеггера при повторных прослушиваниях отнюдь не надоедают, а раскрываются все больше и больше.

мократизации своего языка. Восприятие его симфоний требует большой активности «вслушивания». Тем не менее, драматургия онеггеровских произведений весьма рельефна, хотя и использует сложные компоненты. Такая рельефность зависит от того, что различные образные сферы представляются и различными системами организации музыкального материала. Это не ведет к эклектике вследствие ясности роли каждого образа — симфония уподобляется пьесе, в которой актеры, при всей их разнохарактерности, объединяются в едином потоке развития действия. Так, применение 12-ступенного звукоряда, диатоники и натуральных ладов связывается с миром человеческих чувств и с образами природы. Атональность представляет силы, враждебные человеку, а в раннем периоде творчества и урбанистическую моторику.

Остановимся подробнее на этих явлениях.

В зрелый период творчества Онеггер пришел к широкому применению 12-ступенных ладов. Такие лады являются новым этапом в развитии тональных систем. Подобные ладотональные структуры не связывают композиторов, в отличие от нивелирующей творческую индивидуальность додекафонии, в выборе мелодических, гармонических и всех иных средств развития, и к ним естественно приходят, каждый своим путем, крупнейшие художники современности, как, например, Прокофьев, Хиндемит, Онеггер.

12-ступенный хроматический звукоряд является как бы расширением 7-ступенной диатоники, его применение раскрывает неизмеримо большие возможности в отражении многообразия действительности, что и объясняет существование этой системы организации в тональной музыке у современных композиторов-классиков с самыми различными стилистическими отличиями. Здесь нет возможности исследовать особенности в применении 12-ступенных ладов — каждый композитор осуществляет это по-своему¹. Заметим только, что если у Хиндемита в 12-ступенном звукоряде в значительной мере нивелируется противопоставление мажора и минора, то есть понятие тональности вбирает в одно целое и ее ладовые наклонения², то у Онеггера (и Прокофьева) ладовые характеристики продолжают играть самую важную роль.

В 12-ступенной тональности классическая функциональность уничтожается. Тональные устои утверждаются рядом средств, характерных для современной музыки, важнейшее

¹ Это тема специального труда.

² Это относится только к ряду сочинений, в частности, к некоторым интерлюдиям и фугам из «Игры тональностей». В монументальных сочинениях Хиндемит сохраняет различие ладовых наклонений как важное средство развития.

из которых — звучание тонического созвучия в начале и конце того или другого построения. Тональное воздействие устоя на весь отрезок зависит от силы излучаемой им энергии, обусловливаемой рядом причин (его продолжительность, интонационная яркость и тому подобное). Длительное обыгрывание любой другой ступени часто аналогично отклонению или модуляции в другую тональность; восприятия же каденционного устоя как тоники зависит от ритма смены гармоний¹.

К 12-ступенной тональности Онеггер (как, впрочем, и другие композиторы) пришел не путем усложнения и хроматизации мажоро-минорной системы, а уже после включения в свою палитру атональных красок. Все большее соприкосновение с миром человечности требовало расширения выразительных средств, диатоники оказывалось как бы «слишком мало», а хроматика в ее современном понимании легко сливалась со стихией атональности, не имеющей связи с выразительными средствами позитивной программы.

В симфонизме Онеггера 12-ступенные лады служат обрисовке значительной группы образов чаще светлого характера, иногда и драматических, в отображении как бы реакции человека на трагические явления действительности.

Наряду с 12-ступенной тональностью композитор охотно пользуется диатоникой, чаще всего в двух аспектах. Во-первых, это образы пасторальности, где диатоника порою предстает в форме пентатоники и натуральных ладов в мелодии, создающих нередко связи с народной песней. Во-вторых, это образы углубленного созерцания, воплощенные в жанре хорала и формах старинной полифонии, обычно при жесткой, линейной фактуре.

Кроме натуральных ладов, у композитора встречаются и альтерированные, с пониженными ступенями (подобные применяемым Шостаковичем) в темах повышенной лирической экспрессивности.

Политональность в творчестве Онеггера играет сравнительно незначительную роль, она обычно подчинена другим элементам. В отличие от политональности, например, у Мийо, выполняющей главные выразительные функции, онеггеровская политональность как бы только «подцвечивает», обостряет ведущую линию фактуры, сохраняющую в значительной мере свою выразительность и без этой подцветки, как, например, в двух темах финала Второй симфонии или побочной партии финала Пятой.

На протяжении всего симфонического творчества, начиная с «Горация-победителя», композитор отдавал дань и атона-

¹ Таким образом, 12-ступенную тональность определяют закономерно-сти ладового ритма (имеется в виду явление, разрабатываемое теоретически М. Таракановым, а не теория ладового ритма Б. Яворского).

лизму. При этом, исключая как раз «Горация», Онеггер никогда не трактовал атональность как универсальную систему своего мышления (а именно универсальное применение атональной техники и уводит от живой образности и от связи с демократической аудиторией). В «Горации-победителе» есть опасный крен в этом смысле; но далее композитор отводит атональной сфере четко очерченные, присущие ее природе, области. Эти сферы в раннем и позднем периодах творчества несколько различны, различны и интонационно-гармонические средства атональных характеристик. В таких произведениях, как «Пасифик 231» или Allegro Первой симфонии, в атональных эпизодах можно наблюдать порою избегание терцовости, соблюдение закона нигилистической эстетики; впрочем, и в таких произведениях подобным фрагментам всегда противопоставлялись построения с выраженными тональными признаками и «терцовостью». Главное в атональных образах раннего симфонизма Онеггера — воля, динамика, моторика, нечто от урбанистических увлечений той эпохи. В зрелых симфониях композитора атонализм — средство обрисовки злой силы, смятения, отчаяния. Моторика выражает уже не радость покорения механической силы, а страшную, разрушительную стихию. В связи с этим аккордика делается еще более диссонантной, что всегда обуславливается всем драматургическим развитием. Вместе с тем выявляются связи с миром экспрессионистических, диссонантных задержаний позднего романтизма, применяемых в новом качестве — неаккордовые тона не только эмансипируются и не нуждаются в разрешении, но и мелодически опеваются, что еще более усиливает их выразительное значение.

Ряд разделов в произведениях композитора, связанных с моментами «наращивания сил» или, напротив, с моментами «сомнений и колебаний», при отсутствии в них явно выраженных тональных устоев, вовсе не следует поэтому трактовать как атональные. Скорее подобные эпизоды являются межтональными и принадлежат к явлениям, издавна присутствующим в тональной музыке в разработочных разделах, где неустойчивость создается маскировкой тональных устоев, частотой тональных отклонений и эллиптическими последованиями неустоев и применяется для большего оттенения последующего наступления сферы устойчивости.

В произведениях Онеггера удельный вес атональности различен, в иных атональные элементы и совсем отсутствуют, а в целом атональное интонирование носит соподчиненный характер, является как бы частным элементом тональной системы, диссонантным неустоем, получающим в результате всего развития тональное разрешение.

Рассматривая сферу атонализма и неустойчивости, мы естественно подходим к полифонии, имеющей в творчестве

Онеггера исключительно большое значение. Полифония буквально пронизывает произведения композитора, придавая их образам, при всей их действенности, несколько интеллектуализированный отпечаток. Роль полифонии велика и в тональной, и в атональных системах; притом именно полифоническое развитие создает напряженные, жесткие звучания, наложения, логичные с точки зрения линейаризма, а не гармонии. Сочетание ряда линий часто реализуется в атональной области, тогда как, кстати, изложение тем в 12-ступенной тональности нередко проводится в гомофонной фактуре.

Типы полифонии у Онеггера весьма разнообразны. Композитор широко применяет как имитационную, так и контрастную полифонию. В первой постоянно встречаются имитации, каноны, проведения тем в увеличении, стретты, а во второй имеет место совмещение до пяти тем одновременно. Оба типа полифонии нередко объединяются. Часто очень сложные канонические образования выполняют функцию фигурационного аккомпанемента протяженной мелодии. Нередко в подобной роли выступают и всевозможные остинатные мотивы, образующие полифонические сочетания. Остинатная техника идет преемственно от Стравинского, но если у последнего она обычно имеет ведущее выразительное значение, то у Онеггера служит всего лишь созданию фона.

Мелодика произведений Онеггера исключительно выпукла и разнообразна. Композитор, в целях возможно большей рельефности, часто применяет построения с четкой периодичностью; короткие темы с «броским» ядром, состоящие из «классических» восьмитактов, весьма часты в конструкциях его симфонических сочинений. Но также нередко композитор создает и построения с длительным разворачиванием мелодической линии, порою объединяющей в едином потоке мелоса ряд мотивов.

Чрезвычайно разнообразны приемы тематического развития. Интонационный материал разрабатывается путем проведения в полифонической ткани самых различных комбинаций мелодических соединений, причем такие соединения почти всегда являются убедительными с точки зрения развития музыкального образа.

Если в пристрастии к полифоническим формам можно усмотреть следование традициям и технике Баха, то и в строении самой мелодики у Онеггера часто много баховского: она напряжена в своем интонировании, полна полутоновых тяготений, часто образует скрытые многоголосие и полифонию; все это динамизирует мелодическое развитие. В этом развитии постоянно применяются и полифонические приемы — изложение тем в увеличении и стретты, темы в обращении, иногда и ракоходное движение.

Проще строение диатонических, а особенно пентатонических мелодий, интонационно часто связанных с швейцарской народной песней (да и французской также) — такие мелодии обычно контрастируют более динамичным и хроматизированным темам.

Яркость ладотональных характеристик в симфонизме Онеггера в первую очередь обуславливается выпуклостью мелодического интонирования, часто столь значительного, что ладотональность оказывается очевидной, «легко прослушивается», несмотря на сложность фактуры: в онеггеровской мелодии часты опевания тоники (как примы, так и квинты в тоническом трезвучии), опевания, идущие от традиций вокальных культовых жанров.

Мелодизму композитора не свойственна интонационная нейтральность¹. В сложной полифонической ткани, в напряженных событиях онеггеровской драматургии его важнейшие темы сразу узнаются и привлекают внимание, как актеры, обладающие выдающейся творческой индивидуальностью. Только в длительных разворотах мелодий медленных частей симфонических циклов интонационная активность порою как бы растворяется, пропадает в заторможенном течении, это вызывает ассоциации с образами созерцания, «отстранения», свойственным, в частности, старинной полифонии.

Следует отметить, что впечатляемости своей мелодики композитор добивается, производя тщательный интонационный отбор. Тематизм Онеггера всегда благороден, но, быть может, при всем своем разнообразии он, в силу такого отбора, и несколько ограничен в своем воздействии. Ведь величайшие классики, в том числе Бетховен и Чайковский, именно не чуждались банальных оборотов (поднимая их до высоты симфонического обобщения). Впрочем, если проводить аналогию с Бетховеном, то симфонизм Онеггера ближе, пожалуй, симфонизму бетховенских квартетов, а с симфониями Бетховена уместнее сравнивать онеггеровские оратории, более простые по музыкальному языку.

Роль гармонии в современных произведениях невозможно рассматривать изолированно от вопроса применения тех или иных организующих звукоряд систем, а также отвлекающаяся от значения полифонии. Все это — отдельная большая тема. Для краткости схематизируя эту проблему, ограничимся несколькими замечаниями.

В сфере 12-ступенных ладов и диатоники композитор ши-

¹ В этом Онеггер — как, впрочем, и в очень многом, противоположен Малеру, у которого сила мелодизма не в индивидуализированной яркости интонаций, а в жанровой определенности и в эмоционально действенном восходящем и нисходящем потоке мелоса.

роко применяет последования септаккордов. В моменты наибольшей ладовой устойчивости часто используются мажорные секстаккорды, подчас при очень медленной смене гармоний.

Атональные моменты нередко связаны со сложными напластованиями гармоний, обусловленными подчас логикой поступенного движения разных гармонических пластов; образующиеся звучности в иных случаях вообще подчинены линейризму и выходят за рамки гармонии как таковой. Следует упомянуть и о сложных бифункциональных аккордах, включающих как бы многозначные неаккордовые тона, и, напротив, аккордов малозвучных, с пропущенными ступенями. Имеет место и аккордика квартового строения. Нередко применяется характерное встречное движение трезвучиями и септаккордами; здесь можно говорить о французской традиции аккордового параллелизма, однако преображенной наличием 12-ступенного хроматического лада.

Встречаются и политональные наложения. Все это образует весьма широкую картину выразительных средств звучащей вертикали с громадным диапазоном — от мягких протянутых секстаккордов до резчайших, жестких линейрных столкновений отдельных голосов и целых аккордов.

Следует подчеркнуть и громадную организующую роль стихии ритма, столь типичную для современного искусства.

Композитор часто применяет длительные нагнетания, построенные на однообразных метро-ритмических формулах. Также постоянна синкопированная аккордика и оstinатность, построенная на несовпадении сильных долей оstinатных фигур с метрическим строением такта, что говорит о влиянии Стравинского. Весьма характерна для техники Онеггера ритмическая фигура, где выдержанные звуки бг-рются чуть раньше сильной доли (это идет от традиций джаза).

В целом стиль Онеггера поражает своим разнообразием. Конечно, у каждого композитора есть излюбленные тематические образы, вариантно претворенные в разных произведениях. Но у Онеггера таких образов великое множество¹. Кроме того, «вариантность» сходного у него чаще проявляется во второстепенном материале; преобладающее большинство главных тем его симфонических произведений отличается неповторимой индивидуальностью, и это относится не только к собственно мелодиям, но и ко всей фактуре тем. Благодаря этому драматургия его сочинений крупных форм всегда свежа и интересна. Каждую из своих концепций композитор решает новыми средствами, и в этом, несомненно,

¹ Несмотря на то, что один из распространеннейших жанров — романс — в его творчестве почти не представлен.

есть претворение новаторских традиций творчества Бетховена. Однако одно из отличий онеггеровской музыки от наследия величайшего симфониста заключается в известной ее идейно-образной ограниченности, идущей от пассивности идеалов композитора. Разберемся конкретнее в элементах, определяющих светлое, позитивное начало в симфонических произведениях Онеггера.

В своей драматургии Онеггер, как уже было отмечено, применяет и 12-ступенные лады, и диатонику, и атонализм с его линейризмом, и построения такого типа, которые можно назвать межтональными¹. Крайне существенно, что сферы резко выраженной тональности, которые можно характеризовать как «островки тональности», приходится на узловые моменты формы, на ее смысловые кульминации (как с повышенной, так и напротив, пониженной динамикой); сюда можно отнести начало реприз, коды, изложение наиболее важных для концепции произведения тем. В связи с этим обстоятельством можно говорить о реалистических тенденциях композитора, о гуманизме его устремлений: большинство подобных «островков» служит усилению образов человечности, положительному началу. Упомянем, например, об идилличности (середины «Летней пасторали» и «Песни радости», кода финала Первой симфонии), светлой задумчивости (главная партия Allegro Четвертой симфонии); образах глубокого созерцания (эпизоды из Первой симфонии, Adagio Третьей симфонии); страстной жажды счастья (побочная партия финала Второй симфонии); символах протеста и надежды (главная партия и кода финала Третьей симфонии), об образах воспевания победы (заклучение Второй симфонии), радости бытия, сознания силы человеческого духа (темы «Регби», конец «Пасифика») ².

Как будто очевидно, что в своих произведениях композитор горячо любит жизнь, соответствующие образы показываются наиболее крупным планом. Однако среди тем, используемых для создания мажорных тональных центров, крайне мало связанных с массовой песней, маршем и гимном в их героическом понимании.

Многое восприняв от бетховенских традиций в развитии формы, ее динамики, действенности, взрывчатости, Онеггер чужд Бетховену в своих концепциях, лишенных духа революционно-демократической мощи, овевающей творения Бетховена. Оптимизм первого периода творчества композитора активен, но это лишь оптимизм молодого художника, не затро-

¹ Подчеркиваем принципиальную разницу между понятиями «атональности» и «межтональности». Последняя издавна имела место в творчестве крупнейших композиторов в разработочных эпизодах.

² Правда, в конце творческого пути композитора тональные центры подчас служат и другим целям.

нутого противоречиями окружающей действительности. Когда же композитор вошел в круг самых жгучих вопросов современности, то в своих музыкальных образах он не смог утвердить образы торжества счастья человека над силами зла: мечтая о победе справедливости, Онеггер не видел путей к ее достижению.

Конкретно, применительно к музыкальному материалу, неверие в счастливое будущее человечества выразилось в том, что «островки» мажорных центров, о которых шла речь, часто вовсе не служат активному утверждению жизни, а скорее отстраняют от действительности, драматургическая конфликтность решается путем отрешенного ухода в философские размышления. Этому весьма способствует частое применение жанра хорала. Пасторальность, которая и не могла быть противопоставлена в виде достаточного противоядия образам смятения и отчаяния, ярко воплощенных композитором, теряет у «позднего» Онеггера свой наивно-непосредственный колорит, теперь она тоже говорит об уходе рефлексующего художника от действительности. Только раз — во Второй симфонии — композитору удалось с сокрушающей препятствия энергией привести слушателя к победе. Атмосфера послевоенной Западной Европы не способствовала росту социального оптимизма.

Уже в темах протеста, выраженных в следующей, Третьей симфонии, больше страдания, чем активной борьбы. Композитор не нашел в себе сил повторить свою «Песню радости» в концепции большой социальной значимости как выражения победы всенародного, общечеловеческого начала, и в этом выразилась трагедия выдающегося художника.

Тем не менее значение Онеггера в зарубежном симфонизме чрезвычайно велико. По глубине и силе воздействия оно едва ли не наибольшее применительно к 30—40-м годам нашего века.

Так, например, симфонии Стравинского гораздо более абстрактны; этим они значительно отличаются от его произведений первого, «русского» периода.

Симфонии Хиндемита — значительный вклад в современное искусство, но и на них лежит печать чрезмерного рационализма. Композитор не склонен слишком уж разделять страдания человечества, и уравновешенность творческого темперамента является препятствием к широкому охвату действительности. Так же далеки от стремления воплотить нашу эпоху с ее конфликтностью и напряженностью произведения Мессиана, утверждающие, напротив, уход от жизненной противоречивости в созерцательно-католическую абстракцию или в пантеистическую экзатичность. Симфонии Мийо менее значительны, чем онеггеровские, в них нет страстности, отличающей постановку проблем в онеггеровских произведениях.

У Бартока, при всем его новаторстве и силе, острота конфликта все же меньше, чем в лучших симфониях Онеггера, а Бриттен вообще стоит несколько в стороне от линии развития симфонизма.

Некоторая ограниченность охвата жизни в симфониях Онеггера очевидна не из сравнения их с произведениями других зарубежных композиторов, а при сопоставлении с творчеством крупнейших советских мастеров, сумевших противопоставить в таких сочинениях, как Пятая симфония Прокофьева и ряд симфоний Шостаковича силам реакции и зла активное, утверждающее жизнь, начало.

Оркестр Онеггера

При изучении симфонического творчества Онеггера невозможно не остановиться на его трактовке оркестра.

Как и все выдающиеся симфонисты, Онеггер — большой мастер оркестровки, создатель своего оригинального стиля, неразрывно связанного с миром образов его произведений.

Характерное для творчества Онеггера сочетание эмоционализма с глубоким интеллектуализмом находит отражение и в оркестровом мышлении композитора. Сдержанность и лаконизм эмоциональных высказываний невольно рождают впечатление скупости применяемых красок, хотя в использовании оркестровых тембров Онеггер весьма выразителен. Стремясь, чтобы его мысли были изложены в максимально экономной оркестровой фактуре, он, можно сказать, демонстративно чуждается роскоши и самодовлеющего блеска звучания, повсюду требует от слушателя, чтобы он следовал за развитием его мыслей.

В сущности, в трактовке оркестра у Онеггера есть нечто близкое трактовке жанра струнного квартета, к которому композиторы обращаются тогда, когда хотят, чтобы высказываемые ими музыкальные идеи были свободны от всякого украшающе-виртуозного элемента. Не следует это понимать так, что оркестровка композитора недостаточно ярка. Речь идет только о том, что в симфониях, произведениях большого размаха, Онеггер выражает свои концепции как бы сдержанным оркестровым языком, он не помогает восприятию слушателя применением тембров¹, слишком жанрово определенных. В Онеггере сильна сдержанность художника послеромантической эпохи. Так, у него не слишком часты длительные кульминационные звучания медной группы с так легко зажигающими аудиторию кликами труб и тромбонов (исключение — темпераментно, «по-штраусовски» написанное

¹ Точнее — тембро-мелодий.

«Регби»). Композитор не поможет слушателю, отметив высшую точку развития ударом тарелок — он охотнее откажется вообще от применения ударных. Редки и открыто общительные мелодии, «страстно» пропетые скрипками, и нежные скрипичные соло, самым своим тембром раскрывающие сущность образа¹.

Композитору свойственна особая скромность в оркестровой манере выражения своих чувств, и это — несмотря на воздействие на него стилей Р. Штрауса, Дебюсси и Стравинского. Кстати, эта скромность органически сливается с другой — форма произведений Онеггера лаконична и собрана, композитор как бы не позволяет слишком злоупотреблять временем, и нужна большая активность, чтобы «успеть» все услышать, особенно принимая во внимание отсутствие слишком традиционных «тембро-жанров»².

Если в ряде произведений ораториального жанра или в музыке для театра Онеггер применяет редкие тембры, в роде электронного «волны Мартено», то в области симфонической музыки в выборе своего инструментария композитор строг и сдержан.

Оркестр Онеггера меньше оркестров Вагнера, Р. Штрауса, не говоря уже о Малере и раннем Стравинском. Равель и советские классики Прокофьев и Шостакович также превосходят его в своих партитурах и количественно и «роскошью» примененных средств.

Обычный — и постоянный — состав, избираемый композитором, тройной, с неизбежной количественно «обыкновенной» группой меди (4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона и туба), очень скромными ударными и почти без эпизодических инструментов — они буквально наперечет: арфа в «Горации-победителе» и «Песне радости», колокольчики в Четвертой симфонии, челеста в той же «Песне радости», да фортепиано в нескольких произведениях³. Кроме того, можно еще упомянуть о саксофоне в «Третьем симфоническом движении», где ему поручена важная мелодическая роль (большое значение саксофоны имеют, кстати, и в оратории «Жанна д'Арк»).

Для «Летней пасторали» и Четвертой симфонии избраны камерные составы с ограниченным количеством духовых,

¹ В известной мере все это не относится к Третьей симфонии, в которой применены наиболее плакатно-выпуклые приемы оркестровки.

² Впечатление продолжительности многих *Adagio* онеггеровских симфоний зависит или от предписываемого автором очень медленного темпа, или от того, что именно в *Adagio* композитор иногда создает образ «бесконечного созерцания», возникающего только при преднамеренно заторможенном развитии.

³ Ксилофон нигде не применен; очевидно, для композитора это слишком выделяющийся своей характерностью тембр, использование которого как бы «ниже достоинства» строгого симфониста.

а Вторая симфония, при всей ее драматической конфликтности, написана для одних струнных — правда, в коде финала мелодию в октаву со скрипками ведет труба: разумеется, она исполняет не фигуры фанфарного типа (для Онеггера это было бы слишком элементарно), а строгую, хотя и радостную песню хорального характера¹.

Если во Второй симфонии, несмотря на всю значительность ее содержания, применение одних струнных можно объяснить желанием говорить сдержанно, то и в других произведениях, уже для обычного состава, самоограничения наблюдаются на каждом шагу. В Третьей симфонии, изобилующей самой острой конфликтностью, композитор отнюдь не усиливает свою медную группу. Более того, полное *tutti* в самой драматургически напряженной третьей части применено только в четырех тактах! В Пятой симфонии литавры исполняют всего три звука, по одному на окончание каждой части (и то автор скромно указывает «*ad libitum*»), и фактически в музыке симфонии, со всеми ее напряженными кульминациями, ударные отсутствуют. Нет совсем ударных и в «Регби», как будто бы изображающем спортивное состязание, где сама тема произведения подсказывает их участие. Нет такого постоянного инструмента симфонических составов, как литавры, в «Пасифике 231», «Симфоническом движении № 3» и Четвертой симфонии, а ведь в том же «Пасифике» с его шумом локомотива и грохотом несущегося поезда наличие партии литавр было бы только естественно.

Огромное мастерство композитора выражается в преднамеренном отказе от элементарных оркестровых эффектов. Если оркестровые тембры можно сравнить с актерами различных амплуа, то у Онеггера эти актеры принадлежат не романтическому театру, они более сдержанны в проявлении своих чувств.

В то же время в оркестровке Онеггера велика характерность, театральная выпуклость. Ряд тембров «привязан» к определенным образам. Так, темы злых сил часто рисуются в глубоком басу низкими деревянными и медными. «Просветление» находит воплощение в высоком регистре с тембрами флейт и скрипок. «Задумчивые» темы поручаются струнным, пасторальные — деревянной группе, маршеобразные — медной.

Остановимся вкратце на использовании различных оркестровых групп.

¹ В комментарии к симфонии композитор подчеркивает, что введение духового инструмента служит лишь усилению и расцветке мелодии и что трубу можно заменить гобоем или кларнетом. Этим заявлением Онеггер как бы отводит упрек в применении слишком эффектного приема. На деле, однако, включение в музыкальную ткань именно трубы придает всей драматургии симфонии особенную силу.

Роль струнного квартета в оркестре Онеггера весьма велика. Этой группе часто поручаются темы самого различного характера, от трагически-смятенных до энергично-волевых. Значительна роль струнных в обрисовке образов сосредоточенно-углубленных или задумчивых, где им нередко передается весь музыкальный материал. Помимо тем, струнные исполняют всевозможные токкатообразные движения, контрапункты, акцентированные аккорды. При этом важно очень частое применение штриха *détaché*, придающее музыке Онеггера мужественный, волевой характер.

Как упоминалось, в музыкальной ткани произведений композитора фигурация почти отсутствует. Она заменяется оstinатными мотивами, излагаемыми часто в форме канонов. Образуется сложная и богатая фактура, обычно выполняемая также квинтетом, чаще всего без оркестровой педали — в своем полифоническом стиле Онеггер ее применяет сравнительно редко.

Хотя у Онеггера и нет романсоподобного мелодизма «открытого излияния чувств» — смычковые у него «поют» немало. Можно даже говорить о возрождении пения струнных после оркестровой практики Дебюсси и Равеля, особенно в медленных частях симфоний. В мелодической роли используется и высокий регистр виолончелей, особенно в образах «романтической патетики», традиционной для этого тембра.

Деревянная группа также показана многообразно. Прежде всего, она выдвигается на первое место в сфере пасторальности, занимающей у композитора в мире «положительного» весьма важное место (в этом связи с традициями в творчестве Онеггера). Хрупкие образы светлой задумчивости, мечты так же, как и образы созерцательности, нередко воплощаются в тембрах деревянных духовых, особенно с мелодией у флейты.

В симфониях (кроме Пятой) и отдельных пьесах отсутствует скерцо, но его жанровые признаки в произведениях композитора не редки, и тогда деревянная группа берет на себя важнейшие выразительные функции, присущие этому жанру. Существенно значение деревянных и в образах злой, бездушной стихии — в Третьей и Пятой симфониях. Не занимаясь — или мало занимаясь — выполнением оркестровой педали, деревянные, подобно струнным играют самые разнообразные роли в сложной музыкальной ткани, изобилующей многими линиями. Наконец, деревянные часто выступают в унисон со струнными; если Онеггер нередко мыслит чистыми тембрами, особенно в *riano*, где они обязательны, то при усилении динамики композитор охотно поддерживает смычковые соответственными тембрами духовых; в этом смысле Онеггер наследник и немецкой школы XIX века с ее тенденцией к смешанным тембрам, и многих крупнейших

русских и французских классиков с их предпочтением чистых красок.

К медной группе Онеггер предъявляет весьма высокие технические требования, ей приходится исполнять быстрые пассажи, остигатные фигуры и мотивы, не говоря уже о частом применении *trulato* не только у валторн и труб, но и у тромбонов с тубой (которым тоже поручаются рисунки быстрого движения, хотя, конечно, значительно реже, чем валторнам и трубам). В этом Онеггер следует французским традициям, значительно их развивая: если Дебюсси и Равель в использовании медной группы иногда как бы сближают ее с деревянными, то у Онеггера, говоря образно, медь порою «тянется» за струнными (хотя бы в случаях применения двойного штриха). Особенно велика и разнообразна роль труб, которые часто «выступают» в отрыве от остальных медных. В виртуозной трактовке этих инструментов, возможно, есть влияние современной джазовой техники.

Онеггер применяет медную группу и более традиционно, используя ее мощную звучность в моменты кульминаций, для обрисовки образов радостного пафоса, то есть в издавна отведенном ей назначении. Так, в «Регби» главную тему дважды исполняют тромбоны, а в других ее проведеньях — вся группа меди компактными аккордами. В конце «Пасифика» валторны, тромбоны и трубы поочередно исполняют мелодию большой напряженности. Подъем и ликование «Песни радости» также в немалой степени обязаны применению тембров медных духовых. В поздних, «трагических» симфониях композитора группе медных тоже отведено значительное место, причем она часто используется с громадной изобретательностью, отнюдь необычно. Певучих тем у валторн мало, а если они и есть, то их образное значение не похоже на то, какое господствовало при применении «валторновых мелодий» в оркестре XIX века (например, *a-moll*'ная мелодия темы в финале Третьей симфонии весьма мало ассоциируется с понятием валторновой кантилены).

Меди поручено множество всевозможных колючих акцентированных аккордов и синкопированных репетиций, часто весьма нелегких в ритмическом отношении. В выполнении сложной полифонической ткани медная группа принимает участие наравне с другими.

Стремясь усилить басы, Онеггер нередко поручает тубе функцию нижнего голоса в отрыве от тромбонов — в этом композитор близок Прокофьеву, у которого туба тоже постоянно используется отдельно от остальных медных. Иногда туба объединяется с фаготами, образуя новую самостоятельную группу, играющую трезвучиями в низком регистре.

Что касается ударной группы у Онеггера, то приходится говорить не только о том, как она используется, но и о том,

что она не используется часто там, где по всем школьным правилам ей надлежало бы присутствовать. В этой скупости применения ударных сказывается несколько интеллектуализированный характер эмоций и чувств онеггеровских образов — так, ни радостный пафос «Регби», ни трагические метания Пятой симфонии не подчеркиваются применением ударных.

Наиболее частые ударные в оркестре композитора — французский (цилиндрический) барабан, тарелки, большой барабан (иногда заменяющий литавры). В Третьей симфонии применен тамтам, при этом в типичнейшей для него роли — для акцентирования высшей точки всего развития произведения в наиболее трагической ситуации (Третья симфония вообще является примером наиболее плакатных оркестровых красок композитора, о чем речь будет далее).

Тарелки композитор применяет отнюдь не традиционно в виде удара одной тарелки о другую — подобное использование, особенно в *forte* для Онеггера слишком уже элементарно; вместо этого в партитурах присутствует обычно одна подвешенная тарелка, на которой исполняется чаще всего *tremolo*¹.

Как уже указывалось, «острохарактерный» ксилофон отсутствует в партитурах симфонических произведений Онеггера, челеста звучит только раз². Онеггера, сдержанного в применении красочных тембров, не привлекает использование этих инструментов; не интересует его и открытие их новых выразительных возможностей, что имеет место, например, в творчестве Шостаковича: фантастические звучности трагических код последней части его Четвертой симфонии и первой части Пятой с их солирующей челестой невозможны в произведениях французского симфониста, обычно ограничивающегося в своих мрачных заключениях подчеркнуто аскетичным звучанием *pizzicato* в нижнем регистре (Первая и Пятая симфонии).

Сурово мыслящего композитора не привлекает арфа, отсутствующая (за исключением «Песни радости» и «Горация-победителя») в оркестре Онеггера³; фортепиано, напротив, встречается часто. Его трактовка близка приемам

¹ В таком использовании инструмента Онеггер сходится со Скрябиным, у которого нет ни одного случая обычного применения тарелок (глубоко неправы дирижеры, добавляющие иногда тарелки *org.*, совершенно выпадающие из образного строя музыки Скрябина).

² Интересно, что в ораториях, то есть в жанре, в котором композитор стремился к максимальной доходчивости, отношение к челесте (как к инструменту, обладающему весьма «броской» тембральностью), оказывается иным: звучание челесты играет важнейшую роль в рассказе Жанны о мече.

³ Если не принимать во внимание использование арфы в театральной музыке.

оркестровки Прокофьева и Стравинского — назначение этого инструмента сводится к поддержке самых разнообразных тембров. Впрочем, в Третьей и Четвертой симфониях фортепиано выступает иногда и как своеобразный «заменитель» арфы, в чем есть некоторый парадокс: мастер оркестра делает, в виде редкой краски, то, что постоянно имеет место в «захудалых» оркестрах, где арфа заменяется фортепиано просто за отсутствием таковой.

Перейдем теперь к некоторым вопросам горизонтального развития в партитурах Онеггера.

Казалось бы, образы произведений композитора, с их динамичным развитием и конфликтными столкновениями, требуют «больших затрат» оркестровых сил. Однако и здесь Онеггер соблюдает величайшую экономию и лаконизм, крайнюю постепенность во включении новых тембров.

Нередко композитор увеличивает количество оркестровых красок, применяя инструменты сначала в необычных для них ролях, а затем уже в более типических. Так, выступления тромбонов в начале и конце «Пасифика» воспринимаются как звучания разных инструментов: в начале, в теме, изложенной четвертями, тромбоны играют аккорды в низком регистре *staccato piano*, а в конце — в более высоком регистре протяженную мелодию *forte*. В финале Пятой симфонии тему главной партии, представляющую собой быстрый и взволнованный, как бы «задышающийся» речитатив, играют в унисон валторны с фаготами, а далее валторны исполняют вторую побочную партию — мажорную мелодию плавного движения, — переходя на свою обычную функцию. В первой части той же Пятой симфонии трубы звучат в аккордово-хоральной фактуре вместе с тромбонами, а в середине части они исполняют остигатный мотив тридцатьвторыми, что этим инструментам совсем не свойственно. В Третьей симфонии помимо мелодического использования труб во второй части и наиболее традиционного в аккордово-маршевой фактуре темы марша финала, трубы в первой части аккомпанируют мелодии репетициями трехзвучных аккордов с очень сложной, «нервной» ритмикой.

При частых удвоениях в общей драматургии имеет большое значение и противопоставление чистых тембров и целых групп. Исключительно велико значение «выступления» квинтета с сурдинами в кодах финалов Первой и Третьей симфоний, где композитор как бы говорит о самом сокровенном и важном. Свежесть заключается в том, что тематизм, имеющий связи с хоралом, воплощен отнюдь не в тембрах, близких органу — звучность засурдиненных струнных переводит «возвышенное» в мир глубокой человечности.

Образы созерцательной задумчивости часто воплощены в чистых тембрах струнных; иногда на фоне полифонии дере-

вянных мелодия в высоком регистре поручается скрипкам, что придает музыке характер «идеального».

Деревянные часто играют солирующей группой, особенно в скерцозных образах, о чем уже упоминалось.

Исключительно велико значение противопоставлений отдельных групп друг другу в Третьей симфонии, наиболее монументальном произведении композитора, что будет очевидно из дальнейшего анализа.

При изложении не очень протяженных тем их мелодии поручаются обычно одному тембру, но при длительном разворачивании мелодической линии она порою и передается от одного инструмента к другому.

В своем полифоническом стиле композитор в *forte* любит экономию в использовании медной группы, давая ее в различных комбинациях неполного *tutti*. Даже в кульминациях Онеггер крайне сдержан. Он бросает свою «тяжелую артиллерию» и здесь не полностью, а если полностью, то очень непродолжительно, оттеняя только высшую точку развития, часто без помощи ударных. Это усиливает «интеллектуальное» начало за счет слишком уж открытой эмоциональности.

Такая же экономия сил соблюдается в общих *tutti*. Онеггер явно не хочет примитивного воздействия физической силой звучания и наращивает оркестровую мощь постепенно с громадной изобретательностью. Так, в экспозиционном проведении главной темы «Регби» в *tutti* медные исполняют быстрые остинатные фигуры, что, при напряженности звучания, не создает большой акустической громкости. Во втором *tutti* медная группа использована традиционно, компактными аккордами, но зато деревянные включаются постепенно, а струнные исполняют короткие фигуры с паузами. И только в последнем *tutti* фактура обеспечивает полную силу звучания.

Онеггеру принадлежит создание своего оркестрового языка, выразительного и яркого, но без чрезмерного «нажима на эмоциональность», что имеет место, например, у Малера. В оркестре Онеггера есть нечто от классической ясности, притом лишенной и суховатости неоклассицизма, имеющейся у другого выдающегося симфониста запада — Хиндемита¹.

Для Онеггера характерно переплетение оркестровых тембров, обусловливаемое предельно полифонической манерой письма, доходящей до одновременного звучания четырех, даже пяти линий. Не отличаясь массивной звучностью, онеггеровский оркестр предъявляет высокие требования в

¹ Который, кстати, ограничивался в своих симфониях еще меньшими составами, при двух трубах и неполном тройном составе деревянных.

смысле качества исполнения — сложная музыкальная ткань должна быть донесена до слушателя. Применение синкопированных ритмов требует овладения определенной манерой исполнения.

Любопытно, что даже сама оркестровая запись органически связана с чертами стиля композитора и делает оригинальным внешний вид его партитур. Наименее своеобразно его нотирование всех инструментов in C — в этом он сходится с Прокофьевым. Более существенно обозначение динамических указаний, помещаемых, большей частью, не под нотоносцами инструментов, а над квинтетом; таким образом, подобные указания делаются общими для всего оркестра, подобно темповым. Эта запись наглядна; она возможна вследствие отсутствия дробности в динамике, из-за постоянного применения принципа больших динамических волн, от манеры «большой фрески», противоположной утонченной детализированной изысканности, в том числе и в области динамики. Также своеобразна запись многих интервалов в партиях, диктуемая удобством исполнения (композитор избегает уменьшенных и увеличенных интервалов), а вовсе не логикой гармонической вертикали. Вследствие такой записи, облегчающей работу артистов оркестра, многие одинаковые звуки аккордов оказываются обозначенными разными нотами; кроме того, порою самые простые гармонии, например, трезвучия, могут оказаться записанными самым замысловатым образом. Это свидетельствует о линейности мышления композитора, а также и о его практическом опыте оркестратора, стремящегося к тому, чтобы его мысли были переданы исполнителями с наименьшей затратой сил.

Одночастные симфонические произведения

«ПЕСНЬ НИГАМОНА»

Первое крупное симфоническое произведение Онеггера написано им в возрасте 25 лет, в 1917 году, в бытность композитора еще студентом консерватории: это программное сочинение «Песнь Нигамона».

В этом произведении, сохранившем свое значение до наших дней, уже определяется ряд характерных черт творчества композитора, вырисовывается одна из важнейших линий его творчества: стремление к воплощению напряженно-конфликтных ситуаций, острая драматичность при воспевании образов мужественной силы; трагедийность идейно-образной концепции выражается чрезвычайно ясными, конкретными, легко осозаемыми средствами.

В основу сюжета положен один из воинственных эпизодов «Индийской книги» Г. Эмара — сожжение на костре вождя ирокезов Нигамона и его воинов гурунами. «Тарае, предводитель гурунов, пляшет вокруг костра со скальпами своих врагов»... «Ирокезы на костре поют песню смерти, затем, для ободрения своих товарищей, начинают свой напев Нигамон...»

В тематическую ткань поэмы включено три мелодии индейских народных песен, причем сам отбор и трактовка их весьма характерны для определенного типа тематизма композитора — эти мелодии лапидарны, суровы, могучи в своей простоте.

Как многие произведения выдающихся художников, «Песнь Нигамона» перерастает сюжет Эмара и воспринимается шире, как мрачная легенда с трагической развязкой. Причиной такого «перерастания» является обобщенный тип выразительности, присущий почти всем и последующим онеггеровским программным пьесам. Так, важнейшую роль в музыкальной ткани играют темы «огня» (костра, на котором сжигаются Нигамон и его товарищи), проходящие через все произведение. Но «огонь» является одним из «мировых» об-

разов грозной, разрушительной стихии, и композитор обрисовывает его при помощи выпуклых, отстоявшихся интонаций:

Animé $\text{♩} = 138$

1 Fl. *fp* V-ni Fl.

В других случаях «огненную стихию» рисуют оstinатные фигурации или хроматическое движение встречными трезвучиями, порою движение трелями, иногда примененное свежо и смело — у валторн.

Мрачный, зловещий колорит подобной звукописи придает наложение на нее тревожных и грозных тем, например:

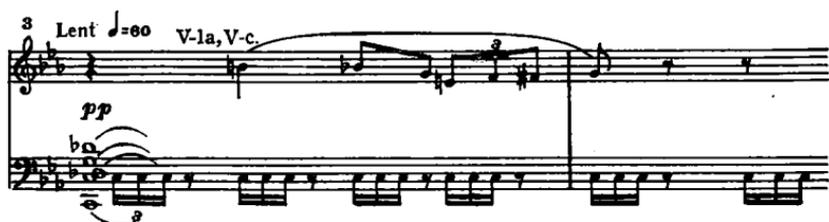
2а)

2б) Tr-ni *p* Cor. *f*

Вторая из этих тем по своему значению может быть уподоблена многим зловещим лейтмотивам Вагнера, но ее «родословная» — не «чистый» Вагнер, а Вагнер, претворенный в более позднем искусстве Рихарда Штрауса. Что касается «огненного» фона, то он связан с творчески переработанным воздействием пластических образов Дебюсси — в сфере ин-

тонирования большой секунды, столь любимой великим французским художником, и Вагнера — в области хроматики.

Значительна тема вступления, цементирующая, как и ранее приведенные темы, все произведение:



И в этой теме такие приемы, как протянутые аккорды низких духовых и остинатные повторения тонического с у литавр *riano* заставляют вспомнить как Вагнера в его таинственно-суровых образах, так и Р. Штрауса (например, «Смерть и просветление»).

Появление индейских мелодий приходится на узловые моменты развития, подчеркиваемые и другими яркими элементами фактуры. Так, первая индейская тема изложена параллельными септаккордами на фоне тревожно-возбужденных быстрых фигураций труб — такое применение этого «героического» инструмента не слишком редко для Онеггера и идет от традиций Дебюсси — Равеля:



Примечательно звучание другой народной песни, ограниченной в своем звукоряде тремя звуками минорного трезвучия:



Композитор вообще охотно в напряженные моменты развития выдвигает обороты с нарочито простым интонированием (как, например, в конце «Пасифика 321», в теме «Регби», в «Песне радости», в окончаниях некоторых симфоний), что позволяет ему сохранять ясную ладовую устойчивость, несмотря на сложные полифонические наложения в многоплановой фактуре¹.

Следует и здесь отметить вагнеровское воздействие в гармонии: в частности, последование вводного септаккорда *fis — a — c — e* и большого — *f — a — c — e* встречается в «Тристане» — на тех же ступенях звукоряда.

В изложении темы применено имитационное развитие — этот прием, весьма характерный впоследствии для техники композитора, кристаллизуется уже здесь.

Третья мелодия представляет, собственно, «песнь Нигамона»:



Она поручена трубе, фаготу и двум виолончелям на фоне полифонизированной фактуры, представляющей образец контрапунктического и фигурационного мастерства совсем еще молодого композитора.

В напряженном звучании переплетаются всевозможные элементы мотивов «стихии огня».

Тональность «Песни Нигамона» *c-moll*, с рядом ладовых «освежений». Так, в главной партии звучит *c-moll* с *ля* и *си бекарами*, а индейские песни — в дорийском ладу и натуральном миноре.

Форма произведения складывается из ряда эпизодов, диктуемых программой. Применение «сквозных» тем, а также симметрия музыкального материала вступления и заключения как бы скрепляет целое. Тем не менее, следование литературной программе все же отрицательно сказалось на архитектонике целого, в форме «Песни» есть известная фрагментарность. Тем слишком много. Правда, мозаичность формы до некоторой степени преодолевается убедительнейшим горизонтальным оркестровым развитием (что вообще представляет одну из сильнейших сторон онеггеровской техники). «Тяжелая» медь используется и экономно, и с большим размахом, она включается постепенно, на тихих динамических нюансах, и только со второй половины пьесы, когда драматическая ситуация уже накалена, ведущие тембровые

¹ Это замечание относится, собственно, скорее к перечисленным произведениям, чем к более простой «Песне Нигамона».

характеристики переходят к валторнам, трубам и тромбонам. В генеральной кульминации, естественно, участвует вся медная группа, а далее ей поручается и мелодическая функция в изложении индейских песен, после чего в заключении применены мрачные, погашенные звучания с сурдинами. Все это ярко, красочно, впечатляет и в известной мере компенсирует некоторую бесформенность пьесы, иными словами, стройность оркестрового развития вносит логику и в само формообразование.

В целом «Песнь Нигамона», созданная молодым композитором, находящимся еще на студенческой скамье, достаточно зрелое и интересное произведение. Ряд влияний не затушевывает уже намечающийся своеобразный почерк автора. Яркие, почти плакатные оркестровые краски и выпуклый тематизм служат не внешней иллюстративности, а подчинены напряженному драматургическому развитию, что будет так характерно и для всего дальнейшего творчества композитора.

Заметим, что Онеггер еще «не приобщился» к левым течениям. «Весна священная», уже прогремевшая в Париже и потрясшая и молодого музыканта, не передала еще ему соответствующего творческого импульса. В стороне пока воздействие Шенберга. Бунтарство молодого Прокофьева на западе еще не известно; вряд ли Онеггер знал или симпатизировал творчеству Скрябина... «Песнь Нигамона» — произведение «в меру» сложное по стилю. Гармонические резкости идут от традиций Р. Штрауса и служат подчеркиванию «устрашающих» ситуаций.

«ЛЕТНЯЯ ПАСТОРАЛЬ»

В 1920 году композитор создает «Летнюю пастораль» для камерного оркестра (квартет деревянных, валторна и струнные). Произведению предпослан эпиграф «Я поцеловал летнюю утреннюю зарю» (А. Рембо). В 1921 году сочинение получает премию Верлей, присуждаемую необычным жюри — самими слушателями симфонических концертов.

Этим небольшим произведением композитор открывает список своих сочинений, вошедших в золотой фонд мирового музыкального искусства; если искать в симфоническом творчестве Онеггера ту грань, за которой начинается деятельность его как «классика» (а творчество Онеггера во Франции справедливо относится к музыкальной классике), то к первым его «классическим» опусам следует отнести эту, казалось бы скромную и непритязательную миниатюру, оваянную, однако, удивительной поэтичностью и отличающуюся подлинным совершенством.

После «Песни Нигамона» «Летняя пастораль» может по-

казаться поверхностному наблюдателю простоватой, чем-то вроде «шага назад». Однако простота «Пасторали» является выражением мудрого, здорового чутья композитора, применяющего для обрисовки различных образов и радикально отличные друг от друга выразительные средства. В «Пасторали» воплощена тенденция композитора выражать светлые, идиллические настроения и картины с помощью простых построений, диатоники, ладогармонической устойчивости, рельефной, часто с народными интонациями, мелодики.

Именно подобные качества делают особенно убедительными воплощение многих сокровенных мыслей композитора, создают предпосылки для выпуклой, контрастной драматургии его крупных симфонических (и, разумеется, ораториальных) полотен. И — удивительное дело — несмотря на усложненность музыкального языка XX века в целом и в творчестве Онеггера в частности, эти его «диатонические» образы не устаревают, а напротив, сохраняют всю свою притягательную силу и в наши дни. Кажется, что в таких образах композитор соприкоснулся с миром вечно прекрасного, не подверженного течению времени, и обладающим неуязвимой силой воздействия.

Говоря о жанровой близости «Летней пасторали» другим пейзажным музыкальным картинам, естественно вспоминается «Послеполуденный отдых фавна» и лесные сцены второго действия «Зигфрида», кстати, тоже, как и «Пастораль», воплощенных в E-dur¹. Однако образы всех этих произведений различны. Если для гениальной музыки «Шелеста леса» характерны, помимо картины природы, любовное томление и порыв² (воплощенные, хотя бы, в «призывных» мотивах птичек со взлетами по аккордовым тонам или в лейтмотиве пробуждающейся любви Зигфрида с его ниспаданием к задержанию — интонации «томления»), а для «Фавна» Дебюсси чувственная нега в среднем, Des-dur'ном разделе с его сладостными гармониями и экстатическими «замираниями» мелодии на кульминационном звуке тонической сексты, то в «Летней пасторали» в ее крайних разделах слышится нега и истома жаркого дня, ощущается пейзаж, доносятся шорохи и голоса обитателей природы, а середина представляет жанровую идиллическую зарисовку.

В звукописи подобного рода огромное значение имеет проблема фигурационного фона. У Вагнера образ природы рисуется колыханием трелей струнных, покоящихся на неподвижном тоническом органном пункте, на фоне которых

¹ У Онеггера трактовка ладотональности при этом значительно сложнее, чем у Дебюсси, не говоря уже о Вагнере.

² Эти построения у Вагнера вытекают из самого существа музыки, даже если они и не были бы подкреплены соответственным текстом и сюжетной ситуацией.

звучат темы голосов птиц. Просто следовать этим приемам, значило бы создавать эпигонскую музыку¹. Дебюсси в своей пантеистической живописи избегает вагнеровских приемов. В экспозиции «Фавна» у него не трели, а тремоло повторяющихся звуков, что придает колориту совсем иной оттенок. Правда, в репризе композитор как бы «не выдерживает» и на два такта допускает совсем вагнеровскую фигурацию. Но в «Послеполуденном отдыхе» «птичье пение» играет совсем небольшую роль, главная тема — это свирельный наигрыш, поэтому ассоциаций с Вагнером почти не возникает.

Молодой Онеггер следует вагнеровским традициям, создавая колышущийся фон у струнных, поддерживающий протяженную, напевную мелодию:

7 Calme $\text{♩} = 66$
tranquillo

Cor.
p

p

¹ Замечательный лес «Китежа» убедителен и впечатляющ вследствие непохожей на Вагнера образной сферы — характер попевок «птиц» в нем совсем иной, да и русская тема Февронии меняет весь колорит. То, что можно назвать «волшебными садами» в симфониях Скрябина, построено на другом эффекте — там сами мотивы птичьего пения составляют фон для широкой кантиленной мелодики. Вообще в послевагнеровских пейзажах «пение птиц» используется орнаментально, в то время как у Вагнера в нем воплощался тематический материал исключительной яркости.



Композитор отказывается от тремоло, как приема, слишком уж элементарного для его времени, и создает сложную ткань из остинатных мотивов, причем остается неподвижным не только бас, как у Вагнера, но и вся фигурация не меняет ни звуковысотного уровня, ни гармонии. Подобная неподвижность сложного сплетения коротких попевок представляет претворение техники Стравинского: здесь этот прием вызывает ассоциации со знойным оцепенением летней природы. Ленивая пульсация скрипок с их паузами создает какую-то «разреженность» — будто иногда набегают легкие тени от медленно плывущих по ярко-синему небу белых облаков.

Пасторальность произведения подчеркнута постоянно возникающим звучанием пустой квинты в басу, а на последние доли тактов — и двух квинт.

Задумчивая, медленно разворачивающаяся мелодия подвергается большому развитию, как в отношении охвата все большего высотного диапазона, так и в смысле применения характерных для композитора приемов полифонической разработки: в первом периоде второе предложение строится на обращенных интонациях начала темы, а во втором периоде тема звучит в форме канона.

Несмотря на диатоничность первой части «Пасторали» и при господстве в ней одной гармонии, ладотональность произведения богата тонкими оттенками.

При опоре на органнй пункт *e* композитор выставляет при ключе три диеза. Однако *A-dur* интонационно не выявлен, а тоническим устоем является созвучие *e — h — fis — a — d*, так что можно говорить о весьма своеобразно трактуемом *E-dur*, в основной аккорд которого входит синтетическая гармония, содержащая и доминантовые, и субдоминантовые тона, но не *E*, а *A-dur*. *Re-бекар* мог бы способствовать оттенку миксолидийского лада, но в мелочии этот лад появится только в репризе, в экспозиционном же изложении мелодия явно утверждает *h-moll* дорийский. По тому поводу можно сказать следующее: у романтиков XIX века

иногда встречается лад, который можно назвать ладом от квинты нонаккорда¹, когда нонаккорд применен без терции, а мелодия обыгрывает три верхних тона гармонии, представляющих минорное трезвучие; это накладывает отпечаток минорности на интонирование при мажорном колорите гармонии. У Онеггера — как бы дальнейшее развитие этого лада. В мелодии — оттенок *h-moll* при базе *e*, но гармония не нонаккорд *e — h — d — fis*, а более сложная — *e — h — fis — a — d*², причем секстаккорд верхних тонов гармонии в конце четырехтактов сменяется квартовым аккордом *h — e — a*, что представляет единственный намек на *A-dur*, не могущий, впрочем, преодолеть восприятие басового *e*, как тонического устоя. Но помимо этого квартового аккорда, и в секстаккорде *fis — a — d* путем остигатных повторений на протяжении всего первого периода подчеркивается квартовость (*a — d*), что соответствует пониманию жанра пасторальности, связанного с творчеством Стравинского.

Сочетание минорных интонаций в мелодии с мажорным, медленно колышущимся гармоническим фоном на неподвижном басу, преобладание очень медленных длительностей в теме, создающих впечатление ленивого течения мелодии, пасторальные тембры духовых (валторна, гобой, фиоритуры флейты и кларнета), «пение» скрипок, — все это создает образ сладостной истомы жаркого дня, когда даже голоса птиц доносятся как-то лениво.

Следует упомянуть о свежей краске параллельного движения секстаккордами в связующем разделе; средняя часть открывается мотивом пастушьего наигрыша:

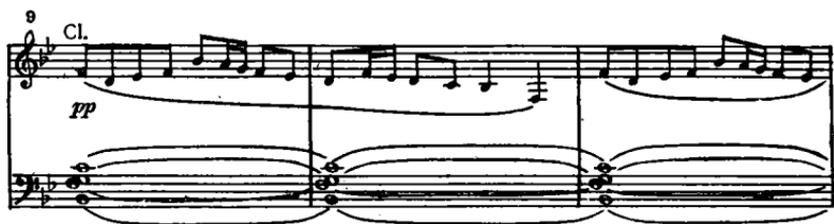


«Жанровая» сцена середины состоит из двух тем. Первая из них отличается крайней простотой.

Это — обаятельная мелодия народного склада. Ее наивность подчеркнута и простотой интервалики с аккордовыми тонами на сильные доли и «заполнением» поступенным движением на слабые, и характерными подходами к квинте и терции тоники путем «свирельных переборов» шестнадцатыми, и полной симметричностью обоих предложений первого периода:

¹ См. подробнее в первом разделе книги: С. Павчинский. «Скрябин. Произведения позднего периода». М., 1969.

² Собственно, эта гармония широко применялась еще в конце XIX века, например, Римским-Корсаковым или Скрябиным в его Первой симфонии, но при обязательном ее разрешении в доминантовый септаккорд.



Тема двухчастна, что также характерно для ряда народных песен.

В этой простодушной музыке почвенные связи уже гораздо более отдаленные, нежели творчество Вагнера или Дебюсси: в ней есть несомненное родство с главной темой первой части «Пасторальной симфонии», это родство особенно заметно, если мы прибавим к бетховенской мелодии лишнюю ноту в начале (приводим начало темы, для наглядности, в транспорте)¹:



Второй такт мелодии Онеггера особенно близок к интонациям вычлененного мотива темы «Пасторальной» в разработке (снова приводим этот мотив в транспорте):



Есть известная близость с темой Вступления к «Сорочинской ярмарке» Мусоргского, где, кстати, схожа и программа произведения — «Вступление» называется «Жаркий день в Малороссии»:

¹ Впрочем, у темы есть преемственность и с французской музыкой — имеется в виду танец Кармен (в той же тональности) из второго действия одноименной оперы Ж. Бизе.

Andante grazioso

12 Cl.

p

Одинаков в мелодиях объем сексты в первых интонациях, опора на аккордовые звуки, «замах» к тонике от V ступени. Но еще удивительнее, что во второй части онегеровской темы есть нечто и от украинской плясовой музыки, по-видимому вследствие близости ряда интонаций в песнях некоторых народов.

Вторая тема середины — танцевального характера — вносит контраст и динамику в развитие:

13

f non troppo

Поразительно, что середина «Пасторали», состоящая всего из 56 тактов, является миниатюрной сонатой и даже с разработкой! Вторая тема, представляющая четырехтакт, в миниатюрной экспозиции звучит в As-dur, а в репризе — в основной тональности средней части — B-dur, причем в соединении с первой темой и мотивом пастушьего наигрыша, создавая тем самым один из излюбленных композитором видов реприз — синтетический.

Если первый раздел «Летней пасторали» рисует картину природы, а второй — идиллическую сцену, происходящую между обитающими там людьми, то репризный раздел синтезирует эти образы. При этом по характеру музыкального

материала и жанра, начало «Пасторали» воспринимается как обычный первый раздел трехчастной формы. Первые такты второй части звучат как типичное трио такой формы, но после неожиданного для слушателя развития, она оказывается сонатой. А в репризе, после изложения первого периода главной темы с контрапунктами мелодии трио, эта мелодия звучит полностью, и «задним числом» оказывается, что произведение написано не в трехчастной, а в сонатной форме, в которую к тому же в середине «вложена» еще соната! Классический случай подобной формы общеизвестен — это соната h-moll Листа, но там «двойная сонатность» обусловлена грандиозным размахом, монументальностью масштабов, здесь же «дубль»-сонатная форма осуществлена в такой необычной для нее жанровости и с таким изяществом, что о ее наличии не сразу можно догадаться¹.

Синтез тематизма экспозиции и трио в репризе подчеркивается изложением темы трио с фактурой главной партии — ее остиная фигурация остается неизменной. В теме трио (теперь она является побочной партией «всей сонаты») осуществляется ладотональное развитие: эта мелодия, до своего появления в качестве побочной партии, дважды проходит в виде контрапункта главной темы. Лад первого проведения D-dur лидийский — мелодия как бы «оказывает внимание» секстаккорду *fis — a — d*, играющему существенную роль в фактуре. Второе проведение — A-dur'ное; композитор на мгновение реализует существующую потенциально в произведении тональность, на которую намекают и три диеза при ключе. Наконец в побочной партии мелодия приходит к главной тональности, многократно утверждает E-dur миксолидийский и тем самым «снимает» дорийский оттенок экспозиции. В коде, где на смену диатонике звучит прелестное и свежее последование гармоний Des — D — E, перед самым концом мелодия «одевается» в «просто» E-dur с тем, однако, чтобы после нее прозвучала основная миксолидийская — с чистым *d* — гармония произведения².

Помимо поэтической силы и прелести, воплощенной в главной мысли «Летней пасторали», следует обратить особое внимание на наивное обаяние первой темы середины — на побочную партию. Такие образы будут встречаться в творчестве композитора неоднократно, нередко в виде «островков» среди музыкального материала иных планов. Их

¹ Аналогичная трактовка формы с побочной партией в виде трио будет иметь место в конце творческого пути композитора — во второй части Пятой симфонии.

² Жанровая тема побочной партии как бы показывает человека среди природы. Неподвижность гармонии главной партии дает повод к шутке — покой и красота пейзажа остаются неизменными, «в какой бы тональности не ходили по нему люди».

ценность в том, что композитор воплощает в них чистые, нетронутые рефлексией, полные простодушной радости, образы. Мелодии подобного рода можно охарактеризовать как музыку гениальной наивности¹, в которой композитору удается слиться с чувствами своего народа. Создавать такую «простую» музыку может только художник с очень здоровой психикой и большим жизнелюбием, и в этом смысле Онеггер как бы подхватывает эстафету у крупнейших мастеров прошлого.

«ГОРАЦИЙ-ПОБЕДИТЕЛЬ»

Следующее симфоническое произведение Онеггера имеет весьма мало общего с «Летней пасторалью», да и «Песней Нигамона», и стоит несколько особняком в творчестве композитора. Речь идет о поэме «Гораций-победитель, Мимическая симфония», написанной в 1921 году. Музыка поэмы предназначалась для балета, который, однако, не был создан и замысел воплотился в программное произведение сюитного типа, состоящее из 8 небольших частей, следующих без перерыва. Сюжет использует античный эпизод из истории Рима, изобилующий убийствами и воспроизводящим кровавое сражение. Если симфонические произведения «раннего» Онеггера, имея как бы ориентирующие слушателя конкретные заголовки, разрабатывают тем не менее «вечные» темы искусства, и даже, как будет далее очевидно, и в «Пасифике» и «Регби» их содержание оказывается неизмеримо шире, обобщеннее подсказываемых названиями сюжетов, то в «Горации» программа поэмы оказалась слишком конкретной, что обусловило не обобщенный, а иллюстративный характер развития музыкальных образов. С другой стороны, кровавый, «жестокий» сюжет с малым количеством контрастов толкнул композитора на одностороннее применение атонального языка немецкой школы того времени, достижениями которой, по-видимому, композитор в течение какого-то периода времени интересовался. Стиль «Горация-победителя» далек от стиля рассмотренных ранее симфонических пьес, далек он и от оратории «Царь Давид» (1921), при всей смелости и резкости языка оратории. Если атональные краски композитор применял, так сказать, по мере надобности, на протяжении всего своего творческого пути, то в таких зрелых произведениях, как Вторая, Третья и Пятая симфонии, роль атональных эпизодов всегда драматургически ясна вследствие яркости жанровых характеристик, постоянного применения в темах отстоявшихся в своем выразительном значении

¹ Подобное определение принадлежит замечательному советскому музыковеду Н. С. Жиляеву.

«мировых» интонаций. Иное дело — «Гораций-победитель». В какой-то мере жанровые связи имеются и здесь (например, в музыке воинственных фанфар, в интонациях драматического речитатива или при применении флажолетов в теме Камиллы, сестры Горация, для создания образа чистоты и нежности), но их явно недостаточно. Большинство тем по существу безличны из-за соблюдения принципов атональной школы начала 20-х годов с ее предписанием выбора диссонантной интервалики и «запретом» интонирования, могущего вызвать ладотональные ассоциации. Односторонность подобного стиля мстит сама за себя. Вследствие отсутствия (или, точнее, слишком малого количества) «говорящих» интонаций, выработанных многовековым развитием музыкального общественного сознания, развитие образов вне сценического воплощения в «Горациях» оказалось недостаточно убедительным, и произведение в целом носит экспериментальный характер.

Приводим примеры из произведения (первый из них представляет серию, разрабатываемую имитационно)¹:

Rythmique $\text{♩} = 72$
 34а) ВЫХОД ГОРАЦИЯ

¹ Правда, на этой «серии» все же лежит отпечаток стиля композитора, она более мужественна, менее угловата, чем многие серийные темы неовенской школы. Любопытно, что провозглашение Шенбергом додекафонной техники было сделано позднее, в 1923 году.

dim.

This system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several slurs and a fermata at the end. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with triplets and slurs. The dynamic marking 'dim.' is placed above the first measure of the upper staff.

146

СПАЖЕНИЕ
Très animé $\text{♩} = 88$
Otoni

ff

Gr. c.

This system is titled 'СПАЖЕНИЕ' (Sparzheniye) with the tempo 'Très animé' and a metronome marking of 88. It includes the name 'Otoni'. The system contains two staves. The upper staff is in treble clef and features a melodic line with slurs and a fermata. The lower staff is in bass clef and features a bass line with slurs and a fermata. The dynamic marking 'ff' is placed above the first measure of the upper staff, and 'Gr. c.' is placed below the first measure of the lower staff.

This system continues the piece with two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and a fermata. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and a fermata.

This system concludes the piece with two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and a fermata. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and a fermata.



Онеггер в своих последующих симфонических опусах не повторял опыта «Горация-победителя», а пошел путем новатора-реалиста, сочетающего смелость и неповторимость своего искусства с продолжением и развитием великих и вечных традиций.

«ПЕСНЬ РАДОСТИ»

В своем следующем симфоническом произведении «Песнь радости» (1923) композитор снова обращается к образам, проникнутым жизнелюбием, отражающим здоровое, полное мироощущение. Как и в «Летней пасторали», в «Песне радости» снова звучит, в другом аспекте, гимн жизни, что особенно ценно, если учесть творческое «окружение» композитора, дух основных направлений западноевропейского искусства того времени с нигилистическими тенденциями французской «Шестерки» (идейным участником которой Онеггер, в сущности, никогда не был) и экспрессионизмом немецкой группы композиторов. В своем творчестве тех лет Онеггер решительно становится на путь воскрешения¹ оптимистических традиций великих классиков прошлого — не только Бетховена, но и Генделя и Баха. Таковы финалы ораторий «Царь Давид» и «Юдифь», близки им и создаваемая в это время «Песнь радости», и симфоническое движение «Регби», о котором будет речь ниже². Кажется несомненным, что в завершении финалов всех этих произведений композитор в ладотональном отношении отталкивается от четвертой части Девятой симфонии Бетховена — все они на-

¹ Именно «воскрешения», а не «продолжения», так как к концу XIX века подобные традиции в зарубежном искусстве решительно исчезли.

² «Пасифик 231» тоже проникнут величайшей энергией бодрого жизнелюбия.

писаны в ликующем D-dur, причем композитор смело применяет яснейшие тональные устои (в эпоху всевозможных «измов» это являлось именно смелостью, при этом не надо забывать, что «простота» иных концепций и у Онеггера являлась простотой сложного явления, а не примитива), прекрасно понимая, что для утверждения позитивных идей в большом и демократическом искусстве они абсолютно необходимы.

«Песнь радости» написана для излюбленного композитором тройного состава с обычным количеством меди, очень ограниченной группой ударных и при участии челесты и арфы — редких гостей в симфонических произведениях Онеггера, отнюдь не склонного к любованию колористическими эффектами.

Форма пьесы трехчастная, с небольшим связующим разделом, обрамляющим середину. Реприза построена на соединении обеих тем, что является одним из излюбленных приемов композитора, стремящегося к синтезу основных мыслей.

Главная тема, тема первой части пьесы, построена не совсем обычно для техники композитора, тяготеющего к насыщению музыкальной ткани многими контрапунктирующими линиями: при чрезвычайно рельефном первом ее четырехтакте, в ее развитии нет существенного применения полифонии; нет и «вторжения» новых тематических элементов. Вся тема непрерывно развивает основную мысль. Вместо часто применяемых композитором небольших восьмитактовых, четко разделенных периодов или предложений, первый период равен 25-ти тактам, второй — 11-ти и столько же занимает связующий раздел.

Образ произведения далеко не исчерпывается названием. Рассмотрим начало темы:

15 Vigoureux et rythmé ♩ = 80

И. Т. Д.

В мелодии есть нечто гимническое. Торжественность создается интонированием, в котором слышится известная архаичность и ритмики (сочетание шестнадцатых, восьмых и четвертей близко стилям Баха и Генделя), и интервалики, связанной с опеванием тонов трезвучия, что также близко старинным жанрам (например, началу «Орфея» Монтеверди).

Наиболее важен в теме начальный активный ход шестнадцатыми от терции к квинте, имеющий характер и торжества, и призыва. Эта интонация родственна началу темы «К радости» Девятой симфонии, но и существенно отличается от нее. Мелодия Бетховена тяготеет к тонике, и вся тема носит утверждающий характер, у Онеггера же центр интонирования—квинта, и тема устремлена вперед, что подчеркивается и ее необычайно длительным разворачиванием без каденционных граней: после «размашистого», как бы ломающего препятствия интонационного оборота третьего-четвертого тактов (в своем опевании и утверждении тоники, пожалуй, наиболее близкого Баху и Генделю) тема отнюдь не делает каденционной передышки, что упрощало бы образ, придавая мелодии элементарно песенный оттенок, а развивается далее постепенным и крайне настойчивым продвижением вверх, все время преодолевающим местные спады и тем самым как бы побеждающим преграды на своем пути.

Заметим, что мелодия почти диатонична и сама по себе вполне соответствует «радостному» заголовку. Однако гармонии достаточно диссонантны, а поступенные движения голосов создают жесткие звучания. Эти обстоятельства коренным образом воздействуют и на мелодику¹. «Песня радости» как-то делается, скорее, «Песней победы», полной наступательного натиска, в котором есть и радость, но, пожалуй, и агрессия к врагам (ведь победы без поверженных врагов не существует). Такому впечатлению способствует и само развитие мелодии, как бы «борющейся» в своем восхождении.

Заметим, что радость, которая завоевывается, представляется едва ли не высшим рангом радости. К тому же такая характеристика образа дает возможность построить более развернутую концепцию путем введения контрастного, тоже «радостного», но более созерцательного образа в середине и их синтезирования в заключительном разделе.

Середина написана в E-dur. В последний раз в партиту-

¹ Наивно думать, что образ, выраженный простой мелодией в сочетании со сложными элементами фактуры тот же, что и при простой фактуре, только рассказанный более современным языком. Нет, усложнение любого компонента меняет и образ. Это, кстати, не мешает постоянно иметь в виду композиторам, цитирующим народные песни, и в таких случаях отдавать себе отчет в том, что оставаясь «современным», можно не только выиграть, но и проиграть.

ре своих симфонических произведений композитор проставляет ключевые знаки — позднее он от них отказывается во имя упрощения нотного письма: при применении 12-ступенного лада в ключевых знаках теряется смысл, так как все равно пришлось бы выставлять много знаков альтерации и бекаров, а протяженные диатонические отрезки отныне в произведениях Онеггера будут встречаться редко. Здесь же, как и в «Летней пасторали», ключевые знаки вполне уместны, подчеркивая почти чистую диатонику лада¹.

Музыкальный материал середины резко контрастирует первому разделу: вместо аккордики *marcato* (без лиг как у струнных, так и у духовых) и длительного разворачивания мелодической линии, тема теперь представляет четко оформленную и закругленную восьмитактовую мелодию, разрабатываемую полифонически (наличие канонов в мелодии и в контрапунктирующих средних голосах). Фон, на котором происходит вся «полифоническая работа», чрезвычайно воздушен, это диатонические гаммы², начинающиеся квартовым созвучием *gis — cis — fis — h*. Они охватывают большой диапазон в движении вверх и возвращаются обратно.

Жанр мелодии темы близок пасторали, характерны в этом смысле и диатоничность, и плавность течения с «наивными» остановками на квинтовом тоне, и наличие «пасторального» чередования четвертной доли и восьмой при трехдольности, а также органнй пункт в басу с постоянным звучанием «волыночной» квинты в теноровом голосе. Подчеркнуто «наивно-свирельный» характер имеет окончание мелодии, ее 6–8-й такты, в которых заметна, кстати, еще большая близость к теме вступления «Сорочинской ярмарки», нежели в «Летней пасторали» (см. пример 12).

Сочетание еле слышно шелестящих гамм и мелодии можно уподобить легкому ветерку, оживляющему идиллический пейзаж.

Вот тема без гамм:

16 *Salmé*
Cl.
Cl. b.

¹ Это замечание не относится к ораториям композитора, в которых он и далее широко применяет диатонику для обрисовки народных жанровых сцен. Исключение также представляет кода Третьей симфонии.

² Они поручены струнным с сурдинами, потом и деревянным. Гаммы поддерживают подобные же аккорды в нежном тембре челесты.



Тема близка мелодии «Алиллуйи» из «Царя Давида»:



В обеих мелодиях плавная поступенность, диатоничность, опевание тоники и квинты: начальный нисходящий квинтовый ход в «Песне радости» представляет обращенный ход от тоники к квинте «Алиллуйи». В то же время мелодия «Алиллуйи» имеет общее и с темой первого раздела «Песни радости», как в начальном настойчивом устремлении к квинте, так и в движении опеваемой тоники к квинте, вниз.

Видимо, в теме «Алиллуйи» композитору наиболее ярко удалось воплотить образ идеального в его понимании, и в ряде других светлых тем произведений этого периода естественно проглядывала интонационная близость к этой прекрасной мелодии.

Как и в трио «Летней пасторали», в теме середины «Песни радости» следует подчеркнуть ее наивно-умиленный характер (особенно выявляющийся в конце восьмитакта). Снова нельзя не удивляться душевному здоровью молодого композитора, сумевшего в 20-х годах нашего столетия создать такие ясные, ничем не омраченные образы.

Что касается роли темы середины в концепции произведения, то ее можно объяснить как противопоставление женственного, олицетворенного в идиллической картине тихого счастья на лоне природы, мужественному образу начала с его радостным призывом к активной деятельности; в сущности, это не что иное как «старая» и, очевидно, вечная тема романтизма, донесенная художником до наших дней.

В репризе же возникает новый образ, в котором сочетаются и мужественность главной темы и женственность темы середины.

В заключении вторая тема сближается с первой, вбирая ее активные интонации — вместо спокойного ниспадающего окончания мелодии, в ней, как и в главной теме дано устремление к квинте вверх.

В «Песне радости», при ее небольших масштабах, в полной мере сказалась способность композитора (сохраняющаяся у него на протяжении всего творческого пути) создавать концепции, сочетающие стройность архитектоники с напряженным развитием. Основная тема предельно симфонизирована. Широта мелодического разворота, обрамляющие середину связующие разделы, полифонические соединения тем — все это направлено на создание образа, полного большого эмоционального подъема.

Как и всегда у Онеггера, весьма велика роль горизонтального развития; после солирующих валторн начала, по мере продвижения темы в верхний регистр происходит включение все новых и новых инструментов оркестра, сначала деревянных, а затем труб и тромбонов. Вслед за резко контрастной серединой с ее нежными и прозрачными звучностями в репризе снова наращивается энергия: в звучании связующего раздела, выполняющего функцию преддыкта, а затем темы середины (контрапункта), в эмоционально сочном тембре скрипок, далее у деревянных, валторн, трубы, и наконец, в каноне у деревянных.

«ПАСИФИК 231»

В 1923 году Онеггер создает произведение, принесшее ему мировую известность, — «Симфоническое движение — Пасифик 231» (марка мощного и быстроходного паровоза, воплощающего наибольшие достижения техники тех лет).

Популярностью и славою это произведение обязано, как казалось ранее, яркому воплощению антиромантических тенденций западноевропейского искусства двадцатых годов, с его тягой к конструктивизму и урбанизму. Однако теперь оценка «Пасифика» представляется иной; сейчас очевидно, что это произведение выходит за рамки левого, модернистического искусства своего времени, в нем отчетливо проявляются черты стиля Онеггера как новатора, идущего в ногу со своей эпохой и одновременно глубоко реалистичного художника, не порывающего с традициями большого классического искусства прошлого и поэтому не подверженного тенденции к устареванию в зависимости от смен тех или иных художественных течений.

Прежде всего рассмотрим вопрос о программности произведения. В предисловии к изданию партитуры приводится следующее интервью композитора: «Я всегда страстно любил локомотивы. Для меня это живые существа, я всегда любил их, как другие любят женщин или лошадей.

В «Пасифике» я не хотел подражать шумам локомотива, а стремился передать музыкальными средствами зрительные впечатления и физическое наслаждение быстрым движением. Сочинение начинается спокойным созерцанием: ровное дыхание машины в состоянии покоя, усилие запуска, постепенное нарастание скорости, и, наконец, — состояние, которым проникнут поезд в 300 тонн, летящий глубокой ночью со скоростью 120 километров в час.

Прообразом я выбрал локомотив типа «Пасифик 231» для тяжеловесного состава большой скорости¹».

Однако в своей книге «Я композитор», созданной значительно позднее, Онеггер трактует историю создания произведения иначе; он утверждает, что при сочинении руководствовался замыслом «вызвать впечатление такого ускорения движения, которое казалось бы сделанным с математической точностью, в то время как его темп постепенно замедлялся»². В опровержение своего же интервью с изложением программы композитор пишет, что название пьесы (а следовательно, и ее «сюжет») ему пришел в голову только после окончания партитуры.

Не будем вдаваться в причины столь различных авторских толкований. Они только лишний раз подтверждают зыбкость объяснений «содержания» музыки из предпосланных текстов и доказывают, что единственно правильный путь раскрытия идейно-образной стороны произведения — это анализ его выразительных средств, могущий даже и опровергать авторские высказывания.

Итак, есть ли «Пасифик 231» только натуралистическое описание мощной машины и изображение ее движения, или нет? Само время отвечает на это отрицательно. В противном случае произведение оказалось бы лишенным эмоциональной заразительности и было бы давно забыто. В то же время вторая авторская версия, версия о случайности названия пьесы тоже кажется не вполне убедительной. В произведении действительно есть звукоизобразительность, но она служит общей картине гораздо более широкого значения, картине, воспевающей силу человеческого духа и радость покорения мощной стихии. Подобное образное содержание пьесы, как будет далее очевидно, обусловлено многими формообразующими элементами, по своему значению неизмеримо более важными, чем отдельные звукоизобразительные

¹ А. Онеггер. Предисловие к партитуре. М., 1971.

² Л. Раппопорт. Артур Онеггер, стр. 102.

штрихи, придающие, впрочем, неповторимость всей концепции.

Стиль «Пасифика» как будто достаточно характерен для атонального западного искусства того времени. В нем есть и резкая аккордика с затушевыванием терцово-секстовой интервалики, и жесткий, суровый линейаризм. Велика и роль ритма с подчеркиванием в нем «железной» токатности. Но для творчества Онеггера типично переосмысление подобных приемов, сочетание их с убедительностью формы и ладовой ясностью многих тем-мелодий.

По распространенной точке зрения, форма «Пасифика 231» — вариационная. На деле этот вопрос гораздо более сложен — стилю композитора присущи необычные сочетания формообразующих средств, благодаря чему форма часто не поддается однозначному определению¹. Правильнее видеть в пьесе сложную трехчастность с контрастирующей серединой и динамизированной репризой, с элементами вариационности при экспозиционном изложении. Но даже и в этом разделе можно говорить о наличии вариаций лишь в условном смысле. Здесь имеет место применение композитором излюбленного им принципа изложения музыкальной мысли не одной темой, а несколькими при их интонационном объединении. Одну из них, имеющую важнейшее значение, можно рассматривать как основную, а остальные — как вариации на нее. Однако, после экспозиционного показа все темы продолжают свою жизнь, вплетаясь в полифоническую ткань, что вовсе не характерно для вариационного развития. Вопрос о вариационности осложняется тем, что даже в пределах экспозиции (условимся для краткости применять этот термин к первому разделу трехчастной формы) далеко не ясно, что же является темой. За нее можно принять эпизод, излагаемый в основном целыми и половинными длительностями (см. пример 18) и расположенный как бы на месте темы². Следующий фрагмент (пример 19) воспринимается поначалу как вариация, так как в нем происходит ускорение движения, естественное для вариации после медленной темы. Но из дальнейшего развития оказывается, что именно эта, как бы «первая вариация», и есть настоящая тема — именно из нее произрастают последующие темы, тогда как первый эпизод играет меньшую роль в драматургии произведения.

Возможно признать наличие в произведении и элементов

¹ Функциональное многообразие тех или иных элементов формы обычно способствует емкости содержания произведения (см. книгу В. Бобровского «О переменности функций музыкальной формы», Музыка, М., 1970).

² Однако для темы вариационного цикла этот фрагмент структурно недостаточно организован — в нем применено постепенное ускорение движения (сначала целые, потом половинные, триоли половинных и возникновение мотива четвертями), которое приводит к «выводу» уже в следующем разделе. Поэтому естественнее видеть здесь вторую часть вступительного раздела, контрастную первому.

двойной вариационности, принимая за темы оба упомянутых эпизода (в первом из них большое значение имеет мотив из трех четвертей — см. такт 8 примера 18). При этом вариации второй темы вытесняют вариации первой (как это происходит в финале «Героики» Бетховена) — если считать вариациями ряд интермедий, связанных интонационно с первым эпизодом. Естественнее же всего отказаться от слишком категорических определений формы произведения, так как в «Пасифике» тематическому развитию вообще свойственна сложность и функциональная многоплановость, присущие творческому мышлению Онеггера. Не забудем и о том, что оригинальность формы часто обуславливают и элементы программности, наличествующие в пьесе. Однако следует заметить, что урбанистическая программа сочинения воплощена в трехчастность, связанную с романтическими традициями: экспозиция — основной образ сначала в состоянии покоя, а далее — рост энергии; середина — антитеза, противопоставление лирической мечты. Реприза — синтез: длительная динамическая волна — «прокладывание пути к поставленной цели» — завершается кульминацией, придающей образам энергии и силы лирический пафос¹.

Если в «интермедиях» господствуют воля и моторность при жестком атональном звучании, то темы, которые можно условно объединить как вторую группу вариаций, относятся к миру «человечных» эмоций. Такое сопоставление создает оригинальность драматургии пьесы.

Какой же мелодизм соединяет композитор с гармоническими и полифоническими приемами линейной техники начала двадцатых годов нашего века? Как раз здесь и обнаруживается пропасть между выдающимся художником-реалистом и многочисленными «левыми» композиторами, отдавшими всего лишь дань своему времени (точнее, переходящим модам этого времени).

Все темы (кроме раздела, названного первым эпизодом) не только ясно тональны, но и превосходят в этом смысле громадное количество мелодий эпохи романтизма, так как они построены на обыгрывании трезвучия тоники. Это, вместе со звучанием в наиболее мощных тембрах, и позволяет мелодиям «Пасифика», не имея ладовой опоры в гармонии, главенствовать над всей музыкальной тканью и обрисовывать опорные ладотональные пункты произведения².

Отметим любопытный факт: в сочинении, поражающем

¹ Как это ни удивительно, эта схема (по крайней мере во втором и третьем разделе) аналогична схеме развития произведения, абсолютно не похожего на «Пасифик 231», а именно — Первого Мефисто-вальса Листа!

² Пользуясь языком программы пьесы, можно шутливо уподобить мелодии «Пасифика» локомотиву, легко увлекающему за собой весь груз атональных гармоний и линейной фактуры.

своей жизнеутверждающей силой, все тональные темы минорны. В связи с этим обстоятельством вспомним, что не всегда мажор радостен, а минор — печален. Благодаря определенным выразительным средствам значение лада может быть и противоположным обычному — мажор угрюм (вспомним многие сумрачные эпизоды в мажоре у Рахманинова), а минор проникнут энергией и жизнелюбием. И как раз применение лада в его противоположном значении иногда усиливает образные характеристики. В «Пасифике» именно подобный случай; так, в репризе тема приобретает фанфарность. Ее активность («преодоление» тритона, устремление к VII натуральной ступени, маршевый ритм в коде) придает ей героический характер, причем минорность лада лишь увеличивает ощущение значительности. Впрочем, порою окрашенность тем минорным колоритом имеет и другое объяснение. В «Пасифике» важную роль играет образ дороги. А этот образ часто меланхоличен, включает настроение грусти, сохраняющееся и при передвижении на тройке с ямщиком, и на скоростном поезде, как у Онеггера. В соприкосновении с дорожной романтикой композитор остается верным глубоко-человечным традициям, пусть и выраженным в урбанистической форме (в частности, нечто от «монотонии пути» есть в возвращениях к квинте минорного тонического трезвучия).

Ясно тональные темы появляются не сразу. Вступление пьесы — сонористично. Диссонирующая аккордика в тембре флажолетов струнных при тремоло тарелок создает не расчленяемую на отдельные звуки гармонию, а слитную фантастическую звучность, подобную холодному блеску металла. Вступающая в низком регистре тема (назовем ее «темой пробуждения машины») полна лапидарной мощи:

18 Rythmique $\text{♩} = 80$

The image shows a musical score for a piece titled "18 Rythmique" with a tempo marking of $\text{♩} = 80$. The score is written for a woodwind section, specifically for Flute (Fag.), Clarinet (C-fag.), Violin (V-c.), and Bassoon (C-b.). The first system consists of two staves with notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *ffz*. The second system also consists of two staves, with a Cor Anglais (Cor.) part entering in the second measure. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Вопреки более типичным случаям, атональность служит здесь не гротеску или трагическим метаниям потерявшей себя индивидуальности, а образу начинающей просыпаться суровой силы, чему способствует и басовый регистр, и изложение не быстрыми аккордами, и малая подвижность верхнего голоса. «Рывки» мотива четвертями будут иметь большое значение в дальнейшем как средство нагнетания энергии, наращивания силы. Постепенное сокращение ритмических длительностей рисует медленное, неторопливое преодоление состояния покоя.

Следующая за этой вторая тема, как уже указывалось, воспринимается как ее вариация, благодаря более убыстренному равномерному движению (четверти после целых и половинных), столь характерному для вариационного развития:



Сложная аккордика, затушеванность гармонического начала (обусловленная низким регистром виолончелей и контрабасов, а также необычностью применения аккордов тромбона *staccato*) пока вуалируют ладотональность, почему тема звучит пока как естественное развитие, а не контраст первой — такой контраст был бы преждевременным. Звучание в глубоком басу напоминает пыхтение разводящей пары машины. Но функциональное многообразие формы состоит и в том, что эта первая вариация оказывается главной темой всего произведения. Весьма существенно, что в верхнем голосе аккордов заключена мелодия большого дыхания:



Мы видим, что изложение мелодии не только очевидно в *cis-moll*, но оно основано на подчеркивании ступеней, утверждающих ладотональность; сначала звучит тоническое трезвучие в положении квинты, а далее (тт. 9—12) последование тоники и доминанты.

Ходы по аккордовым тонам полны мужественной силы, сдержанной поначалу и раскрывающейся полностью в репризе.

Дальнейшая вариация как бы принадлежит обоим темам. От первой у нее тип аккордики, от второй — развитие квинтовой интонации:



Третья вариация относится уже ко второй теме. В целях большего утверждения образа темы она получает только фигурационное (и отчасти гармоническое) развитие при движении восьмыми. Регистр повышается, аккордика становится более «гармоничной», почему и ладотональность (b-moll) слышится отчетливее.

В следующей вариации ясно звучит c-moll:



Произрастание из cis-moll'ной темы очевидно: также ходы мелодии обрисовывают тоническое трезвучие, подчеркивается квинтовая интонация. В ладу появляется ля-бекар, чередование малой и большой терции, что делает минорный лад более светлым. Интонационно в вариации сплав фанфарности и речитатива. Во втором периоде мелодия изложена с большей ритмической интенсивностью, квинтой выше, что является вполне классическим приемом развития. При жесткости фактуры тональная мелодия (у валторны и трубы) свободно парит над нею, как бы говоря об увлеченности, возникающей в процессе покорения и организации стихии.

Последующее развитие приобретает разработочный характер. Динамизация, столь типичная для Онегера, вторгается в вариационность и разрушает грани между отдельными вариациями. Рождается еще одна тема, связанная с cis-moll'ной:



Тональность — *f*-молл. Репетиция основного тона наращивает энергию (так же, как это будет в первой теме *Allegro* Второй симфонии). «Энергетику» усиливает и восхождение к квинте («преодоление» II пониженной ступени и тритона). Создается впечатление настойчивого, волевого продвижения. Минорность лада снова скрадывается, так как минорная терция мало представлена, а «чистое» *d* освещает минор. Тема, с ярким ядром и более общими формами движения далее, близка Баху. Интонации преодоления и продвижения усиливаются имитационным наращиванием «этажей». В облике темы есть и мужественность, и нечто от красоты безотказно действующего механизма.

В конце первого раздела преображенный ритмически мотив главной темы подготавливает кульминационное проведение темы в репризе.

Crescendo на энергичном мотиве первой вариации приводит к средней части. Ее можно рассматривать, как вариацию, перерастающую в центральный, четко организованный структурно, раздел: он имеет сложную трехчастную динамизированную форму. Тема вариации — или точнее середины — опять-таки обыгрывает тоническое трезвучие (*es*-молл) с многократным повторением квинты:



Согласно программе, здесь рисуется картина мчащегося ночью поезда. Однако, несмотря на некоторые изобразительные детали (как, например, равномерное «постукивание» фаготов), музыка вариации несравненно шире подоб-

ного сюжета и воспринимается как результат волевых импульсов экспозиции, вылившихся в устремленное движение по каким-то таинственным пространствам. Тема сложна по строению, в ней сочетаются два элемента — поступенное, как бы скользящее движение от тонической квинты с возвращением к исходной точке (что создает почти зримый образ движения) и опевание квинты, усиленное пунктирным ритмом, вносящим что-то от песенно-танцевальных жанров. Несомненна французская «родословная» мелодии: первый элемент темы напоминает первую тему «Празднеств» Дебюсси (при совпадении и интонации, и оркестровки), а во втором есть нечто от лирики Бизе. Минор темы (*es-moll*) снова светел, в звукоряде применен «озаряющий» натуральный лад¹, а развитие темы расцветается сменой последований *ces — des — es* и *c — d — es*.

Вместо жестковатой аккордики и полифонии экспозиции, служивших цели выражения воли и энергии, в первой половине эпизода господствует диатоника. Впечатление «головокружительности» растет — после первых тактов мелодический голос охватывает в своем движении на протяжении четырех тактов три октавы, затем в средних голосах возникают имитации мелодии.

В середине эпизода уровень напряжения повышается появлением фанфарно-речитативной темы у трубы и приводит к кульминации, уже не *es-moll*'ной, а *d-moll*'ной; к этой тональности естественно подводит *g-moll*'ное изложение фанфарной темы, создающее с репризным *d-moll* элементарную функциональную связь субдоминанты и тоники. Заметим, что смещение тональности репризного раздела на секунду по сравнению с экспозицией — прием не редкий в современной музыке и у Онеггера в частности.

В репризе мелодия на *diminuendo* имитационно спускается в низкий регистр, и таинственно-устремленный образ исчезает.

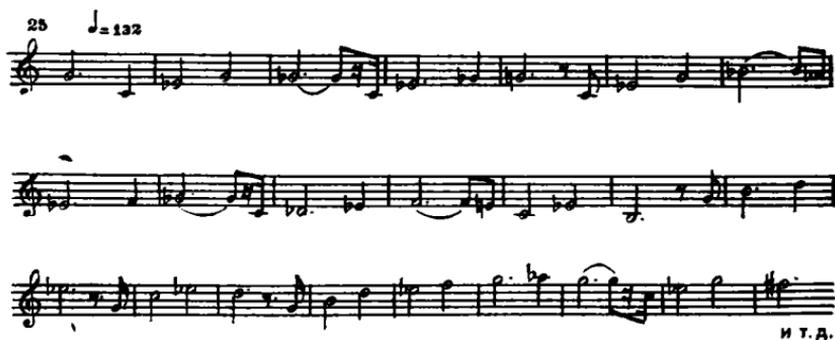
Средняя часть по выразительным средствам резко контрастна экспозиции. Музыка «человечна» в своей лирике, что обуславливается ясной диатоничностью и ладовой определенностью. Порывистый ее характер определяет задачу репризы — довести «прокладывающие пути» темы и мотивы до конечной цели, к заключительному синтезу. В такой трактовке формы и состоит диалектика мышления, настоящий симфонизм, при котором «просто» противопоставления середины крайним частям недостаточно.

Реприза всего произведения построена еще более слитно, нежели экспозиция. Она начинается как вариация темы

¹ Вспомним, что «свет», присущий многим минорным произведениям Дебюсси, часто зависит именно от применения натурального лада.

«пробуждения машины», но далее в нагнетательную волну разработочного типа включается почти весь тематический материал пьесы. В нарастании использован эффект ускорения метрических единиц. По программе здесь — образ тяжелого поезда,двигающегося с громадной скоростью. Но столь конкретные восприятия отнюдь не обязательны — может возникнуть представление и гораздо более обобщенное: равномерные фигуры шестнадцатых, как бы изображающие движение поезда, могут производить впечатление мощной, но «обузданной» стихийной силы в самом общем смысле!

Однако главное в заключительном разделе «Пасифика» не образ грохочущей стихии, а утверждение и прославление силы человеческого духа, господствующего над этой стихией: в сложной полифонической ткани, включающей переплетение ряда тем, объединенных движением мотива шестнадцатых, начинает вырисовываться и выделяться основная тема вариаций, полностью преображенная по сравнению с экспозицией:



Проведение этой темы и создает репризность, перебрасывает арку к началу.

В результате всего развития тема теряет свой первоначальный механический оттенок, а звучит как марш-гимн широкого дыхания. Ясно слышится декламационная строфичность. Это песня, которая переполняет человека, победившего силы природы и управляющего ими. Активность образу придают и короткие затакты, и восходящие ходы по аккордовым тонам, и неуклонное продвижение к кульминационной точке. Звучание мелодии в сильных тембрах меди без труда покрывает стихийный грохот и утверждает мужественный, волевой *c-moll*¹.

¹ Собственно, тема вступает тремя тактами ранее приводимого примера, в *fis-moll*. Эти предваряющие такты служат большей непрерывности развития, их цель — уничтожение грани перед началом кульминации. Подобный прием композитор использует еще раз много позднее, в побочной партии финала Пятой симфонии.

После кульминации следует небольшая кода, создающая эффект торможения движения: после триолей восьмых — дуоли, затем такое же сочетание четвертей и половинных. Половинные с точками сменяются заключительными целыми.

Если кульминация утверждала главную тему, то кода показывает образ «темы пробуждающейся машины», развивающейся «наоборот»: низвержение в басовый регистр, ракоходный оборот триолей половинных, замедление длительностей — все это как бы приводит к первоначальному состоянию покоя.

Если в экспозиции наиболее яркими тональными характеристиками были *cis-moll* главной темы и *c-moll* темы вариаций, то в репризе имеет место длительное утверждение *c-moll*¹ и затем в самом конце коды завершение произведения утроенным *cis* в низком регистре; такое монументальное заключение — традиционный прием; вспомним, например, Пятую симонию Бетховена. Тонике предшествует доминанта, правда, «осовремененная», без терции — любопытный пример простейшей функциональности в современном сочинении.

Таким образом, форму произведения объединяет ладотональная зеркальная симметрия. Если еще учесть, что первая половина средней части изложена в *es-moll*, а ее окончание в *d-moll*, то делается очевидным господство в произведении ладотональных характеристик над атональными. При этом функции мелодий различных образов четко разделены, характеристика «мира человечности» всегда связана с ладотональным прояснением. Это — важнейшая стилистическая черта произведений композитора на протяжении всего его творческого пути. Именно это качество придает особенную выпуклость формообразованиям и перебрасывает мост к широкой аудитории, демократизирует музыку композитора, придает ей гуманистическое звучание.

Как всегда, громадное мастерство владения оркестром выражается у Онеггера в величайшей экономии использования оркестровых красок; ударных в партитуре немного, а литавры совсем отсутствуют.

«РЕГБИ»

Своей следующей пьесе для оркестра, созданной в 1928 году, Онеггер дал наименование «Регби. Симфоническое движение». Композитор как бы продолжает создание

¹ В полифоническом потоке репризы еще до изложения темы в *c-moll* дважды «проскакивает» в уменьшении ядро темы — в *cis* и *fis*. Хотя это и создает тональную арку с экспозиционным проведением темы, все-таки было бы натяжкой усматривать начало репризы темы до ее пространного изложения в *c-moll*.

произведений нового жанра — виртуозных пьес моторного характера для симфонического состава.

В отличие от «Пасифика», программы (хотя бы в виде интервью) к партитуре автором не приложено, а есть лишь высказывания композитора об изображении в музыке тех или иных эпизодов спортивной игры. Как мы видели, в «Пасифике», несмотря на некоторые натуралистические штрихи, музыка оказалась шире и значительнее приписываемого ей сюжета. А как обстоит в этом смысле дело с «Регби»? Прежде всего надо заметить, что бытовая спортивная атмосфера нередко связывается с легкожанровой музыкой¹ — легкий жанр в своих моторных и бодрых образах иногда так естественно сопутствует спорту (и цирку), что часто вызывает соответственные ассоциации даже в такой серьезной и обобщенной форме, как симфония (например, в ряде финалов симфоний Прокофьева). И удивительное дело — именно легкий жанр вовсе отсутствует в «Регби» — произведении столь «серьезном», что автор не ввел в партитуру партий ударных. Эпизоды с преобладанием моторики лишены и намека на какую-либо конкретизацию, а главная тема, при всем ее жизнеутверждающем пафосе, носит даже несколько архаический характер, что, разумеется, бесконечно далеко от современного спорта.

Музыка «Регби» утверждает и воспекает жизнь в образах энергичной моторности или светлой радости. При этом анализ выразительных средств решительно не дает оснований для закрепления за пьесой какого-либо сюжета, а само название следует воспринимать как не слишком удачный символ.

Форма «Регби» — сонатная, но, как обычно у Онеггера, весьма своеобразная, с проникновением в нее элементов вариационности и рондо. Вариационность проявляется в типе разработки темы главной партии при ее повторениях в различных разделах произведения. Рондообразность заключена в том, что эта тема излагается целиком еще во вступлении, а экспозиция написана в трехчастной форме, причем в ее репризе тема звучит также полностью. Таким образом, на протяжении сонатного *allegro* тема представлена четырехкратно, вместо двух традиционных проведений — в экспозиции и репризе. Тем не менее считать формой «Регби» рондо нет оснований, так как отсутствует важнейший признак этого жанра — появление темы рефрена после экспозиционного раздела.

Любопытно отметить, что при исключительной изобретательности в области построения формы, композитор на протяжении всего творческого пути в сонатной форме почти

¹ Это происходит, например, при сопровождении соответствующих эпизодов в кинофильмах или художественной и спортивной гимнастике.

неуклонно придерживается применения зеркальной репризы, очевидно считая такой ее тип значительно менее использованным по сравнению с «классической» репризой.

При всем различии тематического материала «Регби» и «Пасифика» принцип его распределения в них близок: ладо-тональная неустойчивость в моторных эпизодах и, напротив, применение самых простых устоев в теме главной партии (мажорной, в отличие от минорных тем «Пасифика»), тональный же план развития иной. Если в «Пасифике» опорные точки формы экспозиции *cis—с*, а репризы *с—cis*, то в «Регби», после изложения темы во вступительном разделе в *G-dur*, имеет место соотношение *Des—D* и *F—D*; очевидно объединяющая роль *D-dur*, излюбленной мажорной тональности композитора. Следует отметить также характерное для современности сопоставление тональностей экспозиции и репризы, отстоящих друг от друга на малую секунду.

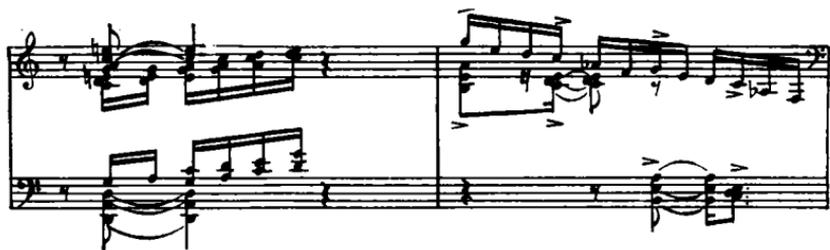
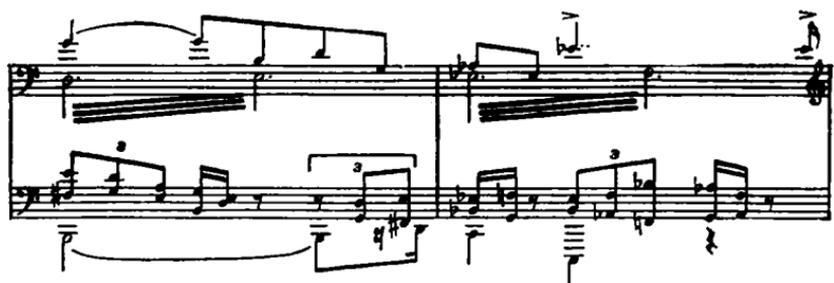
Помимо тем главной и побочной партий и разнообразных разработочных эпизодов, в произведении, как это вообще характерно для творчества Онеггера, есть еще ряд тем, как бы менее важных и сопутствующих основным. Для удобства изложения темы будут анализироваться в порядке их значения, а не появления.

Тема главной партии подвергается варьируемому развитию¹. Ввиду значительности темы рассмотрим ее в различных проведениях; вот она во вступительном разделе:

Allegro
26 Tr-ni

Cl. b.
V-le, V-c.

¹ При этом варьируется, кроме фактуры, и сама мелодия (что типично для онеггеровского стиля) — главным образом во второй половине темы; «персонажи темы», как бы в зависимости от обстоятельств, каждый раз ведут себя по-разному.

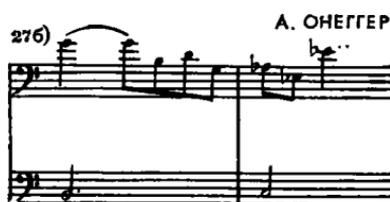


Начальный четырехтакт — это основная характеристика образа. Необычен ход в мелодии на ундециму. Первые три такта построены по аккордовым тоническим звукам, но, в отличие от большинства аккордовых тем классиков, без терции (редкий пример подобного рода — известная тема из «Летучего голландца» Вагнера). Большие интервалы в соединении с ходами на кварту (образующие совершенные консонансы), пентатонный ход к квинте создают впечатление силы и вместе с тем какой-то разреженности атмосферы (без терции). В мелодии есть нечто и от сигналов, и от свирельного наигрыша (в синкопированном мотиве *g—e—
—a—d* слышится народный напев), переосмысленного применением мощных тембров тромбона и валторн¹. Если уж говорить о звукописи и образительности, то здесь возникают ассоциации не со спортивной динамикой, а с альпийскими пейзажами. Тема могуча и статична в своем лишенном полутоновых тяготений диатоническом интонировании и говорит о грандиозных пространствах и очертаниях. В акцентированном движении средних голосов струнного квин-

¹ Как будто на свирели играют не пастухи, а какие-то гиганты.

тета с его диссонантной суровой диатоникой — энергия; в ритмике здесь — связи с образами эксцентрики Дебюсси, а в седьмом такте можно услышать и обороты джазовой музыки. Но следует ли находить в теме нечто вроде спортивной игры среди альпийских лугов? Изобретение подобных «сюжетов» всегда достаточно произвольно и ими увлекаться не следует. Скорее и проще усматривать в контрастности мелодии и сопровождающих ее линий тенденции к динамичному развитию тем, которые, кстати, и реализуются по-разному в каждом окончании темы.

Во втором четырехтакте важно появление мажорного секстаккорда. Эта гармония весьма существенна для Онеггера в образах жизнеутверждения, жизнелюбия (мы с ней будем встречаться, например, в Первой и Четвертой симфониях) и ее трактовка часто идет от Вагнера периода «Тристана» и «Мейстерзингеров»¹. В данном случае последование тонического секстаккорда и II пониженной ступени имеет «родоначальника» в лейтмотиве смерти из «Тристана и Изольды», несмотря на противоположную образную характеристичность (как это ни удивительно, одни и те же выразительные средства вовсе не всегда служат сходным образным целям):



Второе проведение темы — самое развернутое — наиболее обстоятельно провозглашает основной образ. Помимо сложной полифонической картины с возбужденными пассажами имитационно-стреттных переключек труб и валторн² и динамичным мотивом у альтов и некоторых деревянных, тема

¹ При применении секстаккорда в сфере пасторальной диатоники возникает родство с секстаккордами из репризы «Послеполуденного отдыха фавна».

² Характерно для Онеггера, что контрапункт к теме сам изложен полифонически.

(скрипки, флейты и гобои) имеет новое развитие и мелодически, и гармонически. Приводим схему:

Темпо, ма *largamente*

В своем радостном, жизнелюбивом пафосе гармонический наряд темы все же как-то «серьезен» и менее всего может способствовать спортивным ассоциациям. Для выявления истоков подобной «серьезности» вспомним один гармонический оборот венских классиков (да и Шуберта), наиболее ярко проявившийся у Бетховена. Речь идет о последовании ступеней $I_{3_5} - V_{3_4}^{7-6}$.

Оно чаще всего имеет место в образах глубокого созерцания, в медленном темпе и в мажоре (но бывают и противоположные случаи, как например, в сонатах оп. 27 № 2 и оп. 110). При этом (чаще всего в As-dur—moll) нередко этот оборот включает поступенный ход баса: $I_{3_5} - V_{3_4}^{7-6} - I_6$:

И вот в «Регби» применен, в сущности, тот же ход, при том же терцквартаккорде, только с удержанной септимой, с таким же обрамлением его тоникой в основном виде и секст-

аккордом. Первоначально это последование замаскировано диссонантностью фактуры (не приведенной в схеме), но в репризе экспозиционного изложения главной партии эти же гармонии усиленно применяются, «оттесняя» мелодический голос, который сосредоточивается на квартово-квинтовых фанфарообразных ходах¹, и становятся главным выразительным средством:



При этом тема приобретает хорально-гимнический характер; большой септаккорд I ступени не обостряет гармонию, а, в общем контексте, скорее делает ее более архаичной. Иначе говоря, он имеет выразительные функции не романтической гармонии, а гармонии гораздо более отдаленных стилей, с типичными для них задержаниями. Конечно, быстрый темп вносит новое качество, и тем не менее какой-то «остаток» серьезности классического гармонического оборота накладывает свой отпечаток на эту тему, которая, если исходить из названия, должна бы выражать азарт и моторную энергию.

Но возвратимся к первому изложению темы. Секстаккорды тактов пятого и шестого (см. пример 28) снова близки пафосу Вагнера², а разрешение секстаккорда *fis—a—d* в G-dur стилистически несколько архаично. Лапидарен и двойной ход по квартам в восьмом такте.

В целом и во втором изложении темы есть аналогия с ее первым проведением: при общей энергии и динамизме мелодия и гармония как-то слишком сосредоточенно серьезны для изображения спортивного азарта. По этому случаю можно вспомнить о том, что художники-портретисты в каждом портрете в известной степени пишут самих себя. Так и здесь — вдумчивый композитор оказывается чуждым моторике и антирефлексии спортивных переживаний³.

Третье, репризное проведение первой темы, образующее арку с началом, поручено тромбонам. Фон составляют остигатные фигуры мотива побочной партии и целая вязь расцвечивающих ткань попевок. Первый, наиболее песенный период темы снова подвергается развитию. Если в первых

¹ Имеющих характер героических кликов, опять-таки, не слишком ли значительных для обрисовки настроения спортивной радости?

² Темпераментное движение шестнадцатыми и тридцатьвторыми в средних голосах заставляет вспомнить и о Р. Штраусе.

³ Так в искусстве. А в жизни молодой Онеггер был хорошим спортсменом.

двух проведениях после четвертого такта тема как бы растекалась, то теперь весь восьмитакт воспринимается как широкая мелодия песни-гимна, с размашистым субдоминантовым оборотом седьмого такта, где развивается начальный мотив, несущий теперь функцию замыкания.

Второй период близок завершающей части главной партии в экспозиции, это как бы ее реприза с повышением на полтона, при обогащенной фактуре (материал центрального эпизода, разрабатываемый в форме канона).

В целом могучая тема главной партии — своего рода гимн радости, но никак не спортивная песня или картина состязания.

Тема побочной партии является парафразой, как бы лирическим вариантом главной. Мелодия ее вызывает в памяти свирельные напевы, она обладает какой-то покоряющей простодушной наивностью, свойственной многим образцам народной музыки. Композитору удалось выразить удивительную непосредственность и чистоту чувства в его неподдельной простоте:

a tempo [Allegro]

31

Структура мелодии — элементарно периодична. Гармоническое сопровождение также несложно, с простейшей функциональностью. В фактуру все же введен поступенно движущийся контрапунктирующий голос, «освежающий» гармонические краски (неизвестно, следовало ли композитору опасаться слишком простого изложения этого эпизода¹). Трудно представить, с каким видом спорта может вызвать ассоциации эта обаятельная тема даже и при быстром дви-

¹ Как очаровательно звучит мелодия без среднего голоса!

женни и динамике forte; кстати, отметим, наряду с отсутствием в оркестре ударных, еще один «фокус» партитуры: после самого первого такта *fp cresc.* со второго такта до конца произведения сохраняется единая динамика *f sempre*; впрочем, не следует забывать, что такое единообразие условно — оно все время нарушается разнообразием инструментальных красок, создающим разные уровни динамики звучания.

Теперь остановимся коротко на второй группе тем и эпизодов, относящихся к миру моторных образов. Много азарта и пыла в следующей теме:

32

И. Т. Д.

Нагнетательный мотив, ритмически напоминающий «скачку» из «Сечи при Керженце», подводит к энергичным квартетным интонациям и возбужденным триолям восьмых; опорные точки мелодии приходятся на простые доминантоподобные гармонии, а дальнейшее развитие обуславливается логикой линейного движения.

Ряд тем или эпизодов отличается «диалогическим» строением, часто задорного скерцозного характера:

33

Archi Otoni Archi Otoni

Отметим, что подобная синкопированная ритмика (очень нелегкая для исполнения) весьма излюблена композитором¹, она способствует энергии движения.

Сопоставление энергичных мотивов, особенно в разных оркестровых группах, как раз может вызывать ассоциации со спортивной борьбою; но не следует забывать, что такие приемы вообще весьма распространены; особенно они характерны для разработочного развития, где часто служат повышению уровня напряжения, моментам конфликтных столкновений в самом широком, обобщенном смысле. Таков, например, следующий фрагмент:

¹ Ее джазовое происхождение, однако, не влияет обычно на характер образов.

A musical score snippet for a symphony orchestra. The top staff is for Violins (V-ni) and Violas (V-le). The bottom staff is for the French Horns (F.+Cor.). In the middle, there are staves for the Trombones (Tr-be), Trombones (Tr-ni), and Tuba. The word "Archi" (Archi) is written above the middle staves. The text "и т.д." (and so on) is written to the right of the top staff. The score shows a melodic line in the upper parts and a more rhythmic, accompanimental line in the lower parts.

Важную роль в произведении играют эпизоды длительных моторных нарастаний (где отсутствие обозначения *crescendo* компенсируется наращиванием оркестровых «сил»), как, например, перед экспозицией и после нее:

35а) [Allegro]

A musical score snippet labeled "35а) [Allegro]". It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in a minor key, indicated by a flat sign (b) on the bass staff. The melody in the treble staff is a series of eighth notes that gradually rise in pitch and intensity, creating a sense of forward motion. The bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes. The text "и т.д." (and so on) is written to the right of the second measure.

A musical score snippet showing a motoric crescendo. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in a minor key, indicated by a flat sign (b) on the bass staff. The melody in the treble staff is a series of eighth notes that gradually rise in pitch and intensity, creating a sense of forward motion. The bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes. The text "и т.д." (and so on) is written to the right of the second measure.

35б) L'istesso tempo

A musical score snippet labeled "35б) L'istesso tempo". It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in a minor key, indicated by a flat sign (b) on the bass staff. The melody in the treble staff is a series of eighth notes that gradually rise in pitch and intensity, creating a sense of forward motion. The bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes. The text "и т.д." (and so on) is written to the right of the second measure.



Мотив, с которого начинается пьеса, следует отметить как образец простых мелодических линий в творчестве Онеггера:



Он используется в дальнейшем как динамический «выплеск» после темы главной партии.

Драматургия «Регби» построена на противопоставлении устойчивости (воплощенной в темах главной и побочной партии с их постоянной опорой на тонику) обширной сфере неустойчивости, отмеченной и ладотональной затушеванностью и иногда диссонантностью.

Техника мотивной разработки имеет большое значение; материал эпизодов используется неоднократно, он получает развитие для построения фигурационной ткани фактуры. Симфонизму пьесы способствует и наличие эпизодов разработочного типа, построенных на материале основной темы.

Следует подчеркнуть важную особенность произведения (свойственную и ряду других сочинений композитора): тема, несущая важнейшую идейно-образную функцию и утверждающая светлое начало, в значительной степени связана (по крайней мере в репризных периодах) с жанром хорала.

Фактура главной темы сложна и двупланова — активность контрапунктирующих линий вносит энергию в образ; «хоральность» почти нейтрализуется, но ее элемент все же остается, привнося серьезность, интеллектуализм в светлые, радостные образы.

«СИМФОНИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ № 3»

Свое третье — и последнее — «симфоническое движение» Онеггер создает в 1933 году. Десятилетие тридцатых годов — новый этап в творчестве композитора, знаменующийся воз-

никновением его лучших ораториальных произведений и Первой симфонии. Композитора все больше и больше привлекает возможность создания крупномасштабных полотен. Эта тенденция отразилась и в «Симфоническом движении № 3», написанном уже после Первой симфонии.

Вместо одноплановых контрастов, «контрастов единства» ряда произведений более раннего периода, где различные темы служили утверждению одного образа (часто имело место сближение тем, осуществляемое различными приемами), в последней пьесе из серии «симфонических движений» имеется иного рода противопоставление тем, характерное для «позднего» Онеггера: после драматичного *Allegro marcato* следует *Adagio*, представляющее как бы процесс скорбного осмысливания происшедшего. Эта кода стилистически близка медленным частям онеггеровских симфоний, да и по хронометрическому соотношению с *Allegro* является скорее не кодой, а второй частью цикла. В сущности, произведение не столько напоминает первые оркестровые пьесы композитора, сколько примыкает к его симфониям; отсутствие быстрого финала придает оригинальность концепции и создает аналогии с симфониями — Первая и Третья симфонии имеют, при *Adagio* в качестве второй части, и медленные коды, так что в «симфоническом движении» *Adagio* несет как бы двойную функцию.

Сходство с симфониями увеличивает и сонатная форма *Allegro*¹, тогда как в «Пасифике 231» была вариационность при сложной трехчастности, а в «Регби» соната с элементами рондо. Тема главной партии «Симфонического движения № 3» также не имеет связей с ранними симфоническими пьесами, а, напротив, как бы объединяется с группой тем гораздо более поздних произведений (например, темы финалов Второй и Четвертой симфоний).

Главная партия «Движения № 3» изложена в двухчастной форме при ясно расчлененной структуре — чрезвычайно упругая ритмически мелодия занимает восьмитактовый период, а второй представляет ту же мелодию в другом регистре с традиционным применением контрапункта.

Образ темы связан со скерцозностью и танцевальностью; в ритме есть нечто и от марша — в данном случае гротескового. Весьма существенно, что развитие темы все более и более драматизируется. Вот ее первое проведение:

¹ Правда, с эпизодом вместо разработки, но эпизод каденционно не замкнут и, подобно разработке, подготавливает начало репризы.

37 Allegro marcato

V-ni I

First system of the musical score. The top staff is for V-ni I. The bottom staff is for f Ob., C-ingl., V-ni II, V-le. The music is in 2/4 time and features a key signature of two flats.

Second system of the musical score, continuing the V-ni I and f Ob., C-ingl., V-ni II, V-le parts.

Third system of the musical score, continuing the V-ni I and f Ob., C-ingl., V-ni II, V-le parts.

Fourth system of the musical score, continuing the V-ni I and f Ob., C-ingl., V-ni II, V-le parts.

Fifth system of the musical score. The top staff is for Cor. (Coronet). The bottom staff is for f Ob., C-ingl., V-ni II, V-le.

Sixth system of the musical score. The top staff is for Tr-be (Trumpet). The bottom staff is for f Ob., C-ingl., V-ni II, V-le. The system concludes with the initials "И. Т. А." in the bottom right corner.

Здесь (как и в Первой симфонии) уместно говорить о применении 12-ступенной ладотональности, не встречаемой в более ранних симфонических произведениях Онеггера (или, во всяком случае, не имевшей ранее такой степени кристаллизации). При этом гармонический план крайне рельефен, гармонии меняются равномерно, что свойственно многим онеггеровским темам и содействует их выпуклости, и следуют одна за другой весьма систематически. Приведем басы чередующихся гармоний:



Изломанность интервалики мелодии, ее неожиданные сдвиги придают теме гротесково-фантастический колорит, который весьма усиливает и вторая линия фактуры с ее триольным движением аккордами, острыми звучаниями параллельных квинт; это большая творческая находка: параллельные трезвучия и сектаккорды в сопровождении совсем не ассоциируются с параллелизмами трезвучий Дебюсси, в них есть нечто «ускользающее» и неуловимое. Крайне причудлива в мелодии интонация мажорной терции, совпадающей с минорным трезвучием пониженной II ступени сопровождения (первый такт примера 37).

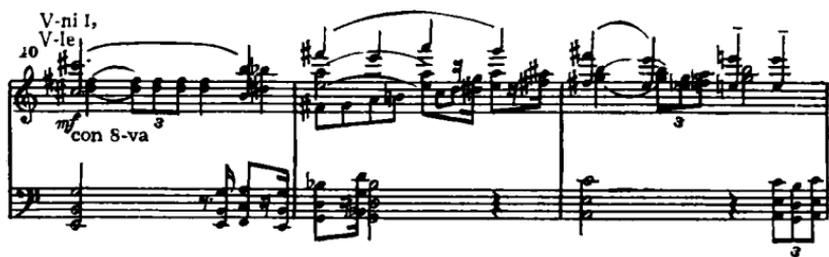
Уже во втором проведении, при заполнении регистров и переходе мелодии в бас тема приобретает более драматичный характер, сохраняя и свою скерцозность (жанр причудливо-драматичной скерцозности очень близок творчеству Прокофьева, и «Третье движение» имеет, пожалуй, из всех произведений Онеггера, наибольшее с ним соприкосновение).

К побочной партии подводит ряд связующих эпизодов; отметим один из них, опять-таки близкий стилю Прокофьева:





Тема побочной партии обладает нечастым у Онеггера колоритом «открытой эмоциональности» равелевского толка. Гармонии с их последованием трезвучий (совсем иной фактуры, нежели в главной партии) звучат «по-французски», экспрессивна мелодика с преобладанием в ней сочного тембра струнных:



Далее следует центральный эпизод, нагнетающий энергию. Длительный линейный разбег сопровождается остинным зловещим мотив в басу, снова сходный с тематическими образами Прокофьева:





Репризное изложение темы главной партии синтезирует и мотив эпизода — основная мелодия проходит на фоне имитационных проведений ядра мелодии эпизода, являющейся одним из вариантов бетховенского «мотива судьбы»:

Следует подчеркнуть лапидарную простоту этой репризной кульминации: мелодия пререзает паутину имитаций, построенных по звукам трезвучий. Однако, несмотря на это, сложность строения мелодии и причудливость последования ступеней лада делают звучание темы и здесь вполне «современным».

Дальнейшее течение репризы более соответствует экспозиционному изложению, чем в большинстве других сонатных Allegro композитора. Но перемены есть. Кое-что переставлено, местами изменены тембры, активизировалась роль меди, усилено полифоническое развитие; настойчивее вторгается и «мотив судьбы». Все это, по сравнению с экспозицией, динамизирует развитие.

Репризное изложение побочной партии подводит к генеральной кульминации — грандиозному предыкту к коде. На протяжении 13 тактов на доминантовом басу «вдалбливается» начальный мотив первой темы, соединенный с «мотивом судьбы» и еще двумя контрапунктами, причем главная тема теперь «подкреплена» имитационным проведением в басу¹.

¹ Богатейшая ткань контрапунктов делает это место также и полифонической кульминацией.

Смысл и свежесть этой кульминации в том, что она не «утверждает», а «вопрошает». Что-то изменилось в мироощущении художника, и теперь он уже не в состоянии создавать светлые, жизнелюбивые и чуждые рефлексии концепции, подобные концепциям «Пасифика», «Летней пасторали», «Песни радости».

Экспансивному, настойчивому «вопросу» в большой коде в темпе Adagio (как уже указывалось, ее можно рассматривать и как вторую часть произведения) отвечает грустное, меланхолическое размышление, как бы высказывание «от автора»:

43 Adagio Sax.

p

V.c.

и т. д.

Композитор использует саксофон для исполнения очень развернутой мелодии широкого дыхания.

В фактуре сопровождения господствует размеренное движение четвертями и с пунктирным ритмом, сначала у альтов, а затем в сурово-мужественном тембре валторн и тромбонов, придающее всему заключению характер траурного шествия с его размеренным шагом, как бы неумолимым ходом времени¹.

Основная мелодия коды подвергается большому развитию, вступают все более и более высокие подголоски с тем, чтобы в конце снова уйти, «померкнуть» в глухих тембрах низкого регистра.

Так картина причудливой фантазмагии завершается — впервые в симфонизме композитора — картиной величествен-

¹ Музыка коды близка и по стилю, и по типу образов Adagio Первой симфонии, но там произведение завершает светлая финальная часть, отсутствующая здесь.

но-скорбного угасания, ставящего как бы под сомнение энергичную деятельность *Allegro marcato*.

Если в период, предшествующий Первой симфонии, композитор чуждается тенденций к философскому осмысливанию «вечных» вопросов, а в своих первых симфониях, как будет очевидно далее, находит оптимистический выход из трагических противоречий (или, по крайней мере, выражает надежду на возможность такого выхода), то в «Симфоническом движении № 3» как бы предвосхищается перелом во всем жизнеощущении композитора. В сознание композитора постепенно вторгается нечто болезненное и глубоко пессимистическое, вследствие чего он теряет способность утверждать в своем творчестве жизнь, а показывает ее в неодолимости агрессивного, злого, враждебного человеку начала.

Инструментальные концерты

Строго говоря, концерты Онеггера для солирующих инструментов с оркестром не относятся к жанру, изучаемому в этой книге; так, они несомненно менее «симфоничны», нежели оратории композитора, выпадающие из рамок настоящего анализа. Тем не менее, в силу того, что стилистические черты концертов расширяют представление о творческом облике композитора, и учитывая, что они «все-таки» являются инструментальными произведениями, целесообразно очень кратко остановиться и на них.

Сам концерт с его показом виртуозных возможностей исполнителя — является как бы менее психологизированным, чем другие сонатные формы. Тем не менее на протяжении XIX века происходит процесс все большей симфонизации концерта, все большего сближения его с симфонией. Этот процесс в значительной мере имел место у Бетховена, позднее у Шумана, Брамса и Чайковского, а в XX веке в творчестве Рахманинова и Прокофьева их фортепианные концерты имеют едва ли не большее развитие, чем сами симфонии этих композиторов. Однако параллельно возникает и обратная тенденция — стремление освободить концерт от груза слишком глубоких концепций, как органически ему не присущих, возродить его оптимизм, возникающий из самой идеи виртуозного соревнования солиста с оркестром. Так возникают во Франции фортепианные концерты Сен-Санса, а позднее обаятельный G-dur'ный концерт Равеля, откровенно использующий черты развлекательных жанров.

Конечно, не случайно подобные концерты возникают именно во Франции, национальные традиции культуры которой с ее изяществом и пластичностью наиболее способствуют такой реакции. Поэтому не удивительно, что и Онеггер, сочетающий в себе как бы двух художников — французской и немецкой культуры, именно в жанре концерта показывает себя французом — история развития инструментального кон-

црта во Франции естественно направляла его на соответствующую трактовку жанра.

Концерты Онеггера можно разделить на две группы: Концертино для фортепиано и Концерт для виолончели относятся к раннему периоду творчества, а Камерный концерт для английского рожка, флейты и струнного оркестра написан значительно позднее, в период симфоний.

В двух первых концертах стиль музыки, пожалуй, наиболее французский по сравнению с симфоническими опусами композитора, Камерный же концерт, созданный немного позднее Четвертой симфонии, примыкает к ней по своему колориту светлой пасторальности.

Концертино для фортепиано с оркестром написано в 1924 году и принадлежит к очаровательнейшим (именно в превосходной степени!) произведениям композитора.

Сочинение представляет, в сущности, соединение трех миниатюр (все три части длятся 10 минут), овеянных удивительно светлой улыбчивостью. Фортепианное изложение значительных трудностей не представляет, но соединение партии фортепиано с солирующими инструментами оркестра создает прелестные ансамбли, в которых особенно выделяются медные духовые, трактуемые с мягким юмором в джазовой манере.

Первая часть основана на простой короткой теме, в прозрачной фортепианной фактуре, разрабатываемой в шаловливых переключках с оркестром. Мелодия построена, как и в «Песне радости» и «Аллилуйе» из «Царя Давида», на опевании тонической квинты. В ее беззаботности есть нечто очень светлое; пожалуй, в своей наивности это наиболее непритязательный вариант из группы аналогичных тем. Сочетание диссонантной аккордики у оркестра с лукаво-простодушной мелодией создает юмористический эффект, образ озорной игры.

Моторность среднего раздела создает контрастность, после которой мелодия основной темы звучит еще более бесхитростно.

Вторая часть близка некоторым лирическим образам раннего Прокофьева. Мелодия полна грусти, однако остроумные реплики духовых, с ворчанием тромбона *glissando* и «выступлением» трубы с сурдиной придают музыке причудливый, острохарактерный колорит¹.

Небольшой финал наиболее откровенно претворяет приемы джаза. В то же время пассажи фортепиано (от III через II ст. к тонике) заставляют вспомнить о финале

¹ Кажется, как будто грустят фантастические персонажи, может быть, животные из сказок, и трогательные в своей грусти, и все же чуть смешные.

Второго концерта Сен-Санса с его предваряющими тему повторениями фигуры *b—a—g*.

Виолончельный концерт (1929) изложен несколько более развернуто.

В концерте много лирики, очень французской по духу; пожалуй, в этом произведении наибольшие связи с французскими традициями.

Выразительность мелодики обусловливается стремлением выявить кантиленные возможности солирующего инструмента, столь характерные для самой природы виолончели.

После вступления, в котором спокойно-созерцательный, повторяющийся каждые четыре такта, аккордовый ход напоминает диатонические обороты Прокофьева, следует также небыстрая первая часть с главной темой в джазовой манере (точнее, в стиле блюза), уникальной по своему образному строю у Онеггера и близкой творчеству Гершвина.

Средний эпизод построен на музыке вступления. «Освежение» музыки достигается вторжениями в конце каждой фразы упругого ритмически мотива, получающего далее довольно-таки жестко звучащую полифоническую разработку. В сочетании в едином целом разнохарактерных элементов есть нечто от Стравинского с его любовью противопоставления нарочито простых и остродиссонантных элементов. В коде первой части любопытно, что все четыре фразы темы вступления идут в обратном порядке, в чем сказывается любовь композитора к замысловатым техническим приемам.

Известная «разношерстность» имеет место и далее. Небольшая вторая часть выдержана в присущем иногда французской музыке ориентальном духе; впрочем, в музыке, пожалуй, есть нечто негритянское, не без джазового начала. В середине этой части виолончели представляется возможность «высказаться» в форме патетического речитатива, построенного как бурный диалог с оркестром.

Тематизм финала интонационно родственен первой части. Солирующий инструмент «показывает себя» как в энергично-маркированном движении, так и в воздушном *leggiero*. Появление вступительной темы *Lento* и, вслед за ней, темы блюза объединяет в общем довольно мозаичную форму целого, которая вообще говоря, вполне возможна в инструментальном концерте.

В виолончельном концерте есть нечто «пуленковское»: в этом сочинении Онеггер ближе всего подходит к своему товарищу по «Шестерке».

Виолончельный концерт выигрышен для исполнителя, но стремление к созданию специфически-виолончельной тематики повлияло несколько отрицательно на выдержанность и яркость стиля композитора. Более миниатюрное и непритязательное Концертино представляется большим творческим

достижением, так как сама наивность ряда его образов органически присуща творческому лицу композитора, вернее, одной из линий в его концепциях.

Камерный концерт — произведение совсем в ином роде. Собственно, это — симфониетта для струнного оркестра и двух деревянных. Жанровые сельские сцены, образы светлой грусти, мягкая скерцозность, соединенная с танцевальностью, все это повторяет в миниатюрном виде концепцию Четвертой симфонии; близко ей и последование частей цикла.

Задумчивые реплики струнных в первой части сочетаются с пасторальной, пастушьей темой английского рожка и главным тематическим образом, построенным на оживленной переключке оркестра с флейтой, с внезапными характеристическими окончаниями по звукам мажорного трезвучия вниз. Многократная варьируемая повторность придает теме характер плясового наигрыша.

Медленная вторая часть полна сдержанной печали. Ее форма — свободно трактованная пассакалья — весьма любима композитором. Подробнее об этом будет сказано при анализе *Adagio* Первой, Второй и Четвертой симфоний.

Финал очень ярок. В его скерцозности есть нечто от «Ученика Чародея» Дюка. Причудливая основная тема состоит из двух разделов; первый проходит в высоком регистре и юмористическими форшлагами рисует образ сказочного персонажа, может быть, это монолог смешной и немного неуклюжей птицы. Второй раздел — в более низкой тесситуре — со своими создающими комедийный эффект ходами на большие интервалы вниз тоже остается в сфере сказочных ассоциаций¹. Вторгающийся в середине части элегический эпизод воспринимается как реплика автора, оторвавшегося от тяжелых мыслей в созерцании наивной и непритязательной игры.

Весь Концерт (опять-таки, подобно Четвертой симфонии) проникнут духом народных песен и легенд. При этом фольклорное цитирование полностью отсутствует. Французский музыковед Р. Дюмениль высказывает мнение, что Онеггер обладал способностью не только использовать фольклор, но и создавать его². Это является качеством, свидетельствующим об исключительности таланта композитора, о его слиянии с духом народа, даже — двух народов, так как Онеггер крайне убедительно «выступает» и как француз, и как швейцарец.

¹ Аналогично образам второй части Концертино можно усмотреть в теме как бы изображение содружества двух милых и трогательных животных из народных сказок, например, утенка и ослика (вспомним, что в «Жанне д'Арк» крики осла изображаются ходами на октаву вниз).

² Рене Дюмениль. Современные композиторы группы шести. Музыка, Л., 1964, стр. 53, 56.

Первая симфония

Свою Первую симфонию Онеггер закончил в 1930 году, будучи уже зрелым мастером с яркой индивидуальностью и самобытным творческим почерком. За плечами композитора был большой опыт в создании произведений самых разнообразных жанров, в том числе ораториальных. В области симфонизма в его активе значился ряд пьес, отмеченных печатью новаторства. Однако несмотря на значительность и яркость многих симфонических произведений — о некоторых из них речь шла ранее — по самому своему масштабу они исключали возможность развертывания больших, «проблемных» полотен. Созданием своей симфонии композитор и включился в ряды художников, которые в симфонии выражали свое понимание многообразия действительности.

Первая симфония оснащена самыми «передовыми» достижениями своего времени: необычна, нетрадиционна форма частей цикла, особенно первой; чрезвычайно велика роль полифонии. Ладотональные устои подчас затушеваны при диссонантности гармонического языка. Как всегда у Онеггера, оркестровость мышления является одной из сильнейших сторон сочинения.

И все-таки, если подходить к оценке не с точки зрения музыкального ремесла, а с позиций мастерства с большой буквы, то в симфонии, особенно в сравнении с последующими произведениями этого жанра, есть известная незрелость. Она выражается в излишней усложненности вертикалей и горизонталей (иногда самоцельной) и в недостаточной ясности жанровых связей тематизма (это относится, главным образом, к первой части). Это делает основной конфликт произведения недостаточно целенаправленным, затушевывает идейно-образный «адрес» симфонии.

При всем том — или несмотря на это, общее развитие образов симфонического цикла характерно для композитора, во всяком случае, применительно к первым трем симфониям: от натиска какой-то силы в первой части через раздумья

Adagio к светлым образам заключения финала, где торжествует гуманистическое начало (или, в следующих симфониях, по крайней мере, выражается вера в такое торжество) и «народное», «коллективное» противопоставляется первоначальным силам зла или образам смятения.

Несмотря на значительную сложность и диссонантность гармонии основная тональность симфонии вполне определена, — «С» более мажор, чем минор (в с-moll звучит лишь экспозиция главной партии третьей части).

Форма первой части симфонии — сонатное allegro с усеченной репризой (главная партия непосредственно переходит в коду) при чрезвычайно большой роли разработки, в которой возникают новые темы.

Подобная форма подчеркивает динамизм совершающихся событий; симметричная повторность тех или иных разделов отсутствует. Побочная партия после экспозиции показана всего лишь появлением ее второго периода в C-dur в виде «островка» среди разработочного материала будет характерен и для первой части Второй симфонии (да и для финала Пятой). Реприза же главной партии чрезвычайно обогащена по сравнению с экспозицией; контрапунктическое соединение первой темы с двумя новыми темами разработки меняет и образное значение музыки главной партии.

Главная партия Allegro трехчастна. При весьма сложной полифонической фактуре всего Allegro первоначальное изложение этой темы малозвучно и аскетично. Ей предшествует вступительный такт с мотивом, имеющим существенное значение в дальнейшем¹.

В образе темы господствуют яростный натиск и неодолимая энергия. Приведем полностью первый раздел темы:

¹ Это характерно для техники Онеггера, у которого большое количество тем сочетается с их мотивной или полифонической разработкой, соблюдается принцип экономии материала — ничто не пропадает, все творческие мысли получают то или иное развитие.

Повторы и возвращения к тоническому *c* в ядре темы утверждают лад. При мажорной терции в интервалике темы есть изломанность и нечто злое — ходы на увеличенную секунду от тонической терции, а также на большую септиму отнюдь не говорят об отборе отстоявшихся «мировых» интонаций, а напротив, об известной экстравагантности и экспрессионистичности, усиливаемых и жесткостью двухголосного изложения с достаточно необычными ходами нижнего голоса.

Тема заканчивается энергичной каденцией двенадцатого такта. Однако все, что содержится в теме между ее ядром и этой каденцией, состоит из ряда мотивов, недостаточно связанных между собою. Их последование производит впечатление стихийного потока отдельных восприятий; так, неожиданны ходы на уменьшенные октавы и большую септиму четвертого такта темы или интонации *d-moll* в шестом. Согласно законам музыкальной эстетики (во всяком случае, «классической»), всякая мысль утверждается ее повторностью. Здесь подобной повторности явно недостаточно, и в экспозиции излагается материал, который в дальнейшем надлежит «утвердить».

«Неуравновешенной» первой части главной партии противостоит ее средняя часть, с двукратным проведением в разных тембрах новой темы, которая, напротив, структурно ясно оформлена. Образ этой темы проникнут пафосом:

The image shows two systems of musical notation. The first system is for strings, labeled 'Archi', and the second system is for brass, labeled 'Fiati' and 'Otoni'. Both systems feature complex rhythmic patterns with many beamed notes and dynamic markings like 'f' and 'p'. The notation includes various accidentals and phrasing slurs.

Напряженности интонирования способствует понижение ряда ступеней лада (в миноре подобные альтерации чаще, наоборот, усиливают меланхолический колорит). Важны и затактовые «замахи» на большие интервалы вверх, и необычное применение II пониженной ступени как вершины-источника. Отметим несовпадение метрической длительности фигур в двух линиях сопровождения — четырехчетвертной и трехчетвертной, вносящее ритмическую пульсацию и своеобразную гармоническую «расцветку» (в этом видится продолжение приемов Стравинского).

Если первый раздел главной партии был дробен, внутренне разорван, то второй раздел, с его постепенным движением верхних голосов и оstinатными ходами с упором на тонический бас в нижних, в известной мере является утверждением всего тематического образа в целом¹. Еще более устойчив третий, репризный раздел главной партии, где имеет место сначала повторность тонического *c* на сильной доле такта, а затем первоначального ядра темы. Однако большая устойчивость второго и третьего разделов не снимает факта нарочитой несогласованности внутри первого раздела, в мотивах которого последующее развитие должно еще «навести порядок».

В общем тема главной партии полна напряженной динамики, в ней есть что-то от дыхания громадного города с его грохочущими улицами.

¹ В сущности, весь второй раздел представляет тонический устой, динамизированный неустойчивостью мелодического голоса.

Побочная партия двухчастна¹. Мелодию первого периода исполняют солирующая труба и скрипки с гобоем, причем контраст по отношению к главной партии весьма нивелируется динамическим однообразием — предшествующее forte не отменяется на протяжении 16 тактов. Фактура темы сложна (слишком сложна для первого показа!), а мелодия несколько абстрактна, что создает образную неясность музыки, характер которой можно было бы определить как возбужденные речитативные высказывания, активность которым придают квартовые и квинтовые последования²:

The image shows a musical score for measures 46 to 61. It consists of four systems of staves. The first system includes a Truba (Tr-ba) part and a Violin (V-le) part. The second system includes Violins and Oboes (V-ni I, Ob.). The third system includes Trumpets (Tr-be). The fourth system includes Cor. The score is written in G major and 2/4 time. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The notation is dense and abstract, reflecting the 'excited recitative' character described in the text.

¹ Отсутствие связующей партии — частое явление при очень развитой главной партии.

² Эта тема несколько предвещает вторую побочную тему финала Пятой симфонии, «адрес» которой, впрочем, гораздо более определен.

И в этой теме применена изощренная интервалика, чуждая отстоявшихся интонаций; маршевый ритм баса — триоли восьмых и затакты шестнадцатых — недостаточно «уточняет» образ, да этот ритм и мало слышен. Усложненность фактуры, обилие контрапунктов придает изложению разработочный характер, тогда как не совсем ясна мысль, подлежащая развитию.

Спад динамики следует во втором периоде побочной партии, приносящем прояснение и успокоение:

Этот фрагмент вместе с его репризой среди разработки, — единственный «отдых» во всем Allegro, кратковременное успокоение на «лоне природы». Один из излюбленных приемов композитора для обрисовки положительных образов — опора гармонии на протянутые секстаккорды — используется и здесь вместе с диатоникой, поступенным движением в средних голосах и пасторальными, пентатоническими наигрышами в мелодии. Такой комплекс выразительных средств, представляющий одну из очень ярких сторон стиля композитора, несомненно преемственно связан с творчеством Дебюсси, которому Онеггер обязан

многим в нахождении лексики для выражения наиболее со-
кровенных и нежных мыслей.

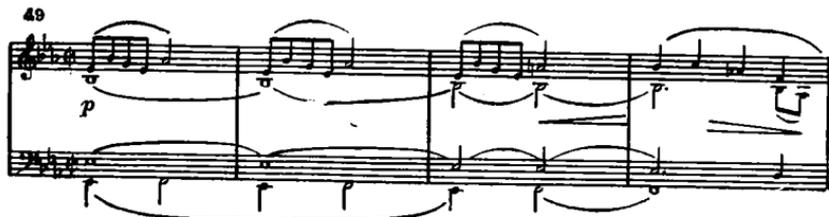
В обширной разработке преобладает динамика *forte* и мо-
торность движения.

Появляются две новые темы, что весьма не тради-
ционно, в отличие от нередкого возникновения одной новой
темы. Энергичная маршеобразная тема развивается полифо-
нически. Другая тема, широкого дыхания¹, контрапункти-
рует в разработке тех самых мотивов темы главной партии,
которые в экспозиции производили впечатление дробности
и бессвязности, а теперь, в соединении с новой мелодией,
как бы сливаются в общем потоке движения. Любопытно,
что здесь полифония не служит повышению уровня напря-
жения, а способствует гармонической полноте (не чуждаю-
щейся простых романтических оборотов), создает впечатле-
ние жизненной насыщенности²:



¹ Первые звуки мелодии совпадают с началом «рассказа Франчески»
Чайковского, даже при сохранении задержания в начале второго такта. Тем
не менее, здесь скорее просто совпадение; образное сходство слишком
незначительно — те же самые интонации, очень общительные у Чайковско-
го, в более интеллектуализированном искусстве Онеггера звучат гораздо
сдержаннее.

² Известная аналогия есть с финалом Двенадцатого квартета Бетхо-
вена, где первоначально тема изложена с «новаторской», резковатой пу-
стотностью:



а далее, при большем насыщении фактуры звучит мягче и проще.



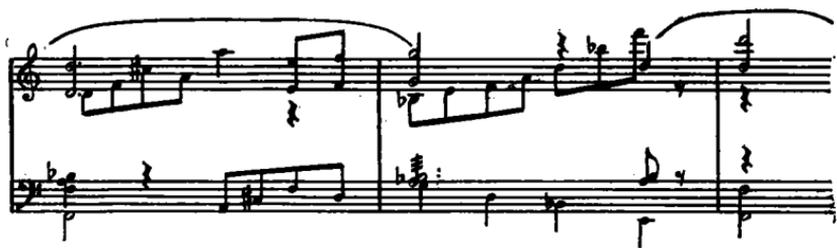
Композитор во всех симфониях отказывается от традиционной репризности как не соответствующей динамике современности; тем не менее, ему свойственна стройная архитектура формы, в данном случае создаваемая помещением обоих периодов побочной партии между нагнетательными эпизодами разработки. Настоящая же реприза отнюдь не воспроизводит экспозицию — она предельно динамизирована, это кульминация всей части. Мелодия главной партии соединена с обеими новыми темами:

50

16

ff

Tr-ni



Наложение тем разработки уничтожает разорванность звучания музыки первого раздела главной партии. Проведение маршеобразной темы с ее пунктирным ритмом вносит мужественную силу, а протяженная мелодия у валторн и деревянных как бы собирает и объединяет изолированные мотивы темы главной партии. Так «агрессивность» образа экспозиции с его антигармоничностью, случайностью «потока сознания» оказывается преодоленной объединением его с другими, более сильными течениями, в свете которых и этот первоначальный поток представляется не как случайное явление, а как органическая часть целого¹. Теперь в образе темы есть нечто трагическое; через диссонантность полифонических наложений проглядывают архаические обороты (см. последние такты примера), вызывающие ассоциации с торжественной музыкой старинных жанров.

Дальнейшее течение репризы главной партии развивает эффект «ухода», неоднократно используемого композитором и излюбленного им для окончания первых частей цикла. Токкатное движение, заимствованное из начала разработки, размеренно направляется в низкие регистры при постепенном выключении инструментов и на *diminuendo*. «Уходит» вниз целый ряд мотивов при подчеркивании тоники (постоянное возвращение к *c*) — изложение принимает кодовый характер. Лад омрачается рядом альтераций в сторону понижения, в том числе и малой терцией. Часть завершается тоническим *c* в глубоком басу виолончелей и контрабасов. Так оканчивается большинство первых частей симфонических циклов Онеггера. Прием «ухода», «удаления» и содействует слитности развития, естественно подготавливая начало следующей части².

¹ Вполне вероятно (и даже вернее всего), что автор отнюдь не ставил перед собою подобных философских задач, а руководствовался гораздо более узкими музыкально-технологическими целями, как например, попросту был озабочен желанием приписать контрапункты. Однако это вовсе не препятствует любым обобщениям, вытекающим из анализа выразительных средств произведения, и не опровергает их. Напротив, то, что выражает автор помимо воли, и является часто наиболее важным, тогда как то, что он хотел сказать, нередко остается только творческим намерением.

² Нечто несколько аналогичное подобному приему «удаления» применял Бетховен в своих наиболее драматичных фортепианных сонатах —

При всей монолитности первой части роль суровых сил, господствовавших в ней, все же недостаточно определена. Не очевидно, к какому «лагерю» принадлежит образ маршеобразной темы, как не вполне ясен и смысл речитативных «выкриков» первой половины побочной партии.

Вторая часть — в излюбленном для медленных частей цикла композитора темпе *Adagio* (с весьма близкими во всех симфониях, включая *Grave* Пятой симфонии, метрономическими указаниями). Впрочем, основное движение *Adagio* Первой симфонии отличается устремленностью благодаря мелким длительностям как в теме, так и в других элементах фактуры, что создает крайне возбужденный облик главной темы.

Часто применяемый Онеггером принцип симметричного построения формы находит во второй части симфонии свое крайнее выражение — здесь имеет место полная симметрия: тематический материал состоит из пяти тем, которые проводятся в обратном порядке после их последовательного изложения. Однако композитор находит средства, обогащающие форму, лишаящие ее схематической прямолинейности. Существенное значение в *Adagio* имеет и пассакалья (вторгающаяся во многие медленные части онеггеровских циклических форм). При этом характерно что тема пассакальи приводится не на протяжении всей части, а только в начале и конце; в середине остинатность баса как бы отступает перед интенсивностью происходящих событий. Освежает строение формы и то, что экспозиционное и репризное изложение темы — пассакальи — построено различно.

Весьма существенно, что реприза пятой темы дается в контрапункте с первой темой в ее кульминационном проведении. Таким образом, в *Adagio* одновременно имеются три репризы — зеркальная — всех пяти тем, динамизированная — первой темы и реприза пассакальи. Этим вместо прямолинейно-элементарной концентричности создается гораздо более богатое построение формы¹. При этом после центральной кульминации, как и в первой части, следует постепенный спад. Подобную архитеконику композитор применяет весьма часто²; она придает форме большую выпуклость, облег-

ор. 31 № 2, ор. 57 и ор. 111. Правда, можно возразить, что зато такой прием имеет место как раз в «недраматических» симфониях — Шестой и Восьмой. В других же симфониях, с более интенсивным сквозным развитием, первые части отделяются от дальнейших средствами, утверждающими главенствующий образ этих частей.

¹ Вместо $A+B+C+D+E+E+D+C+B+A$ возникает $AB+C+D+E+\frac{E}{A}+D+C+BA$.

² Сходство многих онеггеровских *Adagio* имеет объяснение и в общности их идейно-образного содержания: главное в них — не отключение от напряженных конфликтов первых частей, а их осмысливание в философ-

чает восприятие, является одним из средств, как бы демократизирующих форму.

Фактура музыкальной ткани *Adagio*, как и в первой части, несколько перегружена; это, наряду с экспрессионистической изломанностью главной темы, не может не снижать несколько впечатление от музыки, несмотря на всю ее значительность и напряженность развития.

Особенностью *Adagio* является наличие лишь отдельных элементов пассакальи: оstinатные басы отсутствуют в обширных средних разделах произведения, а самый бас размеренно движется по ступеням хроматической гаммы, на фоне которой и звучит «настоящая» главная тема *Adagio*¹.

Образ темы — трагический, мучительный вопрос, жанр ее — драматический речитатив:

ском и, очень часто, трагедийном плане. Отсюда — минорность и траурность большинства медленных частей в произведениях композитора.

¹ Понятно, что замена басовой темы хроматической гаммой сделала невозможным первоначальное самостоятельное изложение темы пассакальи.

Фактура темы в основном двухголосна. Однако мелодия имеет опору на аккордовые звуки и ясно обрисовывает гармонию, которую поддерживают пассажи басового кларнета и флейты, а также грустные вздохи тромбона *glissando*, никак, кстати, не ассоциирующиеся с применением этого эффекта в джазе.

Для формы пасакальи характерна роль баса, как бы сдерживающего, сковывающего общее развитие. Это имеет определенное образное значение. В данном случае нейтральность хроматического движения компенсируется тяжеловесными повторениями басового голоса четвертями, неумолимо «придавливающими» мелодию и отмеряющими равнодушный ход времени.

В интонационно-ритмическом богатстве и разнообразии мелодии есть близость баховской мелодике с ее скрытым многоголосием.

Мелодия сочетает устремленные вверх напряженные возгласы с более спокойными ниспадающими ответами. Экспрессионистический излом теме придают первые, «вопросающие», мотивы. Драматично и безысходно звучит начало мелодии с ходом на большую септиму и последующим «падением» к квинте, а затем со скачком *eis* к *a* через октаву. Жесткость первой интонации — неразрешенность «замаха» септимы (отсутствие поступенности в движении к *cis*), пустотность, возникшая от пропуска в септаккорде терции, все это как бы говорит о крайне тяжелой и «неприятной» теме вопроса, который «задает» мелодия. Смятенность этого вопроса усиливает и пауза внутри первой четверти, и последующий ход уменьшенной ундецимы. В развитии темы уровень напряжения растет. Так, в третьем такте интонации вопроса звучат на ходах еще большего диапазона и построены на интервалах малой ноты и секунды, а также тритона, а в четвертом такте ход от септимы большого септаккорда на октаву вниз заставляет вспомнить о страданиях Тристана:



Контрастом главной теме звучит новая во втором проведении хроматического баса пасакальи:

53 **1**

pp

сон 5-ва

Forte сменяет pianissimo, изломанность интонаций — преобладание поступенности, бóльшая консонантность интервалки. В начале новой темы можно узнать преобразенные интонации первой темы, но ее мучительная патетика сменяется лирикой философского раздумья, образ которой и воплощается наиболее отстоявшимися в этом смысле средствами, а именно — языком полифонии. Несмотря на вязкость и сложность ткани, содержащей пять самостоятельных линий, их сочетание смягчено тембром струнных. Образующиеся диссонантные наталкивания тонут в медлительном потоке неторопливого движения, в котором есть нечто от старинной полифонии с ее образами бесконечных созерцаний. В теме ощущаются и некоторые архаические обороты (даже с функциональностью D — T!), удивительно, впрочем, органично врастающие в общую полифоническую ткань:



Эти два образа — трагические раздумья о смысле жизни и спокойно-созерцательная печаль и составляют основу драматургии Adagio.

Далее в развитие включаются новые тематические образы. Снова вторгаются мотивы «вопроса». Их развитие на *crescendo* подводит к кульминации — центру части, представляющему репризное проведение главной темы в весьма сложном контрапунктическом обрамлении¹. В отличие от *fis-moll'*ной экспозиции, мелодия изложена в *H-dur* при бахах, идущих теперь по тонам не хроматической, а диатонической гаммы от *h*, но звучит не мажор, а параллельный минор, из-за воздействия контрапунктов меди. Смена хроматики диатоникой и величественные контрапункты валторн² и труб как бы утверждают в кульминации этическую силу образов Adagio.

После зоны напряженного интонирования следует спад звучности. В Adagio первая тема проводится трижды, и все три раза с одним динамическим планом — от большей интенсивности к все большему угасанию, затуханию. Это как бы говорит об основном в образном смысле Adagio — негодование перед роковыми вопросами бытия бессмысленно, остается скорбно смириться...

Как в экспозиции трагическому образу «отвечал» успокаивающий, так и здесь кульминационный взрыв сменяет голос утешения, звучавший ранее в середине части:

¹ Здесь ярко проявляется сложность и синтетичность в трактовке формы. Кульминация знаменует и начало второй половины симметрично-концентрированной формы, и репризу первой темы, при наличии, однако, как бы «настоящей» репризы с темой пассакальи в конце части.

² Представляющие репризу пятой темы.

Это — наиболее светлый образ всей части, краски которого характерны для многих «положительных» музыкальных мыслей композитора: тут и мажорный секстаккорд, и плавная мелодия в верхнем регистре у скрипок *pianissimo* с постепенностью и пентатоничностью, и пасторальные наигрыши у деревянных.

Заключительные разделы *Adagio* возвращают настроение начала, но расположены в обратном порядке — после второго мелодического образования вступает первая тема. Тонкость развития этой «самой заключительной» репризы в том, что басы пассакальи, вступая со второй темой (темой В), начинаются не с *fis*, а с *f¹*, а до *fis* они «добираются» как раз к моменту вступления первой темы (темы А); после этого басы меняют направление своего движения и «уходят» снова вниз, что усиливает впечатление роковой обреченности. В этом последнем проведении тема звучит более смягченно, и снова с контрапунктами (аналогично тому, как было в кульминации), придающими картине угасания колорит величия. В глухом низком регистре последний раз слышится начальный, «надломленный» мотив первой темы у виолонче-

¹ Подобные репризы С. С. Скребков рассматривает не как репризы, модулирующие в отдаленную тональность, а как репризы с применением «омраченной» тоники.

лей, теперь *pianissimo*. Звучанием квинты, которой предшествующие интонации мотива тромбона придали все-таки мажорный оттенок, заканчивается это *Adagio*, первое значительное философское высказывание композитора в области симфонизма, высказывание яркое, но в своей трагичности несколько субъективное и поэтому обладающее меньшей гуманистической силой, чем ряд последующих *Adagio*, более насыщенных связями с отстоявшимися интонациями. Тем не менее отказать образам *Adagio* в силе и величии нельзя, в чем существенное значение имеет синтез экспрессионистических интонаций с влияниями старинных жанров и Баха.

С Первой же симфонии, где вполне определяется трактовка третьей, заключительной части цикла, начинается ряд замечательных онеггеровских финалов. В них находит завершение основной конфликт произведения, причем «развязка» происходит в заключительных разделах, а им предшествует длительный процесс борьбы или становления образа.

В Первой симфонии заключительное *Presto* также построено на непрерывном развитии. Хотя вся в целом финальная часть резко контрастирует двум первым, разница между экспозиционным и репризным изложением тем в ней весьма велика — постепенное наращивание сил и процесс «продвижения» и «преодоления» приводит к утверждению основного образа в новом качестве, на высоком уровне напряжения.

Характерная для финалов Онеггера идея разрешения конфликта через обращение к более объективным, часто народным, образам, не нова, а скорее глубоко традиционна. Новое у Онеггера то, что это народное начало не дается как образ, всего лишь противопоставляемый образам предыдущих частей, но в своей данности уже не подвергающийся большому развитию; напротив, процесс развития и в финальной части цикла драматизируется, темы народного плана «преодолевают препятствия» и приходят к окончательному утверждению именно вследствие этого преодоления¹.

Наиболее ярко такой принцип развития проявился в следующей симфонии композитора. Финал Первой симфонии более светел и менее драматичен (третья часть Четвертой еще менее драматична, но она и написана как жанровая картина; пасторальность первой части симфонии не дает оснований к проблеме «снятия» конфликта в финале); при этом он наиболее «французский», — так как проникнут интонациями именно французских песен, причем эти интонации близки попевкам революционных песен, вроде «Карманьолы», хотя о каком-либо цитировании здесь нет и речи, это именно глубокое интонационное родство.

¹ Несколько более ранних гениальных примеров подобной трактовки финалов можно найти у Бетховена.

Такими жанровыми связями композитор создает картины радости, непосредственного восприятия жизни и ее прославления, — картины, противопоставляемые образам яростного натиска первой части и роковых сомнений второй. При этом, несмотря на то, что Presto Первой симфонии и лишено драматизма финалов Второй и Третьей симфоний, ему также присущ большой «разворот» событий, которые приводят сначала к ликующему, а затем умиленно-успокоенному заключению симфонии. Следует заметить, что народность и национальная окрашенность финала симфонии представляет более высокий этап утверждения идеалов композитора, нежели это было, например, в «Регби»¹.

Иная образная сфера обусловила, как это всегда бывает у Онеггера, применение совсем иных интонационно-гармонических средств, чем в первых частях симфонии.

Темы главной и побочной партии Presto диатоничны, подчеркнута просты структурно, упруги ритмически. Им контрастируют всевозможные связующие эпизоды, более диссонантные и сложные по строению; «преодоление» таких эпизодов и делает возможным показ основных образов на более высоких этапах развития.

Presto написано в сонатной форме с использованием и черт рондо, от которого песенно-танцевальный характер тем (проникновение рондо в сонатность характерно для многих классических финальных Allegro). В развитии образа темы главной партии очень важен и принцип вариационности — тема все время подвергается интонационно-ритмическим трансформациям, что подчеркивает ее импровизационность — она как бы запеается все время по-новому. В разработке использован принцип развития, близкий ряду классических образцов, — сначала разрабатывается тема главной партии, затем побочной, наконец, перемежающейся со связующей темой заключительной партии.

Относительная простота формы соответствует и большей, чем обычно у Онеггера, простоте выразительных средств, что говорит о высоком мастерстве композитора.

К особенностям финала можно отнести структурную завершенность заключительной партии. Она весьма развернута, в трехчастной форме (что редкость для этого раздела)

¹ Народность музыки финала симфонии предвосхищает сцену крестьянского праздника в оратории «Жанна д'Арк на костре». Интонационный язык подобных фрагментов выражает наиболее оптимистические мысли композитора. В ораториях, в связи с более широким кругом образов, эта линия продолжалась на протяжении всего творческого пути Онеггера, в симфониях же (в жанре которых композитор был склонен к большому субъективизму) реалистическая струя подобного рода иссякла под влиянием все растущего разочарования в будущем европейской культуры и страха перед атомным концом цивилизации.

и при интонационной связи с основными темами как бы несет функцию отсутствующего в цикле скерцо. В разработке этот раздел проводится вторично, как бы репризно, а реприза главной и побочной партии динамизирована (обе темы контрапунктически объединены). Второй период этой синтетической репризы имеет черты коды, поэтому может рассматриваться и как начало ее. Известная краткость побочной партии в репризе и ее кодовый оттенок компенсируется тем, что в разработке она излагается отнюдь не «разработочно», а как устойчивый образ, причем в тональности доминанты, тогда как в экспозиции она была в D-dur, так что тональное развитие темы весьма выпукло и наглядно — D — G и C-dur.

В начале финала Онеггер применяет прием, используемый им впоследствии в финалах же Третьей и, отчасти, Четвертой симфоний — эффект постепенного формирования и «приближения» тем, причем сначала звучит тема вступления, а потом — интонации главной партии:

56 Presto $\text{♩} = 108$

Этим с самого начала определяется такое развитие, где существенное значение имеет как бы неуклонное продвижение к цели, что придает образам активно-действенный характер, в отличие от многих «просто» праздничных финалов классиков и романтиков¹.

Любопытно отметить гармонический оборот в пятом и шестом тактах, ведущий начало от колокольных звонов композиторов «Могучей кучки». Здесь связь вполне очевидна; далее она завуалирована диссонантностью, которая служит усилению неустойчивости, применяемой для более яркого вступления последующих диатонических тем.

¹ Впрочем, и в развитии таких «праздничных» финалов нередко имеет место подлинный симфонизм, выражающийся, в частности, в наличии развитых, напряженных предыктов.

Экспозиционное изложение главной партии минорно. Это *c-moll*; но *c-moll* не драматических событий, а мужественной песни, может быть, баллады¹:

57 Tr-ba
Fag. *mf*
V-ni, V-le
Cl. con 8-va

Tr-ba
Cor.
Tr-ba

V-ni
V-ni
V-ni

Мелодия темы подчеркнута квадратна, с четкими каденциями в конце четырехтактов; плагальность придает эпический колорит. Квадратность темы и нарушается и; вместе с тем, усиливается трехтактом середины — после него два предложения репризного периода воспринимаются в своей танцевальности еще ярче. Мелодия в последнем разделе трехчастной формы главной партии подвергается уже варьированию:

66
V-ni
V-ni

¹ Очень любопытно, что онеггеровская тема предвосхищает главную партию первой части 27-й симфонии Н. Мясковского; начальные обороты этих тем почти совпадают.

Французский характер проявляется в синтезе танцевальности и песенности. Модуляция в тональность III ступени связана с народной музыкой, а особую свежесть ей придает то, что она как бы получена от одноименного мажора (то есть e-moll вместо Es-dur). Как уже указывалось, мелодия связана с «Карманьолой». Первые два такта темы повторяют, собственно, и интонации начала «Марсельезы», но отсутствие маршевого ритма и синкопы нейтрализуют это сходство (незаметное и далее, когда тема проходит в увеличении). При этом тема, как и заключительная партия, несколько скерцозна. Для нее характерно чередование тембров и быстрое движение басового голоса у фаготов с частым применением staccato.

В связующей партии наступает первый этап «преодоления», временно омрачающий атмосферу:

59 A V-ni Cl. V-ni
Cor. con 8-va
Fl. Tr-ba и т.д.

Тем яснее вступление темы побочной партии:

60 marcato Cor. f Tr-ne

Эта тема близка мелодии первой темы, интонации которой преобразованы ритмически и взяты в обращении. Обширный и первоначальный пентатонический мотив и продвижение на октаву во втором такте с остановкой на квинте. Тем не менее, колорит темы иной. Ее веселье и жизнеутверждение более созерцательны (собственно, отличие «духа» тем главной и побочной партии вполне традиционно). Этому способствуют хоральные гармонии сопровождения; снова, как в «Регби», здесь постепенное движение от тонического баса к тоническому же секстаккорду и обратно. Постоянное применение субдоминантовой II ступени вносит какую-то серьезность, несмотря на энергию движения. Как и в теме Adagio «ворчит» glissando тромбона, опять-таки, как и там, отнюдь не вносящее элемента джазовости.

Непрерывность движения в разработке придает теме главной партии черты токкатности. Это способствует дальнейшему утверждению побочной партии, как бы подготавливая развязку симфонии, где образы песни-гимна преобладают над стихией танца.

Для создания большой волны нагнетания перед репризой эпизоды «неустойчивости» следуют один за другим, используя материал и связующей и заключительной партий. Наибольшего напряжения развитие достигает в последнем восьмитакте: в резком, трехпластовом полифоническом соединении звучит ряд мотивов, в том числе и из основных тем, что подготавливает разрешение диссонантного нагнетания в ликующую диатонику репризы.

Реприза строится на соединении обеих тем:

614) Первый период
19 Fiati con S^{va}

616) Второй период
20 Fi.

Фон создают энергичные пассажи шестнадцатых (в настоящем примере опущены). Кульминационная вершина симфонии — второй период репризы, где применены наибольшие ресурсы оркестра. Одновременно этот период является и началом коды, с появлением ее многих характерных признаков: тонический органный пункт, остинатная повторяемость главных мотивов, включение в тонику малой септимы, как бы говорящей о приближении предзаключительной субдоминанты (правда, этот прием применен «современно» — заключительные такты с появлением IV ступени зазвучат еще очень не скоро).

В репризе мелодия главной партии вновь преобразована. Она теперь в светлом мажоре. Скандирование мотива с операнием квинты придает мелодии наивный характер, еще более усиливающийся во втором периоде, где повторение двухтактового оборота своей простотой вызывает ассоциации с детской песней, умилительной в своей простодушии¹.

Как и в побочной партии «Регби», как и в «Летней пасторали» композитору удалось здесь выразить и воплотить то, что можно назвать «гениальной наивностью», то есть простые и сильные в своей наивности чувства народа, не затемненные рефлексией, что под силу только очень большим

¹ То, что двухтактовый оборот идет в виде канона, в какой-то мере усложняет образ и уменьшает налет «простодушия».

и умеющим сливаться в своих переживаниях с народом художникам (в дальнейшем эта линия творчества композитора, в связи с усилением пессимистичности в его мировоззрении, не получила развития).

Звонкость высокого регистра деревянных, остиная тематических попевок во втором периоде, все это напоминает праздничный перезвон, несмотря на отсутствие звенящих ударных (пример аскетизма и лаконизма онеггеровского оркестрового мышления).

Далее — снова излюбленный композитором эффект «удаления». Тема побочной партии *diminuendo* «уходит» в нижний регистр, все время «расширяясь» ритмически, а от темы главной партии остается лишь первая попевка у валторн. Вследствие своей многократной повторности она меняет свой интонационный смысл; теперь это — обращение, ассоциирующееся с какими-то ласковыми словами, на фоне которых «выступает» тромбон с мотивом первой же темы в увеличении. В сущности, здесь случай звучащей крайне мягко политональности; в одном голосе — C-dur, в другом — As-dur, но оба сливаются, создавая звучание c-moll с натуральной VII ступенью, минора не печального, а умиленно-просветленного. Необычный случай двухголосия в тембре медных духовых (примененных отнюдь не в фанфарной роли) вызывает ощущение значительности происходящего. Этот минор подводит к третьему разделу репризы, *Andante tranquillo*, умиротворенному итогу всей симфонии, которое и можно трактовать как собственно коду:

62 *Andante tranquillo* ♩ = 76

Fl. *pp* V-ni I

Tr-ne

Tr-ba, Fl. V-ni

И т.д.

Образ заключения — пантеистическое приятие мира, утверждение его красоты. Такие образы Онеггер обычно преломляет через старинные культовые жанры. Так и здесь — у квинтета с сурдинами звучит хорал. Тембр струнных предвосхищает коду «Литургической симфонии» и, разумеется, уводит от ассоциаций с церковью, говоря о глубоком издании чувств, растворении в природе. Пентатонные попевки могли бы быть восприняты как голоса природы, правда, обычно в образах природы они применяются в более высоких регистрах, как свирельные наигрыши или голоса птиц, здесь же это скорее реплики «от автора».

В этой чарующей коде есть такие тонкие штрихи, как например, оборот III ступени в мелодии, наложенный на субдоминантовую гармонию (см. такт 6 примера).

Последние такты содержат совсем простой плагальный оборот с оминориванием терции субдоминанты, романтическая интонация просветления и успокоения.

Свежесть концепции финала симфонии придает именно «тихая» кода. Жанрово-народных заключительных частей цикла — необъятное множество, но появление в них настроений просветленного созерцания — явление редкое. Смысл такого заключения в том, что оно относится не только к одному финалу, а и ко всей симфонии. При этом диатоника коды перекликается с диатоническим эпизодом побочной партии первой части и как бы дает ответ на «безуспешные поиски истины» второй части. «Философская» значительность конца симфонии указывает на большой размах замысла всего произведения. Все же следует признать, что в развитии концепции симфонии не все удалось до конца. Виной этому является не субъективизм размышлений *Adagio*, развившийся в изломах интонаций основной его темы; вполне закономерно противопоставление подобного субъективизма народной стихии финала, «снимающего» его. Хуже обстоит дело с завязкой драмы, осуществленной в первой части. Недостаточно ясная «направленность» образов энергии и натиска *Allegro* (особенно в экспозиции) не дает отчетливого представления о том, «что же», собственно, преодолевается через мучительные мысли второй части песнями финала с его заключительным светлым прозрением. Здесь есть известная аналогия со Второй симфонией Прокофьева¹ — в обоих произведениях чрезмерно перегружена фактура первых частей при избегании, боязни простых интонаций, и одновременно слишком велика напряженность динамики. В результате в их образности оказалось нечто «беспредметное» — говоря упрощенно, не всегда понятно «а о чем же

¹ На что справедливо указывает Л. Раппопорт («Артур Онеггер», стр. 210—211).

идет речь?»... Тем самым Allegro Прокофьева в значительной степени «погубило» последующие вариации, а Allegro Онегера — и вторую, и третью части, изобилующие отличной музыкой. Это пример того, что проблема создания «первой»¹ симфонии таит много «подводных камней», от которых может не уберечь наличие и большой техники, и опыта в области других жанров.

¹ Симфония Прокофьева, по существу, является первой; его «Классическая симфония», строго говоря, типичная симфонietta.

Вторая симфония

Между Первой и Второй симфониями композитора прошло более десяти лет. Этот период можно характеризовать наступлением полной творческой зрелости.

По сравнению с Первой симфонией Вторая поражает ясностью образных характеристик. Если взвинченное напряжение и усложненность музыкального языка *Allegro* Первой симфонии кажется порою результатом самоцельных поисков «нового», то творческий «посыл» тем Второй симфонии образно точен и конкретен, а сложность авторского почерка (меньшая, чем в Первой симфонии) всегда оправдана характеристическими задачами. Вместе с тем конструктивные особенности цикла Первой симфонии остаются незабываемыми и во Второй и в Третьей симфониях (таким образом, опыт создания первой симфонии оказался необходимым для написания двух произведений, относящихся к самому лучшему в творчестве Онеггера).

Приводим комментарии автора:

«Созданием струнной симфонии я выполняю обещание, данное несколько лет назад Паулю Захеру. Различные эскизы долго не приводили к желаемому результату. В течение зимы 1941 года постепенно возникло *Adagio*: я начал сочинение симфонического произведения с этой средней части триптиха (я не мог себе представить симфонию иначе, чем в трех частях). Когда я его [*Adagio*] услышал, оно произвело на меня довольно мрачное впечатление; местами оно казалось даже отчаянным. Предвижу, что очень медленный темп понравится не всем дирижерам...

Я долго работал над первой частью, чтобы придать ей сжатую и строгую форму без ослабления внутренней напряженности. *Allegro* должно противостоять обессиленному, как бы утомленному мотиву вступления.

В финале появляется виртуозный элемент как контраст к первым двум частям. Для поддержки хора в конце ча-

сти я ввел трубу *ad libitum*. Это отнюдь не означает намеренного эффекта; труба лишь поддерживает мелодию в длинных нотах у первых скрипок, которая, расцветиваясь иным тембром, выделяется в полифонической ткани других инструментов. Сообразно обстоятельствам, можно заменить трубу гобоем или кларнетом: характер тембра не играет решающей роли.

Задачи, которыми я руководствовался во время сочинения этой симфонии, отвечают моим требованиям к симфониям:

1. Строгая форма, отказ от репризы, принятой в классической сонатной форме, где она вызывает ощущение длиннот.

2. Найти достаточно характеристичные темы, чтобы привлечь внимание слушателя и дать ему возможность следовать за всеми событиями «истории».

3. Я не ищу ни программы, ни литературно-философской подоплеки. Если это произведение возбуждает волнение, то это естественно, ибо я выразил через музыку свои сокровенные мысли»¹.

Первая часть Второй симфонии, наряду, впрочем и с *Allegro* Третьей — один из наиболее ярких и впечатляющих примеров свободной трактовки Онеггером сонатной формы. Композитор считает принцип классической репризности устаревшим для нашего времени как создающий впечатление длиннотности. Отказываясь от традиционного последования тем и насыщая форму разработочными эпизодами, Онеггер, однако, добивается удивительной монолитности и органичности развития; основные темы весьма рельефны, форму объединяют легко узнаваемые «арки» при напряженнейшей и драматичной сквозной линии разворачивающихся событий. Музыка первого *Allegro* соединяет огромную экспрессивность, а в кульминациях даже взвинченность со сдержанностью и мужественностью (такие качества определяют суровость первой темы, лаконизм изложения). Некоторым музыкальным образам свойствен и элемент рефлексии, какой-то глубокий интеллектуализм².

Для *Allegro* Второй симфонии характерна сжатость, сконцентрированность формы. Это качество, присущее и другим произведениям композитора, разительно отличает его,

¹ Л. Раппопорт. А. Онеггер, стр. 218—220.

² Можно сказать, что на образе мышления лежит отпечаток квартетного стиля с типичной для него строгостью отбора выразительных средств. Впрочем, «квартетность» Второй симфонии обуславливается и ее оркестровой спецификой — струнным составом (при этом, разумеется, фактурное отличие от собственно квартетов существенное — хотя бы в силу многочисленных *divisi*, создающих 6—7-звучные пласты звучаний). Есть известное сходство ряда интонаций симфонии с тоже вторым и тоже *d-moll*’ным квартетом композитора.

скажем, от Шостаковича, для которого характерно постепенное разворачивание тематического материала, тенденция истощать его «до дна»¹. Темы Allegro Второй симфонии лаконичны и кратки, рисуют музыкальный образ сразу. Проведения тем состоят часто из восьмитактных периодов, сменяющихся разработочными эпизодами. В такой временной «скупости» композитор явно следует традициям венских классиков, в первую очередь, — Бетховена, при полном отсутствии каких-либо стилизаторских моментов².

D-moll первой части симфонии при весьма немногочисленных «показах» основной тональности выявляется одной или несколькими «точками» всего несколько раз — в самом начале и конце части, в экспозиционном изложении первой темы и в середине разработки³.

Ладотональность можно определить как 12-ступенную при огромной хроматизации всей фактуры. Тональные устои часто только подразумеваются, основу музыкального языка составляют неразрешаемые звуковые комбинации, всевозможные диссонансирующие «наталкивания» (часто очень резкие) — контрапунктирование тематизма создает остро звучащие «вертикали». Все это вполне соответствует трагическому и смятенному духу произведения. Собственно, тональные устои часто так замаскированы, что иногда кажется более естественным говорить об атональных и межтональных блужданиях между более ясно выраженными «островками» ладотональностей. Несомненна преемственность со стилем позднего романтизма, где экспрессионистичность образов часто обуславливала завуалированность ладности, частое пребывание в «межтональных» сферах, а кроме того, в первом Allegro имеются, как будет очевидно далее, и непосредственные интонационно-гармонические связи с искусством конца XIX века.

Симфония начинается сумрачным вступлением. При единстве настроения оно сложно и богато построено. Главный

¹ Кстати, такую же «непохожесть» двух выдающихся симфонистов можно отметить и в области оркестрового мышления, которое у Онеггера аскетично и сурово в своей образности. Сравним, например, зловеще-мрачные окончания у Онеггера (первые части Первой и Второй симфоний, первая же часть Третьей и окончание Пятой симфонии) с кодами финала Четвертой симфонии и первой части Пятой Шостаковича с их фантастическими тембрами челюсти, ведущими родословную от «Песни о земле» Малера — композитора, по своему образному строю совершенно чуждого Онеггеру, несмотря на объединяющую, казалось бы, «трагическую» тему в их симфонизме.

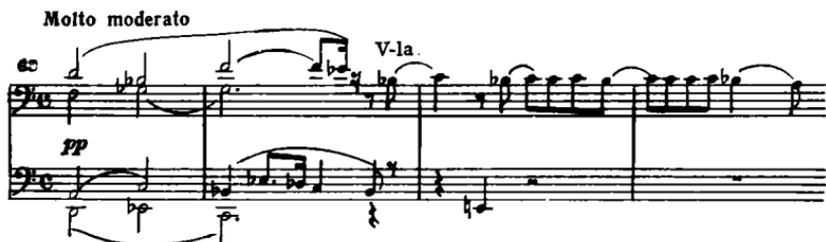
² Следовать Бетховену только и возможно при условии «непохожести» на него, при вбирании интонаций и жанров своего времени, своей эпохи.

³ Здесь нет основания усматривать начало репризы; это один из примеров новаторства формы у Онеггера — ладотональная арка перебрасывается без приостановки развития, но отнюдь не в момент вступления динамизированной репризы.

элемент — остигнутый мотив альтов, как бы эпитафия всей симфонии, возникающий вновь и развивающийся на протяжении всего Allegro.

Этот мотив ассоциируется с интонациями вздоха и вводит в мир опустошенности, безнадежности, рисует сверлящие, тягостные мысли.

«Тема альтов» чередуется с другими элементами фактуры. Среди этих элементов наиболее велика роль хоральной аккордики, имеющей в дальнейшем значительное развитие:



После первого аккорда — ре минорного трезвучия — ощущение *d*-*mol*л исчезает; дальнейшие гармонии (или басы), сопровождающие мелодию альтов, как бы нейтрализуют ладотональность¹. Однако при вступлении первой темы Allegro становится очевидным, что остигнутая тема является доминантовым предыктом к тонике, а все вступление принадлежит 12-ступенной тональности *d*. Таким образом оказывается, что тема альтов построена на отстоявшихся выразительных интонациях хода от VII натуральной ступени минора вниз к его V ступени, интонациях скорби и печали, но здесь «прикрытых» и осложненных современным гармоническим нарядом.

Так в первых же тактах симфонии выявляется синтез преемственности и новаторства, качество, характерное для всех выдающихся художников, пролагающих новые пути...

Первая тема Allegro — наиболее яркая мысль всей части. Она исключительно сконцентрирована и емка по содержанию, изложение темы занимает период в 8 тактов. Несмотря на отсутствие пунктирного ритма, в метрике сочетания четвертей и восьмых есть нечто от маршевости, усиливающей выпуклость темы:

¹ Гармонию 5—6 тактов можно рассматривать как аккорды, тяготеющие к ре минорному секстаккорду:





Обычно в музыковедческой литературе делается акцент на изломанный, «злой» характер этой музыки. Однако образ темы представляется более многогранным и сложным. Первый такт — накопление энергии, выливающейся в гневных ходах по аккордовым звукам во втором такте с яростной интонацией малой ноты. В тактах 3—4 «отвечающее» построение звучит как дальнейшее утверждение образа энергии и натиска первых тактов¹.

В теме, с ее первоначальным унисонно-октавным изложением (сохраняемым неоднократно и далее), есть нечто мощное (вспомним унисонные темы Бетховена). В движении восьмыми второго такта, при его изломанности, скрыт и образ силы, обусловленный и тем, что интонационно одноголосие не линейно, а гармонично, что очевидно из таких вариантов «расшифровки»:



При этом малосекундовая интонация второго такта сближает тему с темой вступления.

В «негативной» теме показаны не только силы зла, но и положительный герой, страдающий, но уже и мобилизующий свои силы на борьбу². В такой трактовке драматических и трагических образов нетрудно усмотреть связи с классическими традициями, не лишаящими темы «судьбы» или «рока» и положительного этического заряда. А вот во втором четырехтакте темы действительно доминирует «злое начало»:

¹ Несомненна связь ниспадающей интонации *a—as—g* с интонацией *b—d—cis* из также d-moll'ной симфонии Франка, приходящейся тоже на начало третьего такта:



² Не забудем, что интонации тактов 3—4 уже вовсе не изломаны и не «негативны».



При интонационном богатстве и сложности интервалики структура темы вполне традиционна: первый четырехтакт кончается доминантовым *a*, а на начало девятого такта приходится вторгающаяся полная каденция с последующей мотивной разработкой, характерной для начала связующей партии. Квадратность периода придает теме необыкновенную рельефность и очень уместна при большой сложности других компонентов. Можно заметить, что в отличие от ряда других тем, написанных как бы «прозой», эта тема изложена яркими, легко запоминающимися «стихами», что очень облегчает восприятие течения всей драматургии. В дальнейшем, по ходу действия, тема принимает различную окраску; это зависит от того, что она часто показана только первыми двумя тактами (или двутактом, развивающим первый такт), причем второй такт постоянно варьируется.

Далее, в связующей партии (а потом и в разработке) тема радикально преобразуется, характеризуя теперь «страдающего» героя:



Здесь в развитии темы возникает новый мотив, связанный с выразительными средствами позднего романтизма — с вариантами задержаний, типичными для образов повышенной экспрессии и взволнованности; Лист и Вагнер применяли задержания подобного рода для обрисовки мучительных сомнений и страданий.

Связующая партия отличается сжатостью и построена на развитии и разработке первой темы; такой тип развития несомненно связан с бетховенскими принципами построения сонатной формы в ее драматических, «конфликтных» образцах.

В сфере побочной партии — несколько элементов, создающих сложную картину развития. Как уже упоминалось, сонатную форму композитор строит, затушевывая многие ее грани, стремясь к максимальной текучести, динамизации в чередовании «событий». Поэтому в определении границ связующей и заключительной партии и формы побочной пар-

тии может быть ряд толкований. Представляется, что наиболее естественно отнесение к сфере побочной партии двух тем (цифры 3 и 4):

706) *Un poco meno mosso*
pp espress.

Мелодия в сочетании с оstinатным движением восьмыми создает образ неясных раздумий, хрупких и сумеречных. Надо заметить, что именно мир побочных партий симфоний Онеггера (отчасти и медленных частей циклов) наиболее рафинирован и утончен, наиболее лишен связей с простыми жанрами. В этих разделах формы композитор как бы выступает от своего имени, сопереживая страданиям «простых людей», но в своей усложненной рефлексии не сливаясь с ними. Именно этот момент и делает симфонизм Онеггера относительно менее доступным, менее «общечеловеческим», нежели, например, симфонизм Шостаковича.

Наибольший контраст главной партии представляет следующий восьмитакт (пример 706). Большое выразительное значение имеют квартсектаккорды *pianissimo*. Между аккордикой, мелодией и контрапунктирующей фигурацией среднего голоса все время создается острая диссонантность и политональные соотношения, и все-таки в первых четырех тактах слышится устой F, а дальнейшие четыре тяготеют к ладу d, тоника которого и звучит в такте 9; таким образом побочная партия, подобно главной, излагается в 12-ступенном ладу с общей тоникой d.

Жанровая характерность побочной партии, при всей ее усложненности, все-таки оказывается соблюденной — побочная «отключает» от гнетущей атмосферы вступления и от напряженного драматизма главной партии, в чем обычно и состоит ее роль.

Далее следует изложение новой — тревожного характера — темы, подготовленной, впрочем, предыдущим разви-

тием — для Онеггера весьма характерна крайняя «сцепленность» всех элементов и развитие интонаций и мотивов, «проскальзывающих» предварительно кратковременно. Тему эту можно трактовать как заключительную партию; она очень действенна, вносит большой ритмический контраст и состоит из двух элементов — активного, волевого и жалобно-ответного, близкого остинатной теме вступления:



Активный первый мотив темы (подобно первой теме, и здесь в дальнейшем ход четвертями варьируется) наиболее связан с традициями позднего романтизма, так как в нем звучат септаккордовые гармонии, что придает ряду эпизодов не атональную, а скорее межтональную окраску, как например:



В ответном мотиве темы также нетрудно обнаружить близость экспрессивным интонациям задержаний конца XIX века, что делается очевидным, если сдвинуть бас и один из средних голосов на полутон:



«Межтональное» развитие «триольной» темы увенчивается трехтактовой кульминацией, где своеобразие и индивидуальность онеггеровского почерка выступает в полной мере:



Изложение здесь крайне изощренно; сочетание двух канон образует сложную остинатную фактуру. Тревожная ранее тема приобретает устремленный характер с каким-то неповторимым эмоциональным оттенком, предвосхищающим устремленность последней части.

Контрапунктическое соединение темы вступления и начального мотива первой темы приводит к разработке, начало которой ясно очерчено и традиционно (первая тема в той же унисонно-октавной фактуре, что и в начале экспозиции).

Небольшая сравнительно разработка также отвечает классическим традициям — в ней доминируют активные образы — в данном случае главной и заключительной партий. Далее, напротив, трактовка сонатной формы очень своеобразна. Музыка вступления, с сохранением и его темпа *Allegro moderato*, возникает вновь дважды¹, в начале репризы и коды, акцентируя значение глубоких раздумий в развитии всего *Allegro*. После эпизода вступления, в репризе следует сразу группа тем побочной партии, значительно видоизмененных по сравнению с экспозицией². Так, вторая из этих тем звучит еще сумеречнее, как бы еще нереальнее, чему способствует и более высокий регистр, и более «разреженная» фактура с ее трелями. Крайне необычно место генеральной кульминации. Она помещена в конце заключительной партии, значительно расширенной по сравнению с экспозицией; разбег «тревожной» темы соответственно приводит к неизмеримо большему взрыву. При этом, если в конце экспозиции имело место только соединение мотива вступления с начальным однотоком темы главной партии, то здесь соответственно важности раздела формы применена весьма сложная контрапунктическая техника: мотив вступ-

¹ Отсутствие темы главной партии в начале репризы, в сущности не так уже необычно, принимая во внимание ее господство в разработке — вспомним общеизвестный пример первой части *b*-молл'ной сонаты Шопена.

² «Стонущая» тема вступления оба раза звучит на фоне сумрачных остинатных последований аккордов, как бы на фоне хора, с отдельными аккордами которого в начале части тема только чередовалась. Кстати, один хоральный эпизод (ц. 10) близок *es*-молл'ному эпизоду «Весны священной».

ления показан каноном в увеличении с проведением его одновременно в основных метрических длительностях, а первая тема представлена повторением ее двутакта, то есть всего ее «ядра».

Дальнейшее, заключительное появление музыки вступления обогато контрапунктом темы побочной партии, что, в соединении с аккордами хорала, создает атмосферу чрезвычайной значительности. Этот эпизод близок и по образности, и по фактуре сцене VII из оратории «Жанна д'Арк», в которой Жанна слышит, на фоне таинственного перезвона, голоса, вселяющие в нее силу и веру в свое призвание. Таким образом автор как бы дает ключ к объяснению заключения Allegro симфонии — в тягостной атмосфере поработанной родины возникают затаенные мысли о ее возрождении. Последние 17 тактов знаменуют возвращение темы главной партии, что перебрасывает арку к началу Allegro такой же унисонной фактурой, но при *ritardando* и ниспадающем движении (скудость ладотональной обрисовки сказывается и здесь — заключительный тонический унисон звучит только в самых последних тактах). Подобно концу первой части предшествующей симфонии создается эффект удаления каких-то зловещих сил, их временного ухода, отнюдь не означающего разрешения конфликта.

В целом все Allegro необычайно стройно и пропорционально, оно производит впечатление исключительной соразмерности, в чем сказывается громадное мастерство композитора. Онеггеру полностью удалось осуществить задуманное — дать напряженное развитие, не прерываемое механической повторностью при прямо-таки классическом единстве всех компонентов.

По умению наполнить форму «событиями» композитор следует по пути Бетховена, при этом Онеггеру удается нейтрализовать ощущение репризного возвращения побочной партии. Динамизируется и развивается также и заключительная партия, что вообще не имело места у классиков, но характерно для современной трактовки сонатной формы. Следует отметить, что при всей драматичности основного конфликта, при всех экспрессионистических «стонах» и «возгласах», на музыке лежит отпечаток какой-то объективности. Композитор не позволяет себе внести элемент открытой эмоции, «излияния чувств». Это сказывается даже в окончании части не трезвучием, а одним звуком основного тона, что в итоге придает всему развитию сурово-сдержанный колорит.

Воплощение «бетховенских» принципов есть и в первой теме Allegro, совмещающей самые различные элементы и насыщенной интонационно. Недаром эта тема «выдерживает» многократное появление в унисонном изложении, а в

зависимости от разработки того или иного мотива меняет свою окраску.

Вторая часть симфонии не только не вносит эмоционального контраста, но еще более сгущает атмосферу. Как и в первой части, приемы развития полифонизированы. Лад — опять *d-moll'*ный — показан еще более скупой¹, господствуют хроматические блуждания, изобилующие резкой диссонантностью². *Adagio mesto* написано в своеобразно трактованной сложной трехчастной форме. Основным образ, как справедливо указывает Л. Раппопорт, ассоциируется со скорбным шествием³. Первый раздел *Adagio* — пассакалия (размер три вторых). Особенность ее в том, что при трехкратном проведении остается неизменяемой не одnogолосная тема в басу, а 3—4-голосный хорал. Секундовые ходы его верхнего голоса близки интонациям русских причитаний и убаюкиваний⁴, в чем можно усмотреть связи с Мусоргским (Шестая симфония Мясковского с ее «плачами» в финале навряд ли была известна Онеггеру)⁵:



К теме *ostinato* присоединяется контрапункт виолончелей, близкий и по настроению, и по отдельным оборотам тоскливой теме вступления первой части:



Б. М. Ярустовский справедливо характеризует эту тему как «горестный монолог-исповедь, полумелодия-полуре-

¹ Собственно, только в заключительном, восьмом такте периода и то не первой ступенью лада.

² Можно в шутку заметить, что настроение этой музыки столь тягостно, что действующим лицам не до какой-либо тональности вообще.

³ Л. Раппопорт. Артур Онеггер, стр. 222—223.

⁴ С тяжелыми первыми звуками и легко снимаемыми слигованными вторыми.

⁵ Хотя, возможно, что эта симфония и исполнялась в Париже: Г. Себастьян дирижировал ею в Москве, а после выезда за рубеж он сделался дирижером Парижской Большой оперы.

читатив» и отмечает ее близость образам симфоний Шостаковича¹.

В третьем проведении вступает мелодия скрипок в верхнем регистре, носящая более светлый характер — в трагическое оцепенение проникает скорбное волнение.

Непрерывность развития осуществляется наложением двух разделов формы — мелодия скрипок заканчивается только в конце второго такта средней части *Adagio*, начинающейся с ц. 3. Средний раздел еще более активен, рождаются образы страстного протеста (происходит сближение с первой частью): через «дебри» хроматизмов и политональные наложения, среди тягостно-назойливых остинатных фигур дважды вырисовывается патетическая мелодия, подводящая выразительным ходом на сексту вверх² к терции минорных ладов (*es* и *fis*) с последующими понижениями. Трагический речитатив близок взволнованному человеческому высказыванию:

и т. д.

Этот речитатив подавляется дальнейшей кульминацией — можно сказать, что кошмарные образы как бы заглушают прорывающиеся чувства.

Тем не менее, кульминационный «взрыв» с его атональными гармониями знаменует перелом в развитии всей симфонии. Атональная «атмосфера» начинает разряжаться.

¹ Б. Ярустовский. Симфонии о войне и мире. «Наука», М., 1966, стр. 225.

² «Секстовость» — издавна отстоявшееся сильное выразительное средство лирической мелодии.

Вновь появляется мотив, возникший ранее в качестве контрапункта в среднем разделе, подводящий к эмоциональной «разрядке»¹.

Порыв среднего раздела «не пропал даром». Как луч надежды звучит на фоне d-moll'ной диатоники (примененной единственный раз во всей части) мелодия первых скрипок. Изливаясь из вершины-источника — тонической терции², мелодия говорит о чем-то очень печальном и очень человеческом. Она проникнута грустной умиротворенностью и разительно контрастирует всему предшествовавшему:



Можно заметить, что «белый» d-moll первых двух тактов соприкасается с миром диатоники Прокофьева. Необычайно выразительно и применение в третьем такте VII натуральной ступени.

«Высказывания» первых скрипок подводят к репризе, синтезирующей материал первого и второго разделов. У первых же скрипок появляется простая, скорбная мелодия в «чистом» e-moll, непосредственность которой, как часто бывает у Онеггера, приобретает сложный смысл вследствие диссонантности ее гармонического «окружения».

Изложение темы пассакальи сокращено — оно только однократно. Далее среди остинатных фигур из средней части снова возникает патетическая жалоба, тонушая во «вздохах» и «стонах» темы пассакалии. Все движение неудержимо «ползет» вниз, к меланхолически-примиренному d-moll последних тактов.

Развитие первой и второй частей и их сопоставление не соответствует обычным типам контраста между первым сонатным Allegro и последующим Adagio³. В симфонии Онеггера Adagio углубляет и продолжает развитие первого Allegro, при зарождении и новых тематических импульсов,

¹ Тонкая оркестровая краска — этот мотив поручен контрабасам в высоком регистре.

² Снова — отстоявшаяся «интернациональная» и весьма действенная лирическая интонация!

³ Сопоставление первых двух частей у Онеггера можно сблизить с такими «необычными» циклами, как b-moll'ная соната Шопена.

стимулирующих драматургический разворот «событий» финала.

В Первой симфонии самой сильной частью являлся финал. Это отличает и все последующие симфонии Онеггера, что весьма ценно: интерес неуклонно повышается по мере приближения к развязке. При всех высоких достоинствах музыки первых двух частей Второй симфонии, ее третья часть явно «перекрывает» их. При этом в ней используются иные, резко контрастные им выразительные средства. Мажор финала (ладовый контраст) лишен хроматизмов первых двух частей и экспрессионистических гармоний в виде резких созвучий, связанных с миром диссонансов позднего романтизма. Характер мелодики иной. В частности, теряет свое значение малосекундовая интонация «стона», «вздоха», пронизывающая темы первых частей (эта интонация и заключает ряд тем симфонии, как справедливо замечает Л. Раппопорт¹). Важнейшей особенностью третьей части являются политональные приемы, как дальше будет видно, очень своеобразные. По-своему также применяет композитор и технику сопоставления остинатных мотивов.

В финале необыкновенно выпукла и ясна сквозная линия развития, постепенное становление преодолевающего препятствия радостного образа.

Третья часть симфонии написана в сонатной форме со значительными признаками рондообразности: при трехчастной главной партии в ее репризе повторяется вся тема. Кроме того, можно усмотреть проведение рефрена и после экспозиции, так как звучит снова первая тема (ц. 8), правда, в несколько замаскированном виде из-за обращенного движения. Против рондо говорит следование второй и третьей темы непосредственно одна за другой, без их разделения рефреном.

Рондообразность, а также танцевальность, ощущаемая в главной теме, отнюдь не связывают непосредственно финал с жанрами народных танцев и праздников (на это справедливо указывает Б. Ярустовский²). Онеггер, «передовой» композитор Франции, бывший член «Шестерки», ориентирующийся — вольно или невольно — на парижскую аудиторию, разумеется, избирает более сложные, менее прямолинейные приемы в разрешении драматургических конфликтов, имеющих место в первых частях симфонии.

Первая тема финала симфонии состоит из трех элементов, находящихся в политональном сочетании: на повторяющееся D-dur'ное трезвучие (D-dur — основная тональность заключительного Allegro) накладывается остинатный пентатонический Cis-dur'ный мотив. Эти два элемента образуют

¹ Л. Раппопорт. Артур Онеггер, стр. 222.

² «Симфонии о войне и мире», стр. 227.

аккомпанирующий фон, в котором обе тональности сливаются в какой-то причудливо мерцающей звучности. Третий элемент представляет собой 16-тактовую *fis-moll'*ную мелодию в характерном ритме тарантеллы (в дальнейших двух проведениях темы — в репризе трехчастной формы экспозиции и в репризе всего *Allegro*, соотношение тональностей соответственных пластов фактуры A, As, *cis* и A, B, *cis*):

79 *Vivace, non troppo* $\text{♩} = 100$
V-ni I pizz.

pp *V-ni II*
cresc.

6
V-le, V-c

В мелодии большое развитие, музыкальный образ имеет не «веселые», а скорее динамично-волевые черты, не лишённые злого азарта. Энергией насыщены первоначальные квартовые интонации в ходе шестнадцатыми вниз. Скачок вниз, на вводный тон с предшествующим «замахом» по звукам увеличенного трезвучия преодолевается напористым движением вверх.

Следует заметить, что ладовую определенность мелодии аккомпанирующие элементы отнюдь не затушевывают. Любопытно, что если бы задачей композитора было создание более элементарного образа, для темы вполне было бы достаточно двухэлементной фактуры, состоящей из мелодии и *D-dur'*ного трезвучия, в этом легко убедиться, сыграв тему

без третьего элемента — органичность изложения и в этом случае остается полной, причем мелодия принимает D-dur'ную окраску. Однако для Онеггера подобное решение слишком примитивно. Композитор прибавляет контрапунктирующий мотив, который не только вступает в политональное соотношение с другими элементами, но на протяжении всей части играет важнейшую роль во всем развитии.

Сложность образа темы внедрение политональности весьма усиливает. Пентатоническая мелодия близка веселой, наивной песенке, но эта «веселость» решительно подавляется энергичной темой в басу. В этом есть что-то от выражения жизненной многогранности, сосуществующей в единстве.

В экспозиции репризное проведение темы главной партии существенно преобразовано. Значение основной темы увеличено перенесением ее в верхний голос фактуры; в басу возникает контрапункт, «усиливающий» тональность мелодии:



Так танцевальная тема драматизируется в своем развитии. Кульминационная точка мелодии в девятом такте — *gis* третьей октавы также поддержан *cis* в басу. К *cis*-moll'ной же тонике приходит тема при ее окончании в семнадцатом такте. Отметим, что пентатоническая мелодия политонального элемента, под воздействием развития среднего раздела, претерпела первое изменение — она превратилась в пентатоническую же двухтактовую As-dur'ную попевку, обрамляющую трезвучие A-dur, подобно тому, как в начале D-dur'ное трезвучие обрамлялось Cis-dur'ным мотивом.

Вторая тема, экспансивно-взволнованная и активная, воспринимается как первое продвижение вперед. Упругий пунктирный ритм, аккордовый склад, преобладание поступенного движения придают теме характер песни, о чем справедливо указывает в своей книге Л. Раппопорт¹:



¹ Л. Раппопорт. Артур Онеггер, стр. 225.

Параллельное движение аккордов у скрипок и альтов, встречаемое и в темах других симфоний Онеггера, пожалуй, наиболее «французская» краска в его симфоническом творчестве, но противоположное движение басовых квинт приносит жесткий и терпкий колорит, усиливает дух волевой конфликтности, не свойственной «благозвучным» аккордовым параллелизмам Дебюсси и Равеля.

Также непосредственно, как за первой темой следует вторая, без всяких связей за второй вступает третья¹, аналогично второму проведению главной темы, снова в A-dur. И подобно же главной, третья тема построена сложно, многопланово.

В фактуре снова три элемента — мелодия в верхнем голосе у первых скрипок, оstinатная фигурация у вторых скрипок, оstinатные последования аккордов у остальных инструментов:

В среднем голосе оstinатное движение у вторых скрипок представляет преобразованный пентатонический мотив, выдвигаемый теперь на более близкий план. В новом, преобразованном, виде «энергетика» мотива весьма усилена. Важно появление и упорное обыгрывание интонации VI пониженной ступени, усиливающей эмоциональный градус и придающей характерный колорит (вспомним применение этой ступени, конечно в ином контексте, Чайковским). Также упорно утверждается и I ступень повторностью оборота *gis — fisis — gis — a*.

Эта «подстегивающая» фигурация сопутствует широкой мелодии, парящей на протяжении 27 тактов. Мелодия, на-

¹ По характеру образа эту тему можно назвать темой побочной партии.

пряжение которой увеличивает IV повышенная ступень, устремляется вверх, преодолевая местные, тормозящие спады (отметим экспрессивное преодоление I, пониженной ступени). «Заряда» для продвижения хватает более, чем на две октавы, но силы иссякают, не преодолев препятствия в виде вводного тона — *gis* третьей октавы; далее следует ниспадание с обыгрыванием «эмоционально-открытых» интонаций хода от VII пониженной ступени через VI пониженную к V ступени.

Особую значительность мелодии, представляющей образ мечты, «отравленной» действительностью (этот эмоциональный оттенок создает альтерация ряда ступеней), придает третий элемент фактуры — оstinатное последование аккордов, звучащих в *fis-moll* и создающих политональное соотношение с двумя другими элементами фактуры; мелодия как бы пробивается через эти оstinатные элементы — фигуративное движение и аккордику.

Интересно то, что повторность оstinатного движения фигур второго и третьего элемента фактуры не совпадает: фигура второго элемента занимает 10 восьмых, а третьего — пятнадцать, благодаря чему на три фигурации второго элемента приходится два оstinатных последования аккордов третьего. Подобный прием сочетания несовпадающих оstinатных мотивов, при котором возникают новые комбинации между звуками разных мотивов, является достижением техники Стравинского; широко применяет его и Онеггер, однако, в новом качестве; подобным оstinатным движением Стравинский пользуется как главным выразительным средством, а для Онеггера оно — только фон, на котором выступает основной тематический элемент. Если у Стравинского «оstinатная» техника заменяет отсутствие широких мелодических построений, то у Онеггера она служит повышению уровня напряжения в «сопутствующей» музыкальной ткани.

Изложением третьей темы заканчивается экспозиция. Несмотря на декларативное отрицание композитором необходимости в разработке ясных тональных планов, на практике он их часто применяет. Так и здесь — после начала экспозиции с признаками *D-dur* и *fis-moll* утверждается ближайшая тональность *A-dur* — то есть наиболее традиционное последование!

Далее следуют разработочные разделы. Уровень напряжения неуклонно повышается.

Самое начало разработки, как и в первой части, знаменуется традиционным возвращением первой темы (правда, интервально видоизмененной). Однако при ее мотивном вычленении достигается далеко не традиционная непрерывность развития вследствие того, что оstinатное движение «второго элемента» фактуры третьей темы не прекращается;

фигурация от вторых скрипок переходит к альтам. Затем первая тема излагается в обращении (с подкреплением в виде басовых имитаций) с модуляциями по малым терциям ($d - f - as - h$), что придает ей устремленный характер, а остигатный мотив, модулируя вместе с темой, усиливается каноническим проведением. На этот раз политональность отсутствует, «господствует» чистый мажор, образ становится более «открыто» жизнерадостным. Следующая далее вторая тема также получает развитие, она интонационно усилена энергичными ходами на децимы. С ц. 11 вступает в действие наиболее «конфликтный» материал (он уже появлялся в средней части главной партии¹):



Тревожно-энергичные интонации шестнадцатых сливаются с элементами первой темы и представляют новое тематическое образование, разрабатываемое имитационно. Этот эпизод (до ц. 14) является моментом преодоления наибольших препятствий на пути к свету.

Нарастание напряжения приводит к динамизации репризы, зеркальной, как обычно у Онеггера, начинающейся с изложения третьей темы (побочной партии) в основной тональности D-dur альтами (в среднем голосе). Все элементы фактуры контрапунктически переставлены и звучат теперь еще более напряженно. Другая цель этого приема — избежать точной повторности в репризе, что является предметом постоянной заботы Онеггера. Остигатный мотив из десяти звуков проводится в басах (это усиливает его тревожность и значительность), а третий элемент темы преобразуется в крайне резкое двухголосие в верхнем регистре с пятитактовой повторностью остигатного цикла.

По сравнению с экспозицией здесь можно говорить о новом этапе в процессе «становления». Если в экспозиции мелодия третьей темы как бы передавала зарождающееся стремление, и ее окружали еще отдаленные, неясные враждебные силы, то здесь — разгар борьбы: тема приобретает маршеобразный характер вследствие преобразования восьмых в затактовые шестнадцатые, и излагается *forte* на фоне проти-

¹ Эта подготовка обусловлена постоянным стремлением композитора к единству тематического материала и к непрерывности развития. Однако в данном случае «единство» вряд ли достигается, да оно и не необходимо. Тематической арки не получается, так как первое изложение мотива «проскакивало» слишком быстро и не имело драматургического значения, в то время как в эпизоде разработки появление новой темы как раз драматургически вполне оправдано.

водействующего начала, тоже усиленного и динамически, и фонически. Во всем образе есть нечто гневное. Оstinатный мотив далее разрабатывается в форме четырехголосного канона, что создает впечатление громадного нагнетания сил:



Во вступающей далее первой теме уровень напряжения также повышен. Вместо *Vivace non troppo* темп *Presto*. Оstinатный мотив вместо экспозиционной пентатоничности сохраняет свой второй — более напряженный вариант — с пониженной VI ступенью, причем повторяющееся трезвучие A-dur «опевается» теперь не As-dur'ным, а B-dur'ным мотивом. B-dur'ная фигурация, пожалуй, образует более неразрывное целое с A-dur'ным трезвучием, нежели As-dur'ная, так как ее нижние звуки «вливаются» и разрешаются в трезвучие A-dur:



Дальнейшее звучание второй темы синтезировано, оно включает теперь и активные интервалы децимы из разработки, и мотив шестнадцатых, основной образ «враждебных сил», который только здесь, перед вступлением коды, терпит, так сказать, окончательное поражение.

Кода с дублирующей октавой ниже партию первых скрипок трубой знаменует торжество ясного D-dur. Тема коды — не марш или народная песня, как иногда считают, а несомненный хорал:





Впрочем, нельзя не учитывать темпово-временной фактор: при быстром темпе жанровый характер музыки меняется, и хорал удивительным образом преобразуется в песню победы.

Яркий интонационный ход от вводного тона к квинте в третьем и четвертом тактах перебрасывает «арку» к третьей теме с ее интонацией от VII нат. ступени, но интонация хорала более «безоблачная» и торжествующая — порывистый образ третьей темы привел к достижению желаемой цели.

Фактура аккомпанирующих, сопутствующих голосов состоит из элементов первой темы, разрабатываемой с величайшим мастерством и звучащих, наконец, в основной тональности D-dur. Воцарившаяся диатоника имеет несколько архаический оттенок, вообще так часто свойственный положительным образам композитора. «Антивоенное», весьма действенное, гуманистическое произведение заканчивается гимном, имеющим очевидные связи с культовыми традициями. Для протестанта Онеггера всякое иное выражение веры в конечную победу добра было бы, по-видимому, фальшью. В конечном счете, в подобном решении конфликта важно то, что торжественная кода симфонии явно перерастает культовое значение и звучит как выражение победы светлого начала вообще, в самом широком смысле; так ведь мы воспринимаем и все культовые произведения великих классиков прошлого. И все-таки в «гимническом» решении окончания симфонии есть нечто пассивное; применение архаических задержаний и специфически трактуемых последований трезвучий привносит несколько стилизаторский колорит, который не может не снижать для нас воздействия заключительного апофеоза, хотя в силу логики горизонтального развития вступление трубы с простой, лапидарной мелодией и в светлом, ясном мажоре и создает нужный эффект долгожданного разрешения конфликта. Но хорал, собственно, не есть еще конец симфонии — после гимна следуют 12 тактов энергичного заключения, вполне «возвращающего» к действительности; послехоральный заключительный D-dur звучит устремленно и напряженно; ярки интонации «восхождения» к тоническому секстаккорду, вырастающему из резких квартовых и политональных созвучий:

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '87', consists of a treble clef staff with a complex chordal structure featuring many notes and accidentals, and a bass clef staff with a more rhythmic line. The second system, labeled '88', continues the treble clef staff with similar complex textures and the bass clef staff with rhythmic patterns. The notation includes various accidentals like flats and sharps, and some notes are grouped with brackets.

После аккорда, несущего функции классической предзаключительной доминанты, завершающий квартовый ход перебрасывает арку к «головному» мотиву первой темы финала и прекрасно увенчивает эту «коду коды», рисующую образ радостной, победной энергии:

This system, labeled '88', shows the continuation of the musical piece. The treble clef staff features a complex chordal structure with many notes and accidentals, while the bass clef staff has a rhythmic line. The notation includes various accidentals like flats and sharps, and some notes are grouped with brackets.

Во Второй симфонии композитору удалось решить поставленные задачи и создать мастерское и глубоко волнующее произведение.

Весь цикл проникнут железной логикой развития. Несомненное претворение бетховенских принципов чуждо стилизаторству — это претворение опирается на современный, сложный интонационно-гармонический материал. Своеобразие определяется и синтезом немецких и французских традиций (яркая, конкретная образность, в частности, идет от образности симфонизма Берлиоза).

Вторая симфония — пример яркого отклика выдающегося художника на трагические события его эпохи, запечатленный в формах обобщенного симфонизма. Это произведение (как и следующая, «Литургическая», симфония) находится в ряду зарубежных современных симфоний, воскрешающих этот жанр для воплощения гуманистических концепций большого размаха.

Третья симфония

Третья симфония создана композитором в 1946 году и названа им «Литургической», со следующими подзаголовками: I. «Dies irae» («День гнева»). II. «De Profundis clamavi» («Из бездны взываю я»). III. «Dona nobis pacem» («Даруй нам мир»).

По своему значению симфония занимает центральное место в оркестровом творчестве композитора; в частности, по сравнению со Второй симфонией, Третья масштабнее, монументальнее, многокрасочней.

Онеггер написал по поводу своей симфонии пространственные комментарии:

«Я хотел в этом произведении символизировать протест современного человека против нашествия варварства, тупости, против страданий, против бюрократической машины, которые штурмуют нас уже столько лет. В своей музыке я хотел изобразить борьбу, которая происходит в сердце человека между покорностью слепым, угнетающим его силам и стремлением к счастью, мирной любви и божественной защите.

Моя симфония есть драма, в которой играют (в действительности или символично) три действующих лица: Горе, Счастье и Человек. Это — вечная проблема. Я попытался ее обновить...

В «Dies irae» я стремился выразить... ужас беспощадно преследуемых поколений народа... День гнева! Стремительные темы следуют одна за другой, не давая слушателю ни мгновения для размышления. Невозможно вздохнуть, осмыслить происходящее. Буря рвет все вокруг, сметает прочь слепо, сгоряча. Только в конце первой части впервые появляется птица... Здесь она не столько поет, сколько плачет.

«De Profundis clamavi» — полное боли размышление-молитва...

В одном месте контрабасы, контрафагот и рояль — самые низкие, мрачные инструменты — как бы скандируют слова

похоронной мессы: «De Profundis clamavi, ad te Domine!» В конце этой части я ввел тему птицы — снова является голубь, на этот раз в ясной, отчетливой мелодии...

Восточка голубя — это оливковая ветвь, символизирующая посреди великого хаоса обещание мира.

«Dona nobis pacem». Несчастье — плохой советчик: заметили ли вы, до какой степени страдающий человек часто зол и глуп? Что может быть глупее и тупоумнее, чем дать волю варварству! В начале третьей части я хотел выразить это выступление коллективной глупости. Я сочинил тяжело-весный марш, для которого изобрел умышленно идиотическую тему, впервые экспонируемую бас-кларнетом: «бух-бух-бух!»... Это — марш роботов против цивилизованного человечества, обладающего душой и телом. Это — очередь людей, часами простаивающие перед дверьми магазинов в дождь и снег. Это — бесконечное ожидание выполнения не имеющих значения бюрократических формальностей. Это — ненужные и мучительные ограничения. Это — расправа зверей с духовными ценностями. Неуклюжий марш шествует дальше. Покачивается вразвалку в шатающемся ритме стадо механических гусей.

Тогда в рядах жертв просыпается чувство возмущения, Организуется мятеж, растет восстание. Внезапно раздается и трижды повторяется бесконечный крик из угнетенных сердец: «Dona nobis pacem!» («Даруй нам мир»). Кажется, будто мера желания мира, наконец, перевесила ужас беспорядка. Длинной, певучей мелодией я хотел выразить желание страдающего человечества: «Освободи нас от всего этого!» — и прояснить образ страстно ожидаемого мира... Для одних этот мир означает вечный покой, небесное счастье. Для других — это земной рай, скромный рай красоты, счастья, к которому стремятся все люди: «Такой могла бы быть жизнь!»

Облака рассеиваются, и в блеске восходящего солнца в последний раз поет птица.

Таким образом птица мира парит над симфонией, как голубь мира — над бесконечностью моря»¹.

Ясно, что в «Литургической симфонии» воплощены образы и мысли, глубоко владеющие композитором². Сочетание

¹ См.: Л. Раппопорт. Артур Онеггер, стр. 228—230.

² Однако, при объяснении идейно-образной концепции симфонии уместно вспомнить и другое высказывание композитора — о программности: «Музыкальное развитие, которое кажется автору абсолютно понятным и не подверженным ложным истолкованиям, часто является непостижимым для слушателя и даже профессионального критика...» «Поэтому пусть лучше слышат то, что сказано в программе, чем совсем ничего не слышат» (цит. изд. стр. 274). В настоящем анализе отнюдь не будет тенденции рабского следования за «программой» композитора, кое-где и расходящейся с тем, о чем автор говорит на языке выразительных средств своего искусства.

остроты ощущения человеческих страданий, глубокого пессимизма со страстным желанием переосмысливания жизни и жаждой лучшего, счастливого будущего создало драматургическую концепцию огромной силы. При этом, оставаясь художником своего времени, виртуозно владея сложнейшими выразительными средствами музыкального языка, Онеггер в «Литургической симфонии» для характеристики наиболее важных образов применяет приемы, приближающиеся к плакатности. Это крайне повышает гуманистическое звучание произведения, и по силе воздействия ставит его в ряд крупнейших симфонических полотен, рожденных своим временем.

При огромной контрастности ряда образов симфонии, она удивительно монолитна.

Единство цикла в «Литургической симфонии» обуславливается, как и во Второй симфонии, органичностью развития, сквозной его линией, проходящей через все части цикла. Кроме этого, композитор, подобно Чайковскому в его Четвертой и Пятой симфониях, ввел тем-символы, как бы объединяющие все части произведения¹. Таких тем две. Первая — это «тема птицы» — образ надежды и веры²:



Вторая тема — из середины Adagio (которую мы будем условно называть по названию всей части, темой «De Profundis»), скорбная и трагическая поначалу, но приобретающая просветленный характер в дальнейшем развитии:



Помимо этих лейттем, весь тематический материал симфонии интонационно сближен. Большую роль в мотивах большинства тем играет терцовый ход вверх с поступенным возвращением назад, звучащий в самых различных контекстах. В первой части это «смятенный» ход на уменьшенную терцию. Во второй — «созерцательно-вопросительный» — на большую терцию — в теме первого раздела и «скорбно-утверждающий» ход на малую терцию с дальнейшим разрешением в тонику в теме «De Profundis»:

¹ Только, в отличие от Чайковского, это темы из мира светлых образов или скорбных размышлений, а не «злых сил».

² Приводится в варианте второй части.



Кроме того, большое значение в первых двух частях имеет интонация ниспадания на кварту через тон-тон-полутон, — возбужденный мотив на доминанте в первой части и патетический от тоники к квинте во второй:



Обе эти интонации в известной мере совмещены в песенной теме финала, образе страстного протеста против сил зла, где после хода на малую терцию вверх на VII натуральную ступень следует ниспадание к V ступени, аналогично ходу от I ступени вниз во второй части:



Эти связи, часто не ощущаемые вследствие различного образного значения тем и их звучания, все же способствуют единству и монолитности произведения, помимо единства, вытекающего из драматургии развития, с ее ярким сквозным действием.

Кроме того, мотив деревянных с «выкриком» и ниспадающей хроматической гаммой в первой части получает в финале дальнейшее развитие, а пассажи струнных начала симфо-

нии близки по своей роли энергичному мотиву в связующих эпизодах того же финала¹.

Если Первая и Вторая симфонии (а позднее и Пятая) объединялись применением тональных центров, то в Третьей симфонии композитор отходит от этого принципа, обосновывая такой отход теоретически: «Единство музыкальной пьесе придает не тональный план, а совокупность и согласованность мелодики и ритмики — средств, значительно сильнее влияющих на восприятие музыки, чем соотношение тональностей».

В аннотации к пластинке симфонии, выпущенной фирмой «Мелодия», в качестве тональности произведения указывается *a-moll*.

Действительно, два важных раздела — кода первой части и песенная тема финала в экспозиции изложены в этой тональности, но окончание всей симфонии — *Cis-dur*, а главную партию первой части можно трактовать как *es-moll*'ную. Такое отсутствие тонального единства компенсируется исключительно рельефным сопоставлением различных образных сфер; подобная «разнотональность» имела место ранее в симфониях Малера и также не препятствовала органичности развития в их концепциях.

Первая часть симфонии названа композитором «*Dies irae*» — «День гнева». В наше время это наименование обычно вызывает в памяти знаменитую средневековую секвенцику сурово-грозного характера. Сила и образность ее напева способствовали тому, что ряд композиторов использовал ее в своих сочинениях, в том числе и сам Онеггер в «Пляске мертвых».

Однако в своей симфонии Онеггер показывает «день гнева» как бы от лица тех, кто подавлен этой силой. Отсюда — выразительные средства направлены на подчеркивание моментов смятения, ужаса, боли. Это определяет весь облик *Allegro*, все особенности слагающих его компонентов.

Форма первой части симфонии — сонатное *allegro*, но, как часто бывает у Онеггера, с новым и неповторимым решением соотношения экспозиции — репризы, диктуемым конкретным замыслом всего развития.

Симфония начинается резко диссонантными, как бы «угрожающими» пассажами у струнных и деревянных. Образ поднимающейся страшной силы показан ярко и плакатно: усилением звучности, движением из низкого регистра в верхний, постепенным включением почти полного *tutti*.

С седьмого такта начинает звучать «пульсирующий» фон сопровождения, а с девятого вступает тема главной партии:

¹ На это справедливо указывает Б. Ярустовский («Симфонии о войне и мире», стр. 248).

Allegro marcato ♩ = 76-80

94

и т. д.

Ладотональностью темы следует признать *es-moll* — из 26 тактов первые 8 (то есть ядро темы) имеют опору на септаккордовую гармонию, являющуюся устоем *es-moll*¹. Далее следует ряд отклонений: в течение нескольких тактов мелодия «опирается» на те или иные аккорды, неизменно минорного звучания, как бы берущие на себя роль кратковременных тоник в 12-ступенном *es-moll*. Очевидно, что в теме главной партии композитор отнюдь не порывает с ладовой системой, а трактует ее расширенно, применяя аккордику с малыми терциями (вступающую иногда в политональное отношение с мелодией).

Обращает на себя внимание ритм сопровождения. Сочетание линий деревянных, труб и тромбонов сложно, а репе-

¹ *Ми-бекар* у флейты и гобоев имеет чисто фоническое значение.

тиции аккордов верхнего регистра из-за изошренности ритма (имеются в виду триольные фигуры, начинающиеся со второй восьмой) представляют большую трудность для любого оркестра. Подобное ритмическое богатство — несомненное влияние и развитие приемов Стравинского, аналогично тому, что было в финале Второй симфонии: сложный ритмический рисунок не играет ведущей выразительной роли, а служит только фоном для господствующей мелодии. Этот фон сразу создает крайне нервную, «захлебывающуюся» пульсацию. Вступающая тема «не отстает» в своей смятенности. Близость мелодии драматическому речитативу подчеркнута отрывистыми аккордами нижнего регистра, характерными для оперных речитативов. В мелодии господствуют неустойчивые интервалы (уменьшенные терция, кварта и октава, большая септима), при сочетании с очень большими интервалами и при предельной хроматизации. Именно в этой теме (как, впрочем, и в теме побочной партии) композитор наиболее близок выразительным средствам экспрессионизма¹. Ритмика сложна и многообразна, короткие мотивы разорваны паузами. Создается впечатление иступленной речи стоящих на краю гибели людей. Отрывистые возгласы полны тревоги. В их интонировании надо отметить несколько наиболее ярких моментов. Это, прежде всего, второй мотив, важный в развитии всего *Allegro*, звучащий как страдальчески возбужденная жалоба (см. пример 91а). На этот мотив уже указывалось как на один из монотематических «кирпичей», из которых сложено здание симфонии. Патетично задержание в седьмом такте темы, бесспорно ведущее к *c-moll*'ной тонике (яркий пример наличия в стиле композитора отстоявшихся выразительных средств):



Другая интонация, интонация «страдальческого возгласа» близка музыке «Петрушки», но опора на вводный тон увеличивает ее напряженность:



¹ Подобная интервалика ведет начало от драматических выкриков вокальных партий в музыкальных драмах Вагнера.



Однородную главную партию сменяет связующая, весьма дробная по строению (такое развитие, включающее в единую мелодическую волну ряд небольших тем-мотивов, Л. Раппопорт справедливо классифицирует как явление, опирающееся на прочные французские традиции¹).

Основная тема связующей партии — наиболее яркий ее образ. Тема контрастна музыке главной партии интонационно, ритмически и по фактуре:



Главный мотив темы вступает чуть менее подготовленно, чем хотелось бы. Не хватает какого-то такта, соединяющего музыку главной партии с темой совсем иного склада (или, возможно, следовало разделить темы хотя бы кратковременной остановкой), своей четкой ритмической соразмерностью связанной с жанрами марша.

Тема принадлежит к излюбленному композитором типу тем, построенных на поступенном движении трезвучиями или септаккордами во встречном или противоположном движении. Такие темы у Онеггера обычно позитивны, «человечны» (как, например, в финале Второй симфонии или в первой части Пятой), но здесь же эта «человечность» как бы искажена. Интервалика аккордов более диссонантна, чем в других аналогичных темах. Сама тема разорвана на короткие отрезки суровыми и зловещими ходами в басу (они получают разви-

¹ Л. Раппопорт. Артур Онеггер, стр. 265.

тие в коде) и сменяется следующим мотивом снова крайне тревожного характера¹.



Возбужденно-вопросительные поступенные ходы связывают первую часть симфонии со второй, где ходы в пределах кварты имеют большое значение. Правда, смысл их различен: там они будут направлены от тоники к V ступени, а здесь, вполне очевидно, от V ступени *es-moll* ко II его ступени, причем в обостренно-диссонантной аккордике можно усмотреть и простейшую функциональность — движение от обращения нонаккорда к двойной доминанте (на которую указывает тритон — *a-es*). Завалуированный *es-moll* (который легко выявить, взяв мысленно после темы последование V—I ступеней) перебрасывает арку к *es-moll* главной партии.

Эта ладотональная арка дает возможность и иной трактовки формы — весь тематический материал до этой темы включительно можно отнести к главной партии, а связующей партией считать следующий раздел первой части, достаточно протяженный и построенный на равномерном движении, что типично для многих классических связующих партий:



¹ Контрапунктирующая хроматическая восходящая гамма секстами имеет чисто фоническое значение.

Тональность этого эпизода не выявлена. Если в токатном «злом» движении струнных¹ можно услышать минорные лады (повторность малых терций в верхнем голосе), то «агрессивная» тема духовых, широкие интервалы которой составляют целотонное четырехзвучие, как-то нейтрализует эту минорность. «Полухроматические» быстрые пассажи стилистически связаны с хроматическими гаммами «бурь и гроз» романтизма² и, в данном усложненном стиле, звучат даже слишком плакатно.

Наступательная устремленность движения у квинтета, угловатость восходящих ходов темы и «завывания» в верхнем регистре создают ассоциации уже не с личным волнением, а с некоей злой силой, аналогично «поднимающимся» силам в начале симфонии. Далее следует пространная побочная партия. Вот ее начало:

Тема побочной партии не столько контрастна главной партии, сколько продолжает ее в несколько ином аспекте. Л. Раппопорт характеризует этот образ: «Если до сих пор как бы представлялась страшная картина вселенского разрушения, то сейчас слышится высказывание героя симфонии, потрясенного виденным. Экспрессивно-говорящая мелодия... полна невыразимой боли. А на дальнем плане продолжается прерывистая пульсация синкопированного ритма, раздаются вскрики...»³.

Это высказывание относительно более «кантиленно», нежели предшествующие темы, но все же недостаточно; оно построено на хроматизированных и изломанных интонациях речитативного характера. Ладовые устои отсутствуют. Большую роль в поддержании возбужденной атмосферы играют синкопированные репетиции терций у труб и валторн. Мелодия отличается обилием задержаний, создающих образ страдальческих переживаний:

¹ Оно имеет прообраз в «Весне священной», но, как всегда, приемы Стравинского Онеггер применяет не для тем, а для фона.

² Подобные «грозы» у романтиков, например, у Листа, так же нередко имеют ладонеустойчивый, межтональный характер.

³ Л. Раппопорт. Артур Онеггер, стр. 233.



Задержания такого рода ведут начало от Листа и Вагнера, которые применяли их для воплощения «мучительных» сомнений. Но Онеггеру для создания образов разрушения и гибели (или мыслей, рожденных разражающейся катастрофой) одних подобных задержаний недостаточно. Он усиливает диссонантность контрапунктами в басу, хроматическими пассажами деревянных, «выкриками» валторн, резкой аккордовой у труб и тромбонов.

Побочную партию замыкает аккордово-поступенная тема связующей партии, которую здесь можно определить как заключительную. Там, в разделе связующей партии мимолетно звучал g-moll. Теперь, перед началом разработки, наступает ладовое прояснение, устанавливается d-moll — излюбленная тональность композитора для драматических образов¹. Тема «утверждается» непрерывностью изложения, разрывавший ее ранее басовый мотив отсутствует (синкопированный ритм, если подходить «формально», готовит будущую тему «Марша роботов», но эмоциональной, образной связи с этим маршем здесь не возникает). Последние три такта в более низком регистре даны в увеличении, четвертями, и они приносят, так сказать, «микроуспокоение» (на три такта!), необходимое хотя бы для возможности начать новый разгон, новое нагнетание в разработке.

В силу чрезвычайной структурной неустойчивости и, по существу, «разработочности» экспозиции, разработка, во избежание повторов, отличается краткостью. В ней всего одна динамическая волна нарастания, повторяющая принцип развития короткого вступления Allegro: почти непрерывное возрастание звучности, включение все больших и больших оркестровых сил, подъем — с небольшими отступлениями — в высокие регистры.

Развивается почти исключительно тема главной партии, мотивы которой то оказываются разъединенными (пассажа-

¹ Пример классического соотношения тональностей у Онеггера.

ми вступления, «терциями» из побочной партии и т. д.), то полифонически «наstackивают» друг на друга, причем мотив с уменьшенной терцией приобретает самостоятельное значение.

Необычайно колоритно начало разработки с угрюмыми *frulato* валторн в низком регистре и «злыми» ходами засурдиненных тромбонов на большие септимы.

В последних тактах перед репризой вступает мотив из связующей партии (см. пример 98), создающий тональную арку с главной партией экспозиции. Начало репризы является кульминационной точкой всей части¹. Реприза, как обычно у Онеггера, крайне переосмыслена. Кульминационное проведение первой темы изложено в *f-moll*², при гораздо большем ладовом прояснении, чем было в экспозиции. Сама тема радикально изменена. Второй мотив (с уменьшенной терцией) звучит в виде сопутствующего теме оstinатного канона у вторых скрипок и альтов. Уменьшенная терция теперь преобразована в малую, и вся оstinатная фигура приобретает тональную устойчивость. В самой теме этот мотив излагается в увеличении, четвертями, как и продолжение мелодии. Тема трансформирована — вместо отрывистых речитативных возгласов теперь это более оформленный структурно и более напевный повторенный четырехтакт. Несмотря на некоторую перегрузку фактуры³, ясно-тональное сопровождение мелодии и появившаяся в ней периодичность дают некоторое прояснение. И все-таки кульминация начала репризы не звучит настоящей кульминацией, и полного обобщения не получается. По-видимому, композитор экономит силы для кульминаций последующих частей. Медь в фактуру партитуры почти не включена, а мелодию у первых скрипок поддерживают только «слабые» деревянные.

Дальнейшее изложение и связующей партии, и побочной сокращено и как бы «перепутано». «Аккордовая» тема связующей партии выпущена — она прозвучит в качестве заключительной, а тема с гаммами разбивает течение побочной партии — последняя сильно варьирована и также сокращена (она начинается с 5-го такта); драматизм развития экспозиции и разработки делает неуместным пространное повторение темы побочной партии. Она как бы подавляется и сникает. Заключительная партия (построенная на материале первой темы связующей партии) вступает в *es-moll*, снова напоминая о главном тональном центре. Но ощущение лада

¹ Это типично для многих драматических сонатных *allegro*.

² На типичность проведения тем в репризе на секунду выше в ряде современных симфоний справедливо указывает Б. Ярустовский («Симфонии о войне и мире», стр. 241).

³ Ходы на септимы и ноны в басу — первый мотив темы, а также явно несущественный хроматический контрапункт, вычлененный из темы.

сохраняется всего на четыре такта. Далее разрабатывается басовый мотив связующей партии в двухголосной фактуре (при встречном гаммообразном движении) — наступающее гармоническое прояснение готовит музыку коды. Устанавливается равномерная пульсация восьмых. После «спуска» на две октавы басовый мотив закрепляется остинатным движением в нижнем регистре, а в это время выше вступает «тема птицы», пока еще не в своем основном облике, а в изложении «в три яруса» тромбонами, тубой и деревянными, знаменуя начало коды¹:

102

con 8-va
sostenuto *f*
con 8-va

И. Т. Д.

Кода вносит в музыку контраст и, как это ни парадоксально, мрачное просветление.

Как и большинство тем Онеггера, рисующих положительные образы, «тема птицы» ладоустойчива и диатонична. Своей простотой она представляет контраст изломанной хроматике тем смятения или злых сил. При этом строение темы богаче, чем может показаться с первого взгляда². В опевание тоники включается и VI ступень, так что мелодия обрисовывает не тоническое минорное трезвучие, а секундаккорд VI ступени, что придает звучанию какой-то щемящий характер. Отметим и пентатоничность второго мотива, и то, что тоника достигается ходом вверх не на кварту от V, а на квинту от IV ступени. Пентатоничность вносит элемент отрешенности, а в этом первом варианте темы и суровость и эпической спокойствие. Ход к тонике от IV ступени вверх гораздо необычное «повседневной» квартовой интонации от V ступени, он вносит во вторую половину темы плагальность и величавость.

Таким образом, вместо царивших в Allegro изломанной интервалики, резких звуковых комплексов, напряженной синкопированной ритмики, ладовой неустойчивости, в мелодии устанавливается натуральный а-молл с альтерированными

¹ Низкий регистр, тяжеловесная фактура и медленность движения делают облик темы весьма непохожим на последующие «свирельные» проведения.

² Трудно согласиться поэтому со словами Л. Раппопорт о «незатейливых руладах птицы» («Артур Онеггер», стр. 236).

ступенями в сопутствующей линии. *Des*, звучащий как мажорная терция, способствует наступающему просветлению. При этом двухголосие сурово и лапидарно; в теме равномерное сочетание больших длительностей с четвертями при токкатном движении восьмыми фона. Устремленность четвертей в мелодии к выдержанной тонике носит «кодовый», утверждающий характер. Создается образ пусть мрачного, но успокоения. После состояний паники и метаний как бы обретается способность обозрения происшедших событий во всей их грозной силе.

Заметим, что сама передача чувствований через структурно оформленную и напевную мелодию несет в себе утверждающее жизнь начало, независимо от скорбности или трагичности рисуемого образа. Факт обобщения в законченно гармоничную форму, идущую к тому же от естественно-напевного интонирования, исключает момент беспросветного и безнадежного отчаяния¹. В этом легко убедиться, сопоставив, например, трагические кульминации и коды у Чайковского (включая даже и заключение его «Патетической симфонии» или, скажем, Трио) с моментами отчаяния у немецких экспрессионистов. Очевидно, что трагизм Чайковского проникнут светом, любовью к жизни — как, впрочем, и вообще драматические кульминации у великих классиков прошлого. Подобное жизнеутверждающее прояснение происходит и в коде первой части «Литургической», несмотря на ее угрюмый и средневековый (по меткому определению Б. Ярустовского²) характер, несмотря на «атмосферу злых сил»³.

В самом конце коды — колоритные штрихи, рисующие образы «удаления»: надтреснутый тембр *frutato* низкой валторны, гул тарелок и литавр. Пассажи струнных, аналогичные пассажиам вступления, но теперь, напротив, в *diminuendo* как бы скатывающиеся вниз, создают убедительное обрамление части.

Рискуя повториться, отметим исключительность сонатной формы первой части «Литургической симфонии».

Развитие главной партии включает изложение ряда дополнительных тем, как бы продолжающих первую. Побочная партия, хотя и содержит черты противопоставления главной, но одновременно является и ее продолжением, только в несколько ином эмоциональном «ключе». В репризе проведение первой темы дано в новом качестве. Побочная партия, следуя логике и темпу событий, сильно сокращена (подоб-

¹ Ведь самые тяжелые душевные состояния безгласны, и пробуждение от молчания или от бессвязных стонов говорит и о пробуждении ощущения жизни.

² «Симфонии о войне и мире», стр. 240.

³ Там же.

ный прием развития типичен для симфонизма именно нового искусства). Основной контраст всей драматургии Allegro отнюдь не между первой и второй темой, а между всем тематическим материалом и кодой, с ее новой темой и новыми ладотональными и структурными выразительными средствами.

Подчеркнем еще раз яркость отображения в первом Allegro образов отчаяния, смятения и безысходной растерянности. Вместе с тем, если не считать завершающей коды, то во всей первой части нет момента, по-настоящему обобщающего музыкальные образы генеральной кульминацией. Именно отсутствие такой кульминации (а репризное проведение первой темы до нее «не дотягивает») придает форме всего Allegro некоторую рассредоточенность, заставляет воспринимать всю часть как прелюдию к дальнейшему. Такой мастер формы, как Онеггер, «рассредоточил» музыку, разумеется, не от неопытности и не случайно. Очевидно, он этим хотел усилить воздействие кульминаций в Adagio и финале; возможно также, что задачей композитора было сохранение очень высокого уровня напряжения на протяжении всего Allegro. Тем не менее, какой-то просчет здесь есть, и в целом первая часть «Литургической симфонии» менее монолитна, нежели Allegro Второй симфонии с его удивительной собранностью формы и динамичностью драматического развития. Впрочем, подобное строение формы, бывшее бы недостатком в целом произведении, вполне закономерно в одной части цикла. Allegro Третьей симфонии действительно требует продолжения.

Вторая часть — это весьма развернутое Adagio в сложной трехчастной форме при элементах сонатности с контрастирующей серединой и динамизированной репризой.

Как уже указывалось, Adagio органически входит в единую сквозную линию развития симфонии. Сам композитор говорил: «Чего мне стоила эта часть! Я хотел развить мелодическую линию, избегая каких-либо формул, приемов. Никаких подпорок, никаких гармонических подталкиваний звуков; никаких шарниров, которые так нужны тому, кому нечего сказать! Двигаться вперед, не оглядываясь, продлить мелодическую кривую от начала до конца без повторений, без перерыва — о, как это трудно!»¹ Онеггер отходит на этот раз от своего обычного принципа предельного лаконизма построения, иногда почти афористической краткости мысли; на смену здесь приходит изложение чрезвычайно широкого дыхания, в котором главный мелодический голос постепенно как бы растворяется в других, контрапунктических, линиях, в общем бесконечном потоке мелоса. Такой тип развития

¹ Л. Раппопорт. Артур Онеггер, стр. 234.

сближает Adagio с некоторыми медленными частями «позднего» Бетховена, например, из квартета a-moll, отчасти и с Adagio Девятой симфонии (где тема тоже «растворяется», правда, не в полифонической ткани, а в вариационных фигурациях). Есть нечто общее по духу отрешенной созерцательности и с образами старинной полифонии: преобладание постепенности движения, его плавность и равномерность, несмотря на современность интонационно-гармонического языка.

По своим выразительным средствам музыка Adagio резко контрастирует первой части. Вместо сложных хроматических созвучий 12-ступенного лада преобладает диатоника. На смену завуалированным тональностям приходят диатонические эпизоды¹, каждый из которых имеет ясный устой; вся часть объединяется начальным и заключительным E-dur². После изломанности интервалики, интонаций «крика» царит плавное движение без скачков на увеличенные и уменьшенные интервалы. Все это способствует созданию образа светлой сосредоточенности и философской значительности. Смысл музыки Adagio можно охарактеризовать как отстранение от устрашающих образов действительности, как попытку нахождения смысла жизни в глубоких размышлениях³, в которые, однако, вторгаются мысли и переживания трагичнейшего настоящего.

В небольшом вступлении излагаются как бы тезисы всего Adagio, проходят интонации важнейших тем: темы первого раздела, темы «De Profundis» и «темы птицы». Далее следует первая тема. Как указывалось в анализе первой части, основное зерно обеих тем Adagio построено на близких интонациях, но ладотональное значение этих интонаций различно, а соответственно и их образное значение иное. Основное ядро первой темы — интонация глубокого раздумья:



¹ Так, после вступления тональные «зоны» таковы: E-dur (12 т.), d-moll (2 т.), F-dur (2 т.), Des-dur (5 т.), F-dur (3 т.) и т. д.; в дальнейшем принцип диатоничности проводится менее прямолинейно.

² Диатоника Второй части симфонии лишена «классической» функциональности, что наряду с постепенностью интервалики и сближает Adagio со старинными хорowymi жанрами.

³ В сущности, это — традиционно-классическая трактовка медленных частей драматических симфоний.

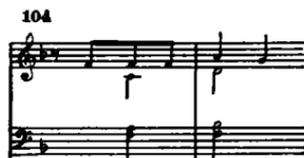


Как и многие темы Онеггера, эта музыкальная мысль развивается: если первый мотив из четырех звуков — интонация вопроса, полного скрытого волнения¹, то выразительный ход от септимы через квинту вниз к тонике и ее повторение является ответом. Все изложение темы (12 тактов) представляется как бы высказыванием *credo*, при внешней сдержанности выражающего надежду в торжество светлого начала. Возвышенность и нежность подчеркивается тембром струнных и высоким регистром.

Если мелодия у виолончелей на протяжении пяти тактов сохраняет напряжение и яркость, то далее, после перехвата ее скрипками, выразительный смысл приобретает не столько яркость интонирования, сколько сама «бесконечность» неторопливого движения². На фоне медленно текущего потока мелоса выступают отдельные структурно и интонационно более оформленные «островки», как бы собирающие форму и представляющие наплывы лирических эмоций среди погружения в глубочайшее раздумье³. Первый такой эпизод ассоциируется с чем-то уютным, чуть наивным, вроде минут скромного, непритязательного семейного счастья. Несомненно связь с фрагментом из заключительной сцены «Зигфрида» Вагнера, перешедшим и в «Идиллию-Зигфрид»:



¹ Вспомним романс Чайковского «Забывать так скоро»:



² В структуре всей части прием передачи линий от одного тембра к другому играет важную роль: он усиливает впечатление непрерывности развития мысли.

³ Разногональность таких «островков» в экспозиции и репризе и создает подобие сонатной формы.



Второй «островок» — наплыв более хрупких и утонченных эмоций-воспоминаний. Крайне выразительно оминоривание второго такта — вместо *fis* — *f*, в сочетании с обыгрыванием большой септимеры *d* — *cis* — и острой и нежной в то же время (в интонировании задержаний и в этом эпизоде есть нечто вагнеровское):



В фактуре всего первого раздела крайне существенно поступенное движение параллельными трезвучиями, сектаккордами и квартсектаккордами, септаккордами, например:



как бы отмеряющее ход времени (замедленного на лоне природы) или рисующее медленные шаги героя, погруженного в свои мысли.

Архаические задержания и гармонические обороты удаляют от действительности:





Перед средней частью *Adagio* зловещие ходы валторн и тубы переключают образы из сферы светлых мыслей к трагической действительности.

Начинается центральный эпизод, резко контрастирующий всему предыдущему. Он строится на теме, названной нами темой «*De Profundis*». Эта тема, подобно ряду других лучших тем композитора, сочетает сконцентрированность и лаконизм с интонационным богатством и силой внутреннего развития. В ней тоже есть «отстоявшиеся» интонации и ладовая простота. Своим умением воплотить в короткой мелодической линии активный диалектический процесс Онеггер успешно развивает традиции Бетховена¹ (тема излагается на фоне контрапунктов, которые в примере отсутствуют):



Если в первой части в мотиве с уменьшенной терцией слышится смятенный возглас, а в начале первой темы *Adagio* с ее ходом на большую терцию и дальнейшей секундовой интонацией — вопрос, то первый мотив из четырех нот темы «*De Profundis*» с малой терцией звучит как констатация чего-то очень скорбного и значительного. Малый объем, опевание тоники, равномерность движения четвертями, начальное изложение в глубоких басах — все это создает величие образа. Задержание к тонике создает импульс, усиливающийся в развитии мотива — укороченность затакта (восьмая вместо четверти) и движение через квинту и кварту на октаву вверх говорит о чувстве волнения, выливающимся в патетическом высказывании триольного движения вниз и дальнейшем интонировании. Мрачно-напряженному характеру темы способствует несовпадение мелодической и гармонической функций: на кульминационный тонический звук мелодии в гармонии приходится резко-диссонантный неустой, образуя-

¹ Как и в темах Второй симфонии.

ший с *fis* зловещее, «надтреснутое» звучание¹. Суровая простота темы обусловлена тщательным отбором интервалов. После начальной терции, окружающей I ступень, во всей теме, кроме октавного хода через квинту-кварту, господствует поступенное движение. Нет не только секстовых ходов, но и терцовых между I и III ступенями. Сочетание квартового подъема с поступенностью создает образ мужественной, но сдержанной силы, притом силы не личности, а массы. Несмотря на отсутствие минорной терции, тема глубоко трагична² и лапидарна. Минорный колорит и величавость создает ход от основного тона к квинте вниз через VII натуральную ступень. Эта интонация в медленном темпе обычно ассоциируется с непреклонной скорбной силой³.

Тема «De Profundis» развивается, рисуя картину приближающегося траурного шествия. Композитор применяет прием Бетховена (как и далее, в третьей части) в отношении разработки некоторых тем поступенно-аккордового склада (вторые части Седьмой симфонии и «Аппассионаты») с их развитием в более и более высоком регистре. Подобно теме знаменитого бетховенского *Allegretto*, последующие изложения темы «De Profundis» неуклонно устремляются вверх при усилении динамики.

Полифоническая ткань насыщается каноническими имитациями и всевозможными подголосками при резкой диссонантности, что несколько «маскирует» облик темы; автор как бы стесняется дать простую фактуру, быть может более соответствующую образу трагического величия.

Развитие приводит к кульминации, построенной на скорбных триольных интонациях темы. Они перебрасывают арку к триольным интонациям кульминации начала репризы первой части (ц. 16), но там они представляли ход от доминан-

¹ Здесь имеется известная аналогия с мелодико-гармоническим оборотом коды «Патетической симфонии» П. Чайковского.



² А может быть, эпический трагизм усилен именно отсутствием тощической терции — столь редким качеством в скорбных темах?! Отметим, кстати, что скорбные темы «без терции» встречаются и у Шостаковича. Например, тема главной партии первой части Восьмой симфонии, где минорность колорита создается понижением ряда ступеней.

³ В высоком регистре эта интонация как бы «отравляет» мажор, вносит в него при *forte* страстное возбуждение, а в *piano* — «очищение через слезы».

ты к двойной доминанте и носили неустойчивый характер. Здесь же происходит дальнейшее развитие образа: лад с натуральной VII ступенью, тембр (скрипки и в имитации трубы), медленный темп — все это способствует величественности колорита и придает кульминации характер народного плача.

Реприза и здесь весьма динамизирована и резко отлична от экспозиционного раздела, это вовсе не «просто» возвращение к первоначальным образам. Как и в первой части, здесь скорее продолжение развития экспозиции; только небольшие «арки» создают собственно репризность, сонатное взаимоотношение с тематическим материалом экспозиции. Уже начало репризы необычно для медленных частей цикла, течение которых чаще более спокойно. Первая тема *Adagio* вступает на высокой точке напряжения, *forte* и *tutti* (поначалу в миноре), в высоком регистре как ответ на предшествующее нарастание средней части и как его неразрывное продолжение (ц. 13). Понижение регистра и звучности ведет, казалось бы, к восстановлению равновесия и созерцательного покоя, но, после предшествующего взрыва, он оказывается уже недостижимым. Основной теме (вернее, ее развитию) начинает сопутствовать вновь возникающая мрачная тема «*De Profundis*» (такого рода репризный синтез также вносит черты сонатности)¹. Ее воздействие столь сильно, что оно снова приводит к кульминации — и опять на «плачущих» триолях, как и в первый раз; этот повтор образа не воспринимается как длиннотность, а как бы утверждает силу народного горя, неотступно напоминающего о себе (уровень напряжения этой второй кульминации значительно ниже, чем в первой, так как она является ее реминисценцией).

Далее, подобно тому, как в первом эпизоде-«островке», тема «*De Profundis*» вторгается в виде контрапункта нижнего голоса и во второй. На фоне образующихся величественных, чуть архаичных гармоний мелодия и этого эпизода омрачается, воспринимается как далекое воспоминание:



¹ Тема «*De Profundis*» звучит даже на фоне тем из эпизодов с их светлой лирикой, омрачая колорит.

Сложное развитие музыкальных образов продолжается до конца части. Тема «De Profundis» появляется в верхнем регистре у скрипок и флейт, сближаясь теперь по характеру с первой темой Adagio¹, но просветленность настроения оказывается недолговременной. Вступает основная тема, с мелодией в первоначальной тональности E-dur и в первоначальной же фактуре, что создает в Adagio арку между началом и концом (настоящей зеркальности репризы здесь нет, так как эпизоды-«островки» следуют в экспозиции и репризе в одинаковой последовательности). Но вместо теплого тембра струнных в высоком регистре тема здесь переносится октавой ниже, теперь в хоральном звучании духовых, с поступенным движением трезвучий у тромбонов. Бесстрастный хор валторны, деревянных и тромбонов звучит отрешенно-траурно. Второй, «утверждающий» мотив темы отсутствует. В атмосфере печального угасания появляется «тема птицы», небольшая по протяжению, но имеющая огромное значение (см. пример 89). Изложенная в натуральном миноре и в высоком регистре, в пасторальном тембре флейты, тема звучит светло и наивно как символ надежды и утешения.

Существенно, что заключительные фразы солирующей флейты представляют синтез «темы птицы» и темы «De Profundis».

В среднем и нижнем «этаже» оркестра в это время меняются тембры. Струнные снова — уже в медленном движении выпевают триольный мотив, который заканчивается в мажоре. Последние четыре такта «перехватывают» медные. Они исполняют *pianissimo* хорал, представляющий интонационный сплав из мотивов и первой темы, и темы «De Profundis». Этот хорал звучит сумрачно — E-dur «отравлен» сочетанием тоники с большой септимой и минорного септаккорда пониженной III ступени; а «где-то наверху» раздаются светлые (несмотря на минорный лад) фиоритуры «птички»-флейты², поющей как бы на фоне сливающихся с вечерним темнеющим небом грозových туч.

Adagio «Литургической симфонии» — необычный для композитора широкий поток мыслей и чувств. Для утверждения силы высказывания применен замедленный темп тематического развития. Это контрастирует краткости, даже афористичности крайних частей и в то же время зиждется на традициях многих средних частей классических сонатных циклов с их образами «бесконечных» созерцаний. Однако взрывы минорных кульминаций — это уже достояние современности —

¹ «Просветлением» темы «De Profundis» здесь уже готовится кода всей симфонии.

² Вследствие разобщенности регистров и разных тембров две терции не вступают в диссонантное столкновение как здесь, так и далее, в коде всей симфонии.

именно для симфоний XX века характерно проникновение в медленные части цикла контрастных и драматических образов¹.

Так же, как и в первых двух симфониях, важнейшей частью «Литургической» является финал. Это не только обобщенный результат и вывод из развития предыдущих частей; нет, здесь имеет место активнейшее внутреннее развитие, наибольший драматургический сгусток конфликтных столкновений, а собственно идейно-образное резюме всего цикла дается только в заключении, в коде².

Форма третьей части «Литургической симфонии» снова отличается большим своеобразием и ярчайшим сквозным развитием. В ней есть элементы и сонатности и рондо — крайне необычно трактованного: вопреки традиции, тема рефрена не является темой главной партии, как в классической рондосонате, а рефрену противопоставляются две контрастные темы, которые и можно считать темами главной и побочной партий этого сонатного *allegro* без разработки.

«За» сонатную форму говорит то, что для рондо крайне не типично последование двух тем, второй и третьей, не разделенных рефреном, что имеет место здесь.

Аргументом «против» определения темы рефрена как главной партии сонаты, а следующих двух тем как тем группы побочной партии, является нехарактерность рефрена в качестве первой темы; не типично для сонатной формы и сочетание громадного динамического развития с отсутствием разработки между экспозицией и репризой. Форма финала «Литургической» аналогична, пожалуй, некоторым произведениям Шопена, где иногда при элементах сонатности темы «не сонатны» в классическом смысле и нет большой разработки, несмотря на напряженность драматургического развертывания.

Не настаивая на единственности такой трактовки формы, а просто для удобства и краткости, в дальнейшем тему рефрена мы будем называть менее категорично, просто темой марша, а следующие две темы — темами главной и побочной партий. Этим мы подчеркнем и наличие признаков сонатности в форме и ее неповторимость (форму сонаты разрывает тема марша, что обуславливается оригинальностью всего замысла развития)³.

¹ Гениальное *Andante* Пятой симфонии Чайковского более ранний пример подобной конфликтности.

² В таком развитии циклического произведения есть связь с некоторыми финалами Бетховена («Героическая» симфония), тогда как в целом у классиков — да и в дальнейшем — преобладает противопоставление всего финала предыдущим частям цикла.

³ Можно считать, что здесь композитор создает новую форму рондосонаты, где рефрен не является темой главной партии, а главная и побочная партии излагаются после первого проведения рефрена.

Своеобразие средств, которыми достигается динамизация и слитность развития, будет очевидным при анализе репризы финала симфонии. Следует только отметить, что если в классической сонате отсутствие разработки свидетельствовало о спокойном развитии, исключающем «драматические события», то здесь наоборот: конфликтность сопоставления тем и их развития дает возможность обойтись без разработки в середине, между экспозицией и репризой, а разработка — очень небольшая — как бы передвигается дальше, на место между репризой и кодой¹.

Финал Третьей симфонии принято рассматривать как столкновения тупых и грубых сил с человеком, мечтающим о счастье и борющимся за него.

Силы зла воплощаются в теме так называемого «Марша роботов» (это название удачно отражает тупость, бездушные и механичность образа). С «Марша роботов» начинается музыка финала симфонии, на его противопоставлении другим темам построен конфликт драматургии. Вот эта тема в ее четвертом проведении, где уже полностью сформирована ее фактура:



В музыковедческой литературе «Марш роботов» справедливо сравнивается с эпизодами «нашествия» в музыке Д. Шостаковича, несмотря на полное их интонационное различие. Можно провести параллель и с маршем П. Хиндемита из сюиты «1922», со следующим его фрагментом:



¹ В классической сонате разработочные эпизоды в коде сочетаются с достаточно пространной разработкой в середине.

Однако существенно то, что Онеггер создает образ, страшный в своем тупом безразличии, а для Хиндемита, художника гораздо более рационального и уравновешенного, аналогичный объект является предлогом всего лишь для иронии, для остроумной шутки¹. Б. Левик указывает, применительно к маршу финала симфонии, что «Чем-то по общему смыслу он перекликается с «Шествием на казнь» из «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза²». Напротив, не «по общему смыслу», а интонационно тема (в двухголосии, в своем первом проведении) несколько родственна теме Токкаты Прокофьева — несомненно, хорошо известной в Париже, при несхожести как раз образов произведений (Токката, несмотря на минорный лад, проникнута моторностью энергии скорее жизнеутверждающего характера).

Тема «Марша роботов» принадлежит к такому типу тематизма, где главенствующее значение имеет не верхний, мелодический, голос, а сочетание всех элементов — мелодии, гармонии, ритма, фактуры, тембра. Как уже указывалось, Бетховен иногда применял в подобных темах регистровое развитие; то же делает здесь и Онеггер, повторяя, таким образом, в одном произведении (первый раз в теме «De Profundis») довольно редкий прием (опять-таки, так же поступил Бетховен во второй и третьей частях «Аппассионаты») ³. В развитии темы применен всегда свежий эффект «приближения». При экспозиционном изложении тема чередуется с небольшими связками (движение аккордов в глубоком басу), создающими глухое, зловещее окружение, — назовем их «мрачными шумами». Тема как бы постепенно формируется (вспомним и финал Первой симфонии) и фактурно и структурно — от двухголосья до шестиголосья, от пятитактов до восьмитактового построения (тематическое развитие «Марша роботов» продолжается и далее). Повышение регистра сочетается с прибавлением инструментов — преимущественно духовых (при небольшой «примеси» деревянных, тема на всем протяжении сохраняет лейттебр медных), при постепенном вводе все более и более мощных и тяжелых тембров. Если в первом, как бы эскизном облике мелодический голос темы звучит у басового кларнета, то при четвертом проведении включена еще группа тромбонов, и тема предстает в законченном

¹ Впрочем, в начале двадцатых годов произведения молодого Онеггера были также не слишком пессимистичны.

² А. Онеггер. Симфония № 3. Партитура. Музыка, М., 1968. Предисловие.

³ Последовательное изложение темы во все более и более высоких регистрах — прием очень броский, и его частое применение может привести к нежелательному однообразию; тем не менее, в определенных условиях подобное тематическое развитие придает исключительную яркость образу, а иногда и показывает выпукло его трансформацию.

виде — в противоположном движении параллельными трезвучиями. Этот фактурный прием композитор применяет в своем творчестве неоднократно, но обычно трезвучия он помещает в разных регистрах, а нижние дает в широком расположении. Подобная фактура встречается в темах «позитивного» значения (даже в первой части «Литургической», при всей ее смятенности, тема, изложенная «встречными» аккордами, более «человечна», нежели ее окружение). Здесь — совсем иная картина. Оба пласта параллельных трезвучий — в низком регистре и тесном расположении, с «мрачно» звучащими терциями нижнего пласта. Движение трезвучий не диатонично, а хроматизированно, оно замедленно, тема как бы топчется на месте. Тембр «тяжелых» духовых придает что-то жесткое, резкое, «агрессивное». Последовательное повышение регистра при каждом следующем проведении темы, в сочетании с одновременным усилением инструментальных сил создает почти зримое восприятие равнодушной, тупой силы, медленно, но непреодолимо продвигающейся вперед и подминающей все на своем пути.

Весь раздел темы «Марша роботов» характерен ладотональной неопределенностью; если первые два проведения еще можно трактовать, как V и IV ступени a-moll (или первое проведение как e-moll'ное), то дальше ощущение тональности решительно пропадает, что вполне соответствует бессмысленно-агрессивному облику темы. Впрочем, исходя из того, что из четырех первых проведений темы марша три идут на органном пункте, можно считать все изложение темы предыктом к следующему разделу¹; однако это органное e, порученное фортепиано и литаврам, плохо прослушивается, не сливается со звучностью духовых и никакой басовой опоры гармонии не дает. В то же время последние такты марша органически подводят к a-moll'ной теме главной партии, представляющей антитезу «Маршу роботов». Стык тем является разрешением неустоев в устоях — вся тема главной партии, как и вообще все онеггеровские темы положительных образов, в ладотональном отношении подчеркнуто устойчива. Ее строение вполне элементарно — двухчастность (8т+6т—4т+4т) с четкими кадансами². Ладовая и структурная выпуклость и устойчивость темы резко контрастирует не только «Маршу роботов», но и всему предшествующему в первых частях симфонии. Напомним, что этой темой перебрасывается арка к коде первой части, с ее суровым натуральным a-moll и ладотональным просветлением. Образ темы главной партии воспринимается как сдержанно-страстный протест перед наступающей бездушной стихией:

¹ Тем самым экспозиция марша несет еще функцию вступления.

² Композитор называет форму темы трехчастной.



В отличие от многих других тем композитора а-молл'ная тема¹ представляет собой широко развитую, напевную мелодию в натуральном миноре с применением пониженных ступеней, придающих интонированию особенную экспрессивность (таким образом, в ладовом отношении тема близка ряду минорных тем Шостаковича с их альтерациями). Мелодия в первой половине поручена сдержанно-мужественному тембру валторн и полна ярких выразительных интонаций. Патетично начальное обыгрывание «вопрошающей» квинты — от тоники вверх и затем ходом от VII натуральной ступени через VI ступень вниз². Выразительна пониженная II ступень и опевание минорной терции, и декламационно-ораторский ход от терции вниз к тонике, взятой в виде синкопы, вспомним трагический с-молл'ный ноктюрн Шопена:



Особенный ритмический эффект создают слигванные с четвертями шестнадцатые и восьмые, что уничтожает размеренность движения, придает всему интонированию характер взволнованной речи³. В первом предложении *d* и *b* выдержаны; согласно приемам самой традиционной техники, на

¹ Вернее, ее верхний голос (эта оговорка необходима, как будет очевидно далее).

² Этот ход в симфониях Онеггера имеет важнейшее значение как выражение страстного желания счастья (см. третью тему финала Второй симфонии, тему «De Profundis» в ее облике в конце «Литургической симфонии»).

³ Этот ритмический эффект «перекочевал» в симфонию из джазовой музыки, в которой, напротив, он вполне традиционен и даже трафаретен.

фоне выдержанных звуков вступает порученный виолончелям контрапунктирующий голос с хроматическим, «плачущим» мотивом. Во втором предложении этот контрапункт как бы активизируется и дважды звучит, переплетаясь с мелодией, а в третьем предложении «вырывается вперед», вступая как верхний голос и как кульминация темы:



Место кульминации вполне «классично» — примерно зона золотого сечения. Образный смысл замещения валторн виолончелями при повышении регистра очевиден — это изливание сдерживаемого поначалу чувства. Аналогичные кульминации характерны для многих романтических мелодий. Существенна функция затактового пассажа (тридцатьвторыми и шестнадцатыми), повышающего эмоциональный тонус и заставляющего вспомнить пассаж из «Патетической симфонии» Чайковского, играющий ту же роль:



Напряжение повышается модуляцией с «упором» на I степень, как доминанту к субдоминанте. Экспрессивен и ход к квинтовому *e* через интервал малой терции. Впрочем, несмотря на *as* в мелодии, терцовый ход воспринимается на слух, как типичный ход восточной увеличенной секунды от вводного тона вниз. Помимо связи с Чайковским, весь дальнейший комплекс выразительных средств кульминации заставляет вспомнить о композиторах «Могучей кучки» и, в первую очередь, о Мусоргском: «страстная» мелодия на тоническом ор-

ганном пункте, подчеркивание нонаккорда, «аппассионатная» увеличенная секунда — все это не раз применялось великими русскими композиторами и в целях характеристики образа, не столь уже далекого от онеггеровского¹.

Ранее говорилось о том, что мелодия главной партии не исчерпывает образное содержание темы. У Онеггера есть ряд случаев одновременного звучания контрастирующих элементов фактуры, что создает особую образную глубину и сложность. Об одном из таких случаев уже упоминалось — это третья тема финала Второй симфонии с ее затаенно-страстной мелодией на фоне таинственного оstinатного движения и зловещих последований аккордов. В экспозиции главной партии финала «Литургической» — также наложение контрастирующих линий. Мелодия, исполненная хотя и сдерживаемого, но сильного порыва, как бы «придавливается» тяжелой аккордикой с тесным расположением голосов в низком регистре и тормозящими развитие оstinатными ходами от пониженной I ступени. В гармонии важно применение и минорных терций, и малых секунд. Все это способствует драматичности образа. В теме как бы содержится одновременно и протестующее высказывание, и сила, против которой протестуют.

Если a-moll'ную тему считать главной партией, то следующий эпизод можно трактовать как связующую; она знаменуется как бы возвращением враждебных сил. Мрачным октавам тромбонов и тревожному движению в басах (этот элемент получит далее существенное развитие) «отвечают» десятизвучные аккорды в высоком регистре у деревянных с валторнами и фортепиано, «низвергающиеся» в хроматическом движении. Этот новый мотив, несмотря на включение в аккордику почти всего звукоряда, звучит не так уж резко². Он похож на какие-то угрюмо-тусклые гудки-сигналы, врывающиеся из наступающего агрессивного мира тупой механической силы. Следует отметить, что в применении хроматической гаммы (это относится и к ходам первой части) ново то, что она дается в сложном гармоническом комплексе; хроматические пассажи издавна служили изображением бури как в природе, так и в душе героя, но гармонии Онеггера придают им новую окраску, более мрачную и зловещую.

Как теме «Марша роботов» противопоставлялся страстный протест a-moll'ной темы, так и здесь, на смену угрюмым сигналам встает новая тема (тема побочной партии, или просто третья тема), которую можно характеризовать как тему жа-

¹ Вспомним органные пункты в «Пляске персидок» и «Старом замке» из «Картинок с выставки», где, к тому же, на органном пункте так же обыгрывается II ступень, а также органный пункт и нонаккорд в «Гаданье Марфы» из «Хованщины».

² «Нерезкость» звучания обусловлена преобладанием терцовой структуры (малые секунды отсутствуют).

лобы и страдания. В экспозиции этой теме предшествуют, а также разрывают ее новые мотивные образования, представляющие как бы голоса из мира, враждебного человеку. Теперь возникает еще один поступенный нисходящий мотив, получающий развитие далее, в предкульминационном нарастании.

Вот начало первой и второй половин темы побочной партии:

118a) *sostenuto ed espress.*

118b)

Если первая, а-молл'ная тема является выражением мужественного протеста и страдания, то эта, вторая из тем «человечности», женственна. Ее тембр — струнные. Верхний голос снова передан виолончелям — скрипки пока прибегают для более важного момента. Мелодия основана на нисходящих задержаниях, многовековых интонациях скорби, не теряющих, однако, своего выразительного значения и теперь, как связанных с непосредственно-эмоциональным речевым интонированием. При этом ход от VII ступени к V сближает тему с темой главной партии.

Трехголосье струнных «гармонично», движение плавно, что говорит о близости темы хоровой фактуре и создает образ не индивидуализированный в своей скорби, а массовый. Хотя тональные устои полностью не выражены, в первой половине темы ясно слышится es-moll (или dis-moll), а во

второй — e-moll. На глубокие органичные пункты (четвертями) накладывается движение в низком регистре в ритме «Марша роботов», как бы напоминающего о тревожности ситуации. Впрочем, в данном случае басовый контрапункт плохо прослушивается и мало что прибавляет к образу темы. Это один из случаев технологического «переизбытка» (иногда имеющего место у Онеггера), когда полифонический прием как бы недостаточно точно «попадает в цель».

Так заканчивается экспозиционное изложение тематического материала; очевидно, однако, что в экспозиции был не «просто» показ контрастных образов — грубой силы и протеста и страдания, а и их «столкновение». Это подтверждает и развитие темы «Марша роботов», и вторжение завывающих сигналов в дальнейшие темы. Такой динамический характер экспозиции дает возможность сразу, минуя классическую разработку, перейти к репризе, причем «события» в ней продолжают развиваться все более и более интенсивно.

Реприза начинается музыкой «мрачных шумов», которая уже звучала в начале финала. Эти «шумы» теперь уже не прерывают тему марша, а только предваряют ее. «Марш роботов» вступает сразу в высоком регистре, с *h* малой октавы (примерно, с уровня, достигнутого в экспозиции) развернутым построением в 14 тактов при неуклонном продвижении вверх: в теме марша преобладает звучание меди, в которую в середине включаются трубы, берегаемые до сих пор. В своем «агрессивном» ходе тема достигает третьей октавы, после чего как бы перебивается вступлением темы главной партии, темы «страстного протеста», излагаемой в *h*-moll. Поразительно дальнейшее развитие тем и главной, и побочной партий. Композитор находит интереснейшие приемы для создания сквозной линии развития, в которой обе темы сближаются и неуклонно повышается их уровень напряжения.

H-moll'ная тема вступает у скрипок¹ в унисон прямо с кульминационных четырех тактов (в экспозиции это были 14—17 такты темы), а тема марша продолжает звучать на втором плане у валторн². Затем «Марш роботов», сменяется темой главной партии (тоже у валторн, как и в экспозиции), но тема скрипок продолжает развиваться и главенствовать в фактуре, хотя формально ее и следует теперь определить как контрапункт к валторновой теме³. Таким образом, все

¹ Можно пошутить, что если «силы зла» как бы выдвинули в бой резерв в виде труб, то силы сопротивления бросают в сражение скрипки, не выстулавшие до сих пор в мелодической роли.

² Скрипки звучат ноной выше, нежели тема у виолончелей в экспозиции.

³ В том, что сначала дается кульминационное предложение главной партии, а только потом предшествовавшее ему, можно усмотреть воплощение принципа зеркальности, излюбленного композитором.

проведение темы главной партии приобретает кульминационный характер. В теме скрипок господствует поступенное движение, придающее характер не субъективного, а общечеловеческого. Это высказывания людей, объединенных общим чувством. Однако враждебные силы отнюдь не отступают — тему многократно прорезывает мотив «сигналов», в басу проводится остиная фигура, построенная на мотиве «Марша роботов»¹. Несмотря на это, распевная линия у скрипок продолжается и непосредственно переходит в тему побочной партии, которая также излагается в значительно более высоком регистре, чем в экспозиции. Струнные усилены удвоениями деревянных при общем повышении динамики. Как мы видим, обе темы сливаются у струнных как единое целое, не разбиваемое более «вставками» других мотивов. Далее начинается собственно разработка². Если течение репризы давало Онеггеру основание писать в своих комментариях к симфонии, что «силы сопротивления растут и крепнут», то дальнейший «разворот событий» отнюдь не подтверждает этого. В конфликтном столкновении разработочного раздела, несмотря на его относительную краткость, участвует весь тематический материал, кроме только что прозвучавшей «темы жалобы» побочной партии (можно сказать, что в столь драматический и решающий момент уже не до сетований и вздохов). «Мир человечности» показан двукратным появлением мотива главной партии и взлетами вверх гамм скрипок (развитие затактового гаммообразного мотива в кульминации темы). Образы зла явно сильнее: тема марша, «сигналы», «мрачные шумы», а также энергично-суровый мотив связующей партии; теперь этот мотив развивается полифонически. Наступательное движение «Марша роботов» усилено новым элементом — восходящей гаммой трезвучиями у труб. Разрастается еще один мотив (также подготовленный ранее) — хроматическое движение четвертями в басовых голосах вниз (вспомним, что нисходящие ходы баса в медленном темпе связаны с ощущением значительности, важности происходящего, часто с образами судьбы, рока).

Это драматичное сплетение тем и мотивов приводит к кульминации, являющей наступление катастрофы:

¹ Снова возникает впечатление, что полифоническая техника композитора не совсем бьет в цель — эти басовые ходы существуют более для глаза, чем для слуха, и мало что прибавляют к общей картине.

² Это не вторая разработка в коде классической сонатной формы, где развитие ведет к утверждению заключающего и обобщающего образа, а именно разработка, перемещенная из средней части, с ее неустойчивыми построениями

Pesante

119

и т. д.

Резко диссонантные аккорды усиливают мотив, полный предельного напряжения (Ярустовский характеризует его как крик о помощи¹). Повторность аккордики придает этому последнему призыву настойчивость, полутоновая интонация — ощущение боли.

Дважды как бы в ответ следует мотив из темы «роботов», в *fortissimo* у труб, тромбонов и низких деревянных. Буквально зримо передается впечатление страшной силы, приблизившейся наконец вплотную и безжалостно «перемалывающей» все кругом. Паузы в теме, сопутствовавшие ей с самого начала, теперь, сочетаясь с предельной силой динамики, делают образ еще более тупым и равнодушным, и в такой тупости еще более страшным. В третий раз мотив «призыва о помощи» звучит в увеличении, при полном *tutti*²; аккорд, отмечающий высшую точку всей симфонии, выдержан целый такт и подчеркнут всеми ударными с тамтамом³. Хроматическая гамма «опускает» последнюю интонацию на две октавы вниз, что воспринимается как обессиленный выдох. На несколько тактов воцаряется тишина, наступает момент прострации, звучит только звук *cis pianissimo* в глубоком басу в ритме «Марша роботов». Победившие враждебные силы удалились, трагедия свершилась, и арена действия опустела.

Композиторы, которым свойственно пространное изложение мыслей, несомненно ввели бы до коды развернутый связующий эпизод; Онеггер с его любовью к предельному лаконизму обходится без этого. После трех тактов «ухода» следует кода, несущая ответ на все предыдущее развитие образов симфонии погружением в катарсис, «отстранением» от происшедших трагических событий, возникновением надежды и веры в возможность установления чего-то светлого и счастливого. Эта кода отличается от ряда других, венчаю-

¹ «Советская музыка», 1964, № 3, стр. 121.

² Это *tutti* — на 4 такта — единственное во всей третьей части симфонии, является примером величайшей сдержанности в использовании «сильнодействующих» средств оркестровой звучности, что вообще характерно для оркестрового мышления композитора.

³ Одним из типичнейших видов применения тамтама и является акцентирование им значительнейшей точки развития, особенно в кульминации трагического характера.

щих многие выдающиеся произведения трагедийного жанра, сложностью и многоплановостью развития. В относительно небольшой по количеству звуков отрезок произведения композитор вкладывает много музыкальных мыслей. Если заключение симфонии и является результатом и выводом, но оно, тем не менее, продолжает развитие, так как в нем имеет место взаимодействие и трансформация целого ряда тем. При этом была бы наивным вульгаризаторством тенденция к объяснению тематических метаморфоз придумыванием тех или иных сюжетов. Глубоко убеждающие с точки зрения развития музыкальных образов тематические преобразования у Онеггера поддаются в гораздо меньшей степени литературным аналогиям, чем, например, во многих произведениях Листа. И все-таки известная конкретизация образного смысла коды возможна именно в силу ее тематического развития и, в частности, появления «темы птицы», объединяющей все три части симфонии.

В заключении финала «Литургической симфонии» можно усмотреть три раздела. Темп крайних разделов — *Adagio*, — контрастирующее основному темпу финала (хотя таковым и является *Andante*, но воспринимаемое отнюдь не как медленная часть симфонии, а скорее как «быстрая», но идущая в умеренном движении). Устанавливается устойчивый *Cis-dur* при динамике *pianissimo* (снова сказывается стремление композитора сочетать лаконизм с монументальностью, письмом большими мазками, исключая частую смену динамики).

Первый раздел коды резко контрастирует кульминационному взрыву всем — типом ладотональности (преобладание диатоники), интонационно, фактурой, динамикой, тембром; у засурдиненных струнных звучит хорал, как бы говорящий о чем-то самом глубоком. То, что в жанре хорала применен наименее хоральный, самый теплый из всех возможных в оркестре тембр, придает сокровенность музыкальному высказыванию. В подчеркнуто ясной структуре изложения (3+4 и 4+3) почти слышится голос, произносящий четыре фразы, идущие «от сердца к сердцу»¹:

¹ Знаменитое изречение Бетховена, написанное им на рукописи «Торжественной мессы».

Конфликтная драматургия симфонии, однако, дает еще о себе знать. За хоралом следует четырехтакт — середина трехчастной формы, с темой преобразованного «Марша роботов». Но теперь он изложен в высоком регистре, в холодном тембре флейт (засурдиненные трубы использованы для «нижнего этажа» фактуры), и звучит как затуманивающееся воспоминание; одновременно в верхнем же регистре у альтов вступает органнй пункт на тонике, гипнотизирующий длительностью тянущихся флажолетов, который связывает середину с третьей частью формы. Преодоление конфликта (четырёхтактовое напоминание о марше) внутри коды служит окончательному утверждению светлого образа в репризе, где сочетаются элементы четырех тем. К органному пункту присоединяются завораживающе-таинственные звучности засурдиненных скрипок *divisi* в монотонном поступенном движении трезвучиями в противоположном направлении, возникшими в последнем, «кодовом варианте «Марша роботов». На этом фоне звучат (то одновременно, то поочередно), три темы: «голос птицы», «*De Profundis*» (в самом верхнем регистре у скрипки соло), и экспрессивный контрапункт солирующей виолончели, представляющий лирическое «оплакивание», близкое первой теме второй части.

Темы «птицы» и «*De Profundis*» перебрасывают арку к *Adagio* симфонии¹. Но тема «*De Profundis*» предстает в завершенной, «заключительной» форме, в пределах одного лада, без модуляций, что утверждает образ в его просветленной трансформации². «Голос птицы» звучит в окружении убаюкивающих аккордов скрипок; они сливаются в какой-то таинственный тембр, мало расчлняясь гармонически. Это тоже дает новое качество по сравнению с окончанием второй части, где фоном служили сумрачные хоральные звучания духовых. Важно и то, что «тема птицы» в каждой последующей части симфонии проходит во все более высокой тесситуре; в коде финала она передается от флейты — к флейте гикколо. Заметим, что политональное сочетание минора у флейты с пикколо и мажора струнных звучит мягко вследствие разобщенности тембров.

Музыка коды симфонии истаивает в заключительном тоническом *Cis-dur*'ном аккорде (большой септаккорд I ступени), но в последнем такте вступает новый, омрачающий образ, появление которого уже остается без ответа: на аккорд струнных накладываются в низком регистре тяжелые

¹ Аналогично второй части «тема птицы» вбирает и интонации темы «*De Profundis*».

² Ход от VII натуральной ступени к квинте в мажоре в контексте медленного темпа и пониженной динамики типичен для выражения катарсиса.

духовые — тромбоны и фаготы, звучащие как напоминание о непреодоленных силах страшной действительности¹.

Каков же смысл заключительного катарсиса коды «Литургической симфонии»? Сам композитор пишет о том, что «если поет птица, то стоит жить...» Но это «желание жить», эта надежда на светлое будущее зарождается после катастрофической развязки, и это не может не накладывать отпечаток пессимизма на замечательное по силе выражения заключение симфонии. Что касается религиозного истолкования просветления коды, то оно возможно, но отнюдь не обязательно. В частности, музыка хора говорит о глубоко человеческих чувствах без каких-либо конкретных религиозных ассоциаций. Тема же «птицы» столь выпукла, что она безошибочно находит путь к аудитории как тема громадного обобщения, как символ надежды, предназначенный сопутствовать человеку на его жизненном пути.

Так же, как Вторая симфония (и в еще большей степени) «Литургическая симфония» — произведение немалой силы воздействия и большого гуманистического звучания.

Тематизм симфонии, при всей сложности ее музыкального языка, исключительно рельефен. Различные группы тем резко контрастны, что весьма облегчает восприятие всей драматургии. Огромную роль играют тембровые характеристики, часто прямо-таки театральной выпуклости. Темы «Марша роботов», «птицы», взволнованное пение струнных — все это имеет прочную жанровую основу и обладает подлинной эмоциональной заразительностью и впечатляемостью. В симфонии редкий пример необыкновенной «осязательности» смысла развития событий, не нуждающегося в дополнительной конкретной программности². Новаторство и богатство музыкального языка имеют прочную реалистическую основу, так как опираются на целый комплекс отстоявшихся выразительных средств, имеющих интернациональное значение.

¹ Любопытно, что это тот же аккорд, который заключал Вторую симфонию, но там у струнных в *forte* он звучал победоносно, а здесь тембр тромбонов *ritato* придает ему зловещий оттенок.

² Подобная ясность развивающихся музыкальных мыслей неизмеримо убедительнее, чем например программность Р. Штрауса, у которого при наличии подробных литературных описаний развитие образов часто неспятно с точки зрения музыкальной логики.

Четвертая симфония

В творчестве Онеггера наряду с симфониями-драмами, воплощающими большие этические проблемы, значительную роль играли произведения и иного типа — без напряженной и конфликтной драматургии — жанрово-пасторального характера. Такова и Четвертая симфония, созданная в 1946 году, между драматичнейшими Третьей и Пятой. Эта симфония как бы посвящена Базелю — излюбленному месту отдыха композитора, и ее образы навеяны картинами народной жизни Швейцарии. Симфония имеет наименование «*Deliciae Basilienses*» — в разных переводах оно гласит «Базельские улады» (или «удовольствия»), либо «Сладостный Базель». Интимный и утонченный дух произведения нашел отражение и в небольшом составе оркестра — в партитуре он назван камерным; точнее было бы наименование — малый симфонический (так как количество струнных автором не ограничено) при шести деревянных, двух валторнах, одной трубе, фортепиано и ударных. Композитор был склонен трактовать стиль симфонии как следующий традициям Гайдна и Моцарта (после «бетховенских» тенденций в «Литургической»). Однако такая авторская самооценка представляется несколько иллюзорной; величайшая гармония формы, свойственная, например, симфониям Моцарта с их предельно обобщенными типами выразительности, вообще принципиально немислима в XX веке с типичной для него необходимостью психологического обоснования «событий» и отказа вследствие этого от «уравновешивающих» форму повторений. Что касается Гайдна, то для демократизма его симфонизма крайне существенно полное единство народнопесенных интонаций со всеми другими компонентами его гомофонного стиля, слияние, нарушаемое усложненностью гармонического языка. Такое слияние составляет особую проблему современной музыки, проблему, во всяком случае не решенную Онеггером в традициях венского симфонизма. Применение небольшого состава оркестра также не вызывает ассоциаций с Гайдном и Моцар-

том. Композитор вовсе не идет по пути Прокофьева, применившего в своей «Классической симфонии» гайдновский состав для тонкой и остроумной стилизации. Музыкальная ткань «Базельских удовольствий» не менее сложна, чем в других симфониях, изобилует сложными полифоническими наслоениями, тонкими колористическими приемами; следует отметить громадную изобретательность композитора в области формы.

Жанровой основой Четвертой симфонии являются, скорее, традиции немецкой романтической симфонии.

Первому Allegro предпослано медленное вступление «ноктюрнообразного» характера¹. Это сразу создает характерное для романтической симфонии противопоставление таинственных образов светлым, «дневным»². При тональности симфонии A-dur вступительное Lento в одноименном миноре также является традиционным контрастом в симфонических циклах. В Lento как бы набрасываются эскизы целого ряда тем, контрастирующие будущим темам своей ритмической челоформленностью, а иногда и ладовым наклоном³:

121a) Мотивы вступления



121b) Мотивы Allegro



¹ Темп вступления — Lento misterioso, то есть «медленно и таинственно».

² В этом отношении (да и не только в этом) другая Четвертая симфония — Бетховена — является одной из родоначальниц романтического симфонизма.

³ Собственно вытекание темы главной партии Allegro из темы вступления — прием далеко не такой редкий; вспомним, например, Шестую симфонию Чайковского, Первую — Бородина, Симфонию Франка.



Важную краску всему Lento дает несколько импрессионистическая тема с параллельными трезвучиями у засурдиненной меди и флейт, начинающая и завершающая музыку вступления:



Тема сразу создает картину величественной природы. О дальнейшем появлении тематических эмбрионов экспозиции можно сказать, что это -- неясные очертания того, что в Allegro будет отчетливо видно при свете дня.

В тонкой звукописи Lento применен характерный для композитора 12-ступенный лад, со значительно бóльшим, чем в других симфониях, количеством тонических устоев (то же будет и в следующем за Lento Allegro), что вполне соответствует спокойствию музыкальных образов. В конце вступления «тема параллельных трезвучий» подводит к мажорному тоническому секстаккорду начала Allegro, что как бы знаменует освещение пейзажа солнечным светом.

Тема главной партии Allegro диатонична, в отличие от хроматизированных тем главных партий других, «драматических» симфоний. Мотивное ядро близко лирическим мелодиям музыки XIX века:





Тема вводит в атмосферу спокойного созерцания идиллической, ласковой природы. Мелодия ее интонационно близка одной из тем Двенадцатого квартета Бетховена¹:



И там и здесь мелодия как бы изливается из вершины источника. Одинаково ритмическое строение и интонационные контуры первых тактов. Но у Онеггера, как это ни парадоксально, тема более «квартетна»²; бетховенский тематический образ с его гомофонной структурой и четкой периодичностью может одинаково, в сущности, «уложиться» и в квартетной, и в оркестровой и фортепианной фактуре. Эта тема могла бы быть также и темой песни. У Онеггера каноническое изложение, вариантность окончания темы в разных ее проведений при дальнейшем длительном разворачивании, чуждом песенной квадратности, полифоническое развитие — все это накладывает отпечаток специфически квартетного интеллектуализма эмоций. Важно различие первой гармонии. У Бетховена — трезвучие, у Онеггера — выдержанный септаккорд с глубоким басом, позже становящийся секстаккордом. Подобная гармония при динамике *piano* способствует рефлексии, а отнюдь не непосредственной и наивной эмоциональности³.

Велика роль «задумчивых» секстаккордов в «Тристане», и такое выразительное значение этой гармонии близко Онеггеру, склонному в «простой» музыке ее постоянно применять.

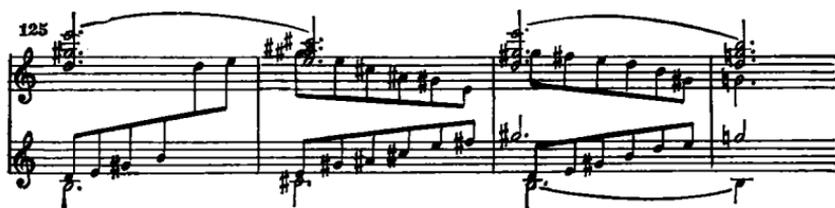
¹ Так многие музыкальные мысли великого симфониста оказывают воздействие не только на романтическое искусство XIX века, но даже на образы «новой» музыки середины XX.

² Характерно, что первое изложение темы и поручено струнным.

³ Ход мелодии от терции тоники вниз к ее квинте (лирическая «секстость») у Бетховена тоже способствует более открытой эмоциональности, чем движение у Онеггера от квинты. Однако обе темы имеют терцовое соотношение баса и мелодии.

Недаром секстаккордами полна даже оперетта композитора «Приключения короля Позоля», в целом далекая от «стоп-центной» легкожанровости.

Весь образ темы, как часто бывает у Онегера, двупланов: свирельные пентатонические попевки у деревянных вносят локальный народный колорит (поддерживаемый на протяжении всей части именно тембрами духовых), тогда как неторопливо развертывающаяся мелодическая линия создает ассоциации с задумчивым и утонченным героем симфонии (фактура темы более утонченна, чем у Бетховена), находящимся на лоне природы; впрочем, и сами «голоса природы» порою не менее изысканны, как, например, колышущиеся фигурации, идущие от позднего Листа, преломленного через Дебюсси:



Двуплановость темы очевидна, например, и по последним тактам главной партии, где простейший каданс с выразительной, напевной мелодией, как бы «отравляется» хроматическим контрапунктирующим голосом¹:

126

V-nl
Ob.
Cl.
Fl.
poco rit.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. Первая система — скрипки (V-nl). Вторая система — гобой (Ob.) и кларнет (Cl.). Третья система — флейта (Fl.). Включены дирижерские штрихи и динамическое обозначение «poco rit.».

Развитие темы главной партии определяют диалоги между группами струнных и деревянных (подобные «переключки» — одно из выразительных средств жанра пасторальности) при господстве диатоники. Среди отклонений значительную роль играют отклонения в сравнительно близкие тональности, что способствует идиллической простоте настроения.

¹ Для наглядности следует проиграть этот пример с партией гобоя и без нее.

Далее следует целая группа тем, что характерно для экспозиционного изложения у Онеггера. Эти темы можно трактовать как темы побочной партии, однако точнее отнести их к связующему разделу, вследствие возникающего движения более мелкими длительностями, типичного для связующих партий. Звучащую вслед лирическую тему, изложенную более крупными метрическими единицами вполне естественно отнести к началу побочной партии.

В группе тем связующей партии четыре раздела, состоящих из различных тематических элементов. Наиболее яркий из них представляет пасторальные пентатонические наигрыши, прерываемые задорными синкопированными аккордами:



Образы музыки связующей партии после задумчивой первой темы воспринимаются как мимолетные картинки сельской жизни. Контрастом вступает короткая лирическая тема побочной партии:



Ясная мотивная периодичность темы создает впечатление поэтической речи. Квартовые ходы от тоники к V ступени и далее ко II звучат как нежное признание. Прозрачные гармонии на органном пункте В малой октавы хрупки и в своей простоте утонченны. Интонирование по своей «ласковости» напоминает лирику светлых образов Римского-Корсакова; характерно, например, в этом смысле применение секстаккорда III ступени.

Далее следуют два эпизода на материале связующей партии: скерцозный, построенный на задорных синкопированных аккордах, и пасторальный (приводим второй из них):

Светлыми септаккордами VI ступени G-dur, играющими роль тонических устоев, оканчивается эта обаятельная, спокойная и безоблачная экспозиция. В целом вся она построена по излюбленному композитором принципу сопоставления ряда непродолжительных тем. Но если в драматических симфониях такие темы объединяются общей динамической волной, то здесь подобное чередование более мозаично. Его смысл можно определить как течение каких-то светлых, спокойных мыслей, прерываемых созерцанием различных картин природы и сельской жизни¹.

После подобной «малоустремленной» экспозиции у композитора должна была возникнуть «проблема» разработки; «просто» разрабатывать темы не внесло бы движения вперед, создало бы затянутость и монотонию, а для создания напряженных кульминаций ни задумчивая первая тема, ни последующие свирельные наигрыши и «ласковая» побочная партия не дают материала. Композитор решает эту проблему, создавая в середине разработки центральный эпизод, причем применяет оригинальную, присущую только его стилю, технику.

К эпизоду подводит первый раздел разработки — стретта темы главной партии. При этом, после жестковато звучащего первого проведения темы с тремя пластами политональной

¹ Вспомним, что очень многие экспозиции «недраматических» Allegro Бетховена весьма богаты тематическим материалом, что, кстати, представляет значительные трудности для исполнителей в смысле нахождения общей объединяющей линии развития.

фактуры, гармоническую основу представляют совсем простые романтические красочные последования — H-dur'ный секстаккорд и As-dur'ный квартсекстаккорд, плавно переходящий в C-dur'ный квинсекстаккорд I ступени, с которого начинается эпизод разработки. Фактура эпизода снова двупланова и отличается чисто онеггеровским своеобразием.

Фон представляет оstinатное движение. Его создает трехголосный канон, построенный на трехтактовом ядре темы главной партии. Это движение «опирается» на очень медленно сменяющиеся гармонии C-dur (квинтсекстаккорд I ступени, минорный нонаккорд II ступени и т. д.) и поручено квинтету: «находка» состоит в том, что на подобную полифоническую фактуру накладывается пасторально-пентатоническая тема в звонком тембре флейты, трубы, колокольчиков и фортепиано в высоком регистре¹. Эта тема построена на интонациях свирельных наигрышей связующей партии (как это ни удивительно, но при детальном рассмотрении оказывается, что мелодия эпизода как бы «собирает», с самыми незначительными изменениями и добавлениями, свирельные мотивы, вступавшие ранее не подряд). Тема изложена большими длительностями и приобретает праздничное звучание:



Создаваемый протянутыми гармониями и оstinатным канонем образ светлой, умиротворенной природы (быть может, с доносящимися звуками сельского праздника) воспри-

¹ Свирельные наигрыши или «пение птичек» в музыке второй половины XIX века часто сочетались с колышущимся фоном, что создавало более непосредственные ассоциации с картинами сельской жизни и природы.

нимается как опосредствованный через созерцание утонченного и сложного художника¹.

Эпизод является смысловым центром всего Allegro. Третий раздел разработки подводит к репризе: повторяются и разрабатываются пентатонические попевки, проскальзывает «ласковое» начало темы побочной партии. Здесь следует нарастание, которое однако, не является предыктом к репризе (так как первая тема по своему характеру не дает оснований к ее проведению на повышенной динамике), а подводит к небольшой, так сказать, местной кульминации.

Необычайно обаятелен эпизод, связывающий эту кульминацию с репризой главной партии (он уже звучал в конце экспозиции в другой тональности)²:

The image shows two systems of musical notation. The first system is for Violin (V-ni) and Oboe (Ob.). The tempo is marked 'Poco meno mosso'. The violin part starts at measure 131 with a piano (*p*) dynamic. The oboe part enters with a melodic line. The second system continues the violin part, with the text 'и т.д.' (and so on) at the end. The notation includes various musical symbols like slurs, accents, and accidentals.

Репризное проведение главной партии изложено квартой выше, чем в экспозиции, начинаясь, таким образом, в тональности субдоминанты, но этим, если не считать мелких тесситурных перестановок в голосоведении, разница между пост-

¹ Все же следует отметить известное колористическое «непопадание в цель» этого фрагмента: как сами пентатонические последования, так и их применение параллельными квартами и квинтами неожиданно имеют восточный характер; подобные ассоциации, разумеется, не могли входить в замысел композитора; проникновение такого колорита связано, конечно, не с восточной мелодикой, а с влиянием Стравинского, да и Дебюсси, — оказавших вообще немалое воздействие на стиль композитора (в данном случае речь идет о пентатонике «Пагод» и «Соловья»).

² Возможна и иная трактовка формы. Можно считать, что сразу после эпизода начинается зеркальная реприза (появление свирельных мотивов и элементов побочной партии), несмотря на разработочный характер всего изложения. Такое определение удовлетворительно объясняет отсутствие в репризе побочной партии после главной. С другой стороны, получается несколько искусственное включение в репризу упоминаемого ранее нарастания с кульминацией, характерного гораздо более для конца разработки, чем для пребывания между темами в их репризном проведении.

роением первой темы в экспозиции и репризе и исчерпывается. Здесь, вместо обычного для Онеггера переосмысления темы, имеется редкое для него буквальное соответствие с экспозиционным изложением вплоть до сохранения количества тактов — 56-ти. По-видимому, сам характер образа (мечтательное раздумье на природе), связанный с традициями романтического симфонизма, не позволил применить более динамизированное развитие, а продиктовал одинаковое, неторопливое и спокойное развертывание тем в обоих случаях.

Новшества в репризе начинаются после главной партии. Вместо связующей, важнейшие мотивы которой были широко использованы в разработке, звучит — в видоизмененном изложении — тема вступления, которая как бы вытесняет и замещает побочную партию. Здесь можно вспомнить традиции в классическом симфонизме, когда появление в разработке новой темы заменяет одну из тем побочной партии (бетховенская «Героика»). Здесь композитор идет дальше — замещение происходит не в разработке, а в репризе, и не новой темой, а темой вступления, образующей, таким образом, арку между началом части и репризой. Образный смысл этого замещения символизирует, живописует наступление вечера после «дневных» картин природы.

Далее следует поэтичнейшая кода, в которой утверждается главная тональность.

В многочисленных имитациях проходит тема главной партии, дважды в контрапункте с темой побочной:

Allegro molto tranquillo

132

p sost.

Fag.

V-ni I

pp

Мелодия первой темы «сонно» сползает во все более низкий регистр в стреттном проведении у трубы, валторны и виолончелей. Картиной умиротворения, спокойствия, как бы угасания дневных красок заканчивается это Allegro, столь отличное от первых Allegro других симфоний композитора.

Вторая часть симфонии — сравнительно небольшое Larghetto отличается необычным развитием: если начало его и контрастирует первому Allegro, то затем происходит как бы сближение материала, с тем, чтобы в конце части снова вернулся контрастный образ.

Форма Larghetto, как и во Второй симфонии, — очень свободно трактованная пассакалья: в вариациях басовая тема вытесняется другими мелодическими голосами и возвращается только в качестве последнего репризного проведения.

Тема пассакальи и представляет контраст образам первой части:



В ней соединяется торжественность с какой-то угрюмой суровостью. Жанровые истоки темы связаны с Бахом. Восьмитактовая мелодия сложна в своем развитии, идущем от нарастания волевого импульса в первом четырехтакте к рефлексирующему спаду во втором. При одnogолосном (в октаву) изложении тема содержит скрытую полифонию с напряженной, хроматически сближающейся интерваликой и пунктирным ритмом; и то и другое, несомненно, навеяно баховской техникой.

Между первым тоническим *d* и заключительным ходом к тонике через пониженные IV и II ступени следует непрерывная цепочка отклонений, преимущественно в минорные лады. Эта неустойчивость, в соединении с хроматикой и интервалами уменьшенной октавы и септимы (малой, уменьшенной и большой) производит впечатление напряженного и мучитель-

ного интеллектуального процесса. Подобные выразительные средства, после пасторальности и созерцательности первой части с ее диатоникой, сразу переносят в хотя и величественный, но суровый мир. В отличие от драматургии Второй и Третьей симфонии, смысл подобного контрастирующего сопоставления не вполне ясен и оправдан эмоционально: тема пассакальи не имеет такого развития, при котором произошло бы столкновение образов частей всего цикла, а напротив, постепенно «уступает» место темам, развивающим образы первого Allegro. Если «вторжение» музыки Larghetto имеет какую-либо программность, то следует признать, что логика музыкального развития не раскрывает ее полностью.

Л. Раппопорт справедливо отмечает, что в первой вариации в контрапунктах к теме пассакальи формируется будущая народная тема (это как бы вариация, появляющаяся раньше самой темы), которая является смысловой кульминацией всей части¹. Со второй вариации мрачный образ темы начинает отступать: пунктирный мотив второго и четвертого тактов основной темы преобразуется в жалобные остинато у гобоя, флейты и кларнета; этот же мотив, «собранный» в вертикаль, звучит в аккордах вторых скрипок и альтов, а от собственно басовой темы остается только фигура начального мотива, используемого как аккомпанемент. На всем этом фоне первые скрипки, перехватываемые потом деревянными, интонируют длинную мелодию; она так же, как и тема главной партии Allegro, начинается с квинты — вершины источника. В отличие от угловатой, эмоционально «закрытой» темы пассакальи, эта мелодия, развиваемая почти до самого конца части, лирична и общительна. Преобладание постепенности в сочетании с чередованием небольших спадов и подъемов придает ей характер непосредственного высказывания:

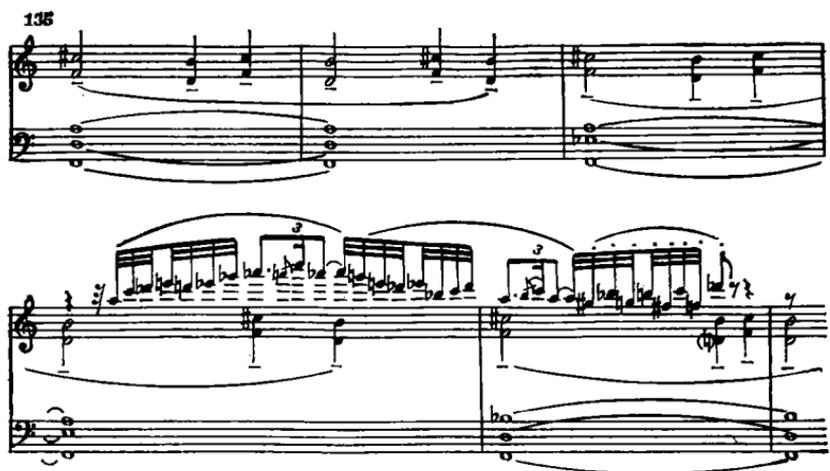


¹ Л. Раппопорт. Артур Онеггер, стр. 244.



Очевидно, что фактура музыкальной ткани принимает излюбленный композитором усложненный вид: на переплетающиеся линии «накладывается» мелодия.

Далее вступают два новых элемента. Первый — это хроматизированные фиоритуры деревянных; они ассоциируются с пением птиц и вносят пасторальный колорит. Это «птичье пение», раз возникнув, продолжает звучать почти до конца части как фон для контрапунктического сплетения остальных линий. Оно не имеет традиций, идущих от «Шелеста леса» Вагнера или от диатоники «птичьих голосов» в операх Римского-Корсакова или симфоний Скрябина¹. Во всех этих случаях «птицы» как бы аккомпанируют «героям» произведений, их пение усиливает лиризм настроения. Здесь скорее (как и в голосах птиц в произведениях Мессиана) звучит голос природы как бы вне людей, их чувств и помыслов². «В нечеловечность» пантеистического настроения особенно ощущается при вступлении другого элемента фактуры — оstinатного убаюкивающего движения секстами трубы и валторны:



¹ С последними, всего вероятнее, Онеггер и не был знаком.

² Такое впечатление создается «автономностью» фиоритур — они накладываются на всю фактуру, но гармонически не сливаются с ней.

Создающийся здесь образ глубочайшего погружения в природу развивает образы первой части, но и отличен от них — там имели место либо образы мечтательной задумчивости, либо мимолетные жанровые зарисовки сельской жизни.

Народная песня «Z'Basel an'm Rhy» вступает в сложной фактуре, в виде среднего голоса, контрапунктирующего лирической теме; изложение последней начиналось в d-moll. После ладонеустойчивого эпизода следовало изложение с «отправной точкой» в f-moll; теперь тема утверждается в пасторальном F-dur:

138

138

Cor.

Cor.

и т.д.

В этой «тихой» кульминации, представляющей как бы гимн природе, соединено несколько линий-образов (наподобие знаменитой репризы вступления к «Мейстерзингерам»¹): задумчивая тема скрипок со спокойным колыханием гармоний (партия квинтета вполне самостоятельна), эпическая мелодия народной темы у валторны и над всем этим — неумолкающее щебетание, «далекое от всего человеческого».

Очевидно, что несмотря на цитируемую народную песню, возникающий образ далек от непосредственной наивности и простоты, характерных для народного искусства. Интонации старинного напева вливаются в сложную ткань, не доминируя в ней, и за ним чувствуется утонченный современный художник.

За этим эпизодом, утверждающим образ природы, непосредственно следует заключительный раздел, повторяющий тему пассакальи, которой контрапунктируют мотив из первой вариации и «убаюкивающие» сексты из среднего раздела *Larghetto*.

Как уже упоминалось, обрамление светлых по настроению вариаций сумрачной темой пассакальи все же не представляется до конца убедительным. Контраст между пассакальей и другими темами слишком велик для «контраста единства», а развитие всей симфонии как-то не дает оснований для показа «контраста противоположностей». Пожалуй, подобное противопоставление более убедительно в другом произведении этого периода, близкого Четвертой симфонии, в «Камерном концерте», где пасторальным образам крайних частей также контрастирует медленная и минорная средняя часть, тоже пассакалья; но там тема пассакальи, при ее минорности, более светла и поэтому более органично входит в развитие образов всего цикла.

Подобно предшествующим симфониям, в «Базельской» чрезвычайно ярка третья, финальная часть.

В более ранних симфониях композитор отказывался от скерцо, как от раздела, тормозящего развитие его драматургии. В Четвертой симфонии, с ее спокойным настроением и отсутствием драматически напряженных образов, Онеггер, сохраняя привычную для него трехчастность цикла, вводит жанровые черты скерцо в финал.

¹ Кстати, в обороте темы скрипок в первом такте слышится родство с вагнеровским мотивом из «Кольца»:



Форма финала и в этой симфонии имеет ряд особенностей. Это снова сонатное *allegro*, но, как и другие онеггеровские *Allegro*, с весьма необычными приемами развития; особенно свежо полифоническое развитие репризы и коды.

Основная тональность финала «Базельской симфонии» — *a-moll*. Минор заключительной части в мажорном цикле — прием редкий, но не исключительный. Он наблюдается, например, в Третьей симфонии Брамса и Седьмой Шостаковича, где служит целям повышения уровня напряжения драматического конфликта. Но иное применение минора, более близкое симфонии Онеггера, в «Итальянской симфонии» Мендельсона, тоже *A-dur*’ной и тоже, кстати, с *d-moll*’ной медленной частью. И у Мендельсона, и у Онеггера одноименный лад применен для музыки быстрого, увлекательного танца. И там, и тут минор не вносит какой-либо конфликтности в общую концепцию. Можно скорее говорить о близости этих двух финалов танцевальным образом народной музыки, где минорность часто не драматизирует образ, а способствует его большей темпераментности, «зажигательности». Кроме того, минорность финала у Онеггера дает возможность ярче прозвучать и выделиться мажорной теме в коде.

Обилие тем (также типичное для симфонизма Онеггера) создает калейдоскопическую картину сцен народного праздника. Все темы отличаются протяженностью, причем более или менее одинаковой, что, как будет очевидно, обуславливается особенностью их репризного изложения. В начале части (очень похожем на начало финала Первой симфонии) происходит формирование главной, «гарантальной» темы. Музыка носит причудливо-гротесковый характер, сохраняемый и далее. Перед появлением в «готовом виде» основной темы, излагается еще целая группа из трех скерцозных тем:

188a) *Allegro* $\text{♩} = 128$
Tr-ba

Fag.

и т.д.

1386)
Fiati

Archi pizz.

Fag.

1389)

f Fiati

Otoni

Archi

Для всех этих тем характерно наличие эффекта «переключки», причем во второй и третьей — переключек целых оркестровых групп, что весьма типично для жанра скерцо с его тенденцией и к шутливости, и к колористической фантастичности¹. В первой есть черты марша, несмотря на трехдольный размер: затактовый квартовый ход к тонике, пунктирный ритм, равномерность аккордов сопровождения; характерен и тембр трубы, причем применение сурдины, причудливость мелодии (интервал малой ноты), изобретательность в области гармонии придают теме гротесковый характер, вызывают ассоциации с карнавальным весельем.

Если первая тема имеет тонический устой, то следующие

¹ Скерцозность финалов Четвертой симфонии и родственного ей Камерного концерта имеет французскую традицию «Ученика чародея» Поля Дюка.

две «отрываются» от тональных центров. В то же время гармоническую основу составляют септаккорды при отсутствии резких диссонансов — их композитор обычно прибегает только для негативных образов или образов смятения и сомнений.

Последняя из скерцозных тем непосредственно вливается в главную тему финала, представляющую наиболее яркую мысль всей части:

139 *stacc.*

The image displays five systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The first system is marked with the number '139' and the instruction 'stacc.'. The notation includes various chords, primarily triads and dyads, with some complex chords in the bass line. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) in the second system, and then to one flat (Bb) in the third system. The music is written in a style characteristic of late 19th or early 20th-century piano music.

В теме подчеркнута ее жанровость — стремительный танец, близкий тарантелле — характерной ритмикой и простой фактурой, гомофонным складом и — в первом проведении темы — единством тембра. Впрочем, простота фактуры (аккомпанемент состоит из типичного для танцевального жанра чередования басов и расположенных выше аккордов) несколько замаскирована более интересным и сложным сочетанием этих компонентов, нежели «просто» их равномерная смена.

Строение мелодии, несмотря на ее шутливость и танцевальность, богато и сложно. Первый такт с мотивом длительностей четвертями дает импульс к дальнейшему движению восьмых, как бы многотактовой «беготне». В начальном мотиве необыкновенно ярка интервалика: после скачка на квинту вниз следует «озорной» ход на уменьшенную дуодециму. Образующийся тритон (а также интервал уменьшенной октавы с первым *e*) и создает нужную энергию для последующего движения. В этом движении возникает новый мотив задорного характера (см. такты 8—9). После начального тонического *a-moll* в теме звучат самые разнообразные ступени лада, с приходом в заключение — хотя бы в одном мелодическом голосе — снова к тонике¹.

Далее следует еще одна новая скерцозно-танцевальная тема, в которой, пожалуй, существеннее общий характер движения, чем мелодическая яркость:



Затем одна из тем первой группы приводит к теме побочной партии, где кантиленная мелодия у виолончелей поддерживается «искрящейся» скерцозной фактурой у деревянных и фортепиано:

¹ Тему можно шутливо уподобить камешку, который после броска с сильнейшим замахом (первый такт) многократно скользит вдоль поверхности воды, задевая все новые и новые гармонии.

141 *Fiati*

The image shows three systems of musical notation for a piece titled 'Fiati'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is marked with '141' and 'V-c. sost.'. The second and third systems are marked with '8-'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The third system ends with the abbreviation 'и т. д.' (et cetera).

Тема имеет песенно-танцевальный характер. Ее тональность — *e-moll* создает традиционное соотношение тональностей главной и побочной партий. Многочисленные альтерации в сторону понижения придают мелодии меланхоличность — как будто среди беззаботного карнавального веселья появилась грустная маска. Второе проведение темы, завершающее экспозицию, как бы намечает тот полифонический путь, по которому пойдет развитие репризы: мелодия побочной партии соединена с темой главной, причем сохраняется скерцозная фактура сопровождения.

Экспозиционный показ тем вводит в атмосферу праздника, и веселого, и причудливого.

Очень небольшая разработка распадается на два контрастирующих между собой раздела. Первый по структуре традиционно-классичен — в нем развивается первая тема и одна из скерцозных тем (см. пример 138 в). Преобладает первый мотив темы главной партии — задорный «замах» из трех звуков с энергичными скачками на широкие интервалы (это наиболее яркий мотивный материал, и естественно, что он наиболее удобен и благодарен для мотивной разработки). В юморе и бойкости этого раздела есть нечто от некоторых финалов Бетховена с их неукротимой энергией. Далее, одна-

ко, таится неожиданность. «Прыжки и беготня» приводят не к кульминации, а к спаду на замедлении и ослаблении звучности, после чего вступает новый раздел — Adagio на *pianissimo*:

В подобной причудливости развития есть также нечто от Бетховена — великий композитор любил иногда применять игру контрастов между весельем и задумчивостью — вспомним реминисценцию «меланхолии» в шутовском финале Шестого квартета. Образный смысл Adagio заключается в противопоставлении праздничным сценам «отрешенности» окружающей природы. Эта отрешенность, «внечеловечность» пейзажа и подчеркивается таинственно звучащими у струнных квартетными гармониями в нижнем регистре, поступенным «ползанием» верхних голосов при завуалированности ладовых тяготений. А в качестве одного из средних голосов ткани звучит доносящийся как бы издали мотив первого такта главной темы (у засурдиненных валторн и трубы), теперь в темпе Adagio, аналогично кинокадрам при замедленной съемке.

Далее следует реприза. Ее «остов» составляет первая тема главной партии, проводимая в разных регистрах пять раз. После первого проведения в основной тональности a-moll, тональности темы следуют по малым терциям a — fis — es — c — a («уменьшенный лад» позднего романтизма). Пятое проведение оказывается снова в a-moll, являясь тем самым репризным. При каждом проведении темы в качестве контрапункта к ней вступают по очереди другие, также сохраняющиеся до конца. Таким образом, в «репризе репризы» одновременно звучат все пять основных тем финала. Теперь ясно, почему мелодии третьей части «Базельской симфонии» примерно одной протяженности. Несомненно, что они создавались первоначально в соединении и только потом «разошлись» в качестве гомофонных мелодий по всему фи-

налу. Это репризное соединение тем, подчеркиваемое тонким выбором оркестровых красок, является одним из образцов высочайшей полифонической техники композитора.

Но конец репризы не есть еще кульминационная вершина — композитор находит средства для поднятия уровня напряжения в коде. 12-ступенный минор сменяется диатоническим мажором, в котором выступает новая тема — древняя народная песня «Basler Morgenstreich». Строение коды характерно для важных разделов формы у Онеггера: имитационно разрабатываемая (в «трех этажах») тема служит всего лишь полифоническим фоном для господствующей мелодии (в сущности этот прием весьма близок тому, что было в коде финала Второй симфонии с ее новой темой трубы).

«Фоном» служит тема главной партии. Но теперь ход на дуодециму от *a* к *es* заменяется ходом на *d*. Отсутствие тритона уничтожает стимул к цепочке тональных отклонений и теперь мелодическое движение восьмьюми происходит в сфере диатоники, служа заключительному утверждению главной тональности. Вот эта трансформация важнейшего образа всей части:



Народная песня, о которой выше говорилось, выступает в роли мелодического голоса в самом верхнем регистре, в наиболее праздничном, «звонком» наряде (флейта и пикколо в переключке с трубой, колокольчиками и фортепиано)¹:



¹ Эта инструментовка создает тембральную арку с «праздничным» эпизодом первой части.



И снова вступает таинственно-бесстрастная музыка *Adagio* с тем, чтобы неожиданно прерваться озорной заключительной фразой диалога деревянных и струнных.

Подобные заключения также имеют прообраз в ряде «недраматических» финалов Бетховена, где «задумчивые» остановки прерываются шаловливо-шутливым заключением. Сходный эффект можно найти и в окончаниях ряда скерцо, как, например, в бетховенской Седьмой симфонии или в упоминавшемся уже «Ученике чародея».

По музыкальному языку «Базельская симфония» во многом отличается от остальных симфоний композитора прежде всего обилием диатоники. Нередки при этом длительные тонические устои, часто очень простые. В гармонии много сопоставлений септаккордов вместо «резких» наложений. Интерваллика тем лишена изломанности и колючести, мелодии нередко пентатоничны, чем подчеркивается локальный колорит. Имеет место и включение народных швейцарских мелодий.

Вместе с тем частое применение 12-ступенного лада и приемов полифонического развития придает образам рафинированный характер. Хотя в произведении много жанровой живописи, но она очень утончена, это относится и к празднично-танцевальной музыке финала симфонии. Для воссоздания народного духа с его полнокровностью и простодушием подходит не изысканная дробность гармоний, а либо ее медленные смены, либо «переборы» двух функционально ясных гармоний. Если подобные условия соблюдены композитором при цитировании двух народных мелодий, то другие, танцевальные темы гармонизируются септаккордами при их частых сменах и изысканнейших сопоставлениях и даются нередко в сложных полифонических сочетаниях. Частое применение гармонической основы в виде продолжительно звучащего секстаккорда в низком регистре способствует настроению углубленной созерцательности. Хотя всем этим симфония отличается от ряда произведений, скажем, немецких романтиков, музыкальный язык которых часто гораздо более

сливался с песенными интонациями народной музыки их страны, связь «Базельской симфонии» с традициями романтизма очевидна. В этом смысле следует отметить медленные разделы цикла: вступление с его «ночным» колоритом и образы «суровой старины» в теме пассакальи. Также характерен задумчиво-кантиленный стиль главной партии первой части, жанровость ряда ее эпизодов. В танцевальности финала, перемежающейся с колористическими зарисовками, есть также нечто от эстетики романтизма. Самый факт «отстранения» от конфликтов действительности путем «ухода» в созерцание природы и народножанровых сцен тоже говорит о романтической направленности симфонии.

Пятая симфония

... «У меня страшная бессоница... Чтобы прогнать мои ужасные мысли, я их записываю на бумаге, они вылились в ряд эскизов, из которых я смог сделать целую симфонию»¹.

Эти слова композитора относятся к Пятой симфонии — последней симфонии Онеггера, написанной в 1950 году. Свою душевную депрессию композитор сумел переключить на создание крупного произведения, во многом примыкающего к его важнейшей линии симфонизма, воплощенной во Второй и Третьей симфониях. Однако от этих сочинений «Симфония трех ре» отличается сгущенным трагическим тоном, в ней поражает малое количество светлых образов. Если искать параллелей с трагичнейшими концепциями прошлого, то такие произведения, как *b-moll*'ная соната Шопена или «Патетическая симфония» Чайковского проникнуты величайшим жизнелюбием по сравнению с «Симфонией трех ре». Что касается более близкого времени, то, например, в творчестве Прокофьева, даже в таких его драматичных концепциях, как Второй фортепианный концерт или Третья симфония, всегда ясно ощущается, что автор говорит не от своего лица и «не о судьбах человечества», а уделяет внимание каким-то отдельным событиям, пусть трагическим, но не имеющим отношения к философским пессимистическим концепциям.

В творчестве Шостаковича, наоборот, нередко общечеловеческие трагические ситуации, в которых и сам автор как бы принимает самое близкое участие, но в них обычно наличествует луч света, хотя бы в виде образов воспоминаний или теплящейся надежды.

Симфонизм Малера также не однопланов — он построен на игре контрастов.

Как раз одноплановость концепции Пятой симфонии при ее повышенно пессимистическом тоне обуславливает оригина-

¹ Л. Раппопорт. Артур Онеггер, стр. 253.

нальность построения сонатного цикла, в частности, и по сравнению со всеми остальными симфониями Онеггера.

Симфония, как всегда у композитора, трехчастна, но вместо сонатного *allegro* первую часть представляет *Grave*, выполняющее функции и первой части, и вступления, и медленной части. Это обстоятельство определяет жанр и второй части — впервые в свои симфонии композитор включает скерцо, при этом гротесково-зловещего характера. Такой тип образов, не типичный для скерцо XIX века, довольно часто встречается, напротив, в современном искусстве. В онеггеровском произведении подобная трактовка жанра скерцо создает предпосылки к развитию сквозной линии всей симфонии. Во второй половине венчающего ее финала происходит конфликтное столкновение. Столь позднее вступление борющегося начала входит в общую концепцию симфонии, не похожую на концепции ее предшественниц. В сущности в построении цикла имеется известная аналогия с одним исключительно популярным классическим произведением; имеется в виду «Лунная соната» Бетховена с ее трагической медленной первой частью и финалом с более активным драматизмом. И если первая часть «Лунной» тесно связана с третьей (по меткому определению В. П. Бобровского она является «ее инобытием»¹), то аналогия и в этом, хотя и в гораздо меньшей степени, есть и с «Симфонией трех ре». Но трагизм Бетховена, разумеется, существенно отличен от концепции симфонии Онеггера, в которой ощущение безнадежности придает особый отпечаток «пассивности» образам в ее первых двух частях, чуждый духу и его предшествующих симфоний.

Тональность симфонии — *d-moll*. Таким образом, у композитора из пяти симфоний две написаны в *d-moll*, где почти все части в главной тональности. В такой приверженности к *d-moll* сказываются, по-видимому, классические традиции трактовки данной тональности как тональности образов рока и трагического величия. Каждая часть симфонии оканчивается ударом литавр *pianissimo* на ноте *re*, как бы символизирующем неотвратимость рокового конца². Для оттенения этого образа композитор и ограничивает применение ударных в симфонии тремя ударами литавр, что несколько сказывается на всем эмоциональном строе, усиливая вообще присущий Онеггеру аскетизм в выборе оркестровых красок, особенно заметный в кульминациях произведения, звучащих сдержанно-камерно. Вообще композитору как величайшему мастеру оркестра свойственно известное демонстративное

¹ В. Бобровский. «Лунная соната». Сб. «Бетховен». Вып. 2. М., 1972.

² Подобный выразительный эффект, пожалуй, все же слишком тонкая краска для стиля «крупной фрески», культивируемого композитором.

самоограничение в пользовании оркестровыми красками, что служит подчеркиванию его антиромантической направленности¹.

Первая часть «Симфонии трех ре» написана в трехчастной форме, с реминисценцией темы середины в коде, что создает элементы сонатности.

Во всем Grave наличествуют только две темы (что необычно для техники композитора); этим, при относительно небольшой протяженности всего Grave, создается форма большого дыхания, воплощается монументальность замысла.

Фактура главной темы Grave принадлежит к числу излюбленных у композитора; она состоит из двух пластов трезвучий — в нижнем и верхнем регистре, при встречном и противоположном движении этих пластов:



Аккордово-хоральный склад, медленный темп, преобладание постепенности, однообразие ритмических формул, частое опевание тех или иных ступеней (в частности, «горестное» опевание тонической квинты в ядре темы) — все это вызывает ассоциации как с торжественной органной музыкой, так и с культово-хоровой. Поступенное движение неуклонно тяготеет вниз, что характерно для образов судьбы, неумолимого рока. Остановки почти на каждом четвертом такте еще усиливают связь с хоровыми жанрами, рождая мысль о стихотворном тексте, рифмы которого и отмечаются этими остановками. Тема представляет яркий пример применения 12-ступенной тональности с преобладанием пониженных ступеней. Ступени лада отнюдь не совпадают в разных пластах фактуры, вследствие чего постоянно образуются диссонирующие шестизвучия, вносящие в атмосферу траурного оплакивания суровость и экспрессивную силу. Их несколько смягчают остановки на менее диссонирующих созвучиях — септ- и нонаккордах, которые являются как бы «противовесом» другой, резкой аккордике.

Нетрудно заметить сходство фактуры этого раздела с фактурой «Марша роботов», несмотря на противоположные

¹ Есть известная аналогия с «Весной священной», в которой Стравинский шёл как бы «ниже своего достоинства» напрашивающееся применение арф как инструментов, слишком часто используемых для создания экзотического колорита.

образные характеристики этих тем. Родство есть и в принципе изложения, только примененном в теме Grave, так сказать, наоборот: если в «Марше роботов» был эффект «приближения» при восхождении в верхние регистры и наращивании динамики, то здесь налицо обратный ход развития — полное *tutti ff*, занимающее все регистры, сменяется постепенным удалением со «сползанием» голосов вниз при огромном *diminuendo* и выключении оркестровых групп.

Подобный «пассивный» тип образности будет давать знать о себе и в дальнейшем развитии, накладывая отпечаток на всю концепцию произведения.

Горестно-траурное звучание, переходя в более низкие регистры, становится еще более мрачным, особенно в двух последних четырехтактах, где в *piano* происходит диалог двух групп — тяжелой меди (трубы и тромбоны — совсем как в «Марше роботов») и струнных, с сурово-значительным тембром крайних низких звуков у скрипок.

Средняя часть с более индивидуализированной темой, как часто бывает у Онеггера, не дает отклонения, «отстранения» от мрачных событий, а только меняет их план — образ народной печали сменяется образом личного одиночества:

The image shows a musical score for Clarinet B (Cl. b.) and strings, measures 146-150. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of staves. The first system is labeled '146 Cl. b.' and starts with a piano (*p*) dynamic. The second system is labeled 'Cl.' and the third system is labeled 'p'. The music features a steady, rhythmic pattern with a mix of eighth and sixteenth notes, and rests, creating a somber and rhythmic atmosphere.

Квадратность структуры, поступенность роднит обе темы. И в теме средней части соблюдается равномерность ритма смены гармоний — теперь они меняются в каждом такте.

Мелодия сумрачно поднимается из глубокого баса в тяжелом и мрачно-угрюмом тембре басового кларнета (к которому присоединяется кларнет в низком регистре).

Вместо хора звучит траурный псалом¹. Говоря образно, герой симфонии остается в одиночестве, неизмеримо более тягостном, чем предшествующая картина народного горя. Подобно безнадежной жалобе мелодия медленно «пробирается» кверху и затем снова сникает (как выразительны такты 6—8!). Экспрессивны фигуры шестнадцатыми, а также синкопированные ходы на секунду. Развитие темы усиливает напряжение во втором восьмитакте, с солирующим английским рожком, где есть некоторая близость знаменитому грустному наигрышу пастуха из третьего действия «Тристана» в следующем обороте:



Ладотональность средней части остается не выявленной. Если оба первых восьмитакта начинаются с e-moll'ной гармонии, то далее этот лад ничем себя не утверждает; межтональные смены минорных аккордов как бы соответствуют блужданию обессиленного, одинокого героя.

Вторая половина средней части начинается почти как первая — той же мелодией, снова у басового кларнета, всего лишь тоном выше, чем раньше. Но непрерывное движение восьмыми в нижнем голосе вносит момент некоторой активности. Мелодия медленно, но неудержимо движется вверх; однако в нее вклиниваются остинатные фигуры труб, хроматически «ползущие» вместе с мелодией также в верхний регистр. В них есть что-то болезненное, нечто от бредового наваждения:



Следует громадное нарастание. Мелодия, перехваченная скрипками, непосредственно вливается в траурную тему главной партии (которая на этот раз звучит в h-moll); тем

¹ Очевидна интонационная близость одному из псалмов оратории «Царь Давид», созданной четвертью века раньше:



самым осуществляется единая сквозная линия симфонического развития, объединяющая обе темы и как бы синтезирующая личное и всеобщее. Вступление темы главной партии, кажущееся началом динамизированной репризы — кульминация всей части. По сравнению с экспозицией усиление напряжения достигается более полным *tutti* (в экспозиции при *fortissimo* «приберегались» валторны), а главное, продолжением звучания оstinатного мотива у труб. Кульминация ознаменована, как обычно у Онеггера, и ладотональным утверждением; мелодия (а вместе с нею и аккордика) «застывает» на всем кульминационном отрезке между *e* и *g* третьей октавы, опевая *fis* — квинту *h-moll*, причем на этой квинте пятикратно сближаются оба пласта аккордов, образуя тоническое трезвучие¹:

The image shows two systems of musical notation. The first system is labeled '150 8-' and 'Tr-be'. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), a middle staff labeled 'Tr-be' (trumpet) with a treble clef and a key signature of one sharp, and a bottom staff with a bass clef and a key signature of one sharp. The second system is labeled '8-' and consists of two staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp, and a bottom staff with a bass clef and a key signature of one sharp. The music features a melodic line in the trumpet and piano accompaniment with chords and a melodic line in the piano.

Эмоциональное напряжение достигает предела в последнем такте кульминации, когда после заключительного аккорда, уже не разрешаемого в тонический устой, остается на фермате у труб звучащее как пронзительный вопль *gis*.

Но кульминация была ложной репризой, настоящая наступает только после ферматы. При этом основная тональность *d-moll* имеется только в верхнем пласте аккордов, а в нижнем — продолжает звучать *h-moll*, что дает синтез тональностей кульминации и основной.

¹ Еще раз подчеркнем, что большая роль квинты тонического трезвучия в определенных условиях усиливает «горестный» характер образа. Вспомним траурные темы Бетховена!

Принцип «пассивного» развития, выраженный через эффект удаления в экспозиции, находит свое продолжение в репризе: повышенная динамика кульминации сменяется внезапным *pianissimo* репризы. Смысл этого контраста, являющегося весьма свежим и сильным выразительным средством, не так-то легко объяснить словами. Смена насыщенной динамики призрачным *pianissimo* как бы ставит под сомнение реальность происходящего. «То», что утверждалось в кульминации, так неожиданно исчезает, вернее, превращается в свою тень, что рождается мысль — «а может быть, ничего и не было», еще более усиливая чувство безнадежности.

Возвращаясь к музыкальной технологии, заметим, что фактурно реприза сильно обогащена; тема дается в тембральном развитии, она проходит сначала у струнных *divisi*, а затем в группе деревянных с их холодным колоритом, причем у меди с сурдинами мрачно звучат имитации. Хорально-аккордовая фактура теперь сочетается с контрапунктом, состоящим из выразительных фигур, передающихся от одних инструментов к другим. Эти мотивы-попевки диатоничны, они «прояснены» в ладовом отношении и как бы обволакивают траурную аккордику. Принцип таких фигураций идет от мотивов у деревянных, применяемых — и именно в репризах — Чайковским, например, в медленных частях Четвертой симфонии и скрипичного концерта. Впрочем, близости с элегичными образами великого русского симфониста не возникает. Мелодический материал совсем иной, и звучит он где-то на отдаленном плане, призрачно, в отличие от вполне материальных мотивов деревянных у Чайковского.

После смены струнных деревянными следует, аналогично экспозиции, уход в низкий регистр.

В мрачнейшем тембре низких регистров тромбоны и фоготы с тубой в тесном расположении подводят к короткой коде. Шесть тактов звучат во фригийском *a-moll*. На фоне «застывших» аккордов духовых, мрачных и холодных (без тонической терции — см. такты 1 и 3 нотного примера) является вновь тема средней части, вернее, ее первый мотив. На беспомощной, трагической интонации вопроса тема гаснет в перекличке кларнета и басового кларнета:

351

pp

V-c.

Cl. b.



Есть в этих тактах нечто общее в характере образа с началом Шестой симфонии Чайковского с его темой у фагота в глубоком басу. Внезапное возвращение главной темы в призрачном унисоне струнных *pizzicato* (с последним *re*, поддержанным литаврами), завершает *Grave* в *d-moll*:



Эта фраза воспринимается как непреложный приговор судьбы. И снова возникают ассоциации с первой частью «Патетической», уже с ее кодой, где *pizzicato* ниспадающей гаммы символизирует неумолимость силы рока, и еще более с окончанием первой части Третьей симфонии Рахманинова, где имеется близкий Онеггеру мелодический рисунок при сходной фактуре.

В целом все *Grave* представляется траурным обрядом, в котором хоровые отпевания чередуются с унылыми псалмами. Своеобразие формы, ее «изюминку» составляет эффект удаления, исчезновения, как бы ставящий под сомнение не только ценность человеческого существования, но и реальность самого отпевания.

Тип развития образов первой части классифицировался как пассивный. Аналогичный принцип проводится и во второй части, являющейся небыстрым скерцо. По своему жанру скерцо и тяготеет не к динамике развития, а к причудливым и фантастическим наплывам образов. Отличие скерцо «Симфонии трех ре» от классических образов в том, что в нем преобладают сумрачные краски (трагедийные скерцо Пятой и Девятой Бетховена в этом смысле не принимаются в расчет — они являются исключением, а не правилом)¹. Но для XX века «мрачные» скерцо достаточно характерны, и можно сказать, что вторая часть Пятой симфонии Онеггера

¹ Кстати, они и не названы композитором «скерцо», хотя и сохраняют по ряду линий связь с этим жанром.

соответствует тенденциям своего времени. Новаторство в области формы, неизменно присущее Онеггеру, проявляется и здесь; скерцо является своеобразнейшей рондо-сонатой: после экспозиционного изложения первого раздела следует медленный эпизод, который, однако, в репризе излагается в соединении с главной партией, приобретая тем самым функцию второй побочной партии. Другая особенность скерцо — крайняя полифонизация фактуры, вообще мало свойственная жанру, гомофонному по своим истокам¹. Привнося в скерцо жанровые черты фуги, композитор совершает, по терминологии Л. Мазеля, «художественное открытие», то есть создает новое, соединяя явления, существовавшие обычно только по-рознь.

Тема главной партии — жутковато-сумеречный образ, нечто вроде «мышинной беготни»:

Allegretto ♩ = 126
V-ni I

153

p Cl.

Мелодическая линия с ее хроматической извилистостью характерна для гротесково-зловещих образов. Вместе с тем мелодия типична именно как тема фуги, с ярким мотивным ядром и последующими общими формами движения, а главное, вследствие энергетической напряженности секундových тяготений, возникающих в скрытой полифонии одноголосия. Сочетание мелодии скрипок со вторым голосом у кларнета полифонично, а не гомофонно, и по интервалике достаточно типично для фугированного двухголосия². При этом двухголосие ядра темы вырисовывает уменьшенный септаккорд — «инфернальную» гармонию романтизма. Далее композитор соединяет принципы полифонического изложения с гомофон-

¹ Опять-таки, «Бетховен не в счет» — в той же Девятой симфонии применено имитационное развитие.

² Однако, до «настоящей» фуги дело не доходит. После «Горация-победителя» композитор избегает применять эту форму в чистом виде — это для него было бы «слишком просто»!

ным в одно причудливое целое — во втором периоде мелодия дана в обращении на фоне гомофонного сопровождения квинтета:



Так уже в изложении темы сразу подчеркивается характерный для развития этого скерцо синтез линейности и гомофонии, создающий тонкую и фантастическую игру контрастами.

Связующая партия построена на характерных для жанра скерцо эффектах экстравагантных переключек:

Побочная партия (написанная в трехчастной форме) — наплыв более светлых образов, причудливо сменяющих друг друга, и пожалуй, близких лирике сказочных образов Прокофьева:

Томные квинтовые интонации вызывают известные ассоциации с квинтовым мотивом из побочной партии первой части Пятой симфонии Чайковского.

После короткой заключительной партии с энергичными аккордами малого tutti:



следует эпизод с быстрым движением аккордами у духовых, характерным для скерцозных образов¹, приводящий к репризе главной партии, где ее тема чередуется с музыкой заключительной партии и снова с тождатной «беготней». Раздел заканчивается опять-таки характерным для данного жанра эффектом, заключающемся в том, что «действующие лица» как бы разбегаются и исчезают. Эффект этот достигается применением имитационной переключки с ниспадающим в низкий регистр.

Мы видим, что форма первого крупного раздела скерцо рондообразна — побочная партия обрамлена рефреном. В классических образцах скерцо, воплощенных в сонатной форме, как в Девятой симфонии Бетховена и Шестой Чайковского признаки рондо отсутствуют. Здесь взаимопроникновение форм служит образным целям — постоянное возвращение темы главной партии носит навязчиво-бредовый характер. Тема рисует жутковатый образ, неотвязно сопровождающий героя. В то же время этот образ, с его зловещей фантастичностью, именно «скерцозен» в силу применения характерных тембровых контрастов, эффектов переключек, определенного использования деревянных инструментов. Наличие же полифонии с изломанной интервальной и хроматикой заставляет вспомнить о некоторых образах немецкого экспрессионизма с их сумеречностью и искаженностью.

Что касается тонального плана, то, как обычно у Онеггера, при воспроизведении образов мрачного, «не положительного» характера, композитор обходится почти без опорных, определяющих ладотональность точек. Основной d-moll дается — и то весьма кратковременно, — только при появлении темы главной партии. Более устойчив лад побочной партии — gis-moll — он проясняется вместе с «лиризацией», бóльшей человечностью рисуемого образа. При этом выра-

¹ Равномерность этого движения привносит и тождатные черты, типичные в наше время для обрисовки зловещих образов.

зительные квинтовые ходы звучат на тоническом устое, в котором *aïs* является побочным тоном. Энергичная заключительная партия, воспринимаемая как наплыв светлых образов, является и наиболее простой и очевидной ладотонально — это G-dur, при диатонике и пентатонической мелодии.

Тема середины (пока мы не знаем продолжения, начинающийся эпизод воспринимается нами как трио) резко контрастна главной партии:



В темпе *Adagio* звучит траурная музыка, полная «вздохов» и «стенаний». Однако характер ее иной, нежели в более строгой первой части. Если там ощущались связи со старинной органно-хоровой музыкой, то здесь образы в своей мрачности сохраняют причудливую фантастичность, в которой есть что-то от хореографической пластичности. Вспоминается Равель: с этим композитором чаще связываются представления о полнокровных, жизнеутверждающих образах (нередко с испанским колоритом). Однако есть и другой Равель — автор «Виселицы», концерта для левой руки и «Вальса» с его смятенным окончанием. Здесь имеется в виду близость именно с «мрачным» Равелем. Характерны гармонии, в которых превалирует большой минорный нонаккорд — типично равелевская гармония, а также причудливо-гротесковское соло в басу (ведущие свое происхождение от «чудовища» из сюиты «Моя мать гусыня»). Родство с великим французским классиком следует подчеркнуть, так как фигура Онеггера в целом кажется довольно-таки одинокой среди его современников.

Как это ни парадоксально, несомненно влияние на эту траурную музыку и джаза; от него и изложение синкопированными аккордами, и сурдины медных, и рисунок басового голоса.

Яркости этой причудливой сцены способствует и ее контрастность по отношению к экспозиции — аккордовая структура, экспрессивность интонаций вздоха с их постепенными ниспадающими.

Следующий раздел (имеющий черты репризы) еще более причудлив, нежели экспозиция. Мрачность колорита усилена более низким регистром, а тема «разбита» потактными имитациями в обращении. Дальнейшее движение шестнадцатыми приводит к кульминации всей части. Она построена на имитационно-стреттной разработке ядра темы главной партии (первоначально в увеличении) у меди и дерева (схему приводим без партий струнных):



Интересно, что чем дальше, тем скорее вступает имитирующий голос после основного: сначала на три восьмые позже, потом на две, наконец, на одну, таким образом «стреттность» все увеличивается, что сильно динамизирует развитие.

В начале каждого имитационного комплекса звучат большие терции, которые воспринимаются как причудливые блики света:



Последование больших терций на расстоянии тритона говорит о целотонном ладе, примененном здесь в его характернейшей роли — как выразительного средства для обрисовки фантастических образов¹.

В следующем разделе формы заключена главная особенность конструкции части. В теме Adagio, теперь в основной тональности, проводится тема эпизода в контрапункте с темой главной партии. Так только теперь делается ясным, что музыка Adagio была не традиционной серединой, а второй побочной партией, следующий же за ней раздел — не репризой (наступающей только здесь), а средней, разработочной частью!

¹ Увеличение темы и дает возможность колористически обыграть сопоставление терций.

При этом Онеггер не изменяет своей приверженности к зеркальным репризам, так как тема, экспонированная последней (вторая побочная партия), в репризе появляется первой. Принцип «зеркальности» осуществляется и далее звучат первая побочная партия, связующая и снова тема главной партии, причем первый мотив ее (в обращении) в самом конце излагается в ракоходном движении, примененном по-видимому для того, чтобы тема закончилась тоническим *ре*, с которого она ранее начиналась. Аналогичным окончанию экспозиции вся часть заканчивается таинственным исчезновением-разбеганием. Картина странной ночной фантастории заключается, подобно первой части, басовым *pizzicato pianissimo*, поддержанным сухим ударом литавр.

Очевидна значительность концепции второй части «Симфонии трех ре». Жанр скерцо «осерьезнен» проникновением приемов полифонического развития и токкатности, а также музыкой *Adagio*, близкой траурному шестивью. Это *Adagio* новаторски использовано не как трио, а как побочная партия, причем вследствие этого в репризе возникает своеобразная смысловая кульминация — траурные образы соединяются с зловещей и таинственной «ночной» музыкой главной партии.

Все это создает оригинальность трактовки жанра, весьма сильной в своей образной выразительности.

И применительно к последней симфонии композитора необходимо замечание о наибольшей весомости и значительности ее третьей, финальной части. После трагической безнадежности первых частей в финале как бы делается попытка вырваться из мира гнетущих, мрачных образов, но в отличие от Второй и Третьей симфонии, эта попытка не в силах преодолеть образы зла и кончается крахом, не оставляя никакого места хотя бы для луча надежды, как в «Литургической симфонии».

И в Пятой симфонии заключительное сонатное *allegro* — снова оригинальнейший вариант трактовки сонатной формы. Как много раз подчеркивалось, развитие драматических событий в симфониях Онеггера воздействует на схему сонатной формы самым радикальным образом¹. В финале «Симфонии трех ре» эта форма оказывается «размытой» еще более, чем в предшествующих случаях. После экспозиции сразу следует зеркальная реприза, причем в ней главная партия излагается в сугубо разработочной форме (что вообще характерно для композитора); далее в чередовании с

¹ В произведениях с напряженно-драматическим развитием сама напряженность событий привносит разработочность во все разделы формы, что как бы «стирает» сонатную схему, репризность проявляется не в виде пространного повторения экспозиции, а в виде «островков» среди разработки.

темой главной партии излагается новая тема, производная от мелодии побочной партии и как бы вытесняющая и замещающая ее. Смысл такого замещения одной темы другой, родственной ей, будет очевиден при анализе музыки финала.

Третья часть симфонии — опять d-moll. Следует сразу отметить интонационную и образную близость ее ряду тем Третьей симфонии. Главной партии предпослано небольшое вступление из трех элементов. Тональная функция вступления — доминантовый преддыкт, но применение не мажорной, а минорной V ступени придает свежесть последующему вступлению главной партии. Фон музыки вступления сходен с «фоном» главной партии первой части «Литургической симфонии», это нервно пульсирующие репетиции у труб на a-moll'ном трезвучии с синкопированными акцентами (типичными для возбужденно-порывистых тем композитора), с задержаниями на *h*, поддержанными «рывками» аккордов валторн. Тесное расположение аккордов с опорой в верхнем голосе на квинту создает близость с первой частью, где изложение мелодии состоит также из трезвучий, с подчеркиванием квинты наверху. На аккордовый фон накладывается тема, играющая важнейшую роль во всем дальнейшем развитии:

162 Allegro marcato ♩=120

Эта тема близка мотиву «крика» в кульминации финала «Литургической симфонии» с его малосекундовыми интонациями. Но если там этот мотив знаменовал высшую точку развития конфликта, то здесь (несмотря на дух катастрофичности, воцарившийся с самого начала финала и сгущаемый диссонантностью наложения темы на аккордовый фон¹) это всего лишь отправной пункт для последующих событий.

¹ Тема вступления близка теме заклинания ведьмы из «Царя Давида».

Далее следует собственно предыкт к теме главной партии, идущий на продолжающихся «выкриках» меди и построенный на восходящем из нижнего регистра в верхний движении струнных, неумолимо и настойчиво преодолевающим в своем устремлении местные спады.

Такое движение имеет прообразы в классическом наследии; цель его — подчеркнуть нагнетанием напряжения важность вступающей темы. Здесь можно упомянуть о пассажах струнных в «Ромео и Джульетте» Чайковского, где есть также и подстегивающее движение синкопированные аккорды; но у Онеггера более напряженный и сложный фон, объединяющий при этом и все вступление.

Тема главной партии опять-таки близка подобной же теме главной партии первого Allegro Третьей симфонии. При большей яркости темы Пятой симфонии она, пожалуй, еще более «депрессивна». Интонации патетического речитатива, имевшиеся в «Литургической симфонии», здесь отсутствуют. Образ темы можно характеризовать как трагические метания:

The image shows three systems of musical notation. The first system begins with the number '162' in the top left corner. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The overall style is characteristic of the late Romantic or early 20th-century symphonic language.

Тема несколько разорвана. Оstinатные фигуры сопровождения плохо сливаются с мелодией, которая, несмотря на ее расположение в нижнем регистре, не воспринимается

как басовый голос, а звучит как-то изолированно. Малая плотность музыкальной ткани, что часто встречается у Онегера (аналогично теме Allegro «Литургической»), способствует аскетичности образа.

На фоне нервно синкопированной (опять!) аккордики звучит безысходный вопрос. Квартетный ход к тонике, выражающий в иных контекстах волю и решимость, здесь подчеркивает непреложность трагической ситуации¹, а четырехкратное повторение тритонового *gis* усиливает вопросительность интонации. Последование интервалов большой септималь и малой ноны — столь типичное для атонализма — еще более подчеркивает смятенность темы.

Следует отметить, что тема главной партии (и снова — подобно теме Allegro Третьей симфонии) состоит из ряда коротких мотивов, которые хотя и сливаются в общем устремлении к кульминационной зоне, но, несмотря на соответствие тритоновой интонации (в тактах 1—2 и 6), лишены полной и органичной связи между собой. Особенно «распадаются» мотивы тактов 3 и 4; это лишает тему целеустремленности, вносит в нее какую-то растерянность. Недаром в дальнейшем развитии, когда драматическая ситуация делается более напряженной, тема меняет свой облик — первые три мотива применяются теперь не последовательно, а только в сочетании — первый со вторым или первый с третьим, что создает гораздо большую действенность и большую энергию:

163а)



163б)



¹ Так же, как — при полном несходстве образов, — в гениальной коде первой части Пятой симфонии (и тоже в d-moll) Шостаковича.



Образный смысл такой трансформации темы: слабость и растерянность уступают место решительности и воли к борьбе.

Но вернемся к экспозиции. Несмотря на экспрессионистичность мелодии, тема структурно строго организована, она состоит из двух периодов по восьми тактов. Второй период при вариационности и полифоничности изложения (канон) построен идентично первому. Это придает теме более обобщенный характер: для индивидуализированного высказывания в современной музыке типичнее принцип бесконечного развертывания. Ясная структурная оформленность музыкального материала «повышенной экспрессионистичности» есть достояние стиля Онеггера, и это обстоятельство способствует объективизации рисуемых событий — автор как бы поднимается над ними, становится их летописцем.

После лаконичной главной партии следует столь же лаконичная связующая:



Диссонантная интервалика как бы уплотняется в резкую аккордику, затем «низвергаемую». Аккордовые эпизоды — в том или ином виде — характерны для творчества композитора. Они чаще всего следуют за динамичными линейными темами, собирая их интонационную энергию в вертикали. При этом образы смятения вытесняются образами разрушения.

После второго аккордового ниспадания следует побочная партия. Таким образом, в этом произведении Онеггер отходит от обычной для него многотемности в экспозиции, новая тема появится в репризе, подменяя излагаемую ранее.

Фактура темы побочной партии сложна. Двойной канон у струнных близок по своей зловещей жесткости токкатности связующей партии первой части «Литургической симфонии»:



На этом фоне после шеститактовой подготовки (представленной мелодией у низких духовых) звучит восьмитактовая *fis-moll'*ная тема в явном жанре марша:

166

marcato

Может показаться, что в этой теме композитор далек от обычной трактовки побочной партии, переводящей в сферу личного, лирического. Но это не так. Тема марша и рисует героя произведения, пытающегося преодолеть обрушивающиеся на него силы зла. Своим постепенным продвижением вверх (с последующим спадом) тема сближается с «темой одиночества» середины первой части. Можно сказать, что после покорной безнадежности первых частей герой симфонии как бы «спохватывается», что жизнь идет к концу, и делает отчаянную попытку вступить в единоборство со злыми силами, бросаясь в бой с какой-то отчаянной решительностью. Такой «отчаянности» образа марша способствует много факторов: здесь и грозное оstinatное движение в каноне, и своеобразие аккордики меди, входящей в фактуру собственно марша: резко звучит выдержанный побочный тон *gis*, диссонантны сочетания *d* и *dis*, а далее, в восьмом такте, секундакорда пониженной II ступени с *cis*. Упетиция квинтового звука в мелодии (*cis* в четвертом такте) также звучит не столько решительно, сколько взвинченно. «Нервна» и интонация двух шестнадцатых, устремленных к терции; представим в начальном мотиве вместо

четверти с точкой и двух шестнадцатых обычный маршевый пунктирный ритм — четверть, восьмая с точкой и шестнадцатая — насколько спокойнее и «обычной» делается весь образ!

Короткая восьмитактовая маршевая «атака» оказывается отброшенной — в верхнем регистре звучит тема «крика», — с которой начинался финал (в контрапункте с темой, подготовляющей побочную партию, и со «злыми» аккордами валторн и фаготов). Взлетом струнных и «разрушительными» последованиями аккордов связующей партии заканчивается экспозиция, после которой сразу же начинается зеркальная реприза, с темой в *c-moll*. В столь быстром возвращении образа второй темы как бы воплощено страстное желание добиться победы. Мелодия в ее репризном изложении более активна, она еще настойчивее продвигается вверх, «завоевывает» две октавы, но снова доходит до непреодолимых препятствий, в виде *b-moll*'ной аккордики в верхнем регистре; таким образом кульминационный для мелодии *des* оказывается и тоном ее «срыва». На фоне гармоний, резкость которым придает чередование (в *b-moll*) *fis* и *a*, вступает тема главной партии, сначала в *b*, а потом в тональности *Des*; в имитационной переключке меди есть нечто от тем фатума Чайковского. При этом разрабатываются мотивы «септимы и ноны» — такты 4—6 примера 163а и третий мотив — в канонических имитациях. При использовании сравнительно скромных оркестровых сил (полное *tutti* не применено) уровень напряжения все растет. Сочетание аккордов «разрушительных сил» с энергичными пассажами квинтета снова вводит в атмосферу борьбы. Имитации мотива «септим и нон» лишают его оттенка опустошенности, а скорее содействуют общему нагнетанию. И вот здесь-то вступает новая тема, «ломающая» всю форму, так как она не является эпизодом, потому что чередуется с темой главной партии. Правильнее всего считать новую тему второй побочной, написанной в трехчастной форме, за которой идет как бы разработка, где чередуются две темы — главной партии и второй побочной, которая и подводит к генеральной кульминации.

Новая тема мажорна (это первое появление мажора в финале), и на фоне секундово-квартовых гармоний она звучит, наконец, с подлинной героикой:

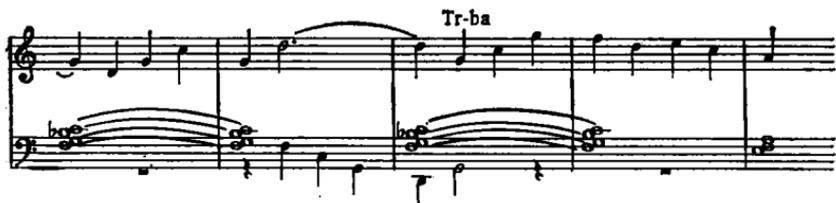
167

Cor.

sost.

Tuba

sost.



Хотя эта мелодия и кажется новой, но на деле она выросла из темы побочной, что видно из их сопоставления (тема побочной партии приводится в экспозиционном изложении, но для наглядности она транспонирована в тональность репризы):



Относительно образа новой темы можно сказать, что в разгаре борьбы герою удастся мобилизовать свои силы и продолжать борьбу с мужественным спокойствием. В ритмике теперь отсутствует маршеобразность, но поступенность в сочетании с ходами на кварту и упором на квинту придают мелодии нечто гимническое, чему способствует и проведение темы в «сильных» тембрах (валторны, передающие мелодическую линию трубе). Мелодия первых скрипок (средний раздел трехчастной формы) своими квартовыми интонациями несколько сближается со светлой побочной партией скерцо и представляет момент наибольшего контраста всей остальной музыке финального Allegro:



Впрочем, «отключение» от драматической борьбы временно. Снова вступают в виде грозной переключки фанфары начала темы главной партии и затем кульминационное проведение в увеличении ее третьего мотива¹.

Все это снова напоминает торжество тем фатума у Чайковского. После этой кульминации (проводимой также с аске-

¹ Как и во всех онеггеровских кульминациях, здесь имеет место сложнейшая полифония: мотиву в увеличении сопутствует трехголосный канон на этот же мотив в его основном виде, причем при четырехчетвертном размере звенья канона трехдольны.

тической экономией оркестровых средств, столь характерной для композитора) развязка драмы уже предрешена. Еще раз появляется тема новой побочной партии и опять — уже в последний раз — светлый порыв не может преодолеть сил зла. Наступает главная кульминация цикла, динамизированное изложение темы «крика» знаменует крушение сил борьбы. Дальнейшая d-moll'ная кода построена на теме главной партии в соединении с мотивом «крика»¹:

Отметим излюбленную композитором трагическую интонацию хода от VII натуральной ступени к квинте:

Fortissimo кульминации сменяется в коде subito pianissimo. Это заставляет вспомнить о первой части симфонии, где после кульминации проведение первой темы звучало где-то вдалеке. Но там герой симфонии как бы «только» оставался в опустошенном одиночестве, здесь же с присущей композитору пластичностью ярко рисуется гибель героя. Как и в большинстве онеггеровских код, утверждение образа создается ладовым прояснением. «Пульсирующая» d-moll'ная тоника в виде повторяющихся аккордов у кларнетов и тромбонов с сурдинами звучит на протяжении 17 тактов. Расположение тонов в аккорде то же, что и во вступлении — прима, терция, квинта. Таким образом, все здание финала симметрично окаймляет одинаковая аккордика минорной доминанты во вступлении и тоники в коде.

Синкопированное задержание к тоническому *d* в сочетании с «вздохами» мотива вступления создает картину безнадеж-

¹ Верно указание Л. Раппопорт о близости окончаний этой Симфонии и «Рыдания» из «Пляски мертвых» («Артур Онеггер», стр. 259).

ного угасания. «Гаснет» тема, «скатившаяся» далеко в низкий регистр: сначала от контрабасов уходит тембр тубы, затем аго со сменяется бесплотным *pizzicato*. Интервалика мелодии «падает» квартами к тонике. Последние три такта — как бы полный уход в небытие: «угасает» и терция тонического аккорда; тритон, бывший ранее выразителем возбужденного страдания, теперь «безразлично» тяготеет к тонике в глубоком басу. «Гаснет» и квинта аккорда. К заключительному нижнему *ре* виолончелей и контрабасов присоединяется третий и последний глухой удар литавр. Таково завершение последнего монументального симфонического произведения композитора¹.

Следует отметить, что подобно кульминации репризы первой части «Литургической симфонии», чрезмерный лаконизм кульминации и коды финала «Симфонии трех ре» все-таки вызывает ощущение недосказанности. Большой разгон, сила драматического конфликта как-то уж слишком быстро гасится и смеяется мрачным утверждением коды. Композитор не использует для высшей точки «событий» всех средств как мелодического так и оркестрового развития. В развязке не применено даже полное *tutti* оркестра, вообще достаточно аскетично трактуемого. Все это несколько понижает силу воздействия финала Пятой симфонии по сравнению с замечательными заключениями других симфоний. Кажется, что подобная кода была бы органичнее в первой части цикла, а в конце последней убедительнее прозвучало бы более развернутое построение.

Несмотря на эти соображения, следует подчеркнуть монолитность цикла «Симфонии трех ре», хотя она и менее заметна, нежели в Третьей симфонии: аккордика вступления и коды финала близка фактуре Первой части, а тема середины первой части имеет известное родство с темой побочной партии финала.

Болезненность, отразившаяся в замысле симфонии, сказалась и на ее образном строе. В произведении больше, чем в предшествующих симфониях, субъективизма; процесс «отражения» в ней происходит с более узкой и ограниченной точки зрения. Отсюда, в частности, преобладание в симфонии тяжелых пассивных образов, например, образа «блуждающий» в первой части или причудливо-фантастические «наплывы» в скерцо.

В анализе симфонии несколько раз упоминалась связь с образами симфонического творчества Чайковского. Разумеется, эта связь (вернее, не связь, а аналогии) касается частностей, а не целого. По сравнению с симфониями Онегера, в

¹ Несмотря на малую длительность симфонии — немногим более 20 минут — композитор достигает в ней подлинной монументальности, главным образом благодаря излюбленному им приему применения больших динамических волн.

самых драматичных симфониях великого русского композитора гораздо больше просто светлой, жизнеутверждающей музыки. В частности, вследствие отказа от минорных тональностей в скерцо Четвертой и Шестой симфоний (и в вальсе Пятой), у Чайковского конфликт, заложенный в первых Allegro, по мере продвижения к финалу значительно теряет свою силу — между первой и четвертой частями оказывается много «жизнелюбивой» музыки¹. Онеггер несравненно прямолинейнее и ни на мгновение не отдаляется от основной, сквозной линии развития; этим, как уже указывалось ранее, и обуславливался отказ от скерцо и трактовка симфонического цикла как трехчастного. Если же в «Симфонию трех ре» композитор включил скерцо, то отнюдь без отключения в нем развития от первой части к финалу (кстати, Бетховен, в отличие от Чайковского, в своих напряженнейших драматургических циклах Пятой и Девятой симфоний «передавал эстафету» в развитии событий именно от первого Allegro к скерцо).

¹ По-видимому, в этом сказывается влияние оперной драматургии с ее эпизодами «отстранения» от основной линии развития.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

В первых произведениях Онеггера доминируют радостные, светлые образы, образы молодости, утверждающие жизнь в ее самых различных проявлениях. Он «целует утреннюю зарю лета», воспеваает мощную машину, покоряющую пространство, славит человека, создающего эту машину. Он отдается радости борьбы, радости преодоления препятствий.

Затем в его творчество вторгается тема человеческого страдания: дорога к счастью, к которому стремятся люди, преграждается силами зла и несправедливости. Теперь тема радости для композитора делается всего лишь темой отключения от мира страданий, он не верит в силы, могущие преодолеть неудержимое движение к неизбежной, по его мнению, катастрофе. «Счастье» уходит из образов его творчества, заменяясь образами отдаленной надежды и созерцания. Но и такие светлые образы постепенно покидают его. Остается страшное окружение — кошмарные образы, не пропускающие уже ни луча света, не оставляющие и крупницы веры в возможность светлого будущего...

Такова трагическая творческая судьба художника, страстно отзывавшегося и на радость, и на зло жизни, и так и не сумевшего стать на путь, ведущий к преодолению этого зла.

Несмотря на эту противоречивость, многое в симфоническом наследии Онеггера относится к лучшему среди западноевропейского искусства XX века. В частности, особенно высоко значение двух «военных» симфоний композитора — Второй и Третьей, выделяющихся ярким воплощением темы большого гуманистического значения. Справедливы характеристики этих симфоний, данные советским музыковедом Б. М. Ярустовским: «Вторая (1941) и Третья (1945—1946) симфонии Артура Онеггера — крупнейшие произведения нашего времени; они рождены эпохой, завершившейся второй мировой войной. В западной музыкальной литературе, созданной в военные годы, это едва ли не самые значительные духовные памятники трагического

лихолетия»¹. И несколько далее: «... То были дневники композитора-гуманиста, человека с большим и чутким сердцем. Они отражали типизированные переживания многих и многих представителей прогрессивной западной интеллигенции в те тяжелые годы. Поэтому они остаются и, видимо, надолго останутся документами высокой гражданственности, огромной общественной значимости»².

Немало ценного и в других симфониях Онеггера, равно как и в целом ряде его ранних симфонических сочинений.

Однако, высоко ставя творчество Онеггера, было бы неправильным обойти и воздействие на него модернистской эстетики, в какой-то мере коснувшейся многих прогрессивных художников Запада, что несколько снижает значимость некоторых их произведений.

Так, жизнь в атмосфере «передовых» модернистских музыкальных кругов выразилась у Онеггера в иногда встречающейся в его произведениях известной «боязни простоты», страха «отстать от века». Отсюда перегрузка фактуры контрапунктическими линиями, не всегда оправдываемыми необходимостью развития образа; образцы такой «самоцельной» полифонии иногда встречаются даже в экспозиционном изложении тем — колоссальное полифоническое мастерство композитора порою применяется как метод отвлеченного конструирования материала.

Покоряясь воздействию гуманистических концепций онеггеровских симфоний, нельзя не отметить и экспрессионистскую **взвинченность** ряда их образов (например, в первой части Третьей симфонии и во многих эпизодах Пятой). Композитор, несомненно, поддался охватившей после войны часть прогрессивных деятелей Запада атомной истерии, чувству страха перед якобы надвигающимся концом цивилизации. В этом сказалась ограниченность и слабость гуманизма Онеггера. Религиозность его мировоззрения мешала понять и увидеть истинную расстановку социальных сил, без чего убедительное в своем оптимизме разрешение конфликтов «симфонических драм» композитора оказалось невозможным.

Эти обстоятельства не снижают, тем не менее, эстетического воздействия многих произведений композитора.

Покоряющей силой обладают многие ранние симфонические сочинения, проникнутые как огромным жизнелюбием, так и — часто — истинной народностью. Боль за судьбу человека, пронизывающая онеггеровские симфонии, не может не находить отклика в сердцах слушателей, хотя композитор и не мог противопоставить злу и насилию активное начало.

¹ «Симфонии о войне и мире», стр. 207.

² Там же, стр. 216.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От автора</i>	5
Творческий путь Онеггера-симфониста. Черты стиля	7
Оркестр Онеггера	30
Одночастные симфонические произведения	
«Песнь Нигамона»	39
«Летняя пастораль»	43
«Гораций-победитель»	51
«Песнь радости»	54
«Пасифик 231»	59
«Регби»	69
«Симфоническое движение № 3»	80
Инструментальные концерты	88
Первая симфония	92
Вторая симфония	117
Третья симфония	139
Четвертая симфония	175
Пятая симфония	199
<i>Послесловие</i>	223

Индекс 9-1-2

Павчинский Сергей Эразмович

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО Л. ОНЕГГЕРА

Редактор И. Бобыкина

Художник П. Логвинов

Худож. редактор В. Антипов

Техн. редактор Л. Курасова

Корректор Л. Юровская

Подп. к печ. 19/VII 1972 г. А03383 Форм. бум. 60×90¹/₁₆ Печ. л. 14,25 Уч.-изд. л. 13,44
Тираж 5460 экз. Изд. № 2277 Т. п. 72 г. № 507 Зак. 916 Цена 95 к. Бумага № 1

Всесоюзное издательство «Советский композитор».

Москва, набережная Мориса Тореза, 30

Московская типография № 6 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР.

Москва, Ж-88, Южнопортовая, 24.

ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«*СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР*»
ГОТОВИТ К ИЗДАНИЮ
КНИГИ О ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКЕ
И МУЗЫКАНТАХ

Барсова И. *Симфонии Густава Малера.*
Исследование

Друскин М. *О западноевропейской музыке XX века.*

Сборник статей. Изд. 2-е, допол. и перераб.

Ковнацкая Л. — *Бенджамин Бриттен.*

Монография («Мастера XX века»)

Конен В., Переверзев Л. *О джазе.*

Очерки истории

Полякова Л. *Чешская опера XX века.*

Часть I. Исследование

«*И. Ф. Стравинский*». Сборник статей и материалов

«*Пауль Хиндемит*». Сборник статей и исследований

(«Мастера XX века»)

Специализированные нотные и универсальные книжные магазины книоторга и потребительской кооперации принимают предварительные заказы на издания, готовящиеся к печати.
Оформляйте предварительные заказы в местных магазинах!

95 К.

