

АКАДЕМИЯ XXI



ИСТОРИЯ  
ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ.  
XX ВЕК

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ

Государственный  
институт  
искусствознания

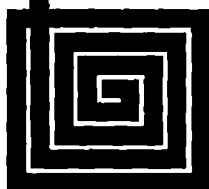
Московская  
государственная  
консерватория имени  
П.И.Чайковского

ACADEMIA XXI

Учебники  
и учебные пособия  
по культуре  
и искусству

Музыка  
Москва  
2005

Редакционная коллегия серии:



А. З. БОНДУРЯНСКИЙ  
Л. М. БУДЯК  
Е. П. ВАЛУКИН  
Ю. А. ВЕДЕНИН  
Э. Л. ВИНОГРАДОВА  
С. А. ГАВРИЛЯЧЕНКО  
А. С. ГЕРАСИМОВА  
В. Ф. ГРИШАЕВ  
И. Е. ДОМОГАЦКАЯ  
А. Д. ЕВМЕНОВ

А. Н. ЗОЛОТУХИНА  
А. С. КАЗУРОВА  
Т. Г. КИСЕЛЕВА  
Т. А. КЛЯВИНА  
А. И. КОМЕЧ  
(председатель)  
И. В. ПОПОВА  
(зам. председателя)  
К. Э. РАЗЛОГОВ  
А. Я. РУБИНШТЕЙН  
(зам. председателя)  
А. М. СМЕЛЯНСКИЙ  
А. С. СОКОЛОВ  
Е. И. СТРУТИНСКАЯ  
(зам. председателя)  
Л. Г. СУНДСТРЕМ  
А. В. ТРЕЗВОВ  
А. В. ФОМКИН  
Н. А. ХРЕНОВ  
(отв. секретарь)

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ

Государственный  
институт  
искусствознания

Московская  
государственная  
консерватория имени  
П.И.Чайковского

ИСТОРИЯ  
ЗАРУБЕЖНОЙ  
МУЗЫКИ.  
XX век

Ответственный редактор  
Н. А. ГАВРИЛОВА

Музыка  
Москва  
2005

Допущено  
Министерством образования  
Российской Федерации  
в качестве учебного пособия  
для студентов  
высших учебных заведений,  
обучающихся  
по специальности  
051400 Музыкаведение

Редакционная коллегия:

Н.А.ГАВРИЛОВА,  
Е.И.ГОРДИНА,  
К.В.ЗЕНКИН,  
Л.М.КОКОРЕВА,  
И.А.КРЯЖЕВА,  
М.А.САПОНОВ,  
В.Н.ЮНУСОВА

Авторский коллектив:

Н.А.ГАВРИЛОВА,  
К.В.ЗЕНКИН,  
Л.В.КИРИЛЛИНА,  
Л.М.КОКОРЕВА,  
И.А.КРЯЖЕВА,  
С.Ю.СИГИДА,  
О.С.ФАДЕЕВА,  
В.Н.ЮНУСОВА

Рецензенты:

Т.В.ЦАРЕГРАДСКАЯ,  
Н.Г.ШАХНАЗАРОВА

©

Авторский коллектив,  
2005

©

Московская государственная  
консерватория  
им. П. И. Чайковского,  
2005

©

Государственный институт  
искусствознания,  
2005

©

В. Е. Валериус, дизайн,  
2005

©

Издательство «Музыка»,  
2005

# Содержание

От редколлегии .....	7
Введение .....	9

## Часть I.

---

### Музыкальная культура Европы

#### Раздел I. Первая и вторая половины XX века

Венгрия .....	24
Бела Барток .....	25
Золтан Кодай .....	44
Шандр Соколаи. Дьёрдь Лигети. Дьёрдь Куртаг .....	47
Испания .....	62
Мануэль де Фалья .....	68
Хоакин Турина .....	76
Хоакин Родриго. Кристоаль Альфтер .....	85
Польша .....	92
Кароль Шимановский .....	92
Витольд Лютославский .....	108
Кшиштоф Пендерецкий .....	124
Румыния .....	135
Джордже Энеску .....	138
Михаил Жора. Пауль Константинеску. Анатолий Виеру .....	159
Чехословакия (Чехия. Словакия) .....	168
Леош Яначек .....	171
Богуслав Мартину .....	182
Эуген Сухонь. Ян Циккер. Илья Зельенка .....	201

#### Раздел II. Вторая половина XX века

Великобритания .....	212
Питер Максвелл Дейвис .....	217
Харрисон Биртвисл .....	233
Александр Гёр .....	241
Германия .....	246
Карлхайнц Штокхаузен .....	253

Италия .....	278
Луиджи Даллапиккола .....	286
Бруно Мадерна .....	293
Луиджи Ноно .....	298
Лючано Берио .....	316
Франция .....	331
Оливье Мессиан .....	331
Пьер Булез .....	352

## **Часть II.**

### Музыкальная культура Америки XX века

#### Раздел I. Латинская Америка

Аргентина .....	384
Альберто Хинастера .....	386
Бразилия .....	402
Эйтор Вила Лобос .....	405
Куба .....	420
Мексика .....	426

#### Раздел II. Соединенные Штаты Америки

Становление музыкальной культуры .....	433
Чарльз Айваз .....	436
Поиски национального стиля в симфонической музыке	
США первой половины XX века .....	449
Модернизм. Истоки музыкального авангарда .....	454
Эдгар Варез .....	458
Американская пятерка .....	470
Самобытность музыкального авангарда.	
Джон Кейдж, Лу Харрисон .....	483
Музыкальный театр .....	487
Музыка США второй половины XX века .....	496

## **Часть III.**

### Музыкальная культура Азии и Северной Африки (обзор)

#### Раздел I. Азия и Северная Африка XX века

Исторический фон и структура музыкальной жизни .....	518
Традиции классической и церемониальной музыки	
Азии в XX веке .....	520
На перекрестке двух композиций .....	539
Процесс формирования композиторских школ .....	545
Азиатский музыкальный авангард .....	555
Внеевропейские музыкальные культуры	
в западной музыке XX века .....	561
История музыки стран Азии: проблемы создания .....	568

### **От редколлегии**

«История зарубежной музыки. XX век» освещает пути современного музыкального искусства от начала XX века до настоящего времени и процессы развития музыкальных культур прошлого столетия в тех странах, которые ранее не находили отражения в учебной литературе, предназначенной для высших учебных заведений. Тематика настоящего учебного пособия охватывает явления музыкального искусства не только европейских стран – Венгрии, Польши, Чехии, Словакии, Румынии, но и США, стран Латинской Америки, Азии и Африки. Новизна содержания глав, посвященных Великобритании, Испании, Франции, Германии и Италии, заключается в освещении современного состояния музыкального искусства второй половины века. В учебном пособии дается панорама развития музыкальной культуры XX века: основные ее направления и исторические этапы, соотношение национальных традиций с общеевропейскими процессами в искусстве, проблемы неофольклоризма, неоклассицизма, импрессионизма, неоромантизма; авангард второй волны и новые техники композиции; основные явления в культурах внеевропейских стран.

Рассмотрение профессиональной музыки Латинской Америки XX века потребовало отражения общих историко-культурных особенностей, которые определяют развитие современных композиторских школ Аргентины, Кубы, Бразилии, Мексики, сформировавшихся на основе взаимодействия испано-португальских, индейских и африканских источников. Панорама музыкальной культуры США в XX веке охватывает многообразие явлений – от национальных форм американской музыки и становления профессиональной классики до творческих новаций и экспериментов последних





лет. В обзоре основных процессов развития музыкальных культур Азии и Северной Африки в XX столетии прослеживается современное состояние древних классических традиций музыки Индии, Китая, арабских стран. Значительное место уделяется процессу формирования композиторских школ, синтезу принципов национальной и западной композиций. Отдельный раздел посвящен музыкальному авангарду в странах Азии, а также влиянию внеевропейских культур на западную музыку XX столетия.

Специфика музыкальной культуры представленных в учебном пособии регионов, различия в хронологии рассматриваемых процессов вызвали необходимость индивидуального подхода к изложению материала. Редакция также стремилась сохранить своеобразие творческого почерка авторов данного издания.

В учебном пособии отсутствуют нотные примеры; для знакомства с музыкой XX века предполагается издание в качестве приложения нотной хрестоматии, созданной тем же коллективом авторов.

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского.

#### **Авторы разделов учебного пособия:**

д.иск., проф. *Н. А. Гаврилова* (Введение, Венгрия, Чехословакия)

д.иск., проф. *К. В. Зенкин* (Германия)

д.иск., проф. *Л. В. Кириллина* (Италия)

д.иск., проф. *Л. М. Кокорева* (Польша, Франция)

к.иск., доц. *И. А. Кряжева* (Испания, Латинская Америка)

к.иск., проф. *С. Ю. Сигида* (Великобритания, Соединенные Штаты Америки)

к.иск., и.о. проф. *О. С. Фадеева* (Румыния)

д.иск., проф. *В. Ю. Юнусова* (Музыкальная культура Азии и Северной Африки, обзор)



## Введение

Предлагаемое учебное пособие охватывает широкий исторический и географический спектр явлений музыкального искусства XX века.

Диалог каждой национальной культуры со всем культурным достоянием человечества проходит в условиях драматических событий современной истории и получает художественный отклик в творчестве музыкантов — певцов, инструменталистов, композиторов, дирижеров, исследователей музыкального искусства. И в этом отчетливо проявляется тенденция, затрагивающая все значительные национальные композиторские школы разных континентов и составляющая уникальную специфику данного исторического этапа музыкальной культуры. Искусство XX века обладает особой концентрацией художественно-исторического времени и пространства, являясь обобщением совокупного опыта предшествующих эпох и разных национальных школ. В ней спрессовано пространство и время. Сомкнули свои границы века. Поколеблены и регионально-культурные границы. Расширились ассоциативные представления о корреспондирующих между собой эпохах, странах и континентах, что обогатило художника, углубило его познание современного мира, создало условия для свободного выбора стилевых ориентиров и построения оригинальных авторских концепций. Диалог прошлого и настоящего, традиции и современности — едва ли не главная тема, которую так или иначе осмысливает современный художник в своем творчестве.

В европейской музыкальной культуре XX века произошли существенные изменения. В эпоху стремительных скоростей и мгновенного обмена информацией, большей доступности произведений музыкального искусства иным стал и

европейский слух, европейский взгляд на культуры других континентов. Если кругозор европейского концертного слушателя в любом городе Европы начала XX века ограничивался западной классикой с некоторыми дополнениями из достижений своей национальной музыкальной традиции, то уже после Первой мировой войны положение заметно изменилось. Начало этому процессу положило не столько знакомство с выступлениями приезжих музыкантов из стран Азии и Африки (подобные гастроли были и раньше), сколько открытие неизведанных глубинных пластов своей музыкальной культуры, ранее остававшихся незамеченными.

Общность художественных устремлений, рождаемая в результате тесного взаимодействия региональных школ в процессе их культурных контактов, порождает необходимость каждой национальной культуры искать свое место в мировом эволюционном процессе и соотносить национально специфическое с универсальным, общезначимым. Пути развития национальных культур в XX веке сходны, но и различны, что обусловлено их музыкально-исторической ретроспективой. Формирование национальной музыкальной классики в Румынии, Болгарии, Словакии, регионах Югославии в XX веке происходило в то время, когда западноевропейская музыка переживала кульминацию романтизма; этим объясняется особая сложность художественной ситуации в их культуре рубежа XIX–XX веков, потребовавшая от композиторов активного продвижения национальной традиции в русле развития общеевропейской музыки. Другие страны — Англия, Испания — переживали этап Возрождения после исторически обусловленного спада. Непрерывностью в развитии наследия прошлых эпох отмечен путь французской, немецкой и итальянской музыки.

В музыкальной культуре как европейских, так и внеевропейских стран обнаруживаются сходные черты в развитии ведущих направлений искусства XX века, таких, как импрессионизм, фольклоризм, экспрессионизм, неоклассицизм, сложившиеся в начале столетия в условиях плюрализма художественных явлений. Во второй половине века с явными признаками *пост-* или *нео-* они порождают оригинальные синтетические (или полистилистические) явления, адаптируются к новым стилевым условиям, диктуемым новыми способами организации звукового материала, использованием таких техник композиции, как сериализм, сонорика, алеаторика, конкретная и электронная музыка и т. д. Общеевропейские идейные устремления, художественные тенденции даны в на-

циональной интерпретации, касается ли это трактовки общеевропейской тематики (тема войны и мира, сюжеты и образы мировой литературы, античной мифологии), драматургии, музыкального языка. Средства общего словаря часто возникают на основе национальных ресурсов, прежде всего фольклорных. Рассмотрение эволюции национальных школ в XX столетии направлено на выявление культурно-исторических предпосылок национальной специфики в широком историко-стилевом контексте, на пересечении национальной музыкальной традиции и общеевропейских стиливых направлений в свете их взаимодействия и взаимообогащения.

Особую значимость такие направления приобрели в странах Латинской Америки, культура которых формировалась на основе многолетнего синтеза разных традиций — местной (индейской), европейской (впоследствии — креольской) и африканской (впоследствии — афроамериканской). В разных регионах континента влияние этих трех источников проявлялось различным образом. Единого пути не существовало. В результате выросла не провинциальная культура на привозных образцах, а нечто самобытное и многообразное, далекое от привнесенных прообразов и моделей.

Можно выделить три основные составляющие звукового бытия нации: *речевая интонация вербального языка, которая может быть включена в виде компонента в художественное целое и воздействовать особенностями своего интонационного и ритмического содержания на структуру музыкального текста; национальная традиция музицирования, включающая в себя фольклор и светскую устную или устно-письменную профессиональную традицию; музыка церковного ритуала, породившая свою традицию*. Они являются источниками национального своеобразия, основой в формировании национального художественного менталитета и национального стиля<sup>1</sup>.

На рубеже XIX и XX веков европейская профессиональная музыка вступает в фазу активного взаимодействия с фольклором. Это была, по словам русского исследователя И.Земцовского, «целая мыслительно-эстетическая и структурная революция национального композиторского мышления»<sup>2</sup>. С одной стороны, фольклор стимулировал развитие

1. Считая, что истоки всех национальных культур — в глубокой древности, мы исключаем из музыковедческого лексикона определение «молодые национальные» школы, ибо речь может идти только о молодых профессиональных школах.

2. См. *Земцовский И. Б. В. Асафьев и методологические основы интонационного анализа музыки // Критика и музыковедение. Л., 1980. С. 17.*



новых языковых средств, которые не могли быть выявлены в фольклоре композиторами романтического века, на чем основаны открытия и Стравинского, и Бартока, и Яначека, и Орфа, и Шимановского, и Фальи. С другой стороны, уровень развития профессиональных средств уже к началу века делает *возможным* реализовывать фольклор в художественном произведении более адекватно по отношению к оригиналу. Развитие профессионального искусства к началу XX века в области звуковысотной организации подготовило почву для органичного вхождения фольклорного материала в профессиональный текст, не лишая его оригинальных, острохарактерных признаков.

Фольклоризм как одно из центральных направлений развития музыкального искусства XX века представлен в творчестве венгра Бартока, русского Стравинского, поляка Лютославского, англичанина Воан-Уильямса, испанца Фальи, чеха Яначека, грека Каломириса, болгар Владигерова и Пипкова. Многие из них объединяют в своем лице и творцов музыки, и фольклористов-исследователей. Так, в Венгрии важным событием стали первые фольклорные экспедиции Бартока и Кодая, открывших для себя и для всей Европы неизвестные ранее архаические пласты подлинной венгерской народной музыки. Это событие определило их дальнейшую творческую судьбу. В Испании на волне Нового художественного и музыкального Возрождения Мануэль де Фалья и его современники смогли постигнуть и претворить в своих композициях богатство стиля фламенко и — шире — канте хондо, а также других подлинных пластов отечественной культуры. С изучения фольклора параллельно с изучением и исполнением музыкальных памятников прошлого началось и Новое музыкальное Возрождение в Великобритании. Кульминацией этого движения стало творчество Бенджамена Бриттена. О возвращении к чистоте национального музыкального стиля много говорилось и во Франции начиная со знаменитого манифеста Жана Кокто *Петух и Арлекин: заметки вокруг музыки* (1918). При всех различиях местных эстетических задач во всех этих национальных движениях было нечто общее — поиск национального своеобразия, национальной самобытности музыкального искусства, но в сочетании с новыми формами композиторской техники.

Барток одним из первых приходит к осмыслению фольклора как источника новых выразительных средств: «Изучение крестьянской музыки имело для меня решающее значение, так как привело к мысли о возможности полного



освобождения от всевластия нынешней системы мажора и минора <...> и к совершенно свободному распоряжению каждым отдельным тоном нашей хроматической двенадцати-тоновой системы»<sup>3</sup>.

Взаимодействие двух систем мышления — фольклорного и профессионального — выражается в том, что народная тема может быть включенной в своем целостном виде, без изменений, ярко выделяясь на контрастном фоне авторского текста, но чаще фольклор представлен в композиторском тексте отдельными признаками своего интонационного, ритмического, ладового содержания. Многие открытия Яначека, Стравинского, Бартока, Кодая и композиторов следующего поколения сформировали принципиально новый тип мышления. Через фольклор композиторы XX века приходят и к четвертитоновой системе, открывая для себя выразительные возможности микрохроматики в звучании скользящей интонации речи, в народной практике музицирования, в манере игры инструменталистов-импровизаторов. Таким путем шел А. Хаба, представитель чешского авангарда 20-х годов, создатель своей четвертитоновой системы. Экспрессия микроинтервального интонирования у других композиторов (Шимановского, Энеску) также почерпнута из народной практики, но в других случаях она может исходить и из влияния внеевропейских культур. Те же средства возникают в ходе развития музыкального языка в академической традиции. Так, исходно иным был путь Шёнберга к методу композиции с двенадцатью соотношенными между собой тонами или Мессиаана к семи ладам ограниченной транспозиции и собственной системе ритмической организации. Экспрессия микроинтервального интонирования особую роль играет в произведениях современного венгерского композитора Д. Лигети, в воплощении им трагической образности.

Наиболее яркие проявления культурной самобытности в художественном творчестве в целом получили в странах Латинской Америки обобщающее наименование *модернизма*, точнее *модерни́змо* (исп. *modernismo*). Модернизм в Америке — это национальная самоидентификация. В Европе, в отличие от Америки, термин «модернизм» не имел столь широкого распространения и обладал иным смыслом, близким слову «авангард».

*Авангард* — понятие, утвердившееся в XX веке (хотя первые случаи использования этого выражения в художест-

3. Bela Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe. Budapest, 1957. S. 145.

венном контексте появились раньше) в музыкальной журналистике и обозначавшее поначалу любые творческие течения, основанные на радикальном новаторстве и на сознательном стремлении к максимальному обновлению композиторских средств. Но по мере вхождения лучших новаторских произведений в культурный кругозор общества, репертуар выдающихся исполнителей, музыкальную жизнь выявлялась изначальная глубинная связь многих из них с общеклассическими музыкальными законами и традициями. К новым звучаниям привыкают, и понятие авангарда претерпевает кризис, становится лишь признаком временного конфликта новатора с первыми слушателями. Поэтому само понятие музыкального авангарда во второй половине века пересматривается.

Моменты наибольшего подъема авангардных течений попадали на периоды непосредственно после (или незадолго до окончания) мировых войн — Первой и Второй. Отсюда и нередко применяемые исторические понятия «первого бума» авангарда (1916–1930) и «второго бума» (рубеж 1940–1950-х годов). Однако во второй половине XX века осознается неоднородность этого явления.

В нем можно обозначить *две разновидности*. *Первая* — это авангард, основанный на идее создания художником новой, особой реальности в противовес традиционной идее художественного взаимодействия с жизнью в индивидуальной, личностной форме. Такая новая реальность создается как своя художественная вселенная, независимая от земных событий и их отражений в человеческих переживаниях. Авангардного художника здесь занимают либо идеи космизма (идушие еще от А.Скрябина), прорыва в «иные измерения» и даже художественного воздействия на вселенную (например, в концепциях К.Штокхаузена), либо уход в далекие от «природы и быта» сферы машин, технических звукоизвлечений, индустриальных монстров с господством жестких геометрических линий и компьютерной (виртуальной) реальности. Большинство этих начинаний не столь ошеломляюще новые. Достаточно вспомнить деятельность итальянских футуристов с их «шумовыми инструментами» — так называемыми «интонарумори»<sup>4</sup>, или электромеханический инструмент

4. От итальянского «intonarumori» — букв. «шумофоны», «шумоинтонаторы», «музыкальные шумы», «музошумы». Это группа из нескольких десятков инструментов, изобретенных и изготовленных в период с 1913 по 1931 годы известным итальянским композитором, художником, лидером и теоретиком музыкального футуризма Луиджи Руссоло (1885–1947), отсюда и наименование одного из них: «русолофон».

«динамофон» американца Тедьюса Кэхила, созданный им в 1906 году<sup>5</sup>. Характерным ответвлением этой тенденции стали опыты по извлечению интервалов меньше полутона (вдвое, втрое и т. д.). Освоение четвертитоновых и других малых интервалов еще в начале века провозглашалось как неизбежное будущее музыкального искусства<sup>6</sup>. Сюда же примыкают идеи и реализации конкретной музыки, ее сочетания с синтезаторными звучаниями, а позднее и с использованием возможностей компьютерных программ. Обратное явление — поиск аналогов таких звучаний, но в исполнении на традиционных инструментах, — сонорика, объединение традиционной звуковысотности с более сложными спектрами звучаний. Отсюда и появление *сонористической эстетики*, сонористического *слышания* (С.Савенко), то есть эстетики вслушивания в индивидуальный звук как таковой, независимо от его логических связей со структурой целого. Ведь работа композитора превратилась в XX веке в подобие работы писательской: сочинять музыку можно и за письменным столом, ничего не интонировать, а только писать и зачеркивать лишнее, как это делает книжник в отличие от «естественного» музыканта, работающего звуковыми пробами. Новоевропейский композитор разучился вслушиваться в момент сочинения в живой звук, артикуляционные тонкости его извлечения-атаки и т. п. Вслед за ним и теоретики перестали обращать внимание на столь естественный феномен. Но вот к природным первоосновам звука на парадоксальном уровне независимо друг от друга вернулись Дебюсси и Веберн. Вспомним ремарки Веберна, заставившего исполнителей исследовать грань между паузой и атакой звука и играть «едва слышно» (*kaum hoerbar*) или «подобно вздоху» (*wie ein Hauch*) и т. п. Сердцевина данных тенденций, с одной стороны, поиски в области природы звука, его тембровых возможностей, с другой — поиск подходящих систем фиксации, нотации таких звучаний<sup>7</sup>.

Интересно, однако, что новые концепции большей частью реализовались в виде зафиксированных (графически, фонограммно и т. д.) композиций, снабженных заголов-

5. Первый такой инструмент весил 200 тонн, стоил 200 000 долларов и выглядел как заводской цех.

6. Полной новизны нет и здесь. Клавиатуры с количеством клавиш от 24 до 60 в одной октаве предлагались в XVI и XVII веках многим музыкантам — от Н.Вичентино до М.Мерсенна и А.Кирхера.

7. Предлагалось много проектов реформы нотации, но ни один из них не вошел в практику. Вместе с тем и в этой области новая эпоха подсказывает неожиданные решения. Выясняется, что современные компьютерные MIDI-технологии уже делают свое дело. Некая еще не осознанная реформа нотации уже постепенно идет на практике.



ками и авторскими пояснениями, то есть были *обнародованы традиционно*.

В отличие от этого *вторая* разновидность музыкального авангарда может быть охарактеризована с помощью понятия *концептуальное искусство*, или *неоавангард (трансавангард)* – особый вид деятельности, находящейся, скорее, *за гранью собственно творчества как работы над созданием законченных произведений*. Это эксперимент с самим способом существования искусства в пространстве, своего рода экспериментальное искусствоведение и *экспериментальная философия искусства*, игра ума. Художник здесь не создает «произведений». Более того, он разрушает саму идею законченного произведения: предлагает только особый принцип выступления музыканта перед публикой, новую акцию. Он может, скажем, предписать музыканту выполнять те или иные бытовые действия (например, открыть и закрыть футляр, пройти по залу, переставить стулья) без игры на своем инструменте (так называемый *инструментальный театр*), либо начертать несколько произвольных фигур на чистом листе бумаги, предложив исполнителю «сыграть это», исходя из произвольных ассоциаций (*Вариации I* Дж. Кейджа). Автор может предписать импровизированное поведение (так называемый «хеппенинг» – набор случайных действий), но может их и точно обозначить с указанием хронометража для каждого момента действия (выписанный «хеппенинг» – как в *Музыке на воде* Кейджа) и т. д., вплоть до параллельного использования разных форм концептуального искусства в одновременности. Но повторять такую акцию чаще всего не имеет смысла. Концепция исчерпывается произведенным действием, а далее должна следовать *новая концепция*. Произведение как закрепленный результат *художественного опыта* здесь отсутствует. Этим неоавангард и отличается от любого крайнего новаторства в искусстве и от собственно искусства. Неоавангард мыслит поступками, *действенно размышляет о феномене искусства* с помощью вечно новых акций, показов голой концепции или простых предписаний исполнителям. Материал неоавангардиста – предметы и готовые элементы (в музыке это, например, коллаж, сочетание фрагментов известных чужих произведений). В его действе отсутствует выделка, разработка подробностей, выстраивание целого. Экспериментируют здесь *с самим актом созидания, а не ради продукта*. Придуманную концепцию не «доводят», а сразу бросают ради следующей, новой.

Вместе с тем и авангард, и разнообразные формы неоавангарда оказывают известное влияние на различные

сферы общественной жизни, подсказывая неожиданные идеи устроителям массовых празднеств, менеджерам, телевизионным сценаристам и даже лидерам политических движений.

В отличие от национального направления в музыке XX века искусство авангарда не имеет определенно выраженных корней в предшествующей истории.

После взлетов авангардных течений XX века набирает силу тенденция своего рода «эпилога». Это течения, получившие общее наименование *постмодернизма* как обращения ко всем техникам и эстетическим направлениям прошлого. В этом можно усмотреть, казалось бы, и крайнее проявление неоклассицизма, представители которого в поисках крепкой эстетической и композиционной первоосновы обращались к мотету и мадригалу, барочным сюитным танцам и концертам, операм камерного плана, к венскоклассическим формам и т. д. Но во второй половине XX века подобное направление преобразуется, разрастаясь, скорее, до *нового историзма*, то есть до творчества, полностью ориентированного на свою историю. Отныне художник переживает историю своего искусства как личную драму, для него будто только вчера отдаленные периоды этой истории все еще процветали, а некоторые не угасли до сих пор. Характерными признаками атмосферы постмодернизма можно считать обилие обращений к стилям прошлых столетий, предпочтение стилистической пестроты (эклектики) старым требованиям чистоты стиля, эстетика «каталога» — последования цитат, стилевых намеков, подражаний (стилизаций), доходящего нередко до состояний «эстетической истерики» и «потока сознания»<sup>8</sup>. Постмодернизм рубежа XX—XXI веков во многом «рифмуется» с явлениями модерна, или «ар нуво» (*art nouveau*), стиля «Югенд» (*Jugendstil*) начала XX века. Это замечает, например, А. Соколов, обобщивший ситуацию конца XX столетия в целом так: «Почти вплотную друг за другом, таким образом, в художественной культуре разразились два качественно разных кризиса. Один связан с авангардом, другой с постмодернизмом. В них, впрочем, есть и общие признаки Времени. В обоих случаях можно говорить о *кризисе культуры текста*. Высочайшая информационная насыщенность текста в авангарде (структурализм) и постмодернизме (полистилистика) перекрывается вторжением

8. Характерные примеры можно найти в образцах итальянского поставангарда — например, в пьесах Лучано Берно *Представление I для Кэти (Recital I for Katy)* или *A — Ronne*

бесписьменной культуры (рок, хеппенинг, электронная музыка и т. д.), живущей по своим законам»<sup>9</sup>.

Тенденция к предельной рационализации музыкальной композиции, абсолютизированная в сериализме, вызвала реакцию на излишний конструктивизм музыкальных сочинений. Возникла ностальгия по утраченным ценностям, забытым идеалам прежней, романтической красоты звукового мира. Эмоциональная открытость и патетика, искренний лиризм романтического высказывания, кантиленность вновь обретают притягательность для современного художника. В условиях современной композиции с характерным для нее сочетанием разнородных стиливых элементов в рамках единой музыкальной ткани развернута мелодии широкого дыхания, мелодизация всех фактурных линий, как правило, свидетельствуют о господстве в произведении неоромантической стиливой ориентации в творчестве композиторов второй половины века начиная с 70-х годов. Культу урбанистически-конструктивистских тенденций неоромантизм противопоставил ностальгию по романтической мечте, тонкости и изысканности чувствования, чарующей красоте звучности.

Вместе с тем необходимость системного, иерархического единства многих стиливых компонентов в современной композиции достижима лишь путем продуманного и сознательного конструирования музыкального целого. Замечательным примером подобного рода композиторской работы является творчество Мессиана, Пендерецкого, Лютославского, Штокхаузена. Разные художественные миры сопрягаются здесь не по принципу «монтажа», но «стирая» грани, создавая некую новую, высшую общность. Такой представляется целостная — во взаимодействии национального и универсального — концепция мира, к построению которой шел Мессиян на протяжении своего творческого пути. Национальная картина мира, воспринятая от художественной концепции Дебюсси, предстает у Мессиана обогащенной новыми смыслами, новыми красками, будучи шире распахнутой к новым мирам, вобрав ориентализм в широком спектре философских, эстетических идей искусства Востока, его выразительных средств. Это национальное явление с характерными свойствами мышления, тонкость и деликатность которого так очаровательно выражено Дебюсси.

Важнейшим фактором концептуального единства в конце XX века становится фактор веры. Современная культу-

9. Соколов А. Какова же она — «форма» музыкального XX века? // Музыкальная академия, 1998, № 3–4. С. 2–8.

ра все более тяготеет к восстановлению глубинного диалога с наследием прошлого на всем историческом пространстве. Поэтому источником, в котором берет свое начало мощная культурная традиция в Европе, является христианская вера, церковь, литургическая культура, духовность, основанная на идее Воскресения Спасителя. Неудивительно, что неотъемлемой частью музыкального искусства в завершившемся столетии стали произведения духовных жанров и — шире — сочинения на духовную тематику. Обращаясь к традициям духовной музыки, композиторы стремятся к выражению в своем творчестве вечных истин, не зависящих от изменчивых эстетических вкусов и идеологических установок. Многие художники XX века воспринимают религию как одно из древнейших и вечных явлений культуры. Образы и темы Священного Писания, трудов отцов церкви, сакральные жанры, элементы церковного обряда они рассматривают как общезначимые символы мировой культурной истории.

В то же время в духовной музыке XX столетия заметна и иная тенденция — придавать вечным истинам и смыслам современное звучание. В творчестве композиторов XX столетия диалектика этих тенденций с противоположно направленными векторами — к вечности и к актуальным проблемам современности — выражается не в конфликте, а во взаимодействии. Вечное воспринимается как животрепещущее — смысл жизненных событий проясняется и приобретает особую значимость в свете вечных истин. Время и вечность — категории, пронизывающие все тексты Священного Писания, зримо или незримо присутствуют и в творчестве композиторов прошлого столетия. Данная тенденция сохраняется и в музыке наших дней.

В XX веке и национальная тема включается композиторами в контекст интернациональной тематики, когда возникает потребность соотнести свое видение мира с общечеловеческими, универсальными взглядами на мироустройство, опереться на общезначимые идеалы, выработанные в культурном сознании других наций и народностей и воплощенные в их мифотворчестве, в высоких достижениях искусства, прошедших проверку временем и ставших ценностями мирового значения. Движимые стремлением к познанию законов бытия, философии жизни, современные композиторы раздвигают горизонты своих познаний, осваивая культурное наследие не только европейских стран: они открывают для себя искусство других континентов мира во всей многозначности и философской глубине заложенных в них идей,

вступают в диалог с музыкой европейских композиторов разных времен и народов. В слуховой кругозор человека XX века органично начинают входить явления классической музыкальной культуры стран Африки, Америки, Азии, включая арабский мир, Индию, Китай, Японию, Корею, Индонезию и др. Многие из них обращаются не только к самому материалу внеевропейских культур, но и к принципам традиционной композиции культур мира (японской музыки *гагаку* — О.Мессиян, композиций яванского *гамелана* — Дж.Кейдж, индийской музыки *рагсангит* — Ф.Р. Херф).

Развитие музыкальных культур Азии и Африки вписывается в общие тенденции XX столетия, но имеет и свои оригинальные особенности. Они связаны со значительной ролью традиционных видов музыкальной культуры, имеющих древние корни, но продолжающих свой путь в наши дни. Проблема сохранения и развития классического наследия встает перед всеми культурами Азии, Африки и Америки. Создаются общества по возрождению национальной культуры, разворачивается бурная концертная деятельность, издаются своды нотных записей классики, грампластинки и компакт-диски с записями лучших исполнителей. К этому процессу подключается ЮНЕСКО (проект *Музыкальный атлас мира*). Сохраняя ведущую роль в культуре многих стран, классическое наследие (устное или устно-письменное) оказывает влияние и на возникающие композиторские школы. Многие композиторы сначала получают традиционное образование и затем учатся европейской композиции. Они оказываются в ситуации двойного диалога: со своей национальной культурой и традиционной композицией — с одной стороны, и с европейской культурой (во всем ее стилевом многообразии) — с другой. Одни из них предпочитают оставаться в рамках романтической стилистики с вкраплением средств современного музыкального языка. Другие, напротив, с первых шагов активно экспериментируют, внимательно изучают творчество европейского авангарда, считая его возможности более адекватными для соединения со средствами национальной музыки. В результате возникает направление азиатского музыкального авангарда, наиболее ярко проявляющего себя в Японии (Т.Тору, Я.Козаку, Х.Фумио, Х.Тошио), Китае (Тан Дун, Сан Тун, Хо Шитьен, Ян Личинь, Ван Силин, Ку Венти, Лю Чаньюань), Турции (Дж. Танч), Кореи (Исан Юн). В результате музыка Азии и Африки оказывается неотделимой частью мировой музыкальной культуры.

Обращаясь к эпосу, сюжетам из национальной истории, литературной классике, события которых относятся к далекому прошлому, композиторы воплощают свои замыслы не только с привлечением прямых литературно-программных источников, но и в условно-ассоциативной форме, посредством иносказаний, аллюзий, сообщая им современное звучание. В особенности это касается композиторов авангардного направления (Штокхаузена, Ноно, Куртага, Зельенки). Осмысленные в масштабах мировой истории и в актуальном для современности аспекте, они наполняются иным значением — обобщенных символов времени.

### Рекомендуемая литература

*Гаврилова Н.А.* К проблеме национального в музыке XX века // Пособия по истории зарубежной музыки. Вып. 1. Научные труды Московской консерватории. М., 2003.

*Головинский Г.* Композитор и фольклор. М., 1981.

*Земцовский И.* Фольклор и композитор. Л., 1978.

*Сапонов М.А.* Жан Кокто о национальном направлении в новой французской музыке // Пособия по истории зарубежной музыки. Вып. 1. Научные труды Московской консерватории. М., 2003.

*Соколов А.* Какова же она — «форма» музыкального XX века? // Музыкальная академия, 1998, № 3—4.

*Холопова В.Н.* Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // *Тараканов М.Е.* Человек и Фоносфера: Воспоминания. Статьи / Ред.-сост. Е. М. Тараканов. М., 2003.

*Шахназарова Н.* О национальном в музыке. М., 1963, 1968.

Часть



---

МУЗЫКАЛЬНАЯ  
КУЛЬТУРА  
ЕВРОПЫ

Первая  
и вторая половины  
XX века

## Венгрия

Венгерская музыкальная культура прошла длительный исторический путь развития и к XX веку обрела статус самобытной национальной культуры и одной из самых ярких ветвей в европейском и мировом искусстве. Этот путь характеризуется сложными переплетениями различных воздействий других национальных школ, что было обусловлено исторической судьбой государства, пережившего османское иго и долгий период существования в рамках Австрийской империи. Это отразилось в культурных взаимодействиях на уровне как фольклорной традиции, так и профессиональной. Восточное (тюркское) и западноевропейское скрещивалось, создавая оригинальный сплав музыкально-характерных черт, отличающих и венгерскую музыку XX века – наследницу традиций романтической национальной классики в лице Ф. Листа и Ф. Эркеля. Национальной классикой XX века признаны Бела Барток и Золтан Кодай. Их вхождение в музыкальную жизнь Венгрии приходится на то время, когда начинает сказываться известная истощенность высоких традиций венгерского романтизма. На рубеже веков наблюдается сосуществование двух противоположных тенденций. С одной стороны, венгерская музыка подпадает под сильное влияние немецкой позднеромантической школы, лишаясь национальной почвенности. С другой – в ней приобретают популярность лубочные «венгерские фантазии» и «цыганские транскрипции» как псевдонародный жанр. «Вновь возникает нездоровая и опасная альтернатива "культура или венгерский дух"», – пишет об этом венгерский исследователь Бенце Сабольчи<sup>1</sup>. Взгляд на современную ситуацию в музыке содержится в строках З. Кодая: «Верю, что люди, которые в качестве единственной национальной музыки признают стиль не-

1. Сабольчи Б. История венгерской музыки. Будапешт, 1964. С. 83.



скольких сотен песен, созданных около 1850 года, не “чувствуют” новую музыку венгерской. Хотя эта полудилетантская литература в своем роде не лишена какой-то ценности, но “венгерское” в ней так поверхностно, с ней связано столько ассоциаций корчмы, вина, цыганщины, что она должна была остаться за воротами более высокого искусства»<sup>2</sup>. Поэтому актуальной становится проблема создания подлинного венгерского стиля на новом витке музыкальной истории — в XX веке. Создать такое искусство, в котором, по словам Кодай, «струится девственно чистый воздух другой, коренистой венгерской природы, воздух секейских ельников, среди которых сохранилось что-то из мощного жизненного потока, охватывавшего всю страну»<sup>3</sup>, раскрыть дремлющие в недрах национальной музыкальной истории источники и претворить их в стилевом контексте современной европейской музыки предстояло новому поколению музыкантов.

### **Бела Барток (1881–1945)**

Бела Барток — одна из самых влиятельных фигур для судеб как венгерской, так и европейской и мировой музыкальной культуры. Универсализм личности Бартока выразился в разносторонности и масштабности его деятельности — композитора, пианиста, педагога, ученого-фольклориста, — во всеохватности выстроенной им картины мира. В искусстве Бартока нашли отражение самые значительные художественные идеи музыки XX века, воплотившиеся в оригинальной и национально-почвенной манере, в новаторской форме, хотя и связанной глубинным родством с традицией.

*Общечеловеческий и национальный идеалы* нерасторжимы в сознании Бартока, что порождает широту, многомерность мира его музыки, содержательного и стилистического диапазона искусства композитора. И все же в нем есть свои приоритеты. Это идея обновления национального искусства, возвышение его статуса в контексте общеевропейского. Утверждение себя как национального художника прозвучало в строках одного из писем Бартока: «Нужно, чтобы каждый человек по достижении зрелого возраста определил: ради какой идеальной цели он хочет бороться, чтобы согласовать с нею всю свою деятельность, подчинять ей каждый свой поступок. Я, со своей стороны, всю свою жизнь, во всех областях, всегда и всеми способами буду служить одной цели —

2. Кодай З. Избранные статьи. М., 1982. С. 97.

3. Там же.



благу венгерской нации и венгерского отечества»<sup>4</sup>. Впрочем, творчество Бартока не может быть ограничено лишь служением национальной идее. Об этом, в частности, свидетельствует в своей книге Й. Уйфалуши: «Путешествуя по всему миру, Барток одинаково хорошо ориентируется в искусстве и природе. Приветливые пейзажи швейцарских гор или снежные вершины Трансильвании ему столь же родственны, как и неповторимое богатство Лувра, как перечисление имен крупнейших западноевропейских композиторов и похвалы венгерской музыке. Он искал во внутренней и внешней жизни, на родине и за границей, свой мир и повсюду, исходя из единых принципов, находил собственные ценности»<sup>5</sup>.

Универсален Барток во *всеохватности образно-семантических сфер* своей музыки, поражающих масштабом и силой контрастов: между стихийным буйством архаических образов, так называемых бартоковских «варваризмов», — и поэтической утонченностью, изысканной рафинированностью его лирических образов, между динамично активной — и застыло созерцательной сферами, объективной народно-жанровой — и субъективной, обостренно личностной. Отсюда многообразие и сложность его системы выразительных средств — от простых, подчас нарочито примитивных до сложнейших, выработанных мышлением художника XX века, что являет себя во всех компонентах его стилевой системы: в мелодии, гармонии, ритме, фактуре, инструментовке. Неприятельный народный напев (иногда попевка) — и интеллектуальная, исповедальная по своему характеру лирическая тема, диатоника — и хроматика как контрастно обособленные гармонические сферы, моторная регулярная ритмика — и сложные полиритмические построения или контрастные смены метроритмических акцентов, прозрачность песенной фактуры — и густота полифонической — все это составляет специфику стилевого синтеза в музыке Бартока.

О том же свидетельствует и *широта его жанровых интересов*. Им созданы оперы *Замок герцога Синяя Борода*, балеты *Чудесный мандарин* и *Деревянный принц*, *Кошут-симфония*, две оркестровые сюиты, *Музыка для струнных, ударных и челесты*, *Дивертисмент для струнного оркестра*, *Концерт для оркестра*, *Светская кантата*, *Соната для двух фортепиано и ударных*, фортепианный цикл *Микрокосмос*, сонаты и рапсодии для скрипки, шесть струнных квартетов,

4. Из письма к матери Пауле Барток от 8 сентября 1903 года // *Барток Б. Избранные письма* / Ред.-сост. Е. Чигарева. М., 1988. С. 54.

5. *Уйфалуши Й.* Бела Барток. Жизнь и творчество. Будапешт, 1971. С. 69.

три фортепианных, два скрипичных и альтовый концерты и многие другие сочинения.

Универсализм творческой личности Бартока выразился в многообразии связей его музыки с музыкой ярчайших личностей XX века — Дебюсси и Равеля, Стравинского и Прокофьева, Хиндемита и Онеггера. В ней присутствуют черты ведущих направлений и тенденций искусства XX века — наряду с фольклористской также и с экспрессионизмом (балет *Чудесный мандарин*), импрессионизмом (страницы оперы *Замок герцога Синяя Борода*, *Музыка для струнных, ударных и челесты*, *Концерт для оркестра*). В его музыке проявляются и урбанистические черты или черты *stile barbaro*, отчасти неоклассические, хотя ни в одном сочинении нет абсолютизации признаков того или другого направления, а, скорее, их сочетание в более широком стилевом контексте.

*Многообразны и корни искусства Бартока*, его преемственные связи с музыкально-исторической традицией. Они восходят к искусству Баха, возрождая принципы полифонических и концертных жанров эпохи барокко, претворенные иначе, в новых стилевых условиях музыки XX века; в частности, это касается приемов линейной полифонии. У Баха была почерпнута идея развертывания музыкального текста, его произрастания из единого, исходного тематического источника — идея, воспринятая через преемственные связи с романтиками, прежде всего с Брамсом. Бетховенские черты проступают в преобладающем у Бартока конфликтном типе драматургии, действительности развития контрастных образных сфер на их пути продвижения к торжеству коллективного народно-жанрового начала. Большое влияние оказало творчество Дебюсси, его открытия в области гармонии, ее новой трактовки с акцентом на красочных, колористических эффектах, фонической окраске аккордовой вертикали; есть много общего с Дебюсси в использовании диатонических и пентатонных звукорядов, в фигуративно-орнаментальном типе фактуры. Приведем признание самого композитора: «Дебюсси вновь раскрыл всем музыкантам сущность аккорда; он был столь же значителен, как и Бетховен, который указал нам путь к развитию формы, и как Бах, который открыл перед нами высшую мудрость контрапункта... Я ставлю теперь вопрос — нельзя ли объединить традиции трех этих классиков в некоем синтезе и оживить их для современности»<sup>6</sup>. Не осталось, разумеется, в стороне от внимания Бартока и наследие Листа.

6. Цит. по: *Нестьев И.* Бела Барток. Жизнь и творчество. М., 1969. С. 682.



Его влияние особенно ощутимо на первом этапе творческого пути композитора, что выразилось в обращении к стилю вербункош, к программности, хотя стилевые прозрения Листа, многое предвосхитившие в музыке XX века, были осознаны Бартоком (а вслед за ним и современными венгерскими авторами) значительно позже.

Универсализм личности Бартока являет себя и в *многогранности его фольклорных интересов*, географической и временной всеохватности народно-национальных источников, ставших предметом его научных изысканий. Принципиально важно для эстетики фольклоризма обращение к древним, архаичным пластам народно-национальной культуры, как и к фольклору тех регионов, который не влиял на композиторское творчество в качестве источника языковых выразительных средств и сохранил первозданную оригинальность, самобытность и новизну для композиторов и музыкальной аудитории XX века. Барток сформулировал тезис о перспективности для современной музыки обращения к старой фольклорной традиции известной фразой: «Уходить корнями в прошлое для художника не только право – это необходимость»<sup>7</sup>. Во всех видах своей многогранной деятельности Барток утверждал мнение о том, что фольклор и в XX веке продолжает оставаться животворным источником композиторского вдохновения, – в своей музыке, в издании сборников собранных им образцов, теоретических исследованиях, в частности в труде *Народная музыка Венгрии и соседних народов* (1935), в высказываниях на страницах многих публикаций, посвященных проблемам современной музыки. Собранные и опубликованные Бартоком фольклорные образцы исчисляются поразительной цифрой – около 11 тысяч. Среди них преобладают венгерские, румынские и словацкие, которые, имея много сходных черт в силу территориальной близости этих европейских регионов, особенно привлекали композитора, но также и болгарские, сербские, хорватские, русские, турецкие, арабские, украинские и другие.

Метод претворения фольклора Бартоком и Кодаем, характерный для фольклоризма XX века, обозначил новый этап в развитии национальных традиций. В его основе – интерес к новым, не освоенным еще профессиональной практикой древним фольклорным пластам, ориентация на такие жанры, которые не стали, подобно вербункошу, выразителем венгерского национального менталитета в музыке, как в творчестве

7. Барток Б. О значении народной музыки // Советская музыка, 1965, № 2. С. 99.

Листа и Эркеля в XIX веке. Именно различие фольклорных прообразов — вербункош (распространенный в городской музыкальной среде в XIX веке), опирающийся на лад с двумя увеличенными секундами, острыми, часто пунктирными ритмами, темповыми контрастами, что особенно ярко выразилось в жанре чардаша, и архаический пласт венгерского крестьянского фольклора с характерной для него диатоникой (или пентатоникой), иногда с признаками дорийского и фригийского ладов, — влияет на всю систему выразительных средств профессиональной музыки Венгрии. «Что же касается собственных сочинений, — пишет Г. Головинский, — то Барток охотно признавал связи их мелодики, ритмики, лада, аккордики, приемов инструментовки и способов развития с закономерностями народной музыки»<sup>8</sup>.

Фольклористская деятельность Бартока повлияла на его *эстетику*, систему воззрений, в которой идеи пантеизма занимают одно из центральных мест. Эту мысль замечательно трактует Б. Сабольчи: «Морально чистый целомудренный Человек, стоящий в центре бартоковского искусства, составляет как бы частицу природы, высшее творение ее созидательных сил. Идеальным выражением духа этого “натурального” Человека, его художественным рупором является крестьянский фольклор, в котором запечатлены вечные богатства, накопленные коллективным опытом народа. Барток прямо утверждает, что фольклор заключает в себе в преобразованном виде некие “естественные силы, которые действуют бессознательно в человеке, не испытывавшем влияния городской культуры”. Фольклор, по мнению композитора, — это своего рода овеществленная в звуках и поэтических образах духовная субстанция самой природы: “Крестьянская музыка есть феномен природы”, — провозглашает он в статье 1928 года <...> Триединство *природа — Человек — фольклор* составляет, таким образом, основу художественной “натурфилософии” Бартока, квинтэссенцию его эстетических взглядов»<sup>9</sup>. Таким образом, для Бартока народная песня была сознательно исповедуемым принципом музыкального мышления. Композитор пишет: «...крестьянская музыка, в узком смысле слова, является результатом преобразующей работы бессознательно действующих природных сил, инстинктивным творением человеческой массы, свободным от каких бы то ни было канонов. Она столь же органична, как, к примеру, различные формы животного и растительного мира. Благодаря

8. Головинский Г. Композитор и фольклор. М., 1981. С. 194.

9. Цит. по: Нестьев И. Бела Барток. С. 675–676.

этому отдельные мелодии представляют собой образцы самого высокого художественного совершенства»<sup>10</sup>.

Интерес к фольклору не покидал Бартока на протяжении всей его творческой жизни, какими бы сложными ни были ее перипетии, во многом определив эволюцию его стиля. В период становления (до 1907 года) он испытал влияние поздних романтиков (Лист, Р.Штраус) и Дебюсси, как и стиля вербункош в образцах венгерских героических песен, жанра чардаша, мадяро-цыганских напевов. Годы 1907–1919 характеризуются становлением индивидуальной бартоковской концепции, связанной с преодолением ранних воздействий и нахождением своей позиции в отношении к фольклору. Следующий этап (до 1930 года) отмечен наиболее интенсивными поисками нового языка, экспериментаторским отношением к композиции, который подводит к новому порогу высшей зрелости, позднему периоду (1937–1945), когда композитор приходит к идее стилевого синтеза самых сущностных смыслов своего искусства.

Фольклорные образы в музыке Бартока представлены в предельно контрастной, полярной семантике. Это может быть простодушный деревенский напев, танец или пастуший свирельный наигрыш, имитация виртуозной скрипичной импровизации или игры на волынке или цимбалах в традициях народного музицирования. Это и экспрессия народного плача или траурного шествия. Это также и стихийное буйство народного пляса или праздничное воодушевление танцевального кружения. Образы наивные или гротесково-ироничные, меланхоличные или шуточные – воистину энциклопедия народно-жанровой сферы.

Одно из первых произведений с национальной программой и венгерской музыкальной лексикой, интонациями героических песен – десятичастная симфония *Kouzum* (1903), посвященная национальному герою Венгрии, – положила начало сочинениям с национальной тематикой. Среди ранних произведений, обративших внимание на его автора, была фортепианная пьеса *Allegro barbaro* (*Варварское аллегро*, 1911), в котором Барток стремился запечатлеть первобытную мощь и неукротимый стихийный дух, таящиеся в венгерских (мадярских) деревенских плясках, подобно тому как несколько позднее эта сфера образов привлечет Стравинского (*Весна священная*) и Прокофьева (*Скифская сюита*). В них нашли выражение антиромантические и антиимпрессионистские устремления композиторов. Музыка *Allegro barbaro*

10. Цит. по: Уйфалуши Й. Бела Барток. Жизнь и творчество. С. 69–70.

свойственны захватывающая темпераментность, лихорадочное возбуждение, динамический натиск, броские контрасты. В основе его тематизма — краткая, подчеркнута примитивная, архаического типа пентатоническая попевка, помещенная в новый контекст: новая трактовка фортепиано в его ударной функции, токкатная звучность, игра *martellato*, грубоватая резкая акцентность двухдольного метра, полиладовая гармония (совмещение *fis-moll* и *a-moll*).

Иной национально окрашенный звукообраз, наиболее приближенный к оригиналу, воссоздает Барток в фортепианном цикле *15 венгерских крестьянских песен* (1914–1917). В него входят Четыре старинные песни в качестве эпического пролога, Скерцо с плясовыми и шуточными песнями, Баллада, представляющая собой вариации на лирическую тему, и Старинные плясовые напевы в качестве финала цикла с подлинно бартоковскими контрастами звуковых сфер и бравурным завершением. От фольклорных истоков исходит и музыкальная поэтика этого удивительного по своей красоте сочинения, многие черты которой заключены в его основной теме.

В музыке этого цикла отражена суть отношения Бартока к народной музыке как к целостному организму, в котором отражается народная жизнь в сущностных своих проявлениях. При прослушивании этого произведения очевидна справедливость высказывания его автора: «По моему мнению, эти мелодии являются воплощением наивысшего художественного совершенства, так как они представляют классические примеры выражения той или иной музыкальной мысли самыми скромными средствами, самым доступным способом, в самой отшлифованной форме и с наибольшим совершенством»<sup>11</sup>.

Самым крупным созданием Бартока в вокально-инструментальном жанре, претворившим его интерес к народно-национальному искусству, явилась его *Cantata Profana* (*Сверская кантата*, 1930). По первоначальному замыслу автор предполагал включить эту кантату в триптих кантат в качестве первой части, используя наиболее близкие ему тексты из румынской, венгерской и словацкой народной поэзии, но написана была только первая кантата — на основе румынских рождественских колядок, связанных не с христианским праздником Рождества Христова, а с языческими ритуальными действиями. Кантата повествует о чудесном превращении девяти братьев-охотников в волшебных оленей, которые, вкусив сла-

11. Цит. по: *Уйфалуши Й. Бела Барток. Жизнь и творчество*. С. 69–70.

дость вольной жизни в лесных просторах, не мыслят себе возвращения к прежней жизни, не реагируют на увещевания отца, умоляющего их вернуться в родной дом и не причинять горя их матери. «Мы не вернемся в отчий дом! Нашим рогам не пробиться в дверь хижины, наши тела не нуждаются в одежде, лучше жить под зеленой листвой!» – отвечают сыновья-олени, провозглашая в конце произведения ключевую идею: «Нашим устам не пить больше из чаши, – только из чистого источника!» Тема единения человека с природой, отказ от уюта мещанского бытия ради слияния с ней как акт освобождения от губительного влияния цивилизации характерна для натурфилософской концепции творчества Бартока; в ее основе – воспевание красоты природы как вечного и чистого источника жизни и мудрости мироустройства, заключенной в неразрывности единства природы и всего сущего на земле.

Кантата, написанная для двух смешанных хоров, солистов (баритона, партия отца и тенора, партия старшего сына) и оркестра, представляет собой трехчастную репризную композицию, в которой эпически повествовательные, по преимуществу хоровые крайние части контрастируют с драматическими сольными построениями в центральной диалогической сцене отца и старшего сына.

Многообразно использовано хоровое письмо с преобладанием партии мужских голосов, подчеркивающих суровый колорит музыки: две хоровые массы то противопоставляются одна другой, то звучат в унисон, то трактуются как один многоголосный хор (восьмиголосный мотет во второй части). Трактовка функции хора, выступающего и в роли рассказчика, и комментатора происходящих событий, как и отдельные ассоциации, в частности с прологом, дали основание венгерскому исследователю творчества Бартока Й. Уйфалуши для сравнения со *Страстями по Матфею* Баха.

Широким диапазоном выразительных средств отмечены и сольные разделы – от речитативно-псалмодийного пения и народно-импровизационной орнаментальной вокализации до развернутых оперно-монологических построений. Так, в диалоге-споре между отцом и его любимым сыном во второй части кантаты, которая становится драматургическим центром произведения, выявляющим разность идеалов старшего и молодого поколений, стилевая контрастность выражена наиболее ярко. Не об уютном домашнем очаге мечтает Волшебный олень, а о привольной жизни среди дикой, но прекрасной природы, и в его партии преобладают волевые, решительные интонации (часто это



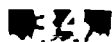
квартовые ходы, подхватываемые затем хором). Партии баритона более присущи интонации причитания, плача, когда он молит сыновей вернуться в отчий дом. При этом мелодические фразы тенора, как правило, начинаются с движения в среднем регистре, а затем следует восхождение к вершине, а в партии баритона они имеют ниспадающий характер, начинаясь с вершины-источника.

Оркестровое вступление несколько сумрачного, таинственно-фантастического колорита и хоровой пролог, в котором повествуется о предстоящих событиях, выдержанный в эпически величавых тонах, образуют малый цикл трехчастного репризного строения. В центре пролога возникает тема, репризное проведение которой создает драматургическую арку. Она прозвучит в третьей части кантаты эпически мощно, в ритмическом увеличении как важная итоговая мысль. В экспозиционном варианте эта прекрасная мелодия, меланхолически печальная, обладает изысканной грациозностью, прихотливой пластикой мелодического и ритмического рисунка, в которых угадываются черты румынской песенности, так же как и в ее ладовой природе (cis эолийский, а в развитии и другие лады народной музыки), в мягкой синкопированности, безакцентной ритмике, в характерности квартовых окончаний фраз, вариантно-вариационном развитии темы.

Рельефно и выпукло выписан следующий за прологом эпизод охоты. Динамично, в быстром темпе, в мощном хоровом звучании выстраивается fuga на теме, которую можно определить как «тему охоты», в сопровождении ритмически острого остинатного пласта в оркестре. Здесь также присутствуют национально характерные признаки: решительные восходящие кварто-квинтовые ходы с возгласами «Гой-го», «подхлестывающие» динамическую активность в разворачивании хоровой сцены, тритоновые интонации, пронизывающие все пласты фактуры. Впечатляет эпизод превращения юношей в оленей, которым завершается первая часть кантаты. Овеянная таинственно-фантастическим колоритом, музыка этой сцены оставляет впечатление зыбкости и неустойчивости (ладогармонические средства, в частности, целотоновые последования, глубокая органная педаль, метроритмическая переменность), завораживает своими приглушенными засурдиненными тембрами, *tremolando* струнных и литавр, *glissando* арф, на фоне которых возникает медленное перемещение хоральных звуковых пластов. Почти шопотом, как будто зачарованные видением участники хора, словно очевидцы происходящего, повествуют о совершающемся в лесной чаще чуде.

Среди фольклорно ориентированных сочинений Бартока — сочинения разных жанров и исполнительских составов: две оркестровые сюиты (1905–1907), *Три песни из области Чик* для флейты и фортепиано (1907), *Восемь венгерских народных песен* для голоса и фортепиано (1907–1917), *Два румынских танца* для фортепиано (а также для оркестра, 1910), Первая и Вторая рапсодии для скрипки и фортепиано (1928), симфонические *Венгерские картины* (1931), *Контрасты* (трио для скрипки, кларнета и фортепиано, 1938), кантата *Из прошлого* для мужского хора а cappella (1939). Народно-национальная сфера образов присутствует, разумеется, и в других произведениях композитора; она играет важную драматургическую роль и в его масштабных сценических и оркестровых произведениях.

*Замок герцога Синяя Борода* (1911) — единственное оперное детище Бартока — истинный шедевр оперного жанра XX века: столь глубинно проникновение Бартока в психологические нюансы внутренней жизни героев, столь значительна и актуальна обобщающая мысль — трагедия одинокой личности, ее смиренная покорность в условиях отчужденности человека в современном мире. Сюжет оперы, сходный с символистской драмой Метерлинка *Ариана и Синяя Борода*, основывается на широко известной легенде о жестоком герцоге Синяя Борода, убившем своих семерых жен. Первоначально автором либретто этой оперы венгерским писателем Белой Балажем была написана и поставлена мистерия, в которую были вплетены также и некоторые мотивы венгерской (секейской) баллады о герцоге по имени Мартон Айга, жертвами которого стали его три жены; та же участь ожидала и новую его жену, красавицу Анну Молнар. Атмосферой фатальной предрешенности событий пронизана музыка оперы с самого начала, с обрисовки места действия — внутренних апартаментов мрачного замка герцога, хранящих за своими дверями страшные тайны его прошлого, преступлениями нажитые им богатства. Этот древний зловещий замок, в который не проникают ни луч света, ни дуновение ветра, угнетающий своей напряженной тишиной, замкнутым пространством, согласно трактовке Балажа, а вслед за ним и Бартока, становится олицетворением «замкнутой в себе души человека», символом трагического одиночества человека, достигшего власти, творя зло. Последняя жена герцога Юдит, едва оказавшись в этом замке, угнетаемая его мрачной атмосферой и желающая познать его тайны, требует открыть запертые двери. Семь дверей открывают перед ней камеру пыток, ору-



жейную с атрибутами войны, несметные сокровища, цветущие сады, бескрайние просторы восхитительной природы. Но всюду проступают следы крови, превращающие свидетельства могущества герцога и силы его власти в символ человеческого горя и страдания. В душе любящей и покорной женщины постепенно нарастают тревога, удивление, испуг, мрачные предчувствия, возмущение, ужас, сменяющиеся смиренным принятием своей судьбы. Юдит становится символом крушения надежд, оставшись безмолвной узницей за седьмой дверью замка. Олицетворяющая собой Ночь, она разделяет участь прежних жен герцога, олицетворяющих Утро, Полдень, Вечер. Так замыкается круговорот жизненной судьбы Синей Бороды, обрекая его на вечное одиночество. Текстовой основе соответствует и символический смысл музыкальных образов — «таинственного» замка (начало пролога в духе секейских баллад: суровые унисоны у низких струнных, медленно продвигающиеся по звукам пентатонического звукоряда) и «зловещего» замка, хранителя тайных преступлений (вторая тема пролога — начинающаяся резко синкопированной фигурой из тридцатьвторых тема-причет), пятен крови (острая малосекундовая интонация у засурдиненных труб, наложенная на пронзительную трель флейты и остинатную ритмическую группу у двух кларнетов).

Литературная фабула определила и драматургию этой одночастной оперы, ее членение на семь эпизодов, разделенных диалогическими сценами герцога и Юдит при непрерывном течении музыкально-сценического действия. Барток выступает здесь выдающимся мастером претворения в музыку речевой интонации, свойственной венгерскому языку. В 1918 году З.Кодай в своей рецензии на премьеру оперы Бартока *Замок герцога Синяя Борода* писал, что это первое произведение на венгерской оперной сцене, в котором пение с начала до конца обращается к нам на ничем не нарушенном чистом венгерском языке: Барток вступил на путь освобождения языка, подчеркивания его естественного звучания в языке музыкальном, и этим двинул далеко вперед создание стиля венгерского речитатива<sup>12</sup>. Й. Уйфалуши отмечает: «Опираясь на Дебюсси, на *raglando* народной музыки и, в первую очередь, на пример ранних песен Кодая, Бартоку удалось сразу создать истинно венгерский оперный язык, равно гибкий в выражении деталей музыкального и поэтического содержания. В музыкальном воплощении повышенно-эмоцио-

12. См: *Кодай З. Избранные статьи* / Сост. и общ. ред. И. Мартынова. М., 1982. С. 98.

нальных эпизодов текста чувствуется влияние вагнеровской декламации с ее широкими интервальными ходами»<sup>13</sup>.

Вскоре после оперы были осуществлены Бартоком два балетных замысла — *Деревянный принц* (1916) и *Чудесный мандарин*, совершенно различные по сюжету и стилю. В одном случае это наивный буколический сказочный сюжет о любви Принца и Принцессы, о Фее, препятствующей влюбленным, дабы испытать их чувство, воплощенный средствами лирической и импрессионистски пейзажной стилистики, хотя и не без элемента кукольной гротесковости. В другом — это сюжет из жизни современного города с «героями» преступного мира (бандиты, проститутка), в котором оказывается загадочный пришелец с азиатского континента — олицетворение первозданных стихийных сил и необузданных страстей, претворенный средствами экспрессионистского искусства и бартоковского *stile barbaro*. *Чудесный мандарин* (1919) больше связан с экспрессионистской звукоферой *Замка*, и язык его отличается большей конструктивистской жесткостью, диссонантностью, ритмической динамикой и броскими эффектами оркестровой палитры. Одно из определяющих свойств языка — гротеск в изображении персонажей, что отражено в характере их лейтмотивов. Три бандита обрисованы двумя остро хроматизированными темами с характерной ритмикой, передающими крадущиеся шаги, напряженное ожидание жертвы, погоню за ней. Девушка, завлекающая прохожих в логово воров, обрисована вальсовыми темами, исполненными чувственной красоты (моментами напоминающими музыку танца Саломеи из оперы Р.Штрауса), которые сопровождают ее танцы обольщения при появлении каждой новой жертвы — старого волокиты, робкого юноши и, наконец, Мандарина, тяжелой поступью, а затем диким плясом преследующего Девушку. Основной тонус всей музыке балета сообщает brutального характера тема города (или «музыка улицы»), которая предвещает сценическое действие: остиная пульсация (6/8) жестких аккордов кварто-тритоновой структуры, гаммообразные пассажные фигурации на этом фоне, в сочетании создающие громкие шумовые эффекты, грузный, плотный, динамичный оркестровый поток.

Здесь берут начало и важнейшие лейтмотивационные и гармонические средства, создающие тематические связи в музыке балета. Одноактный балет членится на Вступление и пять разделов-сцен, образующих симметрию в композиции балета: три «танца обольщения» Девушки с эпи-

13. *Уйфалуши Й.* Бела Барток. Жизнь и творчество. С. 102.

зодами, когда появляются «кавалеры»; появление Мандарина; погоня за Девушкой и пляс Мандарина; три убийства Мандарина; смерть Мандарина. В строении сцен также выдержан определенный структурный принцип, обнаруживающий воздействие структуры инструментальных форм – трехчастной, рондальной, фуги.

Особенно показательно для эволюции стиля Бартока его камерно-инструментальное творчество, в частности квартеты. Между созданием Первого (1908) и Шестого, последнего квартета (1939) пролегает длительный период, отмеченный значительными переменами в творческой ориентации композитора. На фоне общих свойств выступают и различия. Общее – это лирическая сфера высказывания, свойственная камерному жанру, и концепционная значительность каждого из этих произведений, контраст между самоуглубленной лирикой и брутальной, взрывчатой экспрессией в образно-эмоциональном содержании. Различия обнаруживают себя в строении цикла, в отдельных чертах стиля, фиксирующих эволюцию мышления композитора. Они очевидны уже между Первым квартетом, в котором больше выражены связи с классико-романтической традицией, восходящей к поздним квартетам Бетховена, и к позднеромантической вагнеровской, как справедливо подмечает Уйфалуши, мелодике, и Вторым, отделенным от Первого восемью годами, где происходит усиление черт современной – экспрессионистской, «раннешёнберговской» – стилистики. Однако и Первый квартет представляет собой сложно спаянный стилевой комплекс. В нем есть и предвидение дальнейшего пути жанра к квартетам Шостаковича и Хиндемита. Вместе с тем в его драматургии содержатся идеи, которые Барток реализует в будущем своем шедевре – *Музыке для струнных, ударных и челесты*. Квартет циклически сходно с ней организован: первая часть – медленная фуга – воспринимается как вступление ко второй, написанной в форме сонатного *allegro* с чертами драматического скерцо; финал (третья часть) с его народно-жанровыми чертами в тематизме предваряется импровизационной интродукцией, следующей *attacca*. Таким образом, цикл тяготеет к четырехчастности с тем же распределением образно-стилевых сфер в цикле, что и *Музыка для струнных, ударных и челесты*, сочинение середины 1930-х годов.

Третий (1927) и годом позднее написанный Четвертый квартеты наиболее, быть может, экспрессионистские сочинения у Бартока и по характеру образов – мрачно динамичных, брутально-гротесковых, и по языку – наиболее

удаленному от тональной системы, резко диссонантному по фонизму гармонии, с возросшей ролью полифонии, звуковысотной унификацией вертикального и горизонтального параметров тематизма. Строение цикла Четвертого квартета предвосхищает *Концерт для оркестра*: концентрическая пятичастность с лирическим центром, обрамленным двумя скерцо (своеобразными интермеццо); они располагаются между первой частью и финалом.

Некоторое высветление общего тонуся и освобождение от переусложненности языковых средств характеризует Пятый квартет (1934). Он представляет собой пятичастный цикл с чертами концентричности, как и предшествующий, но иначе организованный: четные части в Пятом квартете – сфера лирики, но и в трио скерцо (третья часть) она являет себя в музыке изумительной красоты, рождающей ощущение воздушного звукового пространства, света, чистоты.

Многие черты стиля квартетов подготавливают стилистику будущих произведений Бартока. Это касается колористического письма, создания звуковой перспективы, темброво-красочной палитры, как и импровизационной свободы изложения, метроритмической изобретательности (в том числе и в разработке так называемых болгарских ритмов в *Scherzo alla bulgarese* Пятого квартета). Художественным завещанием называют исследователи творчества Бартока его Шестой квартет – последнее сочинение композитора, написанное им на родине перед отъездом в Америку, когда в Европе уже началась война. Возвышенно-отрешенный строй мыслей, заключенный в монологе солирующего альтя, словно продлевает тему-монолог альтя, которым начинается и *Музыка для струнных, ударных и челесты*. Эта скорбно-напряженная лирическая мысль, исходная и для последующих частей квартета, заполняет все пространство его финала.

Из оркестровых произведений Бартока особое место в его наследии занимают *Музыка для струнных, ударных и челесты* и *Концерт для оркестра*. Сами названия свидетельствуют о том, что Барток создает самые значительные свои оркестровые опусы, ориентируясь не на традиционный жанр симфонии. Жанровый генезис этих сочинений восходит, скорее, к традициям барочного концерта, собственно жанра *concerto grosso*. Этот жанр предоставляет композитору большую независимость от нормативной структуры классического цикла и привлекает идеей концертирования инструментов оркестра, сопоставления *tutti* и *solì*. Тем не менее по масштабности, концепционности замысла, отражающего взгляд композитора

на мироустройство, его отношение к драматическим событиям современности, событиям Второй мировой войны, по драматургии (движение «от мрака к свету») и трактовке цикла, закономерностям его организации в целом на основе монотематизма эти сочинения подобны симфонии.

*Музыка для струнных, ударных и челесты* (1936), признанная шедевром музыки XX века, была написана для Базельского струнного оркестра по заказу крупнейшего швейцарского дирижера Пауля Захера. Потрясающее своими контрастами и красотой, яркостью звукотембровых эффектов, это произведение отражает путь преодоления мрачных, философско-субъективных мыслей, тягостных раздумий с выходом в объективную сферу, рисующую картину народного ликования. Оригинальное по тембровому решению (наряду со смычковыми — основой оркестра, в партитуру включены челеста, фортепиано, арфа и большой состав ударных), это сочинение отличается и необычностью строения цикла. Оно включает в качестве медленных частей первую (вступительную фугу с необычным вступлением голосов, образующих квинтовые ряды вверх и вниз от исходного звука *a*) и третью части (*Adagio*, подобное ноктюрну, в пятичастной концентрической форме), а в качестве быстрых — вторую, выполняющую роль сонатного *allegro* (образ брутального скерцо), и финал (народно-жанровый апофеоз в форме, близкой рондо-сонате). Многообразны связи между его частями (интонационные, ладогармонические), скрепляющие композицию — цельную, логично организованную и компактную.

Так, медленная тема фуги проходит через все части цикла — в основном или вариантном виде, возвращаясь в финале в качестве главной тематической мысли. Из хроматической, членищейся на зерно и произрастающие из него фрагменты волнообразного мелодического строения, она преобразуется в диатоническую, мажорно высветленную, стремительно, с импульсивной динамикой развертывающуюся от вершины-источника танцевальную тему, открывая собой целую вереницу народно-жанровых образов. Проведением варианта темы обозначены грани разделов, образующих концентрическую форму *Adagio*; она же, представленная в двух своих ипостасях — элегического напева и зажигательного темпераментного танца, — звучит в коде финала.

Есть своя рациональная логика и в тональной схеме произведения, основные тоны которой образуют цепочку из малых терций — *a - c - es - fis - a*; крайние части создают контраст минора и мажора — *a-moll* и *A-dur*, сонатное *Allegro* на-

писано в *c-moll*; *fis-moll* – тональность ночных видений, а центр *es* возникает как опорный тон внутри частей (например, *es-moll*’ная гармония в кульминации фуги). Значимы в драматургическом отношении тритоновые соотношения между тональностями («тритоновые оси», по Лендвай), так же как и собственно тритон, выделяемый в вертикальном и горизонтальном пластах фактуры. Так, тритоновая интонация (*c - fis*) образует опорные тоны в начальной фразе главной темы *Allegro*, усиливая оттенок национально окрашенных варваризмов, она же выделена в звончатом взлете фразы рояля здесь же в связующей партии, а затем в заключительной (*g - cis*), в которой еще больше проступает резкая ударная звучность рояля в высоком регистре. Поразительное мастерство Бартока проявилось здесь в способах преобразования тем, их варьировании, модификации всеми возможными средствами – ритма, гармонии, полифонии, оркестровки, как и в «сокрытии» рациональных моментов композиции. Впечатляющая сила *Музыки* – в захватывающей свободе, неистощимости фантазии, способной творить яркие музыкальные образы, оригинальные колористические эффекты. Впечатляет контраст при переходе от фуги к коде первой части: полимелодический поток струнных окрашивается тембром челюсты и импрессионистическим фигуративно-орнаментальным фоном; этот образ снова возникнет во втором и четвертом разделах *Adagio* третьей части. Сопряжение контрастов выразительно и эффектно выражено в начале этой части: словно из ночной тишины возникает и снова в ней растворяется тема ксилофона с ритмическим *accelerando* и *ritenuto* на фоне *glissando* литавр, уступая место теме альты (затем скрипки), в которой слиты черты инструментального наигрыша и интонаций плача.

*Музыка для струнных, ударных и челюсты*, по словам Бенце Сабољчи, поражает «огромным диапазоном музыкального содержания, развивающегося от начальной фуги через стремительную танцевальную фантазию и ночной монолог до дифирамбического гимна, она являет ад нашей эпохи и ее путь к раю»<sup>14</sup>. Новым вариантом в построении подобной концепции явилась *Соната для двух фортепиано и ударных*, завершенная годом позже *Музыки для струнных, ударных и челюсты*.

*Концерт для оркестра* (1943), написанный по заказу Бостонского симфонического оркестра и его дирижера Сергея Кусевицкого в период американской эмиграции Бартока (1940–1943), в то время, когда в Европе еще шла война, во-

14. Цит. по: *Уйфалуши Й.* Бела Барток. Жизнь и творчество. С. 302.



брал в себя самые значительные идеи искусства Бартока, стал венцом его творческого пути, будучи совершенным образцом стилевого синтеза в творчестве композитора. Острота драматической коллизии выражена в нем с подлинно симфоническим размахом в противостоянии контрастных сфер. Картина народного плача и праздничного ликования, веселое скерцо-шутка и лирика, не лишенная открытого пафоса, — все это органично сплавлено, логично организовано и приведено к единству в целостной драматургии. Но, быть может, наиболее яркое своеобразие заключено в концентричной композиции этого пятичастного цикла, в виртуозном характере тематизма, что идет от барочной идеи концертирования инструментов оркестра, отразившейся в названии сочинения.

Согласно авторскому комментарию, «настроение произведения в целом, не считая шутильной второй части, развивается в постепенном переходе из мрака первой части и траурного поминального плача третьей к утверждению жизни в финале»<sup>15</sup>. Драматургической осью всего сочинения являются нечетные части *Концерта*. Это Интродукция (в форме сонатного *allegro* с прологом), где контрастные сферы — драматическая главная партия и лирическая побочная — полярно противоположны по своей выразительности, как могут противостоять взрывчатый напор, динамизм и покой колыбельной в народном стиле, ориентально окрашенном. Это Элегия, задуманная как плач по покинутой и истерзанной родине (в сложной трехчастной форме), основанная на контрасте импрессионистски выписанного пейзажа в характере ноктурна и скорбного, высокого накала трагического образа в центре этой части. Это Финал (в сложно трактованной форме сонатного *allegro* с использованием и полифонических, в частности фугированных, форм) с обилием тем — и задорно-плясовых венгерско-мадьярских, и кружащихся в стремительном движении как *regretium mobile* румынских хороводных, и своеобразных, в характере блюзовых, импровизаций американских негров; здесь же, в финале, появляются реминисценции из первой части и из Элегии.

Драматургическая непрерывность в развитии идеи от «мрака к свету» достигается интонационными связями в цикле, сквозным развитием исходного музыкального материала. Его истоками являются прежде всего вступительные темы Интродукции (*Andante non troppo*). Первая тема воспринимается как эпический запев, связанный с поэтикой архаических пластов венгерского фольклора: медленной посту-

15. Цит. по: *Уйфалуши Й.* Бела Барток. Жизнь и творчество. С. 346.

пью продвигается эпически суровая мелодия, очерчивая квартовые восходящие и нисходящие ходы, сцепленные большими секундами; пентатоническая по ладовому содержанию, она поручена унисону виолончелей и контрабасов.

Заключительный Grosstakt становится органичным пунктом, на котором возникают «призвучки» — тремолирующие диссонантные звучности струнных, секстоль шестнадцатых в расходящемся хроматическом движении флейт. Особое значение приобретают квартовые ходы, включенные в интонационный строй следующих тем концерта как с сохранением своей семантики (начало Элегии), так и преобразованные в них, — тема главной партии, тема трубы, на которой выстраивается фугато в разработке Allegro первой части, начало *Прерванного интермеццо*, тема арфы в начале разработки Финала и другие.

Вторая тема, воплощая сгущенно трагедийную эмоцию, сосредоточивает в себе специфику плачевой традиции фольклора. Ее мелодический рельеф, образуемый сочленением кратких мотивов из секундовых поступенных ходов, резко очерчен октавными дублировками. Вариантное секвенцирование приводит к хроматическому обострению ладоинтонации, возникновению вариантов ступеней лада. Заостренность ритмоинтонационной выразительности, множественность контрастных ритмических звеньев (триольных, остропунктированных наряду с выдержанными звуками-остановками), диапазон шкалы длительностей от половинной до тридцатьвторой — таковы средства ее ритмического оформления.

Эту центральную, стержневую драматургическую линию прославляют два скерцо в качестве второй и четвертой частей — *Игра пар* и *Прерванное интермеццо*. В них событийная сторона содержания уступает место игровому началу, веселой шутке, забаве, интересу к чисто музыкальным приключениям. В первом скерцо принимают участие пары инструментов, своим вступлением знаменуя начало нового раздела формы. Пять разделов образуют пять эпизодов, обрамленных четко ритмизованным соло барабана, — пять ярких жанровых картинок, поданных со слегка ироничным юмором и исполненных неподдельного веселья. Есть и своя конструктивная идея в композиции части: фаготы играют параллельными секстами, гобои — терциями, кларнеты — септимами, флейты — квинтами и, наконец, две трубы с сурдиной излагают свою тему в секундовом удвоении. Лишь небольшой контрастный раздел перед репризой на время прерывает эту «игру масок» — звучит хорал медных инструментов, величественно и важно, но и не без ироничного подтекста в виде отзвучков барабанной дроби. По



поводу второго скерцо в воспоминаниях современника Бартока приводится сюжет, конкретизирующий скрытую программу *Прерванного интермеццо*: это, вероятно, наблюдаемая когда-то композитором сценка, в которой серенада влюбленного юноши прерывается грубым хохотом подгулявшей компании, но обобщенная в *Интермеццо* в идее показа спокойной атмосферы мирной жизни и внезапно нарушающего ее ход внедрения грубого чужеродного начала. Созерцательный и мягкий лиризм изящной песенно-танцевальной первой темы, близкой венгерскому фольклору, отчасти (в отношении ритма) и болгарскому, и открытый, чувственный лиризм в духе вербункош («серенада») второй — соотносятся с окарикатуренной, развязной музыкой польки, в основе которой тема из *Веселой вдовы* Легара (та же, что и в «теме нашествия» в *Седьмой симфонии* Шостаковича). Таков необычайный по своему многообразию мир музыки *Концерта для оркестра*, одного из самых значительных явлений в симфонической литературе XX века.

Значение творчества Бартока осмысливалось венгерскими музыкантами на протяжении десятилетий. Его открытия и сегодня для них актуальны. Но и при жизни Барток, пройдя через тяжкое для него испытание непониманием соотечественниками, был признан многими выдающимися людьми искусства, в том числе исполнителями его произведений. Ценил его и Кодай, уже в 1918 году опубликовав в журнале *Nyugat* следующие строки: «...в нем живет душа великих музыкальных культур прошлого, все то, что не связано с временем, чему присуща вечная значимость»<sup>16</sup>.

### Основные произведения

Опера *Замок герцога Синяя Борода* (1911)

Балеты *Деревянный принц* (1916), *Чудесный мандарин* (1919)

Кантата *Девять волшебных оленей* (Cantata Profana, 1930)

Фортепианные концерты: № 1 (1926), № 2 (1931), № 3 (1945)

Концерты для скрипки с оркестром: № 1 (1908), № 2 (1938)

Концерт для альта с оркестром (1945)

*Музыка для струнных, ударных и челесты* (1936)

Дивертисмент для струнного оркестра (1939)

*Концерт для оркестра* (1943)

Шесть струнных квартетов (1908, 1917, 1927, 1928, 1934, 1939)

*Микрокосмос* для фортепиано (1926–1937)

*Соната для двух фортепиано и ударных* (1937)

*Контрасты* (трио для скрипки, кларнета и фортепиано, 1938)

<sup>16</sup> Кодай З. Избранные статьи. С. 96.

### Золтан Кодай (1882–1967)

Золтан Кодай — крупнейший представитель музыкального искусства Венгрии первой половины XX века. Композитор, ученый-фольклорист, дирижер, педагог, Кодай видел свое назначение художника в возрождении подлинных национальных традиций, уходящих корнями в древние пласты крестьянской песенности и танцевальности. Этим объясняется его неустанная деятельность по собиранию, опубликованию и исследованию фольклора. В своих устремлениях он становится соратником Бартока, вместе с которым осуществляет экспедиции в отдаленные уголки Венгрии, где сохранились в первозданном виде народные мелодии. В высказываниях Кодая о фольклоре подмечены сущностные черты национального характера, в нем выраженные: «Какие музыкальные особенности характерны для венгерской музыки? Вообще говоря, она скорее активна, чем пассивна. Выразительница скорее воли, чем эмоций. Не знает бесцельного уныния, веселья сквозь слезы. Даже секейские "печальные песни" излучают решительность, энергию»<sup>17</sup>.

Кодай находит в народной музыке свойства, выражающие дух нации. «Ее ритм острый, определенный, разнообразный. Мелодическое движение размашистое, свободное, оно не вырастает робко из заранее обдуманной гармонической основы. Ее форма краткая, стройная, ясная, прозрачная... Даже по вырванной из контекста части народной песни можно установить, что это начало, середина или конец целого. Все эти свойства должны быть налицо в венгерской профессиональной музыке, если она действительно проникнута духом народной музыки и хочет быть ее продолжением»<sup>18</sup>. Наблюдения Кодая распространяются и на специфику инструментария: «Что касается инструментов, венгр, кажется, предпочитает более тихие смычковые и деревянные духовые шумным медным духовым. Поэтому он чуждается духовых оркестров и джаза. Правда, в симфоническом оркестре все виды инструментов могут оказаться необходимыми. Однако венгры так долго сохраняют привязанность к традиционному камерному составу цыганских оркестров, что в этом проявляется, вероятно, характерная склонность их инструментальных вкусов»<sup>19</sup>.

Появление фольклорного материала в музыке композитора, по мнению Кодая, далеко не всегда обеспечивает ей национальную специфику, которая измеряется мерой та-

17. Кодай З. Избранные статьи. С. 45.

18. Там же. С. 45–46.

19. Там же.

ланта художника: «Есть также музыка, в которой каждый мотив – венгерский, а целое тем не менее лишено национального характера. Несомненно, что складывание народных мотивов еще не дает органичную, более высокую форму. Таковую может создать лишь индивидуальный талант, обладающий рожденной для большой концепции специфической способностью к формотворчеству»<sup>20</sup>.

Претворение фольклора – от цитирования до свободных обработок – составляет определенную специфику стиля композитора, особенно ярко выразившуюся в сочинениях с национальной программой, какими являются оратория *Венгерский псалом* (1923), оперы *Хари Янош* (1926) и *Секейская прядильня* (2-я редакция, 1933), оркестровые *Танцы из Марош-сека* и *Танцы из Галанты* (1933). Барток называл произведения Кодая «откровениями венгерской души».

Вместе с тем в формировании стиля композитора сказались и восприятие традиций Листа, обращение к полифонии строгого стиля и творчеству Палестрины, как и влияние Брамса, с одной стороны, и французского импрессионизма – с другой. Мышлению Кодая свойственно тяготение к лирико-эпическому типу драматургии, яркой мелодической выразительности, конструктивной ясности композиции. Все это имеет прямое отношение к стилю *Венгерского псалма*.

Оратория *Венгерский псалом*, написанный для тенора соло, смешанного хора (с участием детских голосов) и оркестра, – одно из лучших произведений кантатно-ораториального жанра в XX веке – впервые прозвучала 19 ноября 1923 года по случаю празднования юбилея соединения Буды и Пешта. Подобный вокально-симфонической фреске, воплощающей национально-патриотическую идею, *Венгерский псалом* заключает в себе и эпический размах, и поэтический лиризм, и драматически-трагедийную силу обобщения замысла. Обратившись к тексту венгерского поэта и проповедника XVI века Михая Кечкемети Вега, трактующему 55-й псалом Давида, Кодай обличает современное общество периода хортистской диктатуры, как обличал его поэт в эпоху жестокого турецкого порабощения: «Весь этот город начинен злобой, ненавистью друг к другу, он славен богатством и подлостью». Созвучной Кодая-художнику, творившему в атмосфере враждебного непонимания, оказалась и «личная» тема этого псалма: «Лучше жить в пустыне, бродить по дикому лесу, чем находиться среди тех, кто не дает мне правду сказать».

20. Кодай З. Избранные статьи. С. 43.

Совмещение драматургических планов, образно-смысловых знаков корреспондирующих эпох, прошлого и настоящего, эпического, героического и субъективно-лирического в рамках единой концепции было одной из основных целей в реализации замысла композитора. Этим и объясняется широта стиливого диапазона *Псалма*. Претворение старой эпической традиции венгерской песенности и стиля вербункош сочетается с чертами строгостильной и баховской полифонии. Есть в музыке *Псалма* соприкосновение с экспрессионистской звукоферой, что ощутимо в напряженных, остродиссонирующих звучностях, прорезаемых тембром медных духовых, резких мелодических изломах вокальной партии солиста, в особенности в трагедийно-патетических кульминациях. Присутствуют в ней и импрессионистские черты, как, например, в *Adagio* (цифры 24–31) с его тонкой, зыбкой красочностью фона с участием арпеджированных пассажей арф и тембровой перекраской мелодических фраз, передаваемых от гобоя к кларнету, от флейты к гобою, «парением» в высоком регистре мелодии солирующей скрипки.

Велико образно-смысловое и драматургическое значение главной темы, излагаемой октавным унисоном низких хоровых голосов (альты и басы) *pp* сразу после небольшого, но драматически напряженного оркестрового вступления. В ней обобщены черты эпического сказа и баллады: неторопливость, размеренность и скованность мелодического движения, сочетание декламационности и распевности интонаций, равномерности шестидольного ритма с синкопированными и пунктированными звеньями, модальность. Она выполняет роль рефрена в этой масштабной рондальной композиции, и каждое следующее проведение изменяет ее семантику. Органичное взаимодействие хора и солиста (то есть рефрена и эпизодов) создает гибкую пластику драматургии. Общий план сочинения предусматривает две кульминации – трагедийную (образ народного плача) и драматическую (образ решимости к отмщению) – и тихое угасание в коде. Направленность развития к этим кульминациям формирует двухчастную структуру композиции. Первая (жалоба), как об этом пишет исследователь Л.Эсе, завершается «потрясающим по силе проклятием из уст солиста – это крик одиночества», во второй (мольба) – «полная надежды песня хора, гимн людского сообщества»<sup>21</sup>.

Премьера *Венгерского псалма* вызвала восторженный отклик у публики и критики, признавших его как «вели-

21. Эсе Л. Золтан Кодай. День за днем. М., 1980. С. 99.

чайший шедевр, какой когда-либо создавала венгерская музыка», а ее автора как «исключительно талантливое композитора, поднявшегося до тех чистых благородных высот мастерства, которые можно измерить только масштабами Баха»<sup>22</sup>. Первое исполнение *Псалма* за рубежом (Цюрих, 1926) принесло его автору мировую славу.

### **Шандор Соколаи. Дьёрдь Лигети. Дьёрдь Куртаг**

Композиторское творчество второй половины XX века отмечено несколькими этапами своего развития и представлено именами таких крупных композиторов, как Шандор Соколаи и Эмил Петрович, Дьёрдь Лигети и Дьёрдь Куртаг, а также современных авторов, включившихся в этот процесс в 80–90-е годы: Иштван Ланг, Камилло Лендваи, Жолт Дурко, Ласло Шараи, Атилла Бозаи и другие.

Общая фольклористская тенденция XX века, отмеченная тремя фазами наибольшей активности на рубеже веков, на рубеже 20-х и 30-х годов и в 70-е годы и связанная с разработкой древних пластов, а также с привлечением жанров массовой культуры (эстрадной музыки, джаза, поп-музыки и других форм полупрофессиональной традиции), выражена и в творчестве композиторов современной Венгрии. При характеристике музыки 1950-х годов следует отметить процессы демократизации, выразившиеся преимущественно в развитии массовых (песня) и кантатно-ораториальных жанров с акцентом на национально-патриотической идее и фольклорно ориентированном тематизме. Были и издержки в следовании политическому курсу, когда ангажированная тематика обеспечивала успех и популярность не лучшим сочинениям. Наивысшие достижения этого периода связаны с именами Ференца Сабо и Ференца Фаркаша, наследников традиций венгерской классики.

Ученик Кодая, Ференц Сабо (1902–1969) после возвращения из вынужденной эмиграции в период разгула фашистской диктатуры стал профессором Академии музыки в Будапеште и возглавлял ее до 1967 года. Он автор большого числа сочинений вокальной и камерно-инструментальной музыки, среди которых выделяется триптих, включающий сюиту *Мати Лудаш*, *Симфонию (Memento)*, ораторию на стихи выдающегося венгерского поэта прошлого века Шандора Петёфи *Восстало море* (1950–1955). Широкой известностью пользовался Сабо и как автор политической песни.

22. Эсе Л. Золтан Кодай. С. 99–100.

Ференц Фаркаш (1905–2000), композитор, дирижер и педагог в одном лице, из школы которого вышли наиболее известные композиторы следующего поколения, — личность весьма широких и разнообразных интересов. Об этом свидетельствуют жанровый охват его наследия (от оперы до инструментальной миниатюры) и стилевые черты его музыки. В ней нашли отражение фольклор и додекафония, немецкая позднеромантическая и французская импрессионистская стилистика; оставил свой след и период его общения с О.Респиги, когда он совершенствовался у итальянского маэстро. Наиболее репертуарные его сочинения — опера *Волшебный сундук* (1942), оперетта *Чинот Палко* (1960) на сюжет легенды о народных мстителях, борющихся против австрийского ига в начале XVIII века, кантата *Cantus Pannonicus* (1959) на стихи венгерского поэта-гуманиста XV века Иоаннуса Панноникуса.

Начиная с конца 1950-х годов в Венгрии, как и в других европейских культурах, наблюдается увлечение новыми техниками композиции, заново открывается венгерскими авторами зарубежная классика XX века — Стравинский, Веберн, Онеггер, Хиндемит. Возникает новый взгляд и на отечественную традицию, наследие Бартока, осмысливаются новации его стиля, дающие импульс к дальнейшим творческим поискам, в частности в области неофольклоризма. Национальная тематика, чаще всего связанная с обращением к темам, сюжетам из исторического прошлого Венгрии (как, например, в *Реквиеме Лайошу Кашишаку* Ш.Баллаши или в кантате *Там я погибну* Э.Петровича), воплощается с использованием большого спектра современных выразительных средств. Сочинения с национальной программой часто опираются и на поэтику старовенгерской традиции — с привлечением старовенгерских текстов (*Надгробная речь* Ж.Дурко), претворением черт средневековых венгерских органумов (*Венгерская рандолия* для двух кларнетов и оркестра Д.Куртага) или жанра крестьянского плача, как и имитации виртуозной импровизации на народных инструментах (в частности, цимбалах) или «цветистой» орнаментики народно-национального инструментализма (*Quattro lamenti* для цимбал Ш.Соколаи, кантата *Дожаплач* К.Лендваи, концерты для цитры с оркестром А.Бозаи).

Разнообразны как тематика, так и стилевой облик венгерской оперы. Это антивоенная тема (*Такова война* Э.Петровича, *За дверью* Ш.Баллаши, *Вместе и в одиночку* А.Михая, *Японские рыбаки* Р.Кароя), нравственно-этическая проблематика, несущая в себе универсальный, общечеловеческий смысл, связанная с обращением к сюжетам мировой литера-



туры, античным и библейским образам в современной интерпретации (*Преступление и наказание* Э.Петровича по Достоевскому, оперы Ш.Соколаи *Гамлет* по Шекспиру и *Я — человек* по роману *Христа распинают вновь* греческого писателя Н.Казандзакиса, *Моисей* Ж.Дурко). В некоторых операх своеобразно претворяется сатирическая таматика (*Великий драматург* И.Ланга, *Волшебный стул* К.Лендваи) и сказочная (*Петер-плут* Ш.Соколаи, *Рояль фирмы Безендорфер* Ф.Гидаша).

Одному произведению оперного жанра суждено было стать самым репертуарным сочинением мировой оперной литературы с богатой сценической судьбой как на сцене отечественного театра (впервые в 1964 году), так и зарубежных (она переведена более чем на десять языков и поставлена в более чем десяти странах мира, не считая гастрольных исполнений венгерской оперы). Это *Кровавая свадьба* (1964) Шандора Соколаи (р. 1931), созданная по одноименной драме выдающегося испанского драматурга Гарсии Лорки.

Ко времени написания своего оперного первенца композитор приобрел уже богатый профессиональный опыт. Окончив Высшую музыкальную школу имени Листа в Будапеште (его педагогами были Сабо и Фаркаш), Соколаи становится ее профессором (1966). Творческий процесс протекает необычайно интенсивно и в жанре оперы, оратории, кантаты, и в камерно-инструментальном. Сочинения Соколаи свидетельствуют об освоении национальной традиции, как фольклорной, так и профессиональной, прежде всего Бартока и Кодая, а также о некотором воздействии на него творчества Стравинского, Шостаковича, композиторов нововенской школы, в особенности А.Берга и его оперы *Воццек*.

«В драме Гарсии Лорки, — пишет Соколаи, — соединились черты античные и современные, фольклорные и интеллектуальные. Я искал реальностей элементарных драматических сил, напряженных страстей и контрастов. Я рассматривал *Кровавую свадьбу* не как произведение фольклорного веризма в духе *Сельской чести*, а как античную трагедию рока, как вечную современную тему... *Кровавая свадьба* для меня — не испанская народная драма, а европейская классическая трагедия»<sup>23</sup>. В основе сюжета драмы лежит подлинная история вражды двух цыганских семей, история любви, ревности и кровавой мести, почерпнутая Лоркой в криминальной хронике, по его словам, «плод действительности». Этот сюжет привлек внимание В.Фортнера, создавшего свой немецкий

23. Цит. по: Кёнигсберг А. Шандор Соколаи Л., 1982. С. 106.

вариант его оперного воплощения. Подлинность фактов и обстоятельств определили в *Кровавой свадьбе* Соколаи реалистическую правдивость характеров персонажей и сценической ситуации, однако не в веристском духе, а в традициях современной оперной драматургии, обобщившей достижения оперного искусства на большом протяжении его исторического пути. В ней находят отражение экспрессионистские черты в претворении опыта Шёнберга и Берга, родство с символистской драмой (от *Замка герцога Синяя Борода* Бартока) и народной драмой с масштабностью хоровых сцен (от Эркеля и Мусоргского), национальный стиль *parlando rubato* в декламационно-речевой специфике вокальной партии. В музыке оперы органично сочетаются идиомы венгерской музыки и испанский колорит, выразительность венгерской народно-песенной интонации и черты *Sprechgesang*.

Единство музыкально-сценической драматургии оперы с последовательным развертыванием в ней монологических, ансамблевых и масштабных хоровых сцен обеспечивают сквозные темы (не лейтмотивы, а «ситуационные мотивы» или «визитные карточки», по Соколаи) с яркой и рельефной семантикой. Той же цели служат приемы организации инструментальной музыки, создавая внутреннюю цикличность форм, объединяющих множество сцен-эпизодов (как кадров в кинематографии). Соколаи сам свидетельствует о наличии форм рондо, сонатной, каприччио, пассакальи, трио, вариационной и иногда даже полифонических. Здесь мог пригодиться опыт Берга в опере *Воццек*; сходство выражено и в наличии интерлюдии-реквиема по погибшим героям перед последней картиной третьего действия.

Как и в последующих своих операх (*Гамлет*, 1968, *Самсон*, 1973), обращаясь к сюжетам мировой классики, Соколаи стремится к созданию острой и масштабной конфликтной драматургии, к показу сильных характеров, страстей, суть которых вневременна, всегда актуальна. Поэтому персонажи оперы — обобщенные образы (без имени) Матери, Невесты, Жениха, Тещи, Служанки (единственный персонаж с именем — Леонардо). Вместе с тем они оказываются в конкретных жизненных ситуациях (смотрины невесты, ее похищение во время свадьбы, поединок Жениха и Леонардо, в котором гибнут оба соперника) с описанием и частных примет бытовой обстановки. В последнем, третьем акте появляются символические фигуры Смерти в облике Нищенки и Месяца-Дровосека, которыми обозначена в опере тема рока, трактуемая в духе античной трагедии. Эта тема заявляет о себе с самого начала оперы; в

Интродукции (увертюре) экспонируются главные мотивы оперы; в их экспрессионистски заостренной музыкальной лексике заключена фатальная предрешенность трагической развязки.

Еще два крупных художника представляют современный этап в музыкальном искусстве Венгрии, творчество которых получило широкий международный резонанс, — Дьёрдь Лигети и Дьёрдь Куртаг.

Дьёрдь Лигети (р. 1923) выстраивает свой особый мир и свою оригинальную стилевую концепцию. «В моей музыке много различных элементов, которые не просто эклектически нанизаны друг на друга, но сплавлены в единое целое. Это моя собственная история, так сказать, пропущенная сквозь дармштадтский авангард, чуть-чуть “вне орбиты” и никогда через центр. Здесь ранние влияния: сперва Бартока, после — Веберна и Дебюсси, сильное влияние Булеза и Штокхаузена, а затем, в более позднее время, в 70-е годы, определенные, поначалу бессознательные, параллели с американским минимализмом. В последнее же время, с 1980 года, очень осознанное воздействие музыки Конлона Нанкэрроу», — собственное признание композитора<sup>24</sup>. Увлечение современной поэзией и литературой, эстетикой сюрреализма и театра абсурда, творчеством Кафки, Ионеско, Дюрренматта, Беккета, Каринти (автора венгерского варианта абсурдистской литературы), а также искусством внеевропейских стран, в частности африканским (полифония и полиритмия, согласно Лигети), также воздействовало на его творческое сознание. Оно почти сразу было ориентировано на новизну идей.

О связях Лигети с европейским авангардом «второй волны» свидетельствует его обращение к технике сонорного письма и микрополифонии, на основе которых композитор и создает свой оригинальный стиль. Новые для первых послевоенных лет техники композиции, освоенные Лигети (додекафония, сериализм), также включаются в нее в виде контрастного слоя музыки. Известны его экспериментальные опусы в области электронной музыки, относящиеся ко времени его работы на радиостудии в Кёльне (*Glissandi*, 1957, *Artikulation*, 1958), или работы в технике минимализма (*Симфоническая поэма для 100 метрономов*, 1962, *Три пьесы для фортепиано*, 1976). Сонорная техника преобладает в сочинениях 60-х годов, в более поздних она используется в сочетании с другими техниками композиции. К смешанным техникам композиции, включая коллаж, полистилистику, обращается композитор в

24. Цит. по: Бульян Д. Застывшее время и повествовательность // Советская музыка, 1989, № 4. С. 112.

вокально-инструментальных сочинениях, таких, как *Aventures* (*Приключения*, 1962) и *Nouvelles Aventures* (*Новые приключения*, 1965). При этом связи с авангардом, однако, могут предстать в пародийном ключе: композитор иронизирует над другими и над самим собой.

Лигети — композитор трагической личной и яркой творческой судьбы. Уроженец небольшого городка в Трансильвании, которая в силу исторических обстоятельств была то венгерской, то румынской территорией, Лигети рано познал на себе притеснения еврейского населения во времена гитлеровского режима в хортистской Венгрии. Случаю он обязан, что остался жив, когда в концлагере погибла почти вся его семья. Пережитые потрясения не изгладились из памяти и породили трагическое мировосприятие на все последующие годы. Мысль о создании Реквиема, написанного двадцать лет спустя, пришла именно под влиянием лично пережитой трагедии.

Его сознание как человека, в юности познавшего трагедию жизни, деформировало реальный мир и создало иллюзорный мир художника с «воображаемым пространством», в котором существуют объекты как отсветы реальных предметов, существ, чувств, состояний, аффектов, таких, как ирония, печаль, юмор, любовь, страх и другие. Конкретные жизненные реалии преобразуются в художественном пространстве его сознания в звуковые, обретают в нем конкретные формы своего звукового бытия: «С цветом, формой и плотностью у меня почти всегда ассоциируются звучания, и наоборот: с каждым акустическим ощущением — форма, цвет и материальные свойства. Даже абстрактные понятия — количество, отношения, связи и процессы — представляются мне наглядно и занимают свое место в некоем воображаемом пространстве»<sup>25</sup>. В этот мир Лигети помещает своего героя и самого себя — художника. Сам Лигети идентифицирует себя с ними и отчуждается, дистанцируется от них, принимает и отрицает, творит новые «реальности» и уничтожает их собственной горькой иронией, скепсисом. В этом мире живет и его музыка как «объект в воображаемом пространстве» (слова композитора).

Воображаемое пространство, ирреальное, воображаемое действие, иллюзия ритма, ассоциация, аллюзия — часто употребляемые слова в лексиконе Лигети. Его музыка — это инструментальный театр, где существуют персонажи-мас-

25. Цит. по: Крейнина Ю. Личность и творческая судьба (взгляд из 90-х годов) // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество / Сост. Ю. Крейнина. М., 1993. С. 21.

ки, которые втянуты в перипетии событий (или антисобытий), раскрывающих трагедию жизни. Алогизм этих событий сродни понятиям сюрреалистического или абсурдистского в эстетике современного искусства. Этой эстетике отвечают *Aventures (Приключения)*, маленькая опера с ирреальным, воображаемым действием, по Лигети), и *Nouvelles Aventures (Новые приключения)*, а также опера *Le Grand Macabre (1977)* по пьесе бельгийского драматурга М. де Гельдерода *Проделки Великого Мертвиарха*, представляющей собой сюрреалистический трагифарс.

Музыкальное образование, начатое в стенах Будапештской консерватории (у Ф. Фаркаша по композиции) и прерванное войной, было продолжено Лигети с сентября 1945 года. В это время музыкальная общественность была потрясена известием из Америки о смерти Бартока. Именно наследием Бартока руководствовался он в своих первых композиторских опытах, в частности при написании Первого струнного квартета; опосредованные связи с творчеством Бартока исследователи обнаруживают и во Втором квартете (1968) и снова в произведениях 80-х годов — *Венгерская пассакалья*, *Венгерский рок*, *Венгерские этюды*. Дальнейший творческий путь Лигети складывался в соответствии с его интересами на композиторском, педагогическом (цикл теоретических дисциплин в Будапештской Академии музыки), музыковедческом поприще. Лигети также занимается изучением венгерского и румынского фольклора, публикует статьи о народной музыке, и ряд его сочинений уже в своих названиях несет печать этого рода деятельности: *Баллада и танец* для школьного оркестра (на материале румынских народных песен, 1950), *Шесть багательей* для квинтета духовых (1952), *Румынский концерт* для оркестра (1952), названные выше «венгерские» сочинения.

События 1956 года (введение советских войск в Венгрию) резко меняют биографию многих художников Венгрии. Лигети вынужден эмигрировать — сначала в Австрию, затем в Германию; позднее подолгу живет в Стокгольме. Его имя становится известным публике дармштадтских и донауэшингенских фестивалей современной музыки, где исполняются его сочинения и где он ведет курсы по современной композиции. Последующие десятилетия дают картину резких стилевых поворотов в творчестве композитора; однако несмотря на декларируемый им принцип не повторять известное, найденное ранее и не повторяться, эволюция стиля представляется органичной в связях разных его творческих этапов и, что также примечательно, отражающей новые тенденции европей-

ской музыки. Лигети находит свой индивидуальный стиль как в претворении черт нового неоклассицизма, обращаясь к старинным жанрам и формам венгерской и общеевропейской традиции (жанр пассакальи, чаканы, реквиема), так и неоромантизма 80-х годов. В Трио для скрипки, валторны и фортепиано (с подзаголовком *Homage a Brahms*, 1982) возникают аллюзии на музыку Брамса, но, как и в Концерте для фортепиано с оркестром (1988) и других сочинениях последних лет, происходит новое осмысление классики XX века – Бартока, Стравинского.

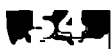
Тесно связана с композиторским творческим процессом и музыкально-теоретическая деятельность Лигети, автора таких работ, как *Преращения музыкальной формы, Форма в новой музыке*<sup>26</sup>.

В искусстве Лигети возникает особое ощущение времени и пространства, выразившееся в создании так называемой «статической сонорной композиции». Приведем пояснения композитора: «...мне близка тяжесть времени, “замороженность” времени. Бег времени не как легкий танец, а как нечто застывшее, окаменевшее... То, что я создаю, это, скорее, состояние объекта, замкнутые формы; причем как в ритмике и метрике, так и в развертывании музыкальной формы присутствует тенденция к известной статике: время словно бы заморожено... И в этом плане моя музыка не повествовательна, не драматична, она также и не процессуальна, а, скорее, объектна»<sup>27</sup> Согласно Лигети, под статической формой он понимает композицию, где ничего не происходит, где нет событий, действия, – композицию, запечатлевающую состояния.

Показателен в этом смысле один из ранних опусов Лигети – *Lontano (Отдаленный, 1967)* – одночастное оркестровое произведение. Это образец использования сонорной техники на основе микрохроматики и микрополифонического сверхмногоголосия, в котором воплощается эффект приближения, удаления, объемности и глубины звучания. Здесь создается мягкая фоновая атмосфера путем тотальной мелодизации ткани, с красочностью тембровых сочетаний в движущейся музыкальной материи, которая как бы произвольно возникает и внезапно прекращается. Форма сочинения – два раздела с кодой. Характерно для построения звуковой ткани Лигети расщепление исходного звука и превращение его в утолщенную фактурную линию с неразличимым на слух (только визуально) интонационным микроинтервальным ва-

26. См.: Дьёрдь Лигети. Личность и творчество.

27. Там же. С. 112, 111.



рыированием внутри этой звуковой массы. Звуковой пласт, вначале небольшого диапазона, постепенно уплотняется, охватывая все большее регистровое пространство, разрастается, рождая впечатление вибрирующего свечения, гулкости или воздушности звукового пространства, создаваемого «паутиной звуковых колебаний» (по Лигети). Музыка возникает из тишины — *pppp*, слышатся лишь флажолет засурдиненной виолончели *solo* и едва улавливаемый звук флейты (*dolcissimo, sempre espressivo*) с дальнейшим террасообразным вступлением других инструментов, — и снова, в конце произведения истаивает в тишине. Генетические корни такого оригинального письма Лигети просматриваются в полимелодической фактуре бесконечно длящегося звукового потока, свойственного тристановской стилистике Вагнера и звуковой палитре фактурно-тембрового тематизма Дебюсси. Те же приемы сонорного письма использованы в оркестровых произведениях *Apparitions (Видения, 1959)*, *Атмосферы (1961)*, в *Lux aeterna* для 16-голосного смешанного хора (1966) и становятся в дальнейшем одной из самых примечательных черт стилистики композитора.

К сочинениям, наиболее полно отражающим эстетику и стилевые черты творчества Лигети (черты нового экспрессионизма второй половины века), принадлежит его Реквием (1965), произведение огромной впечатляющей силы. По замыслу композитора, это «реквием по всему человечеству», трагический документ эпохи, пережившей неведомые ранее катаклизмы.

Именно к Реквиему можно отнести одно из ранних высказываний композитора: «Средства — традиционные, форма и звучания — новые»<sup>28</sup>. Лигети обращается к традиционному тексту траурной мессы, но использует неполный канонический текст, и потому, скорее, это — *Dies irae* с его болью, страхом и отчаянием человека перед лицом смерти. В нем четыре части — *Introitus, Kyrie eleison, De die Judicii sequentia* и *Lacrymosa*; исполнительский состав — сопрано и меццо-сопрано соло, два смешанных хора и оркестр. Весь тематизм сочинения пронизан интонациями, вобравшими в себя веками кристаллизовавшуюся семантику трагического, — интонациями *lamento*, символикой крестообразного хода, уступчатого восхождения (как восхождения на Голгофу в баховских *Страстях по Матфею*). Однако они не воспринимаются на слух, неразличимы, так как инкрустированы в сонорную ткань

28. Лигети Д. «...в поисках синтеза музыки и драмы» // Советская музыка, 1975, № 3. С. 132.

произведения. В этом потоке музыкальной ткани при всей кажущейся импровизационности есть свои способы организации полифонической техники на строго рационалистической основе, что традиционно свойственно жанру мессы. Но способ организации не традиционен. В условиях сверхмногоголосия интонации-символы как бы растворяются в общих формах движения, лишаются свойств индивидуализированной интонационности. Здесь и проявляются черты микрополифонического мышления композитора. Его пояснения такого рода письма: «Возникает “неслышимая” полифония, микрополифония, отдельные моменты которой обособлено не воспринимаются, хотя каждый в отдельности согласуется с характером всей полифонической сети. Иными словами: индивидуальные голоса и конфигурации этих голосов остаются за порогом восприятия, однако каждый голос и каждая конструкция постольку отражаются на целостной структуре, поскольку изменение единичного, пусть самое слабое, изменяет общий результат»<sup>29</sup>. Прообразом своей полифонической техники Лигети называет полифонию Ренессанса, а исследователи его творчества видят здесь претворение техники барочного многохорного письма – имитации между хорами, каноны хоров и каноны внутри хоров<sup>30</sup>.

*Introitus* и *Kyrie eleison* – пролог и вселенская мольба об упокоении – запечатлевают образ скорбно-сосредоточенной, сумрачной звучности, таящей в себе напряженность ожидания трагических событий в канун Судного дня. Они написаны в бесконтрастной сонорной технике, процесс развития заключен в преобразовании фактуры и динамики.

В *Introitus* (солисты, хор I и оркестр) движение очерчивает траекторию восхождения от низкого регистра басов хора к среднему регистру и иставанию звучности у флажолетов струнных. *Kyrie eleison* (хор I и оркестр) представляет собой 20-голосную двойную фугу с совместной экспозицией тем; вторая тема на слово *Christe* (двенадцатизвучная серия), так же как и первая тема, сразу излагается четырехголосным канонем. В третью часть *De die Judicii sequentia* (весь исполнительский состав) включены *Dies irae*, *Tuba mirum*, *Recordare, Jesu pie* и *Confutatis*. Она подобна картине разверзшегося ада:

29. Цит. по: Савенко С. О стилистических тенденциях творчества Лигети // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество. С. 42.

30. См.: Лобанова М. Дьёрдь Лигети: Эстетические взгляды и творческая практика 60–70-х годов (критика и размышления) // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики. Сб. трудов Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. Вып. 94. М., 1987. С. 149.



доносятся стоны, вопли, шепот, крики. Музыка выражает предельное напряжение чувств, доходящее до пароксизма. Экспрессионистская лексика в третьей части – дробность фактуры, изломанность мелодических фраз, хаотичные скачки в контрастные регистры, резкие перепады динамики – превращает эту картину в театрализованное зрелище. Когда оно завершается, наступает фаза тихой кульминации в *Lacrymosa* (солисты, оркестр). «Это *Lacrymosa* без слез – “эпилог после конца мира”», по образному определению С.Савенко<sup>31</sup>.

Дьёрдь Куртаг (р. 1926), обучавшийся у Ш.Вереша и Ф Кардоша в Будапеште, позднее – у Мессиаана и Мийо в Париже, с 1967 года – профессор Будапештской музыкальной академии, является автором большого числа произведений, в основном камерных. Круг интересов композитора охватывает многие области знания – философию и эстетику, литературу и изобразительное искусство; в сфере интересов Куртага были почти вся история музыки и многие аспекты истории культуры – свидетельство необычайно широкой эрудиции. Это объясняет большое количество произведений в жанре «Notpage» – посвящений многим художественно-историческим личностям разных эпох от Баха до Луиджи Ноно, включая Шумана, Стравинского, Губайдулину. Многообразны и его литературные познания и интересы, также отразившиеся в творчестве. В своих сочинениях он использует как старые текстовые источники, например в концерте для сопрано и фортепиано *Изречения Петера Борнемисы* (1968) (религиозного писателя и проповедника эпохи венгерского Возрождения), стихи Гёте и Лермонтова, так и современные – тексты Кафки, стихи Аттилы Йожефа, Риммы Далош, Яноша Пилински и других авторов. Куртагу была близка русская литература и поэзия, которую он читал в оригинале, «озвучивал» в своих произведениях, сохраняя язык оригинала. Среди русских авторов его особенно привлекали Лермонтов и Достоевский, Блок и Есенин, Ахматова и Мандельштам.

Творческая зрелость композитора наступила рано, и его стиль сразу же обнаружил предпочтения, ориентиры композитора. Как и для Лигети, для Куртага предметом поклонения был Барток. Однажды он заявил: «Барток – мой родной язык». В этом аспекте можно рассматривать яркую контрастность образных сфер и средств их воплощения в мелодике, гармонии, ритме, фактуре, тембре, артикуляции и динамике; следуя за Бартоком, Куртаг претворял специфику вербунко-

31. Савенко С. Приключения в воображаемом пространстве. Заметки о творчестве Д.Лигети // Советская музыка, 1987, № 6. С. 114.

ша, жанр плача, имитацию звучания народных инструментов в сочетании с современными техниками композиции. Примечательно, что первоеopusное сочинение — Квартет для струнных (1959) — было пробой письма в сериальной технике, а в стиле сочинения явственно проступают влияния Бартока.

В музыке Куртага есть черты, которые роднят его с Веберном: хрустальная чистота звукоферы, хрупкой и нежной лирики, афористичность и лаконизм форм высказывания. По-веберновски выражено сочетание примет импрессионизма и экспрессионизма, грань между которыми сложно различима. В вокальном письме композитор претворяет стиль *Sprechgesang*, достигая наибольшей адекватности речевой и музыкальной интонации, следуя нововенцам. Опыт создания красочной звуковой палитры, темброво изощенного оркестрового письма воспринят Куртагом от Мессиаана.

Куртаг использует различные открытия в сфере композиторской техники — сериализм, пуантилистическое письмо, сонорику, алеаторику, минимализм, конкретную и электронную музыку, — требующие не только усложненного способа нотирования, но и разработки новой графической системы записи музыкального текста. На грани 50–60-х годов, так же как и Лигети, Куртаг представляет венгерский авангард и включается как автор в программы европейских фестивалей современной музыки, однако его камерные сочинения (*Сюита для фортепиано*, 1950, *Восемь пьес для фортепиано ор. 3*, 1960) не привлекли большого внимания публики. Лишь после исполнения его вокального цикла *Послания покойной Р.В.Трусовой* к нему пришла известность. Первое исполнение (и запись) *Посланий* состоялось в 1981 году под управлением Пьера Булеза (солистка Адриенне Ченгери), для которого они означали открытие нового композиторского имени.

Музыке Куртага свойствен особый тон высказывания — дневниковый, автобиографический, даже в том случае, когда повествование идет не от лица автора, а главного персонажа произведения. Таковы его *Послания покойной Р.В.Трусовой*, в которой русский текст стихотворений Риммы Далаш основан на монологе-воспоминании о прошлом героини (она же и автор) этого «романа в стихах» — поэтессы Р.В.Трусовой, ставшей в замужестве Р.Далаш. Стихи этой поэтессы легли в основу и других вокальных циклов — *Сцены из романа* (1982), *Реквием по другу* (1987).

Склонному к сжатости и афористичности высказывания, Куртагу ближе всего оказался камерный жанр и в осо-

бенности жанр программных циклических миниатюр. Им созданы фортепианные циклы *Осколки* (для цимбал, 1973, и для фортепиано, 1976) и *Игры* (двух- и четырехручные, 1973–1976), *Восемь дуэтов* для скрипки и цимбал (или клавира, 1961), *Четыре каприччио* для сопрано и ансамбля на стихи Иштвана Балинта (1970), *В честь Андраша Мухай* (12 микролюдий для струнного квартета, 1978), *Двадцать четыре антифона* для оркестра (1971). Из множественности контрастных образов, возникающих подчас как отсвет воспоминаний, в которых сплетаются прошлое и настоящее, происходит единство и цельность художественной концепции Куртага. И в ней «персонажи» оказываются в ситуации игры времен, а возникающие между ними связи обладают ассоциативностью, смысловой символикой. Так, в фортепианных *Играх* «сосуществуют» Бах и Вавез, Бетховен и Верди, Паганини и Мусоргский, Д.Скарлатти и Стравинский.

В камерном жанре написан и вокальный цикл *Послания покойной Р.В.Трусовой. 21 стихотворение Риммы Далос* ор. 17 для сопрано и камерного ансамбля – одно из самых значительных созданий композитора. «В этом произведении, – пишет в своих воспоминаниях Булез, – Дьёрдю Куртагу удалось – и об этом я говорю в первую очередь, потому что я в этом лучше всего разбираюсь, – создать необычайно богатую контрастами и изменчивую атмосферу, которая соответствует каждому отдельному стихотворению. Ему удалось равным образом игра со временем. Эти протяженные или краткие, но очень контрастные пьесы создают тем не менее связную сеть, в которой они чередуются свободно, почти в импровизационной манере, но в строгом расположении»<sup>32</sup>.

В этом сочинении воплощена мысль о красоте, но и горестях человеческого бытия, столь значимая для художественного мира музыки Куртага. Его тема – трагедия покинутой женщины, тема прощания с прошлым, воспоминаний о прожитых годах. Шкала эмоциональной выразительности поражает своими контрастами переходов от любовной лирики к сарказму, трагическому отчаянию. В цикле три части, включающие 21 песню: *Одиночество* (2 песни, наиболее масштабные), *Немного эротическое* (4 песни) и *Горький опыт* (15 песен, небольшие миниатюры). Каждой из частей предпосланы эпиграфы – строки из любовной лирики Ахматовой: *Я улыбаться перестала...*, *...и эту песню я невольню*, и Блока – *И была роковая отрада...*, которым основной текст уступает по сво-

32. Boulez P. Gyorgy Kurtág // Gyorgy Kurtág. In: Muzik der Zeit. Dokumentationen und Studien. Bonn, 1986. S. 12–13.



им художественным достоинствам. Возможно, противопоставление высокого и низкого в текстовой основе было для Куртага одним из «условий игры», как и игры времен — прошлого и настоящего.

Одним из приемов конкретизации стихотворных смыслов является жанр. Это частушка во второй части (*Частушка*), сарабанда в пьесе *День упал гильотинною*, скерцо в пьесе *Жар*, саркастический монолог *Почему мне не визжать свиньей*, пейзажная лирика *Цветов осенних увяданье...* Дополнительный штрих вносят аллюзии венского вальса, марша, часто для усиления характеристичности шаржа, гротеска. Инструментальный стиль изысканно красочен и выразителен, отличается тонкой разработкой деталей партитурного текста. В составе ансамбля выделены группы по три инструмента: три духовых инструмента (гобой, кларнет и валторна), три щипковых или ударных инструмента (арфа, фортепиано и цимбалы, но и мандолина в одной пьесе), три струнных смычковых инструмента (скрипка, альт и контрабас). Используются также челеста, вибрафон, ксилофон, колокола и еще 13 ударных инструментов. И по составу исполнителей, и по общему экспрессионистически заостренному, нервно-импульсивному тону музыки *Послания* сопоставимы с *Лунным Пьеро* Шёнберга — циклом из 21 миниатюры для сопрано и инструментального ансамбля. По выражению Пьера Булеза, «в этих пьесах — от миниатюры до обстоятельно развернутых пьес — непременно можно найти расточительную полноту идей»<sup>33</sup>.

Роль, которая выпала на долю Соколаи, Лигети и Куртага в контексте развития венгерской музыки XX века, заключается в развитии художественных идей классики первой половины столетия и поддержании ее высокого статуса на современном этапе европейской культуры. Эта мысль нашла отражение в воспоминаниях Лигети о начале их творческого пути: «Куртаг и я были вовлечены и испытывали влияния от интенсивной художественной и литературной жизни. Несмотря на печальный опыт во времена фашистов, мы оба были исполнены юношеского оптимизма и надежд на дальнейшее развитие новых модальных и хроматических музыкальных идиом, которые должны стать интернациональными и потому глубоко укорененными в венгерской традиции»<sup>34</sup>. Современная ситуация в музыкальном искусстве, мировой резонанс

33. Boulez P. Gyorgy Kurtág // Op. cit. S. 13.

34. Ligeti G. Begegnung mit Kurtág im Nachkriegs Budapest // Op. cit. S. 15.

творчества многих венгерских композиторов свидетельствуют о том, что предвидения плодотворного развития национальной школы на основе сочетания венгерского и универсально-европейского состоялись. Выдающиеся достижения венгерских композиторов в XX веке обнадеживают перспективами дальнейшего развития этой национальной школы.

### Рекомендуемая литература

- Барток Б.* О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени // Бела Барток: Сб. статей. М., 1977.
- Барток Бела.* Избранные письма / Сост. Е.Чигарева. М., 1988.
- Галиева Ю.* Особенности претворения европейских музыкальных традиций в творчестве композиторов ВНР // Музыка социалистических стран. Тенденции 60–80-х годов/Сост. Н.Гаврилова. М., 1988.
- Денисов Э.* Квартеты Бартока // Музыка и современность. Вып. 3. М., 1965.
- Дьёрдь Лигети. Личность и творчество / Сост. Ю.Крейнина. М., 1993.
- Кёнигсберг А.* Шандор Соколаи. Л., 1982.
- Кодай З.* Венгерская народная музыка. Будапешт, 1971.
- Лобанова М.* Логика и композиция «новой музыкальной драмы» («Приключения» Дьёрдя Лигети) // Московский музыковед. Вып. 1. М., 1990.
- Мартынов И.* Бела Барток. М., 1968.
- Мартынов И.* З.Кодай. М., 1971.
- Музыка Венгрии. М., 1968.
- Нестьев И.* Бела Барток. М., 1969.
- Савенко С.* Приключения в воображаемом пространстве. Заметки о творчестве Д.Лигети // Советская музыка, 1987, № 6.
- Уйфалуши Й.* Бела Барток: Жизнь и творчество. Будапешт, 1971.

## Испания

Рубеж XIX–XX веков обозначил важную грань в истории испанской музыки. После длительного спада, продолжавшегося в Испании все XIX столетие, на его исходе начинается Новое художественное Возрождение, которое ознаменовало период интенсивных эстетических поисков, увенчавшихся в XX веке высочайшими достижениями в самых различных видах искусства, включая литературу, поэзию, драматургию, живопись, музыку. Именно в XX столетии Испания вернула себе утраченный авторитет одной из величайших музыкальных держав мира. Вместе с тем Новое музыкальное Возрождение было неотделимой частью общего духовного подъема, под знаком которого прошла первая половина XX века. Яркий расцвет литературно-философской мысли, представленной именами Мигеля де Унамуно, Хосе Ортеги-и-Гассета, поэзии в лице Антонио Мачадо, Рафаэля Альберти, Федерико Гарсия Лорки, живописи в творчестве Пабло Пикассо, Сальвадора Дали, Хосе Мария Серта, Хуана Миро, характеризует этот период.

Одна из центральных проблем, вокруг которой разворачивались дискуссии и с разрешением которой так или иначе сталкивались многие философы, художники, композиторы, была связана с осмыслением в современных условиях национальной сущности испанского духа. В стране, имевшей удивительно яркий и разнохарактерный фольклор, обладавшей своеобразным наследием эпохи Возрождения и барокко, вопрос национальных корней духовной культуры имел важнейшее значение. В целом осмысление этого круга проблем развивалось в двух главных направлениях. Одно из них ставило под сомнение или даже отрицало позитивный характер воздействия европейской культуры, акцентируя его разрушительные для Испании черты. Например, М. де Унамуно усмат-



ривал во Франции — традиционном соседе Испании — симптомы кризиса западной цивилизации, где «буква» убивает дух и «первовещество» жизни. Он считал, что французская культура чужда испанской «страстности» и «импровизационности». Такая идеализация исконного испанского своеобразия нередко соседствовала в политических кругах с ностальгией по колониальной Испанской империи и по религиозному единообразию. Наряду с этой весьма распространенной позицией существовала и другая, которая ориентировалась на интеграцию испанской культуры в европейский мир. Одним из наиболее ярких защитников подобных представлений был Х.Ортега-и-Гассет, который критиковал замкнутость испанской культуры и высказывал мысль о необходимости ее широкой ориентации. Сосуществование и борьба этих двух противоположных позиций не только отражались на развитии литературно-философской мысли, но и проецировались на все виды искусства, когда почти каждый художник отстаивал ту или иную систему ценностей. И, как показывает творчество выдающихся испанских художников XX века, таких, как Пикассо, Дали, Фалья, Лорка, разрешивших проблему национального и универсального, именно широкая интегрирующая позиция принесла самые яркие результаты.

Главной фигурой Нового музыкального Возрождения в Испании является Мануэль де Фалья, творчество которого отразило самые характерные и новаторские тенденции испанской музыки первой половины XX века. Более того, масштаб его творческой личности обусловил весьма существенное влияние его творческих идей и композиторского метода на современников и на последующее поколение композиторов, которые так или иначе вынуждены были соотносить свою творческую позицию с его позицией. Влияние классика, выражающееся, может быть, не столь активно, сохраняется и поныне.

Процесс постепенного оживления музыкальной жизни, расширения концертной практики начинается в первые десятилетия XX столетия. После длительного господства музыкального театра — итальянской оперы и национальной сарсуэлы — весьма интенсивно развивается филармоническая деятельность. Первые филармонические общества появляются в Бильбао в 1896 году и в Мадриде в 1901-м, вслед за чем возникают по всей стране. В 1904 году в Мадриде начинает функционировать симфонический оркестр, которым долгое время руководил выдающийся испанский дирижер XX века Энрике Фернандес Арбос, чрезвычайно расширивший репер-

туар коллектива. Наряду с Мадридом Барселона становится крупным музыкальным центром, где с 1910 года действовал симфонический оркестр. Повсеместно появляются хоровые коллективы (один из наиболее известных – *Орфео каталан* в Барселоне). В 20-е годы в Андалусии, и в частности в Севилье и Гранаде, заметно активизируется музыкальная жизнь. В 1924 году по инициативе Фальи в Севилье был организован камерный оркестр *Бетика*<sup>1</sup>, деятельность которого имела весьма широкий резонанс в стране. Период блестящего расцвета переживают музыкальная критика и музыковедение, представленные именами Фелипе Педреля, Адольфо Саласара, Рафаэля Митханы, Эмилио Пухоля, Ижинио Англеса. Благодаря изысканиям этих и ряда других ученых-источниковедов публикуется вокальная и инструментальная музыка Возрождения и барокко – периода, названного историками Золотым веком испанской музыки. Так, свет увидели полное собрание сочинений Томаса Луиса де Виктории, многотомная антология *Школа испанской духовной музыки*, начинают выходить первые тома *Музыкальных памятников Испании* и др. Что касается музыкального образования, то именно в начале XX столетия консерватории Мадрида и Барселоны становятся центрами музыкальной жизни.

В это время еще более устойчивый и прочный характер обретают связи испанских музыкантов, включая композиторов и исполнителей, с французской культурой. Именно Франция и Париж были традиционным местом, куда приезжали и где стремились учиться, жить и работать многие испанские музыканты. В их числе были Исаак Альбенис, Энрике Гранадос, Мануэль де Фалья, Хоакин Турина, Федерико Момпу, пианист Рикардо Виньес. Все они в предвоенное время жили в Париже, образуя так называемую «испанскую колонию», и были тесно связаны с парижской художественной элитой. С одной стороны, это способствовало привлечению широкого интереса к испанской культуре и музыке, укреплению ее международного авторитета, а с другой – стимулировало процесс проникновения в Испанию самых новых тенденций европейской музыки.

Один из наиболее ярких примеров – парижский период жизни Мануэля де Фальи, который оказался рубежным и ключевым в его творческой биографии. В 1907 году он приехал в Париж никому не известным композитором для того, чтобы освоить технические методы современной французской ком-

1. Бетика – старинное название Андалусии, южной провинции Испании.



позиторской школы, которые, как он сам считал, наиболее соответствовали его внутренним установкам и потребностям. Очень быстро он входит в прямой контакт с Полем Дюка и Дебюсси, которые, ознакомившись с первым вариантом его оперы *Короткая жизнь*<sup>2</sup>, приняли самое непосредственное участие в подготовке ее сценической премьеры. Через Дюка Фалья познакомился с уже находившимися здесь испанцами — Альбенисом, Туриной и Виньесом, которые также оказывали ему максимальную поддержку. По рекомендации Дюка и Дебюсси в Париже вышли первые публикации произведений Фальи — это были *Четыре испанские пьесы* для фортепиано, партитура и переложение для фортепиано оперы *Короткая жизнь*, а перед его отъездом — *Семь испанских народных напевов* для фортепиано. Здесь же в Париже Фалья впервые услышал русскую музыку, которая наряду с французской становится для него важнейшим источником влияний. Ведь время пребывания испанского композитора в столице Франции совпало с началом многосторонней творческой деятельности Дягилева, включая организованные им в 1907 году Исторические концерты русской музыки, постановку в 1908 году *Бориса Годунова* Мусоргского с Шаляпиным в главной роли, а с 1909 года начало знаменитых Русских сезонов. Войдя в художественную элиту Парижа, Фалья познакомился с Дягилевым и Стравинским, что послужило фундаментом для последующего плодотворного сотрудничества. Одно из самых главных событий этого периода — премьера оперы *Короткая жизнь*, которая состоялась в апреле 1913 года в Ницце и в декабре того же года в Париже, сделавшая его имя известным<sup>3</sup>. Именно парижский успех *Короткой жизни*, выразившийся, в частности, в многообразной хвалебной критике, обусловил возрастающий интерес к композитору как у него на родине, так и за ее пределами. За парижской премьерой тут же последовала постановка в Мадриде в театре *Сарсуэла*, а несколько лет спустя в других странах мира, включая США и Россию<sup>4</sup>.

2. Первый одноактный вариант оперы *Короткая жизнь* был создан Фальей в 1905 году для конкурса, объявленного Королевской Академией изящных искусств Сан-Фернандо. За это произведение он получил первую премию. Партитура первой редакции не сохранилась, остался только клавир, факсимильное издание которого вышло в Гранаде в 1997 году.

3. В Париже Фалья существенно переработал оперу. Он добавил несколько номеров, изменил структуру (опера стала двухактной), оркестровку.

4. В России опера *Короткая жизнь* была поставлена в 1928 году в Музыкальном театре им. В.И. Немировича-Данченко в новаторской режиссуре руководителя театра.

Первая мировая война резко изменила ситуацию в культурной и художественной жизни Европы. В силу ряда социально-политических причин именно нейтральная Испания, находившаяся в стороне от центра военных событий, становится притягательным местом и даже спасительным прибежищем для многих представителей интеллектуальной и художественной европейской элиты. Многие известные художники, музыканты, артисты стремятся хоть на какое-то время в Испанию, и очень быстро Мадрид, Барселона, Сан-Себастьян превращаются в бурлящие центры художественной жизни, где можно увидеть самые последние новинки, самых именитых артистов, и в особенности русских — Стравинского, Дягилева, Мясина, Нижинского, художников Гончарову и Ларионова, певицу Марию Кузнецову, польского пианиста Артура Рубинштейна. Так, в разгар военных событий во второй половине 10-х годов испанская монархия предоставляет возможность Русскому балету во главе с Дягилевым осуществить несколько продолжительных гастрольных турне, инициировал которые король Испании Альфонс XIII, лично покровительствовавший Дягилеву и русским артистам. Эти выступления имели достаточно большой резонанс в стране, где не только художественная верхушка, но и широкая публика получила возможность из первых рук приобщиться к новейшему искусству.

Первое испанское турне Русского балета Дягилева состоялось в период с мая по сентябрь 1916 года и включало две серии выступлений. Первая началась спектаклями в театре Реаль Мадрида и проходила с 26 мая по 9 июня. На представление *Жар-птицы* и *Петрушки* в Мадрид приехал Стравинский. Благодаря посредничеству Фальи, с которым он был знаком еще по Парижу, русский композитор встречался с испанскими музыкантами, писателями, в частности с музыкальным критиком Адольфо Саласаром, который наряду с Фальей много сделал для распространения и популяризации музыки Стравинского в Испании. Вторая серия выступлений Русского балета, организованная по личной просьбе короля Альфонса XIII, проходила в августе — сентябре в Сан-Себастьяне и Бильбао, традиционном месте летнего отдыха королевской семьи. Именно для этих гала-концертов фактически за два месяца Дягилев сделал два новых спектакля — испанский и русский. Это были *Менины* на музыку Форе и *Кикимора* на музыку Лядова, которые он задумал и хотел представить как знак благодарности испанской монархии за поддержку. *Менины*, впервые показанные в Сан-Себастьяне в августе 1916 года, открывают серию испанских спектаклей Русского балета, кото-

рые появлялись в результате знакомства русских артистов (в первую очередь Дягилева и Мясина) с культурой и искусством Испании и вошли в лучшую часть репертуара. Идея использовать музыку *Паваны* Форте принадлежала Дягилеву, Мясин придумал в качестве исходной модели взять самую знаменитую картину Веласкеса *Менины*, декорации сделал испанец Хосе Мария Серт. В результате испанская публика хорошо приняла балет, а Дебюсси, увидев балет позже в Париже, написал Дягилеву: «Это ваша заслуга, что типично французский шарм Паваны Форте был облачен в испанскую серьезность». Менины, по словам Мясина, любимые Дягилевым, сохранялись в репертуаре Русских балетов вплоть до его смерти в 1929 году. Во время первого турне постепенно оформляется замысел второго испанского балета — *Треуголка*, в реализации которого приняли участие Дягилев, Фалья, Мясин и Пикассо.

Второе турне Русского балета по Испании охватывает еще более продолжительный период — с мая 1917 года по июнь 1918-го, включая несколько зимних месяцев, проведенных в Португалии. Как и предыдущие гастроли, нынешние начались в Мадриде в театре Реаль и имели колоссальный успех. Именно здесь публика имела редчайшую возможность увидеть двух звезд дягилевской труппы — Нижинского и Мясина в одном спектакле — в *Карнавале*, где Нижинский исполнял роль Арлекина, а Мясин — Эвсебия. Помимо выступлений в театре Реаль, труппа представила несколько спектаклей специально для королевской семьи во дворце. По личной просьбе короля мадридские выступления завершились двумя представлениями *Парада* Сати, за месяц до этого имевшего скандальную премьеру в Париже<sup>5</sup>. Эти летние гастроли завершились в Барселоне выступлениями в театре Лисео. Тогда же летом 1917 года начинается следующий этап в подготовке и проработке задуманного балета *Треуголка*. В июле и августе 1917 года, когда Дягилев предоставил главным участникам этого проекта возможность совершить поездку по различным городам Испании и погрузиться в атмосферу испанского искусства и фольклора, основная идея балета претерпевает коренные изменения. В ноябре выступления Русских балетов в Барселоне продолжились, а в декабре труппа отправилась в Лиссабон.

5. Премьера *Парада*, в создании которого принимали участие Сати, Кокто, Пикассо и Мясин, состоялась 18 мая 1917 года в парижском театре Шатле и получила известность как один из наиболее знаменательных и шокирующих эпизодов в истории искусства этого периода. Существенная часть публики и критики ополчилась на эпатажную простоту музыки, включавшей звуки динамо-машин, аппарата Морзе, сирен, гудков локомотивов, мотора аэроплана, впрочем, как и на все другие не менее новаторские составляющие этого спектакля.

Закончив выступления в Португалии, сотрясаемой революционным кризисом, труппа попала в тупиковую ситуацию, из которой был найден выход при помощи Фальи, его друга адвоката Леопольда Матоса и двух испанских импресарио, которые организовали новое огромное турне по Испании. Во время этого турне, покрывшего более четырех тысяч километров, русские артисты дали 47 спектаклей и выступали в Вальядолиде, Саламанке, Сан-Себастиане, Сарагосе, Валенсии, Кордове, Севилье, Гранаде и других городах. Наибольший успех им сопутствовал в Севилье и Гранаде, где состоялось уникальное представление *Шехеразады* в знаменитом дворце Альгамбра, в архитектуре которого явно доминируют арабские черты. При содействии Фальи в качестве музыкального директора и дирижера этого гастрольного турне был приглашен Хоакин Турина, а оркестр пополнили музыканты театра Реаль, Мадридского Симфонического и Филармонического оркестров. По завершении гастролей не без трудностей труппа отправилась в Лондон, где год спустя в июле 1919 года наконец состоялась премьера *Треуголки*.

Третье испанское турне Русского балета, прошедшее в послевоенные годы, вновь инициировал король Альфонс XIII, который, увидев *Треуголку* в Лондоне, захотел представить ее в Мадриде. Эти гастроли прошли в марте – апреле 1921 года, и именно этот визит спровоцировал появление третьего, совершенно необычного испанского спектакля Дягилева – *Портрет фламенко*. Его уникальность состояла в том, что здесь единственный раз в своей многолетней практике Дягилев представил на сцене подлинный необработанный фольклор – и это был фольклор Андалусии. В постановке «балета» участвовали только настоящие певцы и танцоры фламенко; единственное, что было привнесено извне, – это декорации и костюмы Пикассо, который не мог упустить возможность участия в очередном шокирующем и «провокационном» проекте Дягилева.

В 20-е годы гастроли Русского балета в Испании стали носить систематический характер, хотя были непродолжительными. Русские балеты выступали в 1922, 1924, 1925 и 1927 годах.

### **Мануэль де Фалья (1876–1946)**

К моменту начала работы над *Треуголкой* Фалья был автором ряда известных сочинений, с воодушевлением принятых публикой и критикой. В их числе первая опера *Корот-*

кая жизнь (1913), симфонический цикл *Ночи в садах Испании* (1915), балет *Любовь-волшебница* (1917), а также ряд камерных инструментальных и вокальных сочинений.

Балет *Треуголка* занимает важное место в истории западноевропейской музыки XX века и в творческой эволюции самого Фальи: это точка пересечения важных художественных тенденций времени и одновременно интереснейший пример сотрудничества выдающихся художников XX столетия, представляющих Испанию и Россию. Центральной эстетической проблемой балета является проблема воплощения национальной испанской специфики современными музыкальными, хореографическими и изобразительными средствами, представленными в органичном синтезе. Важно, что весьма продолжительная история создания этого небольшого балета, растянувшаяся на три года (1916–1919), обусловлена изменениями самой концепции произведения и отражает стилевую эволюцию как Русских балетов, так и творчества Фальи, которые развивались в сходном направлении – от реалистического изображения к условности и метафоре. Причем уникальность *Треуголки* состоит в том, что она занимает промежуточное положение, сочетая в себе черты старого и нового<sup>6</sup>.

Первый импульс для создания нового испанского балета пришел к Дягилеву во время первых испанских гастролей (весна – лето 1916) сразу после прослушивания симфонического сочинения Фальи *Ночи в садах Испании* – именно в Фалье он увидел композитора, способного воплотить его испанскую идею. Однако сам композитор был против балетной постановки на музыку *Ночей в садах Испании*, считая ее несценичной. Он выступил с контрпредложением сделать балетную версию сочинения, над которым он работал в то время. Речь шла о пантомиме *Коррехидор и Мельничиха*, основанной на новелле испанского писателя Педро Антонио де Аларкона по сценарию Грегорио Мартинеса Сьерры. Дягилев настолько был воодушевлен идеей сделать испанский балет, что тут же принял предложение Фальи. Очевидно, на данной стадии он видел балет как серию аутентичных танцев, исполнять которые должны были народные испанские танцоры. Именно поэтому в труппу был приглашен народный исполнитель фламенко Феликс Фернандес Гарсия, который обучал Мясиного сложной технике фольклорного танца. Весьма веро-

6. В хронологии Русского балета *Треуголка* создана после эпатажного *Парада Сати*, но до неоклассической *Пульчинеллы* Стравинского; в творчестве Фальи – после реалистического балета *Любовь-волшебница*, но до неоклассического *Балаганчика мазе Педро*.

ятно, хотя и не известно точно, что именно Феликс предполагал в качестве исполнителя главной роли. Вот почему Дягилев требовал от Фальи максимальной достоверности и подлинности в музыке. Перед отъездом из Испании осенью 1916 года Дягилев заключил с Фальей контракт, в соответствии с которым балет *Треуголка* должен был быть поставлен в Риме в 1917 году. Однако этим планам не суждено было сбыться.

Невыполнение со стороны Фальи условий контракта было вызвано сугубо творческими причинами, и это сразу понял Дягилев, предоставив ему и Мясину еще одну возможность попутешествовать по Испании, чтобы погрузиться в аутентичную атмосферу. Но чем больше они проникали в реальную среду фольклора, тем очевиднее становилась необходимость отказаться от аутентичной интерпретации народных источников и перейти к языку обобщения и стилизации. Обобщенно-символический характер приобрели основные персонажи, превратившиеся из конкретных Лукаса и Фраскиты в Мельника и Мельничиху, а реалистический социально-обличительный пафос новеллы Аларкона вылился в эстетски трактованную идею превосходства народного над аристократическим. Элементы условной образности пронизывают музыку Фальи и декорации Пикассо, которые выполнены с элементами кубизма и близки по стилистике декорациям *Парада*.

Молодая супружеская чета — Мельник и Мельничиха — олицетворяют семейное счастье и радость, которые омрачает внезапное появление Коррехидора со свитой. Местный правитель поражен красотой Мельничихи и, стремясь освободиться от соперника, использует свою власть, арестовывая ее мужа. Старый Коррехидор пытается соблазнить Мельничиху, но безуспешно. Сбежавший из-под стражи Мельник возвращается домой в ночь праздника св. Хуана. Во время финального танца-шествия Коррехидора разоблачают, а всеобщая праздничная суматоха завершается примирением супружеской четы.

Балет, возникший на основе пантомимы *Коррехидор и Мельничиха*, представляет собой вступление и две части (I: Полдень, Танец Мельничихи — фанданго, Виноград; II: Танец соседей — сегидилья, Танец Мельника — фаррука, Танец Коррехидора, Финальный танец — хота). Интродукцию, начинающуюся с соло литавр и сигнальных призывов трубы, в середине которой вступает женский голос, поддерживаемый краткими репликами хора, Фалья написал специально по просьбе Дягилева, чтобы дать возможность зрителям подробно разглядеть занавес Пикассо. На нем было изображено окончание корриды, когда с арены уносят мертвого быка

(задний план), и шесть фигур зрителей, включая пару (маха и махо<sup>7</sup>, взгляды которых обращены к зрителю), мальчика — продавца фруктов и еще трех мах. Облик героев, их костюмы говорят о том, что Пикассо намеренно обыгрывал некоторые мотивы живописи Гойи, изобразительными средствами отсылая восприятие зрителя к эпохе конца XVIII — начала XIX века, когда и происходит действие новеллы Аларкона.

Музыкальный язык *Треуголки* отличает сочетание двух различных типов музыкальной образности. С одной стороны, характерны ясная опора на фольклор в русле неофольклоризма (через обобщенные ритмоформулы, тематические элементы, определенные типы мелодического развертывания) и вместе с тем редкая пластичность и конкретность тематического материала, что рождает яркие зрительные театральные образы. Главные драматургические центры балета — стилизованные народные танцы (Танец Мельничихи — фанданго, Танец соседей — сегидилья, Танец Мельника — фаррука, Финальный танец — хота) — представляют собой образцовые примеры современной реконструкции народных жанров<sup>8</sup>. Точные в своей характерности и ассоциативности, они рождают подлинный образ Испании, лишенный каких бы то ни было стереотипов и клише. Центром второй части балета стала фаррука, которая впечатляет яркостью и контрастностью тематического материала (основная тема содержит два элемента — активный «мужской» и лирический «женский» — соло гобоя), особой энергией и динамикой ритма.

Кульминационная зона фарруки — нагнетание, построенное на простом остигато, завораживающее равномерным и неуклонным увеличением темпа. Заключительная хота является синтезирующей репризой, уравнивающей интродукцию. Тональное движение хоты от E-dur к C-dur отражает движение от C-dur к E-dur в сцене ареста Мельника. Также здесь находит свое завершение одна из основных тем балета — тема любви Мельника и Мельничихи. В целом структура финальной хоты определяется общими закономерностями рондо-сонаты с развернутой экспозицией (ц. 1–13),

7. Маха, махо — так обозначались жители небогатых мадридских кварталов, в основном населенных ремесленниками. В испанском искусстве, и в первую очередь в живописи Гойи, эти понятия обрели гораздо более глубокий и обобщенный смысл, превратившись в один из самых ярких и своеобразных символов национального начала.

8. Фанданго, сегидилья, фаррука, хота — жанры испанского песенно-танцевального фольклора, бытующие в определенных провинциях страны: фанданго — на юге, в основном в Андалусии, сегидилья — в Ла Манче и Севилье, хота — в провинции Арагон, фаррука — на севере, в Галисии.



эпизодом на месте развивающего раздела (ц. 14–18) и краткой репризой-резюме (ц. 19–26). Основная кульминация финала приходится на коду, намного превышающую по размерам репризу, где на фоне апофеоза народного праздника происходит разоблачение Коррехидора (ц. 27–35).

Обобщенный характер воссоздания определенных народных жанров полностью подтверждает творческий метод Фальи, в соответствии с которым конкретные фольклорные источники должны служить лишь отправным моментом для композитора. Он подчеркивал: «Я против музыки, которая берет за основу подлинный фольклорный документ; наоборот, я полагаю, что необходимо иметь точкой отсчета живой источник и использовать его звучание и ритм в их сущности, а не во внешнем проявлении». Однако такой подход отнюдь не исключал детализированной проработки фольклорных источников, что во время совместной поездки так заинтриговало Мясина<sup>9</sup>.

Наряду с этой подлинностью и достоверностью, которая отличает народную жизнь, в балете тонко и разнообразно представлена комическая сфера, иногда приобретающая гротескные черты. Такая заостренность и шаржированность характеристики, связанная, главным образом, с Коррехидором и его окружением, вызывает ассоциации с «масочностью», а значит условным типом образности, который именно в это время начинает осваивать Фалья. Карикатурные черты впервые появляются в теме Процессии (первое появление Коррехидора со своей свитой), для которой типичны нарочито однообразная повторность и утрированная простота. Гротескные черты характеризуют тему «шагов Коррехидора» – соло фагота на фоне пиццикато виолончелей и контрабасов. В дальнейшем фагот в этой заостренной манере становится лейттембром Коррехидора, причем и последующие темы отличает нарочитая простота интонационной структуры. В Танце Коррехидора из второй части проявляются некоторые новые элементы, вызывающие ассоциации с неоклассическим типом тематизма и образности, что определит стиль сочинений Фальи, созданных сразу после *Треуголки*.

9. Мясин вспоминал конкретный случай: однажды в Гранаде, возвращаясь в отель, они проходили через длинный мавританский внутренний дворик и остановились послушать слепого человека, игравшего на гитаре. Фалья заговорил с ним и попросил его повторить небольшую печальную мелодию. Пока он делал это, Фалья стоял с закрытыми глазами, напевая мелодию с закрытым ртом, а затем методично записал ее в свою тетрадку. Позже он использовал эту мелодию для сегидильи (*seguidilla sevillana*) во второй части балета.



Четкая, даже подчеркнутая периодичность в структуре тематического материала, диатонический тип гармонии, мелизматика, отсылающие к эпохе рококо, — все эти черты знаменуют собой новые стилевые ориентиры в творческой эволюции композитора, которые на данной стадии еще тесно соприкасаются с карикатурной и гротескной образностью. В контекст характеристического и гротескного вписывается весьма остроумное и неожиданное использование бетховенского мотива судьбы. Эта цитата звучит сразу после фарруки, когда в дверь к Мельнику стучатся солдаты Коррехидора, чтобы арестовать его<sup>10</sup>.

Такое своеобразное сосуществование и параллелизм реалистической и условной образности, отличающие музыкальную стилистику балета, нашли свое отражение и в хореографической реализации Мясина. «Из первых рук» осваивая и используя в балете сложнейшую технику фламенко, он насытил свой танец, и в особенности знаменитую фарруку, которую он создавал «под себя», более сложными ассоциациями и символами. Известно, что во время летней поездки по городам Испании с Фальей они регулярно ходили на корриду, пристально наблюдая за позами и движениями известных матадоров, которые, как говорил сам Мясин, «заигрывали» со смертью на арене. Более того, Мясин коллекционировал всевозможные иллюстрации корриды из периодики. Это глубокое проникновение в духовную и пластическую суть «испанского» именно через корриду (и здесь становится ясно, почему на занавесе Пикассо изобразил корриду, вроде бы не имеющую непосредственного отношения к происходящему на сцене) позволило ему сделать из фарруки нечто большее, чем просто танец; по словам современников, «это был транс».

В 20-летней истории Русского балета *Треуголка*, собравшая, как это не раз бывало у Дягилева, цвет западноевропейского искусства, стала одним из лучших творений. Об этом свидетельствуют восторженные отзывы прессы тех лет. Основная мысль сводилась к тому, что Фалья нашел некий универсальный уровень в отражении национально характерного, обнаружив способность выйти за пределы узкорегionalного. Его хвалили за «подлинно испанское чувство юмора», впервые так ярко воплощенное в испанской музыке, за

<sup>10</sup> В данном случае Фалья, скорее всего, сознательно использовал идею Равеля, когда в опере *Испанский час* (1907) французский композитор в комическом контексте процитировал бетховенский мотив судьбы, который звучит у тубы перед ариозо главной героини Консепсьон, сетующей, что судьба послала ей столь нерадивых кавалеров.

особый синтетический взгляд на фольклор. Мадридская премьера *Треуголки*, состоявшаяся 5 апреля 1921 года в театре Реаль, у определенной части публики и критики вызвала обратную реакцию. Композитора ругали за искажение испанского духа, настаивали на невозможности модернистской стилизации испанских литературных и фольклорных традиций. Балет называли пародией на национальный характер, определяя его как гротескный, «вводящий в заблуждение», «не соответствующий испанскому духу» и т. д. По сути дела, эта противоречивость в оценке стала живым свидетельством полемики уходящей романтической эпохи с новым XX веком. Непонимание национальной природы музыки балета стало отражением непонимания нового в искусстве. Иными словами, такая оценка свидетельствовала о консервативности и отсталости существенной части мадридской публики и критики, неспособных оценить прорыв, совершенный композитором.

*Треуголка* ознаменовала важный переломный момент в творческой эволюции Фальи. 20–30-е годы стали временем освоения новых стилевых рубежей, которые так или иначе были связаны с неоклассическими тенденциями. Таким образом, приблизительно в центральной точке своей карьеры, то есть на рубеже 10–20-х годов, Фалья осуществил достаточно резкий эстетический поворот от неофольклоризма к неоклассицизму, хотя при этом его интерес к фольклору, и прежде всего к его древним архаичным формам, нисколько не ослабевал. Примером тому служит знаменитый Конкурс народных певцов канте хондо<sup>11</sup> в Гранаде, организованный им совместно с поэтом Федерико Гарсия Лоркой, художником Игнасио Сулоагой и другими единомышленниками в 1922 году, который стал одним из самых ярких и запоминающихся свидетельств возрождения древней фольклорной традиции.

И все же главные сочинения Фальи 20-х годов — а это балет *Балаганчик маэсе Педро* и *Концерт для клавесина и пяти инструментов* — демонстрируют в полной мере сложившийся неоклассический стиль Фальи, который представляет нечто глубоко специфическое и индивидуальное именно в силу сохраняющегося интереса к народному и — шире — национальному испанскому началу. В целом произведения тех лет характеризуются высоким уровнем обобщения материала, чрезвычайной экономией средств и глубоко испанским харак-

11. Канте хондо (cante jondo) — старинная андалусская традиция пения, характеризующаяся особой индивидуальной манерой звукоизвлечения и вокального интонирования с чрезвычайно сложной орнаментикой и ритмикой.



тером, где отсутствуют всякого рода внешние элементы. В орбите композиторского внимания широкий круг явлений испанской культуры, включая древний андалусский фольклор (канте хондо), средневековые романсы, выкрики уличных продавцов (так называемые прегоны), а также композиторская музыка эпохи Возрождения и барокко, в том числе сочинения Франсиско де Салинаса, мадригалиста Хуана Васкеса, гитариста, автора знаменитого трактата *Руководство для игры на испанской гитаре* (1674) Гаспара Санса. Особое внимание Фалья проявлял к творческому наследию, в том числе к темброво-акустической стороне музыки, Доменико Скарлатти, который, как известно, долгое время жил и работал при мадридском дворе Филиппа V (с 1729 по 1754 год) и внес существенный вклад в развитие испанской клавирной музыки XVIII столетия. Опираясь на этот широкий круг источников, к которым можно добавить и другие виды искусства — народные средневековые представления, театр марионеток, поэзию и театр Золотого века, Фалья создал свой индивидуальный стиль, отличающийся высокой степенью абстракции, обобщения, тяготением к условному типу музыкальной образности, опирающийся на достижения современного ладогармонического языка.

Одна из существенных проблем стиля Фальи, имеющая как универсальную, так и национальную подоплеку, связана с обновлением тембровой стороны музыки, которое осуществляется на основе возрождения старинного музыкального инструментария, а также использования таких традиционных испанских инструментов, как гитара. С начала 900-х годов композитор стал проявлять интерес к акустическим возможностям гитары, который соседствовал у него с изучением тембровых особенностей музыки Д. Скарлатти. С течением времени в орбиту его внимания попадают старинные инструменты — испанская щипковая виуэла, старинный спинет, клавесин. Немаловажную роль в этом сыграло его общение с выдающейся польской пианисткой и одной из первых клавесинисток XX века Вандой Ландовской, с которой он познакомился в 1910 году в Париже. Что касается гитары, то его индивидуальное восприятие и слышание этого инструмента воплотилось в единственной гитарной пьесе *В честь Дебюсси* (1920), созданной по предложению известного французского музыковеда, директора парижского журнала «Музыкальное обозрение» Анри Прюньера. Основываясь на пьесе Дебюсси *Вечер в Гранаде*, Фалья создал произведение, где гитара предстает как инструмент, обладающий утонченной и сверхдетализированной тембровой выразительностью.

В 20-е годы объектом пристального внимания Фальи становится клавесин, который наряду с лютней он включил в партитуру *Балаганчика маэсе Педро*, а в 1926 году по заказу В.Ландовской написал *Концерт для клавесина и пяти инструментов*, где этому инструменту подвластны самые разнообразные выразительные и технические приемы. Именно в *Концерте*, пожалуй, впервые столь очевидно и однозначно проявляются ассоциации с творчеством Д.Скарлатти, включающие не только инструментально-тембровую сторону, но и тематические, фактурные, композиционные особенности, что позволяет говорить о своеобразном акценте неоклассицизма Фальи. Важно, что диалог с барочным наследием Скарлатти, характеризующий творчество Фальи, становится своего рода моделью для других композиторов, разделявших и развивавших его творческие установки. Подобного рода «неоскарлаттизм», связанный с возрождением и новым использованием клавесина, впрочем, как и некоторых особенностей музыкального языка итальянского композитора, определяет отличительные черты в целом испанского неоклассицизма первой половины XX века. Более того, клавесин становится в современной Испании тем инструментом, к которому приковано внимание многих композиторов даже авангардного направления. Из наиболее известных примеров — *Концерт для клавесина с оркестром* Роберто Херарда, написанный в 1956 году, пьеса *Прощай (Adieu)* Кристобала Альфтера для клавесина соло.

В целом творческий масштаб и значение фигуры Фальи были настолько велики, что еще при жизни его эстетические позиции стали восприниматься в Испании как некий эталон. Практически все испанские композиторы последующих поколений вплоть до начала 60-х годов так или иначе ориентировались на творческие идеи и авторитет Фальи, который был признан классиком испанской музыки XX века. При этом среди его многочисленных современников, в ряду которых были Конрадо дель Кампо, Хулио Гомес, Хесус Гуриди, Оскар Эспла, особое место принадлежит Хоакину Турине.

### **Хоакин Турина (1882–1949)**

Именно Фалья и Турина, которых связывали творческие и дружеские взаимоотношения, являются наиболее значительными фигурами первой половины XX века. Однако в целом эстетическая позиция Турины обладает ясно выраженной индивидуальностью, которую отличает тяготение к конкрет-

ной образности и картинности. Творческий метод Турины строится на поэтизации простых бытовых сюжетов, персонажей, жизненных ситуаций, которые имеют чрезвычайно яркое и пластичное воплощение в его музыке, будь то уличное шествие (*Народное шествие на праздник росы*), городской пейзаж (*Севильская симфония*, *Севильские уголки* для фортепиано), бытовая сценка (*Испанские женщины*, *В мастерской сапожника*), возвышенная молитва (*Молитва тореро*) и т. д. Способность создать запоминающиеся и характерные музыкальные зарисовки, насыщенные изобразительными деталями, — одна из наиболее своеобразных сторон дарования Турины, которого с полным правом можно назвать композитором-живописцем. При этом в ранний период своего творчества, как и Фалья, он испытал сильное влияние французской школы, в первую очередь Франка и д'Энди. Однако в своих национальных пристрастиях он гораздо ближе Альбенису с его чутким вниманием к мелкому штриху и локальному колориту, что имеет прочную романтическую основу. В целом Турина считается одним из наиболее ярких выразителей так называемого «андалусизма» — направления в испанском искусстве, поставившего во главу угла отображение самобытных черт андалусского фольклора, оригинально сочетающего ориентальные (арабские), цыганские и кастильские традиции.

Хоакин Турина родился 9 сентября 1882 года в Севилье в семье художника. С раннего возраста у него пробудилась тяга к фортепиано: с 1902 года он начал брать уроки у знаменитого в Мадриде педагога Хосе Траго в Высшей консерватории, у которого занимался и юный Фалья. Господство на испанской сцене в тот период сарсуэлы и итальянской оперы обусловило его раннее обращение к сарсуэле, однако с самых первых шагов наряду с музыкальным театром его интересовала симфоническая и камерная музыка. В 1905 году по проторенной многими предшественниками и современниками дороге он едет в Париж: здесь он занимается фортепиано у Мошковского и одновременно поступает в Schola Cantorum, где берет уроки по композиции у д'Энди. Здесь же он знакомится с Альбенисом, а в октябре 1907 года — с Фальей. В этом году появляется его первое крупное камерное сочинение — *Фортепианный квинтет* op. 1 (*Fugue Lente, Animè, Andante Scherzo, Final*), который был написан, как отмечал сам композитор, на основе языковых и композиционных моделей Франка. Услышав это сочинение, Альбенис на свои собственные средства издал партитуру, но при этом посоветовал Турине оставить этот нейтральный стиль, свидетельствующий о пря-



мом влияния *Schola cantorum*, и обратиться к интерпретации национальных форм и жанров. Из первых крупных симфонических произведений композитора нужно упомянуть *Народное шествие на праздник росы* (1912), созданное в честь знаменитого ежегодного праздника севильских морячков.

Первая мировая война вынудила Турина в 1914 году вернуться в Мадрид. Здесь на протяжении последующих лет бурно развивается его пианистическая и дирижерская деятельность. По рекомендации Фальи он был приглашен в качестве дирижера и музыкального директора Русского балета во время его самых длительных гастролей по Испании в 1918 году. В 20-е годы Турина был хормейстером театра Реаль Мадрида вплоть до его закрытия в 1925 году. Именно в это время там была поставлена самая известная опера Турины *Восточный сад*. В 1931 году он становится профессором композиции Мадридской консерватории, а в 1935-м его избирают членом Академии изящных искусств Сан-Фернандо в Мадриде. Годы Гражданской войны (1936–1939), проведенные в столице, были наиболее тяжелым периодом в его творческой биографии, но все же именно в это время он был назначен на пост генерального музыкального комиссара и много внимания уделял практическим вопросам музыкальной жизни. Наряду с этим Турина активно занимался музыкально-критической деятельностью, сотрудничая в качестве музыкального критика в разных периодических изданиях. В 1946 году вышла в свет его известная работа *Трактат по композиции*, где он изложил свои представления о современном композиторском процессе.

Как и Фалья, Турина вписывается в орбиту Нового музыкального Возрождения, поставившего в качестве приоритета проблему национальной сущности современной испанской музыки. Однако путь к освоению национального материала и характер его преобразования в индивидуальный композиторский язык существенно отличаются у двух ведущих представителей. Если Фалья шел от буквального фольклоризма (*Короткая жизнь* и отчасти *Любовь-волшебница*) к абстрактному и условному претворению национального (театральное представление *Балаганчик мазсе Педро*), то есть от конкретного к обобщенному, то Турина проделал обратный путь. Он изначально опирался на универсальные языковые модели французской *Schola cantorum*, стиля Франка и д'Энди и через них двигался к частному и региональному, то есть к «андалусизму». Наряду с этим его музыкальному мышлению, как уже отмечалось, присущи конкретность, образность, живописность, что нашло прямое выражение в тяготении к про-

граммности и картинности, к литературным и изобразительным ассоциациям, наиболее заметно проявившимся в симфонической и фортепианной музыке.

Творческое наследие Турины охватывает все основные жанры, однако их значение не равноценно. Его первая опера — *Суламифь* (1897) — относится к раннему периоду, когда стиль композитора находился в стадии становления. Впоследствии он неоднократно обращался к оперному жанру и написал оперы *Марго* (1914), *Восточный сад* (1922). В последней композитор основывался на арабской легенде и создал произведение ярко ориентального колорита, которое историки оценивают как наиболее значительный опус в оперном наследии Турины.

Гораздо большей характерностью и индивидуальностью отмечено симфоническое творчество композитора, которое отличают ясная опора на традиции романтического программного симфонизма, тяготение к рельефно вылепленным образам, живописная оркестровка, близкая импрессионизму. Впервые эти черты ясно проявились в симфонической поэме *Народное шествие на праздник росы*, исполнение которой в Мадриде в 1912 году под управлением Арбоса стало первой крупной премьерой Турины. Колоритная жанровая сцена, основанная на широком прямом использовании фольклорного материала, завершается цитатой из Национального гимна Испании. В этом же русле созданы *Фантастические танцы* (1919), представляющие трехчастный цикл (*Восхваление*, *Сон*, *Оргия*), где первая часть основана на ритме хоты, а вторая — на ритме баскского танца сорсико, что выводит Турину за рамки узкого «андалусизма» и позволяет говорить о более широком преломлении испанских фольклорных моделей. Сразу за *Фантастическими танцами* последовала *Севильская симфония* (1920), которая также приближается к картинному типу симфонизма.

В связи с симфоническими сочинениями заслуживает упоминания *Молитва тореро* (1925), хотя первую версию этого сочинения, считающуюся утерянной, Турина написал для весьма необычного состава — четырех лютен, но через некоторое время создал два новых варианта — для квартета струнных, а также для струнного оркестра. Оригинален замысел этого сочинения, где композитор несколько раз переключает внимание с внешнего на внутреннее. Веселый и ритмически активный пасадобль прерывается выразительной декламационной мелодией низких струнных инструментов, создающей образ истового монолога тореро, который в за-

ключительном разделе сочинения, переходя к высоким странным, звучит как просветленная молитва.

Многочисленно и разнообразно по тематике фортепианное наследие Турины. Именно в этой жанровой области, по мнению ведущих исследователей, его творческий вклад в историю испанской музыки XX века наиболее значителен, а стиль — индивидуален и современен, хотя, как уже отмечалось, преемственность в большей степени связывает фортепианное творчество Турины и Альбениса. И в этой жанровой сфере романтические традиции являются весьма важной составляющей стиля композитора, хотя не единственной. В фортепианной музыке на стиль Турины оказал существенное влияние импрессионизм, проявившийся в тонкой детализации образности, в гармонии с предпочтением характерных параллелизмов и кварто-квинтовых созвучий, в разнообразии тембровых эффектов. Вместе с тем усложненный в некоторых случаях тип гармонической вертикали, индивидуализация ритмической сферы, разнообразное применение остинато говорят о воздействии на фортепианное творчество Турины современного композиторского языка. Ретроспективный дух некоторых сочинений, обыгрывание образов и мотивов прошлого позволяет увидеть в его творчестве своеобразное преломление неоклассических принципов.

Нельзя забывать, что Турина был концертирующим пианистом высокого класса и прекрасно представлял себе технические и выразительные возможности инструмента, владея современной пианистической техникой. Эти знания он мастерски использовал для создания ярких образов-картин, жанровых сценок, характерных портретов, зарисовок. Не случайно его первый выход в незнакомую для него фольклорную сферу состоялся именно в фортепианном жанре — речь идет о сюите *Севиля* (1908), где сразу наметились характерные черты пианистического стиля композитора. Сюита состоит из трех разнохарактерных частей (*Под ательсинами, Ночная процессия на страстной четверг, Праздник*), среди которых выделяется вторая часть, отличающаяся исключительной экономией средств и при этом емкостью и контрастностью образов. Первая тема, с ремаркой «таинственно», включает два контрастных элемента: первый, имеющий нисходящий поступенный тип движения, излагается одногласно в низком регистре, второй (с ремаркой «отдаленно») — основывается на призывной квартовой интонации с пунктирным ритмом, что сразу воссоздает характер шествия. Вторая тема, имеющая декламационный характер, претерпевает существенное развитие, при-



водя к экстатической кульминации, вслед за которой в первоначальном затаенном звучании возвращается квартетный мотив шествия. В результате логика развития материала и особо выстроенный динамический план пьесы создают образ приближающегося и удаляющегося шествия. За сюитой *Севилья* последовали отдельные сочинения и циклы, в ряду которых *Севильские уголки*, *Альбом путешествия* (1915), *Испанские женщины* (две серии — 1917, 1932), *Цыганские танцы* (Пять танцев, 1930; Пять танцев, 1934), *В мастерской сапожника* (1932), *Почтовые открытки* (1930) и др.

Один из ярких примеров сложившегося фортепианного стиля Турины — фортепианный цикл *В мастерской сапожника*<sup>12</sup>. Оригинален замысел этого сочинения, которому трудно подыскать аналогии и сопоставления. Здесь композитор создает жанровые картинки, давая контрастные музыкальные зарисовки разных миров через туфли героев (крестьянин и аристократ, тореадор и красотка), которые волей судьбы оказались в одном месте. Однако композитор не просто живописует этот характерный предмет туалета, отражающий черты личности, — грубость и прямолинейность (*Крестьянские башмаки*), изящество и вкрадчивость (*Шелковые туфли маркизы*), легкость и невесомость (*Туфельки танцовщицы*), капризность и непредсказуемость (*Туфли красотки*), непреклонность и постоянное движение (*Туфли тореадора*), но и намеренно архаизирует атмосферу, отправляя слушателя в XVI век в мастерскую знаменитого немецкого майстерзингера (поэта и музыканта) и сапожника Ганса Сакса. Тем самым общий для неоклассицизма принцип ретроспекции приобретает здесь абсолютно индивидуальный и не похожий ни на кого облик. Для начала Турина создает свой портрет героя, аскетичного и веселого, равномерно стучащего молотком и предающегося лирическим размышлениям. Для каждой пьесы-портрета, воскрешающего старину, композитор избирает свой характеристический штрих — высокий регистр, однообразную периодичность мотивов, стаккатто, передающие вкрадчивые шаги шелковых туфель маркизы; тяжеловесные в мерном ритме аккорды, чередующиеся с унисонным движением в *Крестьянских башмаках*; пустые кварто-квинтовые параллелизмы в *Греческих сандалиях*; равномерный трехдольный танцевальный ритм в *Туфельках танцовщицы* и т. д.

Камерная инструментальная музыка для разных составов также является важной жанровой сферой в творчестве

12. Цикл состоит из следующих частей: *Ганс Сакс*, *Шелковые туфли маркизы*, *Крестьянские башмаки*, *Греческие сандалии*, *Туфельки танцовщицы*, *Туфли красотки*, *Туфли тореадора*.

композитора<sup>13</sup>, однако здесь он в гораздо большей степени опирался на традиции немецкого симфонизма, пропущенные через академизм *Schola cantorum*. Намеренно отбрасывая или схематизируя «андалусизм», погружаясь в сферу наднациональной непрограммной музыки, Турина предстает здесь наименее индивидуальным, лишенным своих самых ярких и интересных качеств.

Еще одна своеобразная и относительно независимая фигура, нередко причисляемая к следующему за Фальей и Туриной поколению композиторов, — Федерико Момпу (1893–1987), который был связан с каталонской композиторской школой. Его ранние годы прошли в Барселоне, где в 1909 году он присутствовал на концертах Габриеля Форе, что оказало решающее воздействие на начинающего композитора. В 1911 году по рекомендации Гранадоса он отправляется в Париж, с творческой средой которого композитор был неразрывно связан до 1941 года. Во Франции он брал уроки у французского пианиста Фердинанда Мотте-Лакруа, дружески общался с Пуленком. После окончательного возвращения в Барселону в 1941 году его жизнь связана с Испанией, где он был избран членом Академии изящных искусств Сан-Хорхе (1952), а с 1958 года был профессором композиторских курсов университета Сантьяго де Компостела.

Будучи одним из наиболее самобытных и независимых композиторов своего времени, Момпу тяготел к одному-единственному жанру — фортепианному циклу миниатюр, хотя в сферу его интересов также входила музыка для голоса и фортепиано, для гитары и для хора. Однако фортепианная миниатюра является основой творчества Момпу, и именно в этом жанре он проявил исключительное разнообразие и индивидуальность. Его эстетика прочно базировалась на романтических принципах и идее предельной экономии выразительных и технических средств, что сам композитор называл «примитивизмом», вкладывая свой собственный смысл в это определение. Большое влияние на стиль композитора оказала французская школа, в первую очередь Дебюсси и отчасти Сати. Однако стремление к простоте и предельному техническому самоограничению, позволяющее проводить аналогии между стилем Момпу и Сати, у каталонского композитора было лишено иронического, а порой карикатурного подтекста, который определял музыкальную эстетику Сати. Простота и «на-

13. К этой жанровой области принадлежат *Квинтет* ор. 1, *Квартет* ор. 4, два *трио*, две *сонаты для скрипки и фортепиано* и другие сочинения.

ивность» Момпу имеют гораздо более значимые и выраженные романтические связи.

Вместе с тем композитор не остался индифферентным к национальной концепции испанской музыки этого периода. Как и стиль Фальби, стиль Момпу характеризуется особым тяготением к структурным элементам и модальности испанского (каталонского) фольклора. Лады и типы фигурационного движения, почерпнутые в андалусском и каталонском фольклоре, — частая основа языка Момпу. Для его эстетических принципов характерны устойчивость и неизменность, стиль композитора на протяжении весьма продолжительного творческого пути, охватившего более пятидесяти лет, оставался, в сущности, стабильным и не реагировал на стремительно менявшийся музыкальный контекст. Крайне не существенна стилистическая разница между ранними циклами (*Интимные впечатления*, 1911; *Детские сцены*, 1918), первыми достижениями (*Городские окраины*, 1917) и общепризнанными образцами (*12 Прелюдий*, *14 Песен и танцев*, 1927–1962). В *Песнях и танцах* отчетливо проявилась тенденция к использованию усложненной гармонии, в определенном смысле противоречащей простоте мелодического рисунка. Однако именно это сочетание создает своеобразие музыкального стиля композитора.

В конце 20-х — начале 30-х годов на арене музыкальной жизни Испании появляется новое поколение композиторов, связанных с двумя главными культурными и музыкальными центрами страны — Мадридом и Барселоной. Обычно оно фигурирует под названием Поколение Республики или, по аналогии с литературой, Поколение 27-го года<sup>14</sup>. Эта конкретизация времени указывает на то, что музыканты, соотносимые с этой группой, родившиеся около 1900 года, начинали свою творческую деятельность в конце 20-х — начале 30-х годов XX века. Мадридскую группу представляли братья Родольфо Альфтер и Эрнесто Альфтер, Хулиан Баутиста, Густаво Питалуга и другие. В Барселоне наибольшую известность по-

<sup>14</sup>. В истории испанской философии и литературы конца XIX — первой половины XX века принято выделять две главные группы писателей и мыслителей — Поколение 98-го года, к которому принадлежали Мигель де Унамуно, Рамон дель Вайле Инклан, Антонио Мачадо, Хуан Рамон Хименес и другие, начавшие свою творческую деятельность в конце XIX века во время испано-американской войны 1898–1900 годов; и Поколение 27-го года, к которому относились Федерико Гарсия Лорка, Рафаэль Альберти, Мигель Эрнандес, творчество которых начинается на рубеже 20–30-х годов XX века и падает на один из самых тяжелых периодов испанской истории XX века — Гражданскую войну 1936–1939 годов

лучили Роберто Херард, Мануэль Бланкафорт и Рикардо Ламоте де Гриньон. К этому поколению композиторов принадлежит также Хоакин Родриго, известный за пределами Испании как автор знаменитого концерта для гитары с оркестром *Аранхуэс*. Важно подчеркнуть, что именно на это поколение композиторов исключительно сильное воздействие оказал Мануэль де Фалья, которого уже к началу 30-х годов многие стали воспринимать как неоспоримого классика, а его композиторские идеи — панацеей, пригодной на все случаи жизни. Этот «гнет» творческого авторитета Фальи, к которому сам композитор не имел ни малейшего отношения, обусловил множество подражательных художественных произведений, зачастую мешал активному продвижению вперед и освоению новых эстетических концепций и музыкальных техник. А между тем неоклассицизм, именно благодаря Фалье пустивший столь глубокие и разветвленные корни на испанской почве, уже к началу 30-х годов из авангардного направления превращается в устоявшуюся традицию и в центральноевропейских странах отнюдь не с ним ассоциируется дальнейшее развитие и открытие новых эстетических рубежей.

Наряду с этим нельзя не учитывать, что именно это поколение художников, поэтов и композиторов в наибольшей степени пострадало от социально-политической нестабильности в Испании, в первую очередь от Гражданской войны 1936–1939 годов, которая резко разделила испанское общество на две враждующие группы. Для художественной культуры и для людей, занимавшихся искусством, Гражданская война и последовавшие за ней годы правления Франко принесли множество негативных последствий. С середины 30-х годов Испания, по сути дела, выпала из общеевропейского художественного контекста, что повлекло за собой усугубление замкнутости и изолированности испанской культуры, в одночасье оказавшейся вновь отброшенной на периферию европейского процесса. Для тех художников и композиторов, которые хотели идти в ногу со временем, осваивая новый европейский и американский эстетический опыт, ситуация изолированности сделала невозможными жизнь и творчество в Испании. В таком положении оказался Фалья, вынужденный эмигрировать в Аргентину в 1939 году, такая же судьба ожидала многих младших современников, опиравшихся на его эстетический опыт (речь идет в основном о позднем неоклассическом периоде) и демонстрировавших желание и способность к обновлению музыкального языка. В ряду наиболее значительных фигур, разделивших судьбу Фальи,

был Роберто Херард (1896–1970), которого многие историки музыки считают наиболее значительным композитором после Фальи. Ученик Педреля и Гранадоса, с 1923-го по 1928 год он занимался с Шёнбергом, став его единственным испанским учеником. Еще в Испании Херард начал работать в технике додекафонии (*Квинтет для духовых*, 1928). В 1939 году он уехал в Англию, и дальнейшая его композиторская деятельность связана с этой страной. В ряду наиболее известных сочинений Херарда — *Скрипичный концерт* (1943), четыре симфонии (1953, 1959, 1960, 1967), *Концерт для клавесина с оркестром* (1956), *Концерт для оркестра* (1965), написанные в технике додекафонии, где он применяет типы метрических структур, заимствованных из испанского фольклора. Группу композиторов-эмигрантов, в сущности не оставивших заметного следа в музыкальной культуре Испании, пополнили Родольфо Альфтер (1900–1987), связавший свою творческую жизнь с Мексикой, а также Хулиан Баутиста (1901–1961), уехавший в Аргентину.

Среди композиторов Поколения 27-го года, оставшихся жить и работать в Испании, развивавших творческие идеи Фальи, необходимо выделить Эрнесто Альфтера (1905–1989). Будучи учеником и верным последователем Фальи, он взял на себя труднейшую задачу завершения его незаконченной сценической оратории *Атлантида*, над которой композитор работал в последний период жизни. Премьера *Атлантиды* состоялась в 1977 году на Международном музыкальном фестивале в Гранаде и вызвала достаточно острую полемику. Среди сочинений самого Э.Альфтера нужно отметить *Песни на тексты Рафаэля Альберти* (1923) и *Симфониетту* (1925), которые ярко иллюстрируют неоклассические ориентиры композитора, в частности его принадлежность к уже упоминаемому в связи с Фальей «неоскарлаттизму».

### **Хоакин Родриго. Кристоаль Альфтер**

Хоакин Родриго (1901–1999) — весьма показательная фигура для Поколения 27-го года, без которой была бы неполной панорама испанской музыки XX века. Творчество этого композитора, на протяжении долгого творческого пути занимавшего свою индивидуальную и независимую позицию, представляет яркую страницу в истории испанской музыки этого периода. Будучи слепым с пяти лет (последствие перенесенного дифтерита), он с раннего возраста посвятил себя музыке. Как и многие его современники, он получил компози-

торское образование в Париже у Поля Дюка, который отмечал его как одного из самых выдающихся своих учеников. Наиболее известное сочинение Родриго — концерт для гитары с оркестром *Аранхуэс* — был написан в Париже в 1938–1939 годах. Это сочинение, имевшее экстраординарный успех в Испании и за ее пределами, строится на переработке национальных фольклорных моделей в неоромантическом ключе с элементами неоклассической ретроспекции. Игнорируя характерные тенденции своего времени, связанные с усложнением гармонического языка, Родриго всегда тяготел к простой гармонии и яркой выразительной оркестровке. Концерт *Аранхуэс* обнаруживает важные черты стиля композитора — широкое и разностороннее использование гитары, как национального символа испанской культуры, тяготение к жанру сольного концерта, который он использует в его классико-романтическом варианте с элементами программности. Так, в последующие годы были написаны *Героический концерт* для фортепиано с оркестром (1942), *Летний концерт* для скрипки с оркестром (1943), *Галантный концерт* для виолончели с оркестром (1949), *Концерт-серенада* для арфы с оркестром (1952) и другие произведения.

Что касается гитары, то этот инструмент, изначально связанный либо с фольклорной средой, либо с домашним камерным музицированием, получает у Родриго совершенно иную трактовку. В творчестве композитора гитара предстает как настоящий концертный инструмент, которому подвластны самые разнообразные выразительные и технические приемы. Он так выстраивает оркестровую фактуру, что создается своеобразный баланс звучности солирующего инструмента и оркестра, который представлен у Родриго и всей звуковой массой, и детализированными соло. Много нового открывает композитор в гитарной технике, используя инструмент в самых разных качествах — и как кантиленный, и как ударно-шумовой, и приспособленный для полифонической техники, и т. д. Эти многообразные качества инструмента раскрываются в группе сочинений — концерте *Аранхуэс* (1939), *Фантазии для благородного человека* (1954), *Концерте-мадригале* для двух гитар и оркестра (1953), *Андалусском концерте* для четырех гитар и оркестра (1967).

Неоклассические и в то же время национальные черты стиля демонстрирует *Фантазия для благородного человека*, которую Родриго посвятил выдающемуся испанскому гитаристу XX века Андресу Сеговии. Задумав написать концерт для Сеговии, который собирался сразу включить его в свой кон-

цертный репертуар, композитор долго обдумывал идею и в конце концов пришел к оригинальному решению. Он сопоставил двух величайших мастеров испанской гитары эпохи барокко и современности — Гаспара Санса, творившего в конце XVII века, и Андреса Сеговию, подчеркнув тем самым особое значение этого инструмента в истории испанской музыки и внутреннее единство столь отдаленных эпох. Вся фантазия основывается на тематическом материале, заимствованном из знаменитого труда Г. Санса *Музыкальное руководство для игры на испанской гитаре*, вышедшего в Сарагосе в 1674 году. Работа Санса, помимо кокетного описания техники игры на барочной гитаре, содержит достаточно большое количество музыкальных образцов, записанных посредством цифровой табулатуры и представляющих самые различные жанры испанской музыки того периода — и песенные и танцевальные. Родриго использовал шесть образцов из трактата Санса, в том числе гальярду, канарский танец, танец с топорами, органично включив их в четырехчастный цикл произведения. Первая часть (*Villano y ricercar* — сельский напев и ричеркар) содержит два контрастных раздела, первый из которых имеет неторопливый повествовательный характер, а второй интересен тем, что здесь композитор показывает возможности гитары в контрапунктической технике, воскрешая тем самым традиции испанских виуэлистов XVI века. Вторая часть (*Espacoleta y Fanfare de la Caballeria de Nápoles* — «испаночка» и фанфара неаполитанского рыцарства) также имеет два контрастных раздела, где в первом гитара выявляет уникальные кантиленные свойства, казалось бы, не характерные для этого щипкового инструмента, а второй контрастирует предыдущему своим праздничным фанфарным характером. Третья часть (*Danza de las Hachas* — танец с топорами) и четвертая (*Canario* — канарский танец) представляют ярко характерные жанрово-танцевальные образы. Как и в концерте *Аранхуэс*, Родриго умело и тонко сопоставляет звучность гитары и оркестра, создавая изящные и тонкие эффекты, в ряде эпизодов вызывающие ассоциации со старинными щипковыми инструментами, включая виуэлу, лютию и даже клавесин.

Панораму испанской музыки первой половины XX века дополняет критическая деятельность одного из самых признанных музыкальных критиков — Адольфо Саласара. Будучи музыковедом и композитором, он обладал огромной эрудицией и уникальной широтой взглядов на современную музыку. С 1918 по 1936 годы Саласар работал музыкальным критиком и обозревателем в газете Эль Соль, его перу принадлежат такие



исследования, как *Современная музыка Испании*, *Музыка в XX веке*, *Современная музыка в Европе и ее проблемы*, и другие.

С завершением в 1939 году Гражданской войны в духовной и музыкальной жизни страны происходят очевидные изменения. Поколение Республики, разбросанное по всему миру войной, переживало один из самых трудных этапов творческой эволюции. Те, кто жил за пределами страны, были свободны в выборе своих эстетических предпочтений и ориентаций, те же, кто остался в Испании, оказались, как уже отмечалось, выключены из европейского художественного контекста. Таким образом, 40–50-е годы стали периодом максимальной изоляции и обособленности испанской музыки от того, что происходило в Европе. Отсутствие творческих контактов с европейской музыкой, которые в 10–20-е годы способствовали быстрому обновлению и развитию испанской музыки, на нынешнем этапе столь же быстро затормозило процесс развития. Поэтому неудивительно, что неоклассицизм, резко утративший свое значение в западноевропейской музыке после 1945 года, в Испании продолжал свое существование, обретая значение едва ли не единственного стилевого направления. Творческая позиция наиболее ярких композиторов Поколения 27-го года, так или иначе очерчиваемая рамками неоклассической эстетики, обретает консервативный и даже застойный характер. Признаки эволюции, которая должна была бы быть обусловлена меняющимся духовным и музыкальным контекстом, отсутствуют в творчестве Момпу и Родриго, не говоря уже о других, менее значительных композиторах, в гораздо большей степени склонных к национальной и региональной изоляции.

Кристобаль Альфтер (р. 1930). Очевидный процесс обновления в испанской музыке начинается в 50-е годы и связан с новым поколением музыкантов, которых, по аналогии с предыдущим, принято называть Поколением 51-го года. В более свободной форме их нередко определяют как «испанское поколение Дармштадта» независимо от того, занимались ли эти композиторы на Дармштадтских курсах или нет, акцентируя в данном случае общую ориентированность на авангардные направления и техники, символом которых в 50–60-е годы стали именно Дармштадтские курсы. Ключевыми фигурами этой группы являются Луис де Пабло и Кристобаль Альфтер – безусловный лидер современной испанской музыки, признанный внутри страны и за ее пределами. Выросшие в условиях застоя и отсутствия элементарной информации о современных событиях и явлениях европейской





музыки, зачастую самостоятельно занимавшиеся своим музыкальным образованием, эти композиторы за относительно короткий срок компенсировали утраченное время, осваивая современные композиторские техники – сериализм, алеаторику, сонористику, конкретную, техническую, электронную музыку и т. д. Однако в условиях провинциальной и изолированной среды, включая публику и критику, новое с большим трудом пробивало себе дорогу. Poleмика старого и нового, отжившего и современного нередко обретала форму конфронтации и даже духовного сражения. Четким рубежом наступления новой эпохи в истории испанской музыки XX века и своего рода символом этой революции является премьера *Пяти микроформ* К. Альфтера, состоявшаяся в 1960 году. Любопытно, что, исполненное сначала в камерном концерте современной музыки для небольшого числа просвещенной и знакомой с современными тенденциями публики, это сочинение не вызвало никакой особой реакции, скандал же произошел после того, как его сыграл Национальный симфонический оркестр, что и спровоцировало уже на официальном уровне резкую полемику.

В этих условиях сформировались такие радикальные композиторские объединения, как *Новая музыка* в Мадриде, возглавляемая Рамоном Барсе, и *Открытая музыка* в Барселоне, которые четко и внятно обозначили свои эстетические позиции, ориентированные на европейский авангард. Важный этап в истории этого духовного противоборства связан с организацией и деятельностью такого своеобразного объединения, как *Сай*, которое в 1964 году создал пионер испанского музыкального авангарда Хуан Идальго. На некоторое время *Сай* стал центром художественного и музыкального экспериментирования, где осуществлялись хеппенинги, а всякого рода провокационные действия становились эстетической нормой. Под влиянием Кейджа, встреча с которым резко изменила творческую эволюцию Идальго, в некоторых своих творческих акциях он отказывался от звука, создавая некую форму концептуального искусства. Несмотря на отсутствие звукового содержания в некоторых экспериментах Идальго, творчество этого композитора и художника имеет важное значение для распространения авангардных идей в Испании.

И все же главной фигурой современной испанской музыки является Кристоаль Альфтер. Композитор принадлежит к известной в Испании музыкальной семье<sup>15</sup>, что на ран-

<sup>15</sup> Кристоаль Альфтер – племянник известных композиторов Эрнесто и Родольфо Альфтеров.

ней стадии, несомненно, облегчило его вхождение в музыкальный мир. Образование он получил в консерватории Мадрида у Конрадо дель Кампо, а позже, осваивая современные техники письма, брал уроки у французского композитора Андре Жоливе и американского композитора польского происхождения Александра Тансмана, который способствовал международному распространению музыки Альфтера, рекомендовав его сочинения Универсальному издательству Вены. Произведения К. Альфтера начала 50-х годов обнаруживают ясное влияние неоклассицизма Фальби, а чуть позднее Стравинского и Бартока. Переход композитора к технике додекафонии и сериализма, осуществившийся на рубеже 50–60-х годов, по признанию многих историков музыки, был результатом сложной и продолжительной внутренней работы. Его знаменитые *Пять микроформ*, имеющие, как уже отмечалось, революционное значение в истории современной испанской музыки, представляют собой пример индивидуального усвоения техники сериализма. Каждое последующее сочинение этап за этапом показывает расширение технических средств, с которыми работает композитор, но в то же время обнаруживает индивидуальный характер их интерпретации. Важным на пути освоения контролируемой алеаторики является сочинение *Форманты* (1961) для двух фортепиано, а в *Зеркалах* для четырех исполнителей на ударных и магнитофонной ленте (1964) он экспериментирует в сонорно-звуковой области с привлечением технических средств записи. При этом музыке Альфтера в отличие от многих лидеров западноевропейского авангарда уже с середины 60-х годов присуща мощная выразительная сила, наиболее впечатляющая, когда он манипулирует большими оркестровыми массами.

В 1968 году композитор написал монументальное сочинение *Да, говори вслух* для солистов, чтеца, двух хоров и двух оркестров с двумя дирижерами на тексты Нормана Корвина, которое было создано по заказу Организации Объединенных Наций в связи с торжествами по поводу принятой Декларации прав человека. Это сочинение открывает группу произведений ярко выраженного гражданского характера, где композитор соприкасается с проблематикой социально-политического и этического характера. Важными на этом пути были такие сочинения, как *Элегия на смерть трех испанских поэтов* для симфонического оркестра (1975), в которой он использует тексты трех выдающихся испанских поэтов Антонио Мачадо, Мигеля Эрнандеса и Федерико Гарсия Лорки, и *Officium defunctorum* (1978) для солистов, хора и оркестра. После 1980 года в

творчестве К.Альфтера четко проявляется интерес к наследию прошлого, а жанры и формы испанского Возрождения и барокко становятся важнейшей составляющей творчества композитора в этот период. Одно из наиболее ярких достижений в этой области – *Тьенто первого лада и Императорское сражение* для симфонического оркестра (1986), где он в оригинальной современной манере обработал и оркестровал произведения величайших мастеров испанской органно-клавирной школы Возрождения и барокко Антонио де Кабесона и Хуана Кабанильеса.

В 80-е годы XX века ситуация в испанской музыке характеризуется множеством стилей и направлений. Молодые композиторы, в числе которых Франсиско Герреро (р. 1951), Хосе Рамон Энсиар (р. 1954), развивают самые разнообразные техники, включая различные виды алеаторики, электронной музыки, используя математические методы и т. д. Чрезвычайно важная область их творчества связана с тембровыми и сонорно-звуковыми экспериментами.

#### Рекомендуемая литература

*Алексеев А. Фалья // Музыка XX века. Ч. 1, кн. 2. М., 1977.*

*Крейн Ю. Мануэль де Фалья. М., 1960.*

*Мартынов И. Мануэль де Фалья. М., 1986.*

*Мартынов И. Музыка Испании. М., 1977.*

*Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах. М., 1971.*

## Польша

### **Кароль Шимановский (1882–1937)**

У истоков современной польской музыки стоит Кароль Шимановский – после Шопена первый композитор мирового масштаба. Он вывел польскую культуру из тупика, в котором она находилась долгие годы, и дал мощный толчок к ее свободному развитию.

Человек широчайшей эрудиции, философского склада ума, тонкого, вместе с тем сильного, разностороннего интеллекта и высокой культуры, он нашел верный путь не только для формирования собственного творчества, но и для развития всей польской музыки. Шимановский осознал необходимость выхода ее из провинциальной замкнутости на широкую международную арену, необходимость соприкосновения и взаимодействия ее с новейшими европейскими течениями в искусстве, создания на базе накопленных за последние десятилетия богатств в области языка и техники *национальной польской музыки*.

Сам он на различных этапах творческого пути смело ассимилировал все важнейшие достижения западноевропейской музыки XX века, отбирал наиболее важные и перспективные тенденции, отвечающие как его темпераменту и вкусу, так и национальному складу польского искусства. При этом яркая творческая индивидуальность Шимановского, его острый критический ум, через который он пропускал все разнородные и многонациональные явления современной музыки, помогли ему сохранить собственное лицо, избежать подражания кумирам. Шимановский никогда никого не копировал (в чем его иногда обвиняли), ни у кого не заимствовал, а, поглощая и разрабатывая отдельные стилевые и технические приемы других композиторов, переплавлял их в индивидуальный стиль, в котором ярко проявились и личность творца, и его национальный характер.

И хотя сам Шимановский считал, что к национальному стилю он пришел лишь в последний период творчества, а до того «долго блуждал по путям и перепутьям европейской музыки XX века», в действительности это было не так. Всю свою творческую жизнь Шимановский мыслил и чувствовал по-польски и создавал польскую музыку, на какие бы истоки он ни опирался. Достаточная временная дистанция между годами его жизни и нашей эпохой делает это совершенно очевидным, особенно в свете развития творчества современных композиторов Польши, чем дальше, тем больше обнаруживающих связи со своим великим предшественником. И именно через подобные связи, через некие общие качества художественного мышления, переходящие от поколения к поколению начиная с Шопена, можно понять, что есть национальный польский дух в музыке Шимановского. Зофья Лисса, оценивая вклад композитора в современное искусство Польши, пишет: «Творчество Шимановского было переломным моментом для польской музыки. Не только его произведения, но и личность в целом, его взгляды, литературные работы, те идеи, которые он прививал молодому поколению Польши 20–30-х годов, все это вызывало брожение, вносило оживление, заставляло думать, оценивать многое. Шимановский чувствовал неодолимую потребность найти свой путь не только для польской музыки, но и для каждого композитора <...> Он хотел строить с самого основания, найти свой стиль, который был бы совершенным синтезом “польского” и “европейского” и находился бы на передовых позициях борьбы за современную музыку»<sup>1</sup>.

По складу ума и характера это был музыкант-мыслитель. У него была огромная потребность высказываться не только в звуках, но и в слове. Ему принадлежит серия статей о современной музыке и музыкантах, о проблемах романтизма и фольклоризма. Его письма друзьям, родным, музыкантам, поэтам, писателям полны метких наблюдений над современным искусством, глубоких суждений эстетического характера, обнаруживающих широту познаний в разных областях искусства. Лучшая его работа посвящена Шопену. Но главная тема статей композитора — размышления о современной музыке, оценка достижений польской композиторской школы, которую он жаждал бы увидеть равной среди ведущих школ Европы.

Какому эстетическому направлению принадлежит творчество Шимановского? Ни к одному течению его нельзя отнести целиком, но так или иначе он коснулся многих из них. Его

<sup>1</sup> Лисса З. Шимановский — композитор и музыкальный мыслитель // Кароль Шимановский. Избранные статьи и письма. М., 1963. С. 18.



видение, звуко созерцание было романтическим. Однако на стилевом уровне его романтизм взаимодействовал и с импрессионизмом, и с неоклассицизмом, и с неофольклоризмом, и даже в значительной степени с экспрессионизмом. Подобный синтез различных течений, сфокусировавшихся в творчестве одного композитора, был свойствен не только Шимановскому, но и многим другим композиторам XX века, особенно представителям молодых или возрождающихся композиторских школ Европы, например Бартоку, Кодаю, Бриттону, Мартину...

Творчество Шимановского сравнительно невелико по объему (всего 62 опуса), но разнообразно по жанрам, и каждый из жанров, затронутый им, получил развитие в польской музыке последующего периода. Особенно велики его заслуги в создании современного польского симфонизма (он автор двух концертов для скрипки с оркестром, четырех симфоний, причем Третья и Четвертая приобрели мировую известность), а также кантатно-ораториального жанра. Его небольшая кантата *Stabat Mater* дала толчок расцвету хоровой музыки в Польше второй половины XX века. Немалой художественной ценностью обладают фортепианные циклы Шимановского (Первая, Вторая, Третья фортепианные сонаты, *Маски*, *Метопы*), произведения для скрипки (*Мифы*, Соната). Новую страницу открыл Шимановский в музыкальном театре Польши, создав две оперы (*Хазим* и *Король Розер*), а также два балета (*Мандрагора* и *Харнаси*).

Детство. Юность. Становление музыканта (1900–1906). Кароль Шимановский родился 3 октября 1882 года в деревне Тимошовка на Украине, где находилась помещичья усадьба его родителей, принадлежавших древнему дворянскому роду Корвин-Шимановских. Дом Шимановских жил интенсивной художественной жизнью. Из Западной Европы выписывались ноты, журналы, книги на различных европейских языках. Регулярно устраивались музыкально-литературные вечера, на которые съезжались из окрестных мест родственники и друзья. Музыка обучались все дети в доме. Кроме того, молодежь получала широкое общее гуманитарное образование. Высокая духовная культура, складывавшаяся не одно поколение, формировала внутренний мир композитора.

Фортепианные уроки Кароля начались в Музыкальной школе Густава Нейгауза (отца знаменитого пианиста Генриха Нейгауза) в Елизаветграде, где Шимановские проводили зимние месяцы. Сочинять Кароль начал очень рано. Известно, что в детстве он написал оперу, множество фортепианных и вокальных пьес. В 1901 году он отправился в Варшаву, чтобы

брать уроки гармонии у М. Завирского и композиции у З. Носковского. В Варшаве Шимановский сближается с дирижером Гж. Фительбергом, скрипачом П. Коханьским, пианистом Артуром Рубинштейном. Молодые музыканты — впоследствии выдающиеся исполнители, получившие международное признание, — стали пропагандистами и интерпретаторами музыки Шимановского. А личная дружба связывала польских музыкантов всю жизнь.

С 1905 года начинает свою деятельность творческое содружество *Молодая Польша*. Помимо Шимановского в это объединение входили композиторы М. Карлович, Л. Ружицкий, Гж. Фительберг, А. Шелюто. В одном из варшавских журналов музыканты огласили свои задачи: «Целью общества является поддержка новой польской музыки посредством концертов и изданий произведений членов общества, проложение путей в будущее и — благодаря широкой взаимопомощи — независимость от издателей, с одной, и от различных импресарио — с другой стороны»<sup>2</sup>.

Благодаря содействию этого общества удалось организовать первое издание сочинений Шимановского и первое публичное исполнение его музыки. В 1906 году были опубликованы Прелюдии для фортепиано ор. 1, и в том же году состоялся первый концерт представителей *Молодой Польши* в Варшаве. Из всей программы публика и критика сразу выделили произведения Шимановского. «Слушая вчера исполнение произведений Кароля Шимановского, я ни на минуту не усомнился в том, что имею дело с выдающимся композитором, может быть, даже гением. Ибо на всем, что он до сих пор создал, лежит печать гениальности. Как в его фортепианных "Вариациях на народную тему", прекрасном Этюде b-moll, под которым мог бы подписаться сам Шопен, так и в Увертюре звучат прекрасные совершенно оригинальные мелодии, до сих пор не использовавшиеся, изысканные гармонии, сознательно применяются богатые эффекты полифонии; все эти красоты пронизывает поэзия, оживляет юношеская фантазия, а в гармоническое целое соединяет здоровая основная идея»<sup>3</sup>.

Первый этап формирования творческой личности композитора проходит под воздействием Шопена и Скрябина. Основной жанр этого периода — фортепианная и вокальная миниатюра. Уже в ранних произведениях молодого композитора — прелюдиях, этюдах, песнях для голоса и фортепиано — проявилось его яркое лирическое дарование. «Лирическими

2. Цит. по: *Вольнский Э.* Кароль Шимановский. Л., 1974. С. 11.

3. *Голяховский Ст.* Кароль Шимановский // Кароль Шимановский. М., 1982. С. 50.

шедеврами» назвал один из биографов *Три фрагмента из поэмы Яна Каспровича* ор. 5, песню *Лебедь* (на слова Вацлава Берента) ор. 7, *Колыбельную Христа* ор. 13. К крупным сочинениям ранних лет относится Первая соната для фортепиано с-moll. В 1910 году на шопеновском конкурсе во Львове композитор получил за нее первую премию. К этому времени приходит к композитору и международное признание.

В последующие годы эстетический горизонт композитора значительно расширяется. Поездки в Берлин, Лейпциг (1906–1908), знакомство с музыкой Вагнера, Регера, Малера, Рихарда Штрауса приносят новые впечатления, а вместе с ними — перемены в стиле: повышается интерес к полифонии, в частности к форме фуги. Возросшее мастерство позволило ему обратиться к жанру симфонии. Но Первая симфония f-moll, исполненная в 1909 году в Варшаве (дирижер Г. Фиттельберг), страдала некоторой звуковой перенасыщенностью в духе позднеромантического искусства. Сам композитор в одном из писем самокритично назвал ее «контрапунктически-гармонически-оркестровым монстром».

Поиски индивидуального стиля (1906–1914). Вторая симфония B-dur (1910) и Вторая соната для фортепиано A-dur (1911) стали крупным художественным достижением молодого автора. В отличие от капризной ритмики, хрупкой фактуры ранних опусов, навеянных музыкой Скрябина и Шопена, в новых сочинениях Шимановский культивирует строгие ритмические структуры, насыщенную полифоническую ткань, особенно ярко представленную в заключительных фугах. Склонность к полифоническому мышлению, проявившаяся в ранних сочинениях Шимановского, с течением времени лишь усиливалась, отражая в определенной мере музыкальный менталитет эпохи. Для польского же композитора полифония стала важнейшим принципом формирования фактуры.

А. Хыбиньский — один из немногих польских критиков, почувствовавший силу таланта молодого композитора, уже в 1912 году веско сформулировал направленность художественных исканий и творческого метода композитора периода Второй сонаты и Второй симфонии: «Шимановский сразу же начал с непрограммной музыки. Это не значит, что он вообще не признавал программности, напротив, поэзия, судя по всему, была для него творческим импульсом и во Второй сонате, и во Второй симфонии <...> но музыка его ближе к “абсолютной”, чем у любого другого представителя этого композиторского поколения. Шимановский придерживается идеи координирования прежних классических форм с новейшими



открытиями в области выразительных средств <...>. Шимановский обладает теми познаниями, которых еще нет ни в одном учебнике по теории музыки, то есть тем, что доступно лишь лучшим музыкальным умам той или иной эпохи. Другое дело, что уже сама природа его таланта несет на себе печать полностью полифонического мышления, горизонтального упорядочения своих мыслей и соответственно — формы <...>. Везде он обнаруживает выдающийся талант, достоинства которого заметны уже в первых сочинениях, — это благородство фантазии, исключительно изысканная художественная культура»<sup>4</sup>.

Вторая соната для фортепиано (в исполнении А.Рубинштейна) и Вторая симфония (дирижер Г.Фительберг) прозвучали в 1911 и 1912 годах в первых монографических концертах в Польше и зарубежом (в Вене, Дрездене, Берлине, Лейпциге, затем в Кракове, Львове и Варшаве) и имели большой успех. Р. Шпехт, известный немецкий музыковед и критик, дал им следующую оценку: «В обоих произведениях проявился оригинальный, захватывающий мощью талант, чрезвычайно богатый замыслами, оплодотворенный всеми достижениями музыкальной культуры, но несмотря на это идущий своим путем».

Эти слова Шпехта приводит в своей книге С. Голяховский, резюмируя: «Лишь ему (Шимановскому. — ЛК.) благодаря Симфонии и Сонате удалось войти в группу ведущих европейских композиторов того времени и стать на одном с ними уровне»<sup>5</sup>.

Поездки в Италию, Северную Африку (1911, 1913, 1914), природа и культура которых оставили неизгладимый след в душе музыканта, пребывание в Вене в 1911 году, знакомство там с музыкой Дебюсси (в частности, с оперой *Пеллеас и Мелизанда*), а также с творчеством Стравинского и Равеля резко меняют направленность мыслей Шимановского, помогают избавиться от давления позднего немецкого романтизма.

Годы творческой зрелости (1914–1920). Первую мировую войну, революцию и Гражданскую войну в России Шимановский проводит на Украине. Неоднократно посещает он Москву и Петроград, где в концертных программах начинает появляться его имя. Несмотря на напряженность военного времени, бурные перемены, сложные переживания, приводящие подчас к длительным кризисам, эти годы оказались в целом плодотворными для композитора. Он создает самые прекрасные, всемирно известные произведения: Третью сим-

4. *Czybiński A.* Karol Szymanowski. Цит. по кн.: Кароль Шимановский. Воспоминания. Статьи. Публикации. М., 1984. С. 45–46.

5. *Голяховский Ст.* Цит. изд. С. 58.

фонию, Первый концерт для скрипки с оркестром, *Маски и Методы* для фортепиано, *Мифы* для скрипки, Первый струнный квартет.

Одно из самых вдохновенных и поэтичных созданий Шимановского — Третья симфония, названная им Песнь ночи (1917), — было написано в самый канун революции. Ее можно отнести к лучшим европейским симфониям XX века. Это одна-частная вокально-симфоническая поэма для тенора, смешанного хора и большого симфонического оркестра на текст персидского поэта XIII века Джелаледдина Руми (1207–1273) в польском переводе Т. Мициньского. Вот ее основная поэтическая мысль:

Проясняется тайна.  
Ты подобен Юпитеру  
Среди звездной тверди.  
Твой дух — герой ночи.

...  
Не спи, друг!  
Если бы ты проспал до утра,  
То никогда не вернул уже ночи этой.

В образном плане именно Третья симфония явилась своего рода центром, в котором глубоко воплощена главная идея творчества Шимановского — пантеистическая поэтика. Симфония разворачивается в медленном темпе, форму ее объединяет широко распетая тема, порученная солирующей скрипке в очень высоком регистре. Парящая, устремленная ввысь мелодия чрезвычайно экспрессивна, и ее страстная и томительная лирика одухотворяет все произведение.

Сфере лирики в симфонии контрастирует скерцозность, полная таинственных шумов, шорохов, шелеста, всплесков. Оркестровая партитура написана рукой большого мастера. В ней тонко разработаны детали инструментовки. Изысканна и богата фактура оркестра, изобилующая красочной орнаментикой, доносящей аромат Востока. Здесь и стремительные пассажи духовых инструментов, многоэтажные *divisi* струнных, наполняющих ткань воздухом, и фигурационные пассажи арф, челесты и фортепиано, трели, тремоло, *glissandi*, *arpeggii*. Движение фактуры подчинено прихотливому ритму, многообразным ритмическим рисункам с бесконечными сменами агогических оттенков. На противопоставлении страстного ноктюрна и причудливого ночного танца построены волны нарастаний и спадов, приводящие к экзотическим кульминациям. Особая тембровая и смысловая нагрузка па-

дает на хор и солирующего тенора. Голоса звучат почти непрерывно, но они не сливаются с оркестром, ибо вокальные партии своим сдержанным и строгим рисунком контрастируют пышной и прихотливой фактуре оркестра<sup>6</sup>. В пении хора со словом широко используются унисонная или аккордовая (хоральная) речитация, псалмодирование, напоминающее тихую молитву или заклинание. В кульминациях хоровое пение приближается к гимническому.

Партия тенора построена на простых и кратких мелодических оборотах в размеренном движении восьмых и четвертей. Такая структура вокальной партии способствует тому, что слово отчетливо доносится до слушателей. Это важно, ибо поэтическое слово — ключ к пониманию симфонии.

Интересна и весьма оригинальная форма Третьей симфонии, не имеющая прототипов в симфонической музыке классико-романтической эпохи: это свободная одночастная композиция поэзного типа, однако ее структурные закономерности иные, чем в поэмах Листа или Р. Штрауса. Схематически структуру симфонии можно представить следующим образом:

Экспозиция		Средний раздел				Зеркальная реприза			
A	B	C	D	C	D	B	A	Coda	
aa	k b	c	defb	c	defb	b <sub>1</sub>	a <sub>1</sub>	k	
ц.1	18 25	28	33	45	50	66	72	92	95
	Кульминация							Кульминация	

Первый раздел отдаленно напоминает сонатную экспозицию, где протяженной, широко распетой лирической мелодии, порученной скрипке и изложенной в виде двух строф (на схеме A = a a), контрастирует короткий мотив-тезис B закликательного характера. Интонационно он является производным мотивом от темы A. Экспозиция имеет зеркальное отражение в репризе с точным повторением кульминационной зоны (ц. 18 и 92 партитуры). Центральный раздел сочетает в себе признаки разработки и многотемного эпизода, который начинается с протяженной лирической мелодии (на схеме — C). Она является производной от темы A и родственна ей по смыслу и характеру, а продолжением имеет многоэлементный раздел (d e f b). Последний элемент этого раздела b — закликательный мотив экспозиции. Он служит кульминацией разработки. При этом вся она построена как две большие строфы с точным повторением тематических элементов. При множест-

6. Однако временами хор, поющий без слов, способствует расширению тембровой палитры оркестра.

ве тем и мотивов, которые сменяют друг друга на протяжении симфонии и которые инкрустированы в различные слои оркестровой фактуры, заметно их интонационное родство. Ряд мотивов вырастает на основе широко используемого автором вариантно-вариационного метода.

Программна ли эта симфония? Союз слова и музыки здесь имеет место. И все же она далека от программного симфонизма XIX века, от симфонизма Листа и Рихарда Штрауса. Слово в ней — лишь поэтический вектор смысла, но не сюжетная основа.

Почти одновременно с Третьей симфонией Шимановский написал Первый концерт для скрипки с оркестром (1916).

Концерт примыкает к Третьей симфонии не только по времени создания. Их многое объединяет в стилистике, форме, характере музыки. Оба произведения решены в импрессионистско-символистском и одновременно романтическом ключе. Симфония, как уже отмечалось, имеет подзаголовок *Песнь ночи*. Концерт был навеян стихотворением Т. Мициньского *Майская ночь*. Таинственность восточного мира, его фантастика находят отражение как в Симфонии, так и в Концерте. Особенно роднят два сочинения вдохновенный лиризм Шимановского, высокий эмоциональный накал. Солирующая скрипка в Концерте (напомним, что в Симфонии она также играла роль концертующего инструмента, которому поручены самые прекрасные мелодии) раскрывает поразительную полноту чувствования, романтический порыв, экстаз. Немногие из композиторов могли себе позволить подобную смелость быть столь открыто эмоциональным в эпоху *Игр* Дебюсси, *Лунного Пьеро* Шёнберга, *Скифской сюиты* Прокофьева. Лиризм Шимановского — проявление его национального польского духа, уже ранее явившего миру несравненного лирического гения — Шопена.

Одночастная форма Концерта отмечена полной свободой развития, кажущейся импровизационностью чередования разнохарактерных эпизодов, неожиданной и прихотливой сменой красок, ритмов, движений и эмоций. Характерным для Шимановского становится контраст двух образных планов — экспрессивной, широко распетой лирики и фантастической «ночной» скерцозности. В этом видится своеобразное развитие традиций ноктюрнов и скерцо Шопена, обогащенных столетним опытом эволюции музыки, ее выразительных средств и новых эстетических веяний. За кажущейся импровизационностью формы Концерта, как и в Симфонии, скрыта четкая композиция, ярко воплотившая особую структурную

логику и фантазию самого Шимановского, ассимилировавшего, однако, закономерности формы Дебюсси, а также — поэмной формы эпохи романтизма.

Схематически форму Концерта можно представить в следующем виде:

Экспозиция		Центральный раздел			Реприза		Coda
Vivace		Andantino grazioso	Scherz.	Cadenza	Scherz.	Andantino	
A	B	C	D		D <sub>1</sub>	C <sub>1</sub>	C <sub>2</sub>
a a <sub>1</sub>	b	c a <sub>1</sub>	d c a <sub>1</sub> b <sub>4</sub>		d b <sub>2</sub> a <sub>1</sub>	c	c
ц.4	13	29 48	50 70	98+7	99 103	106	109

В первом разделе экспонированы основные образные планы сочинения и два типа тематизма — танцевально-скерцозный и лирический. Вдохновенная мелодия, порученная скрипке в очень высоком регистре (ц. 4), находящаяся на месте главной партии, в сущности ею не является, ибо больше в таком виде не встречается. Однако последний восьмитакт темы (на схеме a<sub>1</sub>) вычленяется и звучит еще несколько раз (см. ц. 48, 70, 103) как продолжение других лирических мелодий. В этом — новизна и оригинальность мелодической структуры сочинения. Контрастирующая ей скерцозная мелодия (ц. 13), находящаяся на месте побочной партии, также в дальнейшем развитии не участвует, но дает толчок новым скерцозным темам. На первый план постепенно выдвигается мелодия Andantino grazioso протяженностью в 86 тактов (!). Заполнившая собой весь раздел, эта чрезвычайно экспрессивная тема — свидетельство редчайшего мелодического дара Шимановского. Ее сердцевина — мотив, появившийся в третьем такте, пронизывает все дальнейшее развитие концерта.

Следующее за Andantino Scherzando организовано как трехчастная форма с лирической серединой. Большая и виртуозная каденция скрипки отделяет этот раздел от Финала, который являет собой сжатую зеркальную репризу Scherzando и Andantino.

Особый интерес представляет трактовка скрипки как инструмента виртуозного, концертного и одновременно экспрессивно-лирического, как бы говорящего проникновенным и страстным голосом. Партия скрипки в оркестре изобилует разнообразными штрихами, сложнейшими пассажами (в том числе и двойными нотами), трелями, тремоло, glissando, быстрыми сменами артикуляционных приемов, типов движения и фактуры. Предельной выразительности добивается Шимановский в протяженных лирических темах, часто прибегая к очень высокому регистру скрипки.

В золотой фонд скрипичной литературы XX века вошел и скрипичный цикл *Мифы* (1915). Он состоит из трех пьес: *Фонтаны Аретузы*, *Нарцисс*, *Дриады и Пан*<sup>7</sup>. Не следует, однако, искать в этих пьесах прямого отражения мифологических сюжетов. Автор стремился воплотить идеи античного пантеизма с его извечной и неразрывной связью человека и природы. Несомненно, в *Мифах* отразилось и увлечение Шимановского музыкой Дебюсси. Взаимодействие с французским импрессионизмом заметно и в стилистике. В *Мифах* широко использованы приемы импрессионистской звукописи в изображении воды, движения воздуха, шелеста леса. Особенно это ощутимо в трактовке фортепианной партии, построенной на изысканных звукосплетениях линий и пластов. Однако индивидуальность Шимановского проявилась чрезвычайно ярко в широких мелодических линиях, скрепляющих зыбкую импрессионистскую ткань. Скрипка то страстно поет в очень высоком регистре, то словно рассыпается в орнаментальных и арабесочных пассажах. Созданию упоительного, страстного восточного колорита способствует изысканно пряная, терпкая гармония. Автор смело применяет ундецимаккорды, созвучия, состоящие из кварт, тритонов, квинт, септим, а также битональные и политональные структуры. Эта усложненная гармония отражает постимпрессионистскую эпоху, в равной степени соприкасаясь то с атональным, то с политональным стилем.

В эти же годы (1915–1916) появились два фортепианных цикла – *Метопы* и *Маски*. *Метопы* навеяны впечатлениями от поездки по Сицилии, где композитор восхищался древними храмами, украшенными метопами<sup>8</sup>. Маски включают три пьесы – портреты трех литературных персонажей, скрытых под масками: *Шехеразада*, *Шут Тантрис* и *Серенада Дон-Жуана* (Тантрис – видоизмененное имя Тристана, переодетого в шутовской наряд). Это виртуозные, сложные в техническом отношении пьесы, чья прихотливая импровизационная ткань импрессионистична в своей сути. Острота многоярусной гармонии придает музыке напряженно неустойчивый характер. Рельефная экспрессивная мелодика, просвечивающаяся в пьесах цикла, выступает выразителем романтического чувства: в ней слышится и скорбный голос шута Тантриса, и страстный порыв Дон-Жуана, и чарующая нежность Шехеразады.

Подводя итоги творчеству Шимановского второго периода, отметим: польские историки именуют этот период

7. В древнегреческой мифологии Аретуза – имя нимфы, которую спас Зевс от преследований влюбленного в нее Алфеоса, превратив его в ручей.

8. Метопами назывались барельефы на античных храмах.

«импрессионистским». Это не совсем верно. Композитор действительно ассимилировал немало эстетических и стилевых идей, идущих от Дебюсси и Равеля, в частности, воспользовавшись их достижениями в области гармонического и оркестрового колорита. Однако богатую и красочную звукопись он соединил с экспрессивной, часто даже экзотической мелодией широкого дыхания, совершенно не характерной для импрессионистов. Она стала душой музыки Шимановского, идеальным средством для выражения его поистине уникального лиризма.

Поздний период (1920–1937). Смена творческого курса Шимановского определилась с начала 1920-х годов, после окончательного его переезда в Польшу (декабрь 1919). К этому времени из года в год росла известность Шимановского за рубежом. В 1919–1920 годах с большим успехом прошли его концерты в Лондоне, где он выступал вместе с П. Коханьским и Артуром Рубинштейном. С ними же была совершена совместная гастрольная поездка по США в 1921 и в 1922 годах. Дирижер Г. Фительберг, широко известный в США, постоянно пропагандировал там музыку Шимановского.

Поворотным моментом эволюции Шимановского к новому стилю стало создание вокального цикла *Слопевне* (1921)<sup>9</sup>. За ним последовали 20 мазурок для фортепиано, в которых композитор отдал дань традиции Шопена. Однако использовал не мазовецкие, как Шопен, а подгальские фольклорные источники. Вслед за мазурками появился балет *Харнаси (Разбойники)*, постановка которого в Париже в 1936 году, за несколько месяцев до смерти композитора, принесла ему огромный успех. Постановщиком балета на сцене Opéra de Paris и исполнителем главной роли был выдающийся русский хореограф Сергей Лифарь. И здесь Шимановский вновь обратился к источникам песенно-танцевального фольклора Подгалья. Сюжет, рисующий разбойничьи похождения горцев в гуральской деревне, дал повод для серии ярких бытовых зарисовок: девичий хоровод на горном пастбище, лихая разбойничья пляска, деревенский свадебный обряд<sup>10</sup>. В музыку балета включены хоровые и сольные вокальные эпизоды, а также колоритное соло скрипки. Автор многократно

9. Слопевне — поэтический неологизм, произведенный от польских «слово» и «пение».

10. В трех картинах балета чередуются жанрово-бытовые и лирические эпизоды: страдания девушки, которую хотят выдать замуж за нелюбимого, но богатого человека, появление горцев-разбойников, вспыхнувшая любовь предводителя к девушке, похищение ее во время свадебного обряда.

цитирует подлинные гуральские мелодии, короткие попевки, образующие красочную звуковую мозаику. Распевные мелодии в натуральном ладу сменяются воинственными плясками либо восторженно-лирическими эпизодами, характерными для Шимановского.

К вершинам творчества Шимановского принадлежат созданные в последний период творчества Второй концерт для скрипки с оркестром (1933), Второй квартет (1927), Четвертая симфония (1932), кантаты *Veni Creator* (1930) и *Stabat Mater* (1926). Последняя явилась наиболее полным выражением тех новых эстетических принципов, которые отличают позднее творчество композитора.

В основу кантаты, предназначенной для трех солистов, хора и оркестра, положен текст средневековой секвенции *Stabat Mater*. Шимановский воспользовался польским переводом, который для него специально сделал Ю. Яхимецкий. Знаменитая мелодия средневекового песнопения органично вошла в интонационный строй сочинения. Одновременно вошли в него и мелодические обороты польских духовных гимнов *Gorzkie żale* (*Горькие жалобы*) и *Stała Matka bolejąca* (*Стояла Матерь скорбящая*).

Текст секвенции повествует о горе Матери, скорбящей у тела ее распятого Сына. Этот сюжет, ставший общечеловеческим, для Шимановского был также носителем актуальной философско-этической проблематики. Предельно просто, лаконично и вместе с тем с большой проникновенностью и силой раскрывает он эту трагедийную концепцию. Прояснение фактуры, экономия средств характеризуют его новую манеру. Лиризм композитора окрашивается на этот раз в новые тона благодаря опоре на подлинные фольклорные интонации, придающие музыке более спокойный и объективный оттенок. Романтический подъем, экстатичность, восторженность высказывания сменились строгой уравновешенностью чувства. Сам тип интонирования (плавность поступенного движения, мягкие опевания, сжатость диапазона, при этом распевание отдельных слогов текста) напоминает протяжные лирические народные песни. В отдельных частях встречаются моменты, напоминающие народный плач, причет.

Не только в интонации, но также и в метроритмической структуре кантаты заметна опора на фольклор гуралей. Неквадратная ритмика, использование переменных и непарных размеров характерны для многих разделов кантаты. Так, оркестровое вступление к первой части начинается с размера  $5/4$ , распространенного не только в польском, но и — шире —



в славянском фольклоре. Но параллельно с ними выступают черты полифонического искусства ренессансной эпохи, когда секвенция *Stabat Mater* получила широкое распространение в творчестве композиторов разных стран Европы, в том числе и в Польше. К ним относятся параллелизмы кварто-квинтовых «пустых» созвучий, особенно характерных для каденций, элементы архаического многоголосия (фобурдон, органум, в частности, движение параллельными трезвучиями), хор, поющий а *capella*. Но эти черты народного и архаического профессионального искусства тесно переплетаются, и не всегда возможно их четко разграничить. Так, например, «ленточное» голосоведение параллельными терциями, квинтами или трезвучиями встречается как в народной, так и в профессиональной старинной музыке. При этом сугубо индивидуальная стилевая система Шимановского проявляется отчетливо в гармоническом языке кантаты, усложненном полимодальностью, политональностью, аккордами нетерцово́й структуры.

Подобное сочетание архаических элементов, заимствованных из фольклора или древних церковных песнопений, с современной гармонией и оркестровкой тесно соприкасается с общими тенденциями европейского неоклассицизма. Однако и «неоклассицизм» Шимановского своеобразен в силу того, что глубокий лиризм и драматическая экспрессия (хотя и более сдержанно выраженные) остаются важнейшими признаками его музыки.

Интересно, что в отличие от традиционных кантат эпохи барокко, где, как правило, существовала дифференциация между хоровыми и сольными или ансамблевыми номерами (хор – ария – дуэт), в кантате Шимановского такой дифференциации нет: хор участвует в каждой части с тем или другим солистом, что отвечает традиции народного музицирования – пению хора с запевалой. При этом хор почти повсюду лишь вторит, подпевает солистам.

Драматургия *Stabat Mater* основана на принципе образных, темповых и тембровых контрастов. При этом объединение частей осуществляется нетрадиционным способом: здесь нет лейттем, но вокальные мелодии различных частей построены на сходных интервальных оборотах, в которых особое значение приобретает секундово-терцовое движение в небольшом диапазоне (квинты или сексты) либо многократное повторение звука в духе народного причета или церковной псалмодии.

В мелодиях хоровых партий преобладают простейшие поступенные обороты, часто «утолщенные» терциями или

секстами. В пятой части хоровая аккордовая речитация неожиданно воскрешает в памяти православный хорал — так называемую *ектенью*. Возможно, в этом сказались отголоски детства, проведенного на Украине, где Шимановский мог слышать православную службу. Терцовые параллелизмы, которые про низывают как хоровую, так и оркестровую фактуру, являются характерным стилевым признаком всего сочинения.

Важные функции выполняет оркестровое сопровождение. Оркестр то наделяется как бы голосовым высказыванием и создает песенный вокальный образ, то обретает чисто органную звучность; тогда расширяется диапазон аккордов, появляются глубокие «органные» басы, многоярусные напластования созвучий, расслаивающихся как бы на органные регистры. Это достигается сочетанием тембров низких струнных и духовых с высокими деревянными инструментами. Органность выступает здесь знаком католической службы. И наконец, тяжелые оркестровые *ostinati* второй и пятой частей создают образ мрачных погребальных колокольных звонов, вызывающих ассоциации с русской «колокольной» музыкой Мусоргского, Чайковского, Рахманинова и ее православными корнями. Но наряду с этим есть и имитация игры на народных инструментах — на фуюре, сопилке, трембите...

Хор и оркестр активно взаимодействуют, обогащая друг друга: то оркестр поет как хор или дублирует хоровые партии как в ренессансных мотетах, то хор создает особыми приемами оркестровую звучность. Так, в эпизодах «колокольного звона» хор дублирует оркестровые партии. И все же ведущая роль принадлежит солистам.

Историческое значение кантаты *Stabat Mater* для современной польской музыки огромно. С нее началось возрождение традиций хоровых жанров Ренессанса и барокко и создание на их основе современной хоровой культуры. Именно этими жанрами богата музыка Польши второй половины XX века.

Среди произведений Шимановского последних лет следует выделить посвященную Артуру Рубинштейну Четвертую симфонию в трех частях (1932). Автор ее назвал *Symphonie concertante pour piano et orchestre*, специально написав ее для собственных гастрольных выступлений в качестве солиста. Увы! Это было трагическим моментом в его жизни. Смертельно больной, но жестоко нуждавшийся композитор вынужден был вести непосильно тяжелую для него жизнь гастролера, вместо того чтобы лечиться в санатории<sup>11</sup>. Предчувствуя близ-

11. Без ректорской зарплаты материальное положение Шимановского резко ухудшилось. Творчество композитора, издание и исполнение его сочинений во всем мире не обеспечило ему средств для нормальной жизни.

кий конец, он с горечью писал о полном безразличии к нему государства и польского общества, которое «позволит ему умереть от голода, но не преминет устроить пышные похороны, не скупясь на затраты». Эти пророческие слова, к сожалению, сбылись. Его привезли в санаторий за несколько дней до смерти, когда спасти уже было невозможно. Умер Кароль Шимановский в Лозанне (Швейцария) 29 марта 1937 года.

Трагическая смерть гениального польского композитора останется тяжелым укором обществу. Но сам он прекрасно осознавал, что его творческие усилия на пути возрождения музыкальной Польши не должны пропасть даром. Пророческими оказались не только его горькие слова, но и его оптимистические предсказания: «В будущем, когда дух Польши в безусловной атмосфере обретенной кровавым трудом Свободы зазвучит на весь мир мощным гармоничным аккордом самобытной национальной культуры, — в это время мы, польские музыканты, сможем убедиться с гордостью и радостью, что в этом идеальном коллективе национальной силы есть и наши труды и осуществленные наконец мечтания»<sup>12</sup>.

## Основные произведения

### *Симфонии*

Первая, f-moll op. 15 (1907)

Вторая, B-dur op. 19 (1910)

Третья, «Песнь ночи» op. 27 (1916)

Четвертая (концертная) op. 60 (1932)

### *Концерты*

Первый концерт для скрипки с оркестром op. 35 (1916)

Второй концерт для скрипки с оркестром op. 61 (1933)

### *Произведения для хора*

*Шесть курневских песен* для смешанного хора (1929)

*Veni Creator (Приди, Создатель)* op. 57 (1930)

*Литания Деве Марии* op. 59 (1933)

### *Произведения для фортепиано*

Первая соната c-moll op. 8 (1904)

Вторая соната A-dur op. 21 (1911)

Третья соната op. 36 (1917)

Вариации b-moll op. 3 (1903)

<sup>12</sup> Кароль Шимановский. Избранные статьи и письма. С. 98.

Вариации h-moll на польскую народную тему ор. 10 (1904)

Девять прелюдий ор. 1 (1900)

Четыре этюда ор. 4 (1906)

Двенадцать этюдов для фортепиано ор. 33 (1916)

*Метопы* ор. 29 (1916)

*Маски* ор. 34 (1916)

Двадцать мазурок для фортепиано ор. 50 (1925)

### *Квартеты*

Первый ор. 37 (1917)

Второй ор. 56 (1927)

### *Произведения для скрипки*

Соната ор. 9 (1910)

*Мифы* ор. 30 (1915)

*Ноктюрн и тарантелла* ор. 28 (1916)

*Три каприса Паганини* ор. 40 (1918)

### *Оперы*

*Хазит* (либретто Ф. Дермана) ор. 25 (1913)

*Король Рогер* (либретто К. Шимановского и Я. Ивашкевича) ор. 46 (1924)

### *Балеты*

*Мандрагора* (сценарий Р. Болеславского и Л. Шиллера) ор. 43, балет-пантомима к пьесе Мольера *Мещанин во дворянстве* (1920)

*Харнаси* (сценарий К. Шимановского и Е. Рытарда) ор. 55, балет-пантомима для тенора, хора и оркестра (1931)

## **Витольд Лютославский (1913–1994)**

После Второй мировой войны музыкальная культура Польши переживает период бурного расцвета. Варшава становится одним из признанных музыкальных центров Европы. Здесь проводятся международные конкурсы и фестивали, в частности конкурс пианистов имени Шопена, а также фестиваль *Варшавская осень* (с 1956 года). Завоевывает мировое признание польская композиторская школа. Возглавили ее Витольд Лютославский и Кшиштоф Пендерецкий. Но известность в мире приобрели и другие польские композиторы разных поколений: Артур Малявский, Гражина Бацевич, Анджей Пануфник, Тадеуш Бэрд, Генрик Михал Гурецкий, Казимеж Сероцкий, Томаш Сикорский и многие другие. Этот столь быстро наступивший расцвет поразителен, если вспомнить, что

ему предшествовали шестилетняя война, оккупация, трагическое Варшавское восстание, после которого столица Польши была почти стерта с лица земли.

Сложный и интенсивный путь развития прошла польская музыка во второй половине XX века. Противоречивым оказалось первое десятилетие. Строительство польской музыкальной культуры протекало в атмосфере острой идеологической борьбы. Тотальная политизация искусства была навязана государством, взявшим на себя роль мецената культуры. Правда, в эти годы были осуществлены и некоторые позитивные начинания; к ним, в частности, относится организация Союза композиторов Польши (1945), а также Государственного музыкального издательства (PWN). Союз композиторов взял на себя заботу защищать интересы своих членов, обеспечивать им материальные условия для творческой работы, для издания и исполнения произведений. И это могло бы стать немалым завоеванием социалистического государства, если бы не одно обстоятельство: подобное меценатство обернулось зависимым положением художника от своегопокровителя. Были однозначно сформулированы требования, которые государство предъявляло композиторам: писать музыку «простую», доступную широким массам, непременно опирающуюся на фольклор. Все это идентифицировалось с так называемым «народным» искусством. Увы, под «доступностью» понимался стиль прошлого века. Все новое, неприемлемое старательно изгонялось. Негативное воздействие, нарушившее естественный ход событий, оказала замкнутость, отгороженность «железным занавесом» польской музыки от музыки Запада. Соприкасаться с новыми течениями, стилями, техниками, возникшими после Второй мировой войны, было строжайше запрещено, что стало бедой всех социалистических стран Восточной и Центральной Европы.

Так называемый соцреализм стал неким критерием ценности и значимости художественного произведения и предполагал непременно использование производственно-революционной тематики, тем героической борьбы и победы. Основными жанрами этого официозного искусства были массовые песни, кантаты, оратории, славящие партию, «свободную» Польшу, ее руководителей и героев. Все, что не укладывалось в прокрустово ложе этого направления, клеймилось страшными словами «формализм», «антинародность». И все же вопреки жесткому давлению и несвободе творчества польская музыка успешно развивалась благодаря деятельности плеяды талантливых композиторов, сформировавшихся еще

до Второй мировой войны. Это были Г. Бацевич, В. Лютославский, А. Пануфник, В. Рудзинский, Ст. Киселевский, В. Шабельский и др. Почти все они обучались в Париже у Нади Буланже. Под влиянием художественных идей и направлений французского искусства 1920–1930-х годов — в первую очередь *неоклассицизма* и *неофольклоризма* — формируется польская композиторская школа.

Второй период начинается в 1956 году. Этот год стал переломным в истории всех стран Восточной Европы. Переломным он стал и для польской музыкальной культуры. Напомним о памятном XX съезде КПСС, разоблачившем пагубные последствия «культы личности» Сталина. Соответствующие съезду КПСС форумы состоялись во всех странах Восточной Европы и привели к так называемой «оттепели» на политической арене и во всех областях духовной жизни.

Польские композиторы сумели быстро и эффективно воспользоваться полученной (хотя и далеко не полной) свободой. Уже в том же 1956 году был организован Международный фестиваль современной музыки, через два года получивший название *Варшавская осень*<sup>13</sup>. Его роль в развитии польской культуры чрезвычайно важна. Благодаря прекрасной организации польские музыканты и публика смогли за короткий срок познакомиться с самыми различными современными композиторскими стилями Запада, от которых они долгие годы были оторваны.

Уже на первой *Варшавской осени* прозвучали выдающиеся произведения классиков XX века: Стравинского, Бартока, Шёнберга, Берга, Веберна. Второй фестиваль спустя два года познакомил слушателей с произведениями Штокхаузена, Берио, Булеза, Ноно, Кейджа и других композиторов-авангардистов.

Надо отдать должное организаторам фестиваля (а это были видные композиторы и музыковеды Польши): составляя программы, они не побоялись произведения отечественных авторов ставить рядом с произведениями ведущих композиторов мира. Такое решение было весьма дальновидным, ибо стало мощным стимулом для композиторов Польши, заставило их стремиться достичь во всем уровня композиторов мирового масштаба.

К этому времени в Европе произошел важный перелом в развитии музыкального искусства: к началу 1950-х годов рождается ряд новых направлений, объединенных впоследст-

13. Его инициаторами стали талантливые молодые композиторы Тадеуш Бэрд (28 лет) и Казимеж Сероцкий (34 года).

вии под названием «музыкальный авангард». Все новшества в области эстетики, стиля, музыкального языка и даже способов бытования музыки мощным потоком обрушились на польских композиторов, которые не замедлили овладеть новейшими техниками и выразительными средствами: додекафонией, сериализмом, сонористикой, алеаторикой и т. д.

Два десятилетия развития польской музыки после 1956 года изобиловали высокими художественными достижениями. Именно в эти годы польская композиторская школа выдвигается в качестве одной из самых значительных школ Европы. Она предлагает поразительное разнообразие стилей, формирует когорту ярких композиторских индивидуальностей.

Третий этап в эволюции польской музыки характеризуется новым эстетико-стилевым поворотом. Принято определять новое направление как неоромантизм (что можно отнести не только к польской, но и ко всей европейской музыке). Впрочем, отныне композиторы стремятся к своеобразному плюрализму музыкально-стилистических течений, к их свободному сочетанию. Вместе с тем очевидно, что для многих авторов стал особенно притягательным (после длительного забвения) романтический лиризм. Наступает и ренессанс импрессионизма (что проявилось у польских авторов в интересе к пейзажу, нежной и тонкой звукописи, прозрачной фактуре). Трагедийные концепции, особенно созданные под впечатлениями Второй мировой войны, побуждают их обращаться к экспрессионизму и тем средствам, которые были накоплены в его недрах. Не уступает своих позиций и неоклассицизм, подразумевающий довольно широкий спектр стиливых элементов музыки разных эпох.

Витольд Лютославский принадлежит к числу самых выдающихся композиторов второй половины XX века, внесших огромный вклад в развитие современной польской музыки. Талант глубокий, чистый, независимый, он, подобно своему великому предшественнику Шимановскому, остается образцом бескомпромиссного служения искусству.

Музыку Лютославского трудно отнести к определенному эстетическому направлению. Композитор проделал стремительный путь от неоклассицизма, неофольклоризма — через додекафонию, алеаторику, сонористику — к синтетическому стилю, сочетающему различные направления и техники XX века. Следуя заветам Шимановского, предостерегавшего своих коллег от национальной замкнутости, он смело ассимилировал различные достижения современной западноевропейской музыки — от импрессионизма до авангарда.

При этом музыка Лютославского всегда остается ярко национальной, сохраняя преемственные связи с традициями Шопена, Шимановского, что проявляется в особом, присущем польской музыке лиризме, тонкой изысканности и благородстве выражения, яркой эмоциональности.

В разнообразном по жанрам творчестве Лютославского центральное место занимает оркестровая музыка. Он автор трех симфоний, *Книги для оркестра*, *Концерта для оркестра*, *Траурной музыки* для струнных, *Венецианских игр* и других оркестровых пьес. Добавим к этому списку три инструментальных концерта: для виолончели, для фортепиано и для арфы с гобоем (двойной).

Большой интерес представляют его вокальные циклы для солирующего голоса или хора с оркестром. В них продолжены традиции песенного симфонизма Малера в новых стилевых условиях музыки второй половины XX века. К замечательным образцам современных оркестровых песен принадлежат такие произведения, как *Силезский триптих*, *Пространства сна*, *Витканные слова*. Есть у Лютославского также песни для голоса и фортепиано, фортепианные миниатюры, камерно-инструментальные ансамбли, музыка для театра и кино.

Годы учебы. Раннее творчество. Лютославский родился 25 января 1913 года в Варшаве в очень музыкальной семье. Витольд получил солидное образование, с детства обучаясь игре на скрипке и фортепиано и довольно рано начав брать уроки композиции. В 15 лет он уже посещал курсы Варшавской консерватории, в 1936 году окончил ее по классу фортепиано (у Ежи Лефельда), в 1937-м — по композиции (у Витольда Малишевского), представив в качестве дипломной работы две части Реквиема — *Requiem aeternam* и *Lacrimosa*.

После двухлетней службы в армии состоялся композиторский дебют Лютославского на Польском радио: прозвучали *Симфонические вариации* (1939) — сочинение, возвестившее о рождении молодого талантливого композитора Польши. Получение государственной стипендии должно было позволить Лютославскому продолжить обучение в Париже (что стало к тому времени благодаря Шимановскому традицией для польских музыкантов)<sup>14</sup>. Но этим планам не суждено было осу-

14. Шимановский еще в 20-х годах организовал в Париже Ассоциацию польских музыкантов, которая существовала до 1950 года. В нее входили: Шимановский, Артур Рубинштейн, певица Мария Фройнд, дирижер Леопольд Стоковский, композитор Александр Тансман и др. Они работали вместе с Надей Буланже, Полем Дюка, Венсаном д'Энди, Альбером Русселем. Так польские музыканты благодаря активной деятельности Шимановского вступили в диалог с Западом. Не случайно XVII Фестиваль SIMC был проведен в Варшаве.





ществиться — началась война. Недавний студент консерватории был призван в армию радистом. После разгрома Первой польской армии он попал в плен, бежал из концлагеря, 400 км до Варшавы шел пешком, чудом уцелел.

Последовали тяжелые годы жизни в оккупированном городе, где художественная жизнь, казалось бы, замерла (ушла в подполье); Лютославский работал тапером в кафе, участвовал в тайных подпольных концертах, где партнером в фортепианном дуэте часто выступал А. Пануфник. Сочинения Лютославского военных (а также и предвоенных) лет не сохранились — рукописи сгорели в дни Варшавского восстания. Уцелели лишь четырехручные *Вариации на тему Паганини*, вошедшие в репертуар многих фортепианных дуэтов, а также *Пять песен подпольной борьбы*. Вся последующая жизнь Лютославского протекала в Варшаве. Внешне она была бедна событиями, но необычайно наполнена интенсивным творчеством.

В числе сочинений Лютославского 1940-х годов — фортепианные миниатюры (*Букколики*, *Двенадцать народных напевов*), хоровые и сольные песни в фольклорном стиле. Многие в этих сочинениях развивают опыт Бартока, Стравинского, Шимановского, у которых он учился современным приемам преломления фольклорных источников. Первое оркестровое сочинение Лютославского в русле неофольклоризма — *Малая сюита* (1950), основанная на танцевальных и песенных народных мелодиях. Далее следует *Силезский триптих* для солирующего сопрано с оркестром (1951), впервые прозвучавший на Фестивале польской музыки в Варшаве и положивший начало важному в творчестве Лютославского жанру вокально-оркестровой музыки.

Тексты для *Силезского триптиха* композитор заимствовал из народных польских песен. И хотя в музыке цитатами он не пользовался, дух силезского фольклора живо ощущается в интонациях, ритмах, эмоциональном строе. Связь музыки и текста не столь проста, как может показаться на первый взгляд<sup>15</sup>. Музыка далека от того, чтобы непосредственно иллюстрировать вербальный ряд. Она развивается в атмосфере, удаленной от смысла слов, сохраняя как бы «фольклорную» дистанцию, что приводит к полифонии смыслов, к контрапунктированию словесного и музыкального рядов. Оркестр *Силезского триптиха* — легкий, прозрачный, тонко колорированный. Его изысканный импрессионистический фо-

15. Сюжетная канва *Силезского триптиха* — тема разрушенной девичьей любви; юноша бросил девушку, чтобы жениться на богатой невесте. Этот сюжет весьма распространен в польских и украинских народных песнях.

низм сочетается с идеей «концертирования» барочных *concerti grossi*.

Кульминацией раннего творчества Лютославского является *Концерт для оркестра*. Созданный в 1954 году, он сразу поставил его автора в один ряд с крупнейшими симфонистами XX века. Несомненна его близость *Концерту для оркестра* Бартока, о чем свидетельствует оригинальное сплетение в нем двух эстетических тенденций — неофольклоризма и неоклассицизма. В *Концерте* Лютославского заметна ориентация на необарокко (однако без прямых стилевых аллюзий); автор опирается на старинные жанры (интрады, каприччио, пассакалии, токкаты, хоралы), полифонические формы (фуги, фугато), на «игровые» принципы *concerto grosso*. Элементы стиля барокко свободно переплетаются с принципами классической сонатности и — шире — классического симфонизма.

В *Концерте* три части: первая часть — *Интрада*, вторая — *Ночное каприччио* и *ариозо*, третья — *Пассакалия*, *Токката* и *Хорал*. Интересно переплетение в нем жанров, принадлежащих различным стилевым системам: так, в *Интраде* признаки фугированной и рондальной формы барочного концерта сочетаются с чертами фольклорной пасторали; в *Каприччио* на движение классического скерцо накладываются мотивы народной колыбельной; в третьей части барочная *Токката* написана в сонатной форме.

Черты неофольклоризма, свойственные *Концерту*, проявляются в особой технике попевочного тематизма. Имея уже достаточный опыт в работе с фольклором, композитор достигает высокого искусства в свободном и очень индивидуальном его преломлении. Беря народные темы в качестве некой интонационной основы, Лютославский изобретательно варьирует ритмический рисунок, укорачивая или удлиняя отдельные звуки, заменяя их другими, но сохраняя самые существенные элементы мелодии, даже обостряя их.

Первая часть — *Интрада* (*Allegro*) — вводит в «драматическое действие». Фугированным изложением тем она близка первым частям барочных концертов. Но отчетливо сконструированная симметричная форма в целом, скорее, классична<sup>16</sup>. В тематизме же, как отмечалось выше, проступают черты фольклорной пасторали. Однако автор драматизирует жанр, используя низкий регистр, напряженный остиганный фон (контрабасы и литавры), политональные наложения контрапунктирующих линий, помещая пастораль как бы в не-

16. Это семичастная концентрическая форма. ABCBCBA.

свойственные ей условия. Благодаря этому рождается новый тип образности.

Вторая часть *Концерта* — род фантастического скерцо, развивающего традиции романтической музыки (Мендельсона, Берлиоза, Шумана). Неповторимое очарование ей придает неожиданное наложение на стремительные легкие пассажи струнных инструментов трогательного мотива колыбельной в народном духе.

Финал — *Пассакалия, Токката и Хорал. Пассакалия и Токката* — два самостоятельных раздела, основанных на одной теме. Хорал же появляется как эпизод в разработке. Старинный жанр пассакалии (в форме вариаций на *basso ostinato*) композитор использует для воплощения образа надвигающейся угрозы. *Toccata* же напориста и активна, ее смысл представляется достаточно конкретным: противостояние, увенчивающееся победой. Ярким олицетворением этой идеи выступает *Хорал*. Призрачно, тихо звучащий при первом появлении, в ходе он преобразуется в торжественный гимн. Так реализуется драматическая идея *Концерта для оркестра*.

Новые тенденции в творчестве. После 1956 года в творчестве Лютославского наступают значительные перемены. Он осваивает новые звуковые системы — додекафонию, сонорику, алеаторику. При этом остается верен себе и новую технику ставит на службу концептуальному симфонизму, а также расширению возможностей языковых средств в других жанрах — вокально-инструментальном и концертном. *Пять песен* на тексты польской поэтессы К.Иллакович для меццо-сопрано и оркестра (1957), *Траурная музыка* (1958) и *Венецианские игры* для камерного оркестра (1961) — первые опыты в новой технике.

В *Траурной музыке* для струнного оркестра (1958) Лютославский свободно использовал технику додекафонии. Посвятив произведение памяти Бартока, он музыкально реализует посвящение: двенадцатизвучная серия, основанная на комбинации только двух интервалов — секунды и тритона, — выполняет знаковую функцию, ибо именно тритон известен как центральный элемент гармонической системы Бартока.

В сочинениях начала 1960-х годов Лютославский использовал сонорно-алеаторическую технику. *Сонорика*, подобно алеаторике, возникла в начале 1960-х годов как реакция на сериальность, пуантилизм, на предельную концентрацию интонационной выразительности, информативную насыщенность музыки. Глубокие преобразования коснулись ключевого понятия музыкальной материи — тематизма. Соно-

рика оперирует не интонацией, воплощенной в мелодической последовательности, не аккордами, а звуковыми потоками, не расчлененными на отдельные звуки массивами, называемыми обычно блоками. Основным принципом организации сонорных композиций стал контраст блоков, по-разному устроенных. Типы сонорики очень разнообразны, как разнообразен и художественный эффект, извлекаемый композиторами, и служит она разным целям<sup>17</sup>.

*Алеаторика* в европейской музыке этого времени получила большое распространение. На смену строгой упорядоченности всех звуковых элементов в сериальной технике пришел культ «случайности», иными словами, импровизации исполнителей по заданной модели.

Тип алеаторики, примененной Лютославским, он сам назвал *контролируемой* (или *ограниченной*). Эта техника основана на сочетании стабильных и мобильных форм: музыки тактируемой (*battuta*) и исполняемой свободно, импровизационно (*ad libitum*), вне четкой метrorитмической регламентации, вне вертикальной координации всех оркестровых и хоровых линий. При определенной свободе исполнения отдельных фрагментов (мобильных структур) конечный результат звучания произведения в его концептуальной целостности строго контролируется автором. А его главной целью становится создание звучащей материи нового типа, которую обычным способом создать невозможно. Таким образом, алеаторика в музыке Лютославского проявляет себя главным образом в специфических свойствах звуковой материи. Драматургия же произведения основывается на контрасте звуко-тембровых пластов (секций или блоков), которые берут на себя функции тематизма. Особенность сонорных блоков у Лютославского заключается в том, что они не лишены полностью звуковысотных характеристик. Улавливаемая в них интонация, имеющая семантическую природу, позволяет наметить связи с традиционным тематизмом. Этот вопрос чрезвычайно важен в свете проблем художественного воздействия современной музыки и ее восприятия слушателем.

К числу наиболее содержательных произведений Лютославского, основанных на сонорно-алеаторической технике, принадлежат *Три стихотворения Анри Мишо*, *Книга для оркестра*, Концерт для виолончели с оркестром, Струнный квартет, Вторая симфония.

17. Сонористическую музыку к этому времени стали создавать и с помощью электронной аппаратуры, а также с помощью структурирования на основе математических расчетов (стохастическая музыка) и другими способами.

*Три стихотворения Анри Мишо (1963)* принадлежат к жанру хоровой симфонии или симфонии-кантаты. Сложность и многосоставность оркестровых и хоровых партий, их самостоятельность в *Стихотворениях* потребовали от композитора создать две партитуры – оркестровую и хоровую. В них применена и новая система нотной записи, которая подробно прокомментирована автором в изданной партитуре. Этот способ записи (он относится, главным образом, к алеаторическим секциям) отражает новизну организации музыки во времени. Вместо традиционных метrorитмических структур вводится особая «времяизмерительная ритмика» вне тактовой черты. Главная задача композитора – создать такую полиметрическую структуру, свободную от метрических уз, регулярной акцентности, при которой все звуки 18 инструментов (а здесь использованы только духовые и ударные) и 20 голосов хора рассредоточились бы во времени. По ремарке композитора не предполагается одновременное звучание нот, расположенных по вертикали, кроме звуков, открывающих секцию. Звуки, не сливаясь, свободно рассыпаются в пространстве, образуя своеобразное звукокрасочное пятно, в определенной мере родственное пуантилистической живописи. «Размывание» вертикали в многоголосной партитуре дает эффект вибрирующего звукового потока. Основу каждого темброво-фактурного пласта составляет короткий мотив, многократно повторяемый точно или в вариантных изменениях внутри каждой горизонтальной линии. Все линии в данной секции имеют сходную структуру, определяемую типом мотива, характером артикуляции, скоростью движения, динамикой. В развитии такого рода гетерофонного пласта наибольшее значение приобретает принцип варьированной остинатности. Множество линий вне вертикальной их координации образует слитный сонорный блок. Слух воспринимает его как полную внутренне-го движения музыкальную ткань.

*Три стихотворения Анри Мишо* для смешанного хора и оркестра – сочинение трагедийной концепции. Образам глубокой скорби первой части (*Мысли*) противостоит гипертрофированная, разрушительная динамика второй (*Великая битва*). Раздумью противостоит действие почти театрально зримое. Характер контрастов между частями уподобляется характеру контрастов в симфоническом цикле. Последняя, третья часть (*Отдых в несчастье*) играет роль коды-просветления, коды-катарсиса. Тексты хорового триптиха принадлежат франко-бельгийскому поэту-сюрреалисту Анри Мишо. Они привлекли композитора, как он сам объяснил это в беседах с



польским музыкальным критиком Т. Качиньским, «своей многозначностью, где под внешней формой стихов кроется богатство значений, воображений, мыслей, эмоций, допускающих их субъективное понимание и субъективное толкование»<sup>18</sup>. Стихи поэта импульсивны, до крайности экспрессивны. В них скользят причудливые, пугающие загадочные образы, подобные жутким сновидениям. Их наэлектризованные эмоции доходят почти до крика, и тогда поэт переходит на искусственные словообразования — неологизмы. Стихи и музыка хорового триптиха слились в несомненном единстве. Близки по духу стилистика поэтическая и музыкальная. Но каковы принципы связи музыки и поэтического слова?

Слово и музыка здесь вступают в соотношения весьма необычные, нетрадиционные: не слово конкретизирует смысл музыки (от природы иррациональной), а музыка дает свое толкование тексту, придавая ему вполне конкретный смысл. Достигается это использованием семантических знаков, таких, как фанфарные мотивы, мотивы *lamento*, героические или драматические кульминации. Причем толкование это достаточно двойственно: с одной стороны, поэтический образ получает в музыке некий картинно-изобразительный отклик при наглядном, пластически отображенном смысле слова в рисунке мотива, с другой — в эту наглядность вкладывается дополнительный смысл, полный глубокого психологизма. Внешняя изобразительность оказывается лишь ступенькой для передачи внутреннего содержания.

Первая часть Триптиха — *Мысли*:

Думать... жить... море туманное...

Я — это дрожь...

Дрожь без конца и без края...

Эти отрывочные слова, фразы, дающие лишь намек, туманный силуэт поэтического образа, комментирует музыка. Здесь отражена картина туманного моря, волнующейся стихии и одновременно — полная глубокого беспокойства мысль человеческая. Музыкальный образ раскрыт через разнообразные звукотембровые пласты, контрастирующие друг другу. Полифоническая ткань вступления звучит на фоне красочных переборов двух фортепиано и вибратона в целотоновой последовательности, охватывающей все 12 звуков хроматического ряда. Партии духовых инструментов самостоятельны, основаны на коротких мотивах различной длины, строго регламентированных ритмически. Выразительность отдельных мотивов

18. *Kaczyński T. Rozmowy z Witoldem Lutosławskim. Kraków, 1972. S. 11.*

приближается к народному мелосу, однако их комбинации образуют сонорную ткань, полную внутреннего движения.

Резко контрастирующая эмоциональная стихия воплощена во второй части — *Великой битве*. Это картина страшного побоища, всеобщего разрушения, человеческого отчаяния, страха, гнева и протеста. Бóльшая ее часть построена на искусственных словообразованиях, но общий смысл угадывается благодаря нескольким глаголам — отрывочным, разрозненным, обозначающим жестокие действия, направленные против человека: его «захватывают», «повергают наземь», «обезображивают», «сдирают кожу». «Скоро все будет кончено. Абрах! Абрах! Абрах!» — мощные выкрики прокатываются по всему хору, после чего возникают жуткие образы отсеченной руки, раздробленной ноги, текущей крови. Решена эта часть средствами, стоящими на грани музыкального: яростная коллективная декламация двадцатиголосного хора без точной высотной фиксации звуков сочетается с шумовой музыкой ударных. Оркестр выполняет функцию чисто иллюстративную, изображая грохот боя, орудийные раскаты. *Великая битва* — сонористическая картина, но построенная по законам музыкальной формы. В ней звуки организованы музыкально с помощью ритма, полифонии, тембра. Кроме того, эта часть не лишена полностью интонационного содержания (здесь есть фанфары, трубные гласы меди, ламентозное глиссандирование хора), вызывающего в памяти картины «Страшного суда» барочных погребальных месс. Преломляется здесь и звуковой облик ритуальных обрядов древности с магическими заклинаниями, выкриками, шумовым фоном ударных.

В третьей части — *Отдых в несчастье* — хору возвращаются его естественные вокальные функции, музыка застывает в тихом заторможенном звучании. После яростной демонической декламации возвращение пения само по себе уже выражает идею просветления: человек запел — жизнь продолжается. Хрупкий колорит финала во многом определяется характером инструментовки: ударные и медь полностью отсутствуют, уступая место тембрам арфы, фортепиано, деревянных духовых.

Следующие крупные сочинения — *Parollees tissées (Вытканые слова)*, *Les Espaces du Sometil (Пространства сна)*, *Книга для оркестра* — также основаны на технике ограниченного алеаторизма.

*Книга для оркестра* (1968) — монументальное симфоническое произведение, глубоко и многогранно отражающее различные стороны человеческой жизни, — своего рода *Книга*

*бытия*. В сравнении с *Тремя стихотворениями Мишо* в ней заметно смягчается стиль: фовистское начало уступает место экспрессивно-романтическим эмоциям, импрессионистической красочности, решенной средствами сонорно-алеаторической техники.

Книга разделена на четыре главы (Chapitres), соединенные интерлюдиями. Цикл трактован весьма своеобразно: два Анданте (первая и четвертая главы) обрамляют два различных по характеру Скерцо (вторая и третья главы)<sup>19</sup>.

Первая глава имеет характер романтической исповеди, окрашенной в прощальные тона. Она построена на противопоставлении двух планов: музыки интонированной и музыки сонорной. Печально никнущей интонации, основанной на остро звучащих интервалах большой септимы, тритона, малой ноты и порученной экспрессивно звучащим струнным, контрастирует россыпь звуков-точек фортепиано, арфы и челесты, воплощающая идею игры, калейдоскопа, цветного витража.

Вторая глава — легкое, фантастическое *Скерцо*, продолжающее линию ночных скерцозных образов Шимановского. Но написано оно в сонорной технике, построено на смене звукотембровых блоков (так, например, блок *pizzicato* сменяет «дождь звуков» фортепиано, арфы, колокольчиков).

Третья часть — драматическое Скерцо, в котором активизируется роль ударных, медных духовых, пассажей струнных. Это единственная часть, в которой слышны отзвуки *Великой битвы* из *Трех стихотворений Мишо*.

Четвертая — самая впечатляющая часть. В ней — уход во внеличную сферу, далекую от людских драм, бурь, страданий. Она вызывает мысли о внеземных пространствах, величии космоса. Длительное восхождение в оркестре, вызывающее впечатление все усиливающегося свечения, приводит к ослепительной кульминации. Это своего рода грандиозное мультимногоголосное *tutti-cantabile*, написанное в алеаторической технике.

Все главы *Книги для оркестра* разделены интерлюдиями, исполняемыми *ad libitum*. В них — индифферентная игра звуками-точками трех кларнетов (первая интерлюдия), кларнетов и арфы (вторая), колокольчиков и фортепиано (третья интерлюдия). Каждая интерлюдия переносит действие в новое русло. Композитор комментирует их смысл, как смену кадра или перелистывание страниц книги.

*Книгу для оркестра* можно отнести к числу самых оригинальных, ярких оркестровых произведений XX века.

19. Подобная архитектура восходит к Девятой симфонии Малера.



Последние годы. Творческий подъем. Новый существенный поворот в творческой эволюции Лютославского относится к 1970-м годам. С этого времени заметно обнаруживается его интерес к изысканному лиризму, утонченной камерности. Новая стилистика выявляется постепенно, плавно, на протяжении нескольких лет, начиная с 1976 года, когда была создана тонкая по колориту оркестровая пьеса *Mi-yarti*. В последующих сочинениях — в *Эпитафии* для гобоя и фортепиано, в Двойном концерте для арфы, гобоя и оркестра (1980), в трех пьесах для камерного состава под названием *Chaîne 1, Chaîne 2, Chaîne 3*, — что означает *Цепь 1, Цепь 2, Цепь 3*, в одночастной Третьей симфонии, в Концерте для фортепиано с оркестром усиливается романтическое начало, лирика обретает эмоциональную глубину и человечность. Исчезает былая агрессивность сонорного тематизма, оркестровая палитра становится прозрачнее и тоньше, хотя ни от техники алеаторики, ни от сонорных эффектов композитор не отказывается.

Концерт для фортепиано с оркестром (1987) — самое монументальное сочинение концертного жанра, которому в поздний период композитор отдает предпочтение. Это единственное сочинение после Концерта для виолончели с оркестром, которое композитор назвал в классических традициях концертом. Написан он по заказу Фестиваля современной музыки в Зальцбурге. На этом произведении, как и на всем, что создал Лютославский в поздний период творчества, лежит печать ярко индивидуального стиля и неповторимой эмоциональной атмосферы — романтически одухотворенной и в то же время благородно-сдержанной и даже хрупкой.

Сам жанр трактован в классическом духе: игровой принцип барочного музицирования, соревнование солиста и оркестра делает его подлинным концертом. Фортепианная партия очень пианистична, изобилует разнообразными фактурными приемами, богатой виртуозной техникой — аккордовой, октавной, мелкой бисерной, сложными пассажами двумя руками одновременно. Сонорика здесь уступает место яркому тематизму в классическом понимании, алеаторика используется в минимальной степени. Гармония же, основанная на принципе двенадцатитоновости, отличается свежестью красок и большим разнообразием аккордов. Композиция Концерта четырехчастна, основана на принципе контрастного сопоставления: в каждой последующей части меняются темп, характер, тип техники и движение. Интонационно четыре части произведения связаны между собой.

Первая часть в медленном темпе играет роль интродукции. Она построена на двух различных темах (А и В), которые затем повторяются как в сонатной форме без разработки: АВА<sub>1</sub>В<sub>1</sub>. Сам композитор характеризует первую тему как легкую, капризную, скерцозную и «индифферентную». В ней преобладают хрупкие и красочные «колокольчиковые» звучания фортепиано в высоком регистре. Вторая тема – кантиленная и экспрессивная, основанная на полнозвучной, октавно-аккордовой фактуре – в духе романтических лирических тем. Интонационное зерно, которое объединяет первую и вторую темы (появляется также и в других частях), – это «мотив репетиции».

Вторая часть – Скерцо-токатта, – смысл которой автор определил как «дикая охота», «преследование». В ней композитор предлагает пианисту испробовать все роды техники и фактуры в непрекращающемся движении *perpetuum mobile*. Преобладают бисерная техника, струящиеся пассажи, в которые инкрустирован основной мотив концерта – «мотив репетиции». Немалые сложности предлагает композитор пианисту в плане ансамблевой игры, ибо вся часть предусматривает точную координацию солиста с оркестром при очень сложной переменной метроритмической структуре: в каждом такте – свой метр (5/4, 3/4, 2/4, 4/4). Струящиеся пассажи сменяются легчайшими аккордами *staccato*. Смена фактуры осуществляется в свободной рапсодичной форме по принципу калейдоскопа, завершением которой служит фортепианная каденция.

Третью часть по характеру можно определить как скорбное *Largo*<sup>20</sup>. Это экспрессивный монолог фортепиано, построенный на красивой и выразительной кантиленной теме. В нее также инкрустирован «мотив репетиции» из первой части, и здесь он играет большую роль. В частности, на нем построена кульминация в центральном разделе трехчастной формы, где к фортепиано подключается оркестр. В репризе-коде оркестр отступает, и фортепиано, возвращаясь к начальной теме, на горестной ноте заканчивает часть.

Четвертая часть написана в духе барочной чаконы, или пассакалии, весьма оригинально трактованной. Ее тема, состоящая из десяти тактов, проходит в форме вариаций только в оркестре, образуя один пласт фактуры. Фортепианная партия построена на ином тематизме. Эти два пласта образуют своего рода «цепь»: «цепляясь» друг за друга, они никогда не

20. Привычных обозначений темпа для каждой части цикла (*Allegro*, *Largo*, *Presto* и т. д.) композитор не дает.

совпадают ни началом, ни концом<sup>21</sup>. Вся эта своеобразная вариационная форма, где каждая вариация начинается от новой ступени хроматического звукоряда, построена в виде волны непрерывного нарастания к мощной кульминации в конце.

Завершает творческий путь композитора Четвертая симфония (1992), премьера которой состоялась в Лос-Анджелесе под управлением самого композитора ровно за год до его смерти в феврале 1993 года. Умер Лютославский от тяжелой болезни в Варшаве в феврале 1994 года на 81 году жизни.

## Основные произведения

### Симфонии

Первая симфония (1947)

Вторая симфония (1967)

Третья симфония (1983)

Четвертая симфония (1992)

### Концерты

*Концерт для оркестра* (1954)

Концерт для виолончели с оркестром (1970)

Двойной концерт для гобоя, арфы и камерного оркестра (1980)

Концерт для фортепиано с оркестром (1988)

*Вариации на тему Паганини* для фортепиано с оркестром (1978)

### Сочинения для оркестра

Малая сюита (1950)

*Траурная музыка* для струнного оркестра (1958)

*Три постлюдии* для оркестра (1960)

*Венецианские игры* для камерного оркестра (1961)

*Книга для оркестра* (1968)

*Mi-Parti* (1976)

*Chaîne 1* для камерного оркестра (1983)

*Chaîne 2: Диалог для скрипки с оркестром* (1985)

*Chaîne 3* для оркестра (1986)

### Вокальные сочинения

*Lacrimosa* для сопрано с оркестром (1937)

*Силезский триптих* для сопрано с оркестром (1951)

*Пять песен* для меццо-сопрано и камерного оркестра на сл. К.Иллакович (1958)

21. Цепь – франц. chaîne – излюбленная форма в сочинениях позднего творчества Лютославского.

*Три стихотворения Анри Мишо* для смешанного хора, оркестра медных, деревянных и ударных инструментов (1963)

*Parolles tissées (Вытканые слова)* для тенора и камерного оркестра (1965)

*Les Espaces du sommeil (Пространства сна)* для баритона с оркестром (1975)

### **Кшиштоф Пендерецкий (р. 1933)**

Кшиштоф Пендерецкий вышел на музыкальную арену с конца 1950-х годов. Карьера его была ошеломляющей, успех, который выпал на его долю, уникальный. Творчество Пендерецкого охватывает уже полвека. Находясь в состоянии непрерывного движения, оно поражало слушателей крутыми поворотами и зигзагами в эволюции стиля. Однако эта эволюция, как в зеркале, отразила сложные пути послевоенной польской музыки, смены тенденций и направлений. Более того, творческая личность Пендерецкого воплотила дух напряженных исканий и художественных устремлений, который был характерен для всего европейского искусства той поры.

Годы формирования творческой личности Пендерецкого совпали с периодом обновления в польском искусстве. Для молодого поколения композиторов открылись широчайшие возможности воспользоваться всеми ставшими доступными средствами, техниками, которыми располагала музыкальная культура Запада. А это было время широких экспериментов в области сонорно-акустических свойств музыки, небывалого расширения ее тембровых границ, поисков звуковой материи нового типа. С этого и начал Пендерецкий, примкнув к авангардистским течениям электронной, конкретной, сонористической музыки. Причем наибольшее влияние на молодого Пендерецкого оказали К. Штокхаузен, с одной стороны, и П. Булез — с другой. Но с первых же произведений (*Строфы* и *Псалмы Давида*) польский композитор проявил абсолютную оригинальность в сонорном стиле. Период увлечения чистой сонорикой был недолгим. Создание в 1962 году небольшого произведения для хора а cappella *Stabat Mater* ознаменовало перелом. Композитор вернулся к интонационной музыке, при этом обогащенной новой техникой, в том числе и сонорной. Начиная с этого произведения Пендерецкий обрел свой стиль, свой центральный жанр, свою тему в искусстве. И какие бы метаморфозы ни претерпевало далее его творчество, что связано было с завоеванием все новых и новых «пространств» в звуковом мире, нечто константное, что, собственно, и составляет понятие «стиль Пендерецкого», в нем сохраняется на всех этапах его пути.

Невозможно отнести творчество Пендерецкого к какому-то определенному направлению музыки XX века. Различные эстетические тенденции, часто даже противоположные по своей сущности, соседствуют и преломляются у него под индивидуальным углом зрения. Он своеобразно соединяет приемы экспрессионизма и импрессионизма, неоклассицизма и романтизма. Но с годами, по мере эволюции в его творчестве все отчетливее обнаруживается национальное польское начало, что проявляется в особом типе художественного мышления, восприятия мира, способах его отражения. Звуковые проявления традиции сконцентрировались для Пендерецкого прежде всего в хоровой полифонии Ренессанса и в глубинных связях с искусством М.Карловича и К.Шимановского.

Кшиштоф Пендерецкий родился 23 ноября 1933 года в польском городке Дембнице близ Кракова в семье адвоката Тадеуша Пендерецкого. К 15 годам у Кшиштофа созрело твердое решение стать музыкантом, и в 17 лет, окончив гимназию, он едет в Краков, чтобы поступить в среднюю музыкальную школу, а затем — в Высшую музыкальную школу, в класс к профессору композиции Артуру Малявскому. Одновременно Пендерецкий посещает лекции Краковского университета по философии, классической филологии и эстетике. Он серьезно изучает латынь, древнегреческий, читает античную литературу в подлинниках. Все это готовило музыканта широкого кругозора и в значительной степени повлияло на музыкальное мышление будущего композитора. После окончания консерватории Пендерецкий принимает участие в конкурсе молодых композиторов Польши. Результаты конкурса были сенсационными. При вскрытии конвертов с девизами оказалось, что все три произведения, получившие первые премии, принадлежат Кшиштофу Пендерецкому. Это были *Строфы, Эманации*<sup>22</sup> и *Псалмы Давида* (для хора, струнных и ударных инструментов).

Далее в стремительном темпе одно за другим появляются следующие сочинения: *Три миниатюры* для скрипки (1959), Первый струнный квартет (1960), *Анакласис*<sup>23</sup> для 42 струнных и группы ударных инструментов (1960), *Полиморфия* для 48 струнных (1961), *Фонограммы* для флейты и камерного оркестра (1961), *Трен* с подзаголовком *Памяти жертв Хиросимы* для 52 струнных (1962), *Канон* для струнных и магнитофонной ленты (1962), *Флюоресценции* для симфонического оркестра (1962). И все это за три-четыре года! Названия некоторых из

22. Эманации — от лат. emanatio — излучение.

23. Анаclasis (греч.) — преломление света

этих произведений загадочны, необычны для музыки, заимствованы из научной терминологии. Но поражают не только названия, а прежде всего музыка первых произведений Пендерецкого. В них отразились активные поиски композитора звуковой материи нового типа, которая была бы способна дать новую звуковую модель мира. Сонорные композиции состояли из организованного и одновременно нерасчлененного хаоса звуков, массивных кластеров, мощных звуковых потоков, то расширяющихся и охватывающих все большее звуковое пространство, то сужающихся, рассеивающихся, исчезающих, превращающихся в звуковую пыль, затем вновь сливающихся в поток, рев, гул... Музыка загадочной Земли, ее недр, вулканических вершин и еще более загадочного Космоса, Вселенной...

Сочинения Пендерецкого этого времени – преимущественно сонорные. Однако в отличие от сонорики электронной музыки, которая начинает свое развитие в начале 1950-х годов, польский композитор достигает звучаний близких электронным с помощью традиционных инструментов – чаще всего струнных. Используя нетрадиционные способы звукоизвлечения, уподобляя струнные то синтезаторам, то ударным, то духовым инструментам, он кардинально обновляет фактуру и сам тип звуковой ткани. Пендерецкий широко применяет различные виды *glissando* (равномерные и неравномерные), *pizzicato* с сильным ударом струны по деке («бартоковское» *pizzicato*), игру за подставкой, на подгрифнике, различные типы *vibrato* – быстрые, медленные, широкие (с повышением и понижением на четверть тона), игру и удары *col legno*, удары кончиком пальцев по деке, удары смычком по пульту и т. д. Композитор изобретает и новый способ записи, существенно отличающийся от привычной нотной графики, и этот способ как один из многих прочно вошел в мировую композиторскую практику. Графические расширяющиеся и сужающиеся линии изображают изменчивые звуковые потоки различной плотности, силы, громкости, интенсивности, протяженности. Для всех новых приемов игры Пендерецкий также вводит систему собственных обозначений, которые помещает в партитуре в виде комментариев.

К числу самых известных сонорных композиций Пендерецкого принадлежит *Трен (Памяти жертв Хиросимы)*. Первоначально произведение имело название 8,26 по аналогии с сочинением Кейджа 4,33, что означает лишь продолжительность (в минутах и секундах) звучания. Но новое название, которое композитору подсказал кто-то из друзей,

оказалось, как видно, удачным, особенно в плане популяризации сочинения: из абстрактного сонорного оно превратилось в опус почти программный, рождающий яркие ассоциации. В одной из рецензий на исполнение сочинений молодого польского композитора на Фестивале современной музыки в Донауэшингене было совершенно верно отмечено: «Пендерецкий подарил нам музыку другого измерения»<sup>24</sup>. Действительно, его музыка — это новый мир, новые звуковые впечатления, новые эмоциональные реакции современного человека, живущего в атомный век, век космических полетов.

В этом же году на фестивале *Варшавская осень* прозвучал хор а cappella *Stabat Mater* (1962), который ознаменовал начало нового периода в творчестве композитора.

Хор а cappella написан на полный текст средневековой секвенции. Сам композитор указал на влияние Баха, а также композиторов нидерландской полифонической школы: Окегема, Обрехта, Лассо, полифонию которых он тщательно изучал. В светлой прозрачной фактуре хора Пендерецкий использует аллюзии на музыку отдаленных эпох — фактуру и гармонию раннего многоголосия, григорианский хорал, выступающий как знак католической службы. Принципиальная новизна произведения заключается в том, что из прикладного, богослужебного жанра он превращается в жанр, отражающий церковный ритуал в театрализованном виде. Композитор находит оригинальные приемы и выразительные средства, с помощью которых обрисовывает и гулкое пространство храма, и само действие внутри него (например, чтение и нестройное бормотание прихожанами слов молитвы, эффекты эха и реверберации).

*Страсти по Луке* (1965) — сочинение кульминационное в творчестве композитора и несомненно концепционное. Это редкий пример возрождения жанра пассионов в музыке XX века после долгого его забвения в XIX. Обращаясь к культовому жанру в пассионах (как позднее и в *Dies irae*, *Реквиеме*, *Магнификате*), Пендерецкий декларативно подчеркивает символическую значимость их текстов, способность проецировать идеи на современность. «Страсти — муки и смерть Христа, — комментирует композитор, — но также и муки, и смерть заключенных Освенцима, свидетельство трагического опыта человечества в середине XX века»<sup>25</sup>

Интересен вопрос о генезисе этого сочинения. Капось бы, композитор должен был оттолкнуться от страстей Баха, явившихся кульминацией в истории жанра. Однако он это-

24. Ивашикин А. Кшиштоф Пендерецкий. М., 1983. С. 29.

25. Frchardt L. Spotkania z Krzysztofem Pendereckim. Kraków, 1975. S. 89.



го не сделал. До Баха жанр пассионов прошел длительный путь развития, меняя от эпохи к эпохе свой облик. Эволюция музыки в различные исторические периоды, эволюция церковных жанров и стилей обусловила и существование различных типов страстей: псалмодических, респонсорных, мотетных, ораториальных. Ни одну из разновидностей древних пассионов, ни пассионы Баха Пендерецкий не берет в качестве стилевой модели, а свободно переплетает, скрещивает отдельные их элементы, сочетая с самыми современными средствами музыкального языка, и на таком синтезе создает собственную концепцию. В слушательском восприятии *Страсти по Луке* выстраиваются как величественный памятник и самого ритуала, и музыкального жанра, рожденного им, и различных этапов его становления. Если позволить себе такое сравнение, то пассионы Пендерецкого подобны древнему собору, который строился и перестраивался на протяжении многих веков, сохраняя черты архитектуры романской, готической, барочной, классической и других эпох.

В драматургии произведения сочетаются принципы номерной структуры ораториального типа страстей (выделенные хоралы, арии, псалмы) со сквозным развитием, в котором находит отражение течение церковного ритуала. Одновременно есть определенная близость к драматургии баховских пассионов, например, членение всей композиции на две части: I часть — страдания, II — смерть. Действует здесь и баховский принцип противопоставления образных сфер: лирической, воплощенной в ариях, эпической — рассказ Евангелиста, драматической, сосредоточенной в сюжетных сценах, отвлеченно-молитвенной, которую представляют псалмы а саррелла. Контраст драматургических линий весьма рельефен. Достигается он целым рядом чисто музыкальных антитез, из которых важнейшая состоит в противопоставлении традиционной музыкальной материи, основанной на интонационной природе, сонорным блокам. Так в хоровом пении объединяются традиции хорового унисонного псалмодирования, антифонов, респонсория, свойственные добаховским пассионам, с современной хоровой сонорикой, основанной на полифонической внезвуковысотной декламации, хоровом алеаторическом глиссандировании, кластерах, придающих музыке экспрессивный характер. Большое значение приобретают идущие от старинной хоровой музыки чисто фонические контрасты: высоких и низких регистров, мужского и женского хора, контрасты плотности и громкостной динамики. Хоровая сонорика используется разнообразно. Во-пер-



вых, в сюжетных сценах (бичевания, надругания над распятым Иисусом), где хор выполняет роль *tourbae*, он выступает со звукоизобразительными функциями, заменяя оркестр ударных и шумовых инструментов. Во-вторых, при помощи хоровой сонорики Пендерецкий стремится воссоздать звуковую атмосферу службы в католическом храме, обрисовать само акустическое пространство, заполненное толпой, участвующей в богослужении.

Оркестр — большой по составу, дополненный органом, фортепиано, фисгармонией, альтовым саксофоном, большим набором ударных, — трактуется многопланово: в сопровождении арий и некоторых хоров его звучание камерно, подчас ограничено одними педалями органа и низких струнных. В иных сольных фрагментах оратории композитор подчеркивает мелодические функции инструментальных линий, приближая их к голосовому высказыванию. Значительно возрастает роль оркестра в эпизодах, служащих для обрисовки «действия», где композитор пользуется исключительно сонорными средствами, основанными на алеаторической игре расчлененного на множество групп оркестрового аппарата. Различные типы звуковой материи, участвующей в сценах, делают наглядными те ракурсы, с позиций которых трактует Пендерецкий *Страсти*: как памятник религиозному ритуалу, как памятник музыкальному жанру, как драму, сюжет которой спроецирован на современность.

Многоплановость этой концепции раскрывается и на уровне интонационного материала, включающего средневековую григорианскую мелодию, псалмодию, юбилейные распевы, католические гимны, хроматизированный тематизм эпохи барокко. И рядом — современные атональные мелодические построения, основанные на серийном принципе. Две серии, последовательно изложенные в начале произведения, определяют характерную интервалику и интонационную атмосферу *Страстей по Луке*. Серии в дальнейшем выступают и как темы, и как основа для коротких лейтмотивов. Обе членятся на сегменты по четыре звука, каждый из которых представляет мотив креста. Серии Пендерецкого напоминают серии Веберна.

В этом разнородном тематизме Пендерецкий виртуозно находит точки соприкосновения, которые позволяют ему выстроить единую интонационную драматургию.

В изображении драматических сцен Пендерецкий использует уже устоявшиеся со времени первого применения Д. Мийо приемы ритмодекламации: полифонические каноны,

стретты (в которых роль темы выполняет ритмослово, ритмофраза), алеаторическую, вне вертикальной ритмической координации полифонию. Подчас отдельные слова, фразы поручаются разным голосам хора так, чтобы весь текст фразы одновременно звучал у всего хора. Восприятие способно фиксировать лишь фоническую сторону текста, и именно на ней заостряет внимание композитор. И хотя декламация принадлежит к явлениям внемузыкальным, обращается с нею композитор как с объектом музыкальным, подчиняя музыкальному ритму, полифонической фактуре, громкостной динамике и т. д. Автору удалось создать многоплановое, целостное по своей концепции сочинение, в котором контрастируют и сближаются принадлежащие разным эпохам стилевые пласты (псалмодия, григорианский хорал, барочный тематизм, атональные построения), объединяются разнородные театральные и музыкальные культовые традиции. После первого исполнения *Страстей по Луке* в 1966 году в Мюнстере (ФРГ) прошло около 40 лет, и это произведение из всего наследия Пендерецкого остается одним из самых репертуарных. Оно прозвучало в Лондоне, Берлине, Париже, Риме, Токио, Москве и многих других городах.

Среди произведений Пендерецкого 1960 – начала 1970-х годов особое место принадлежит *Заутрене* (1970–1972). Под этим названием существует два самостоятельных произведения, объединенных в целое содержанием текстов и художественной идеей: *Положение во гроб* и *Воскресение*. Диптих – сочинение уникальное не только в творчестве Пендерецкого, но и во всей западноевропейской литературе. Написанный под впечатлением православной службы в Троице-Сергиевом монастыре, он заслуживает особого внимания как редчайший образец отражения в художественном творчестве православного церковного обряда.

В отличие от *Литургии* Чайковского или *Всенощной* Рахманинова, которые исполняются в церковных соборах во время больших православных праздников, *Заутреня* не предназначена для такой роли, и невозможно себе представить, чтобы она прозвучала во время церковной службы. Написанная на церковно-славянский текст и посвященная православным праздникам, она вместе с тем не является произведением литургическим в прямом смысле, а представляет собой, скорее, художественное видение обряда и заключена в форму концертного произведения. По жанру *Заутреня* приближается к монументальной оратории, наследующей западноевропейскую традицию. Внелитургический характер *Заутрени* подчер-

квивает и исполнительский состав (два смешанных хора, хор мальчиков, пять солистов дополнены большим симфоническим оркестром, который никогда не допускала православная церковь в свои храмы). Этим объясняется и полная свобода обращения с текстом. Опираясь лишь на свое художественное чутье и вкус, композитор компонует текст *Положения во гроб* из *Всенощной* Страстной пятницы и из *Утрени* предпасхальной субботы, а текст *Воскресения* — из воскресной пасхальной *Утрени*. Названия частей *Положения во гроб* привлечены в качестве символов православной литургии. В них ни в какой мере не отражена ни специфика жанров, ни их последовательность в богослужении. Оригинальность замысла состоит прежде всего в поразительной многоплановости отражения православного праздника, и один из ракурсов произведения — показать православный обряд как явление культуры, как памятник старины. В этом — несомненное сходство с трактовкой жанра *страстей*. При этом композитор не стремится ни к натуралистическому воспроизведению обряда, ни к его стилизации, а воссоздает отдельные звуковые элементы православной службы: хоральные песнопения, псалмодию дьякона, пение священника, колокольный звон. И все эти элементы трактуются как символы православия. Автору удается поместить их в «контекст» храмового пространства, в котором протекает служба. Специфическими средствами оркестровой и хоровой сонорики он передает особенности архитектурного пространства, акустической среды: гулкость сводов, эффекты реверберации и эха, столь характерные для соборов. Более того, средствами музыки он не только дает возможность ощутить пространство, но и наполненность его многотысячной толпой — «звучащей», движущейся, живо реагирующей на происходящее, принимающей во всем участие.

В драматургии *Заутрени* действуют композиционные принципы ораториального жанра, хотя и сильно переосмысленного в соответствии с возможностями современного музыкального языка, новой композиционной техники. Пендерецкий применил здесь все испытанные приемы сонористики, алеаторики, мультимногоголосия, которые на редкость органично включились в раскрытие новых идей, объединившись со звучаниями элементов православного обряда.

Новый этап творческой эволюции композитора открыл Концерт для скрипки с оркестром. Законченный в 1976 году, Концерт ознаменовал некий стилевой сдвиг, который историки определили как поворот к неоромантизму. Вслед за Концертом появились Вторая симфония (*Рождественская*),

Второй виолончельный концерт, *Польский реквием* (1984) и две оперы – *Потерянный рай* (1978) и *Черная маска* (1988).

К концу XX века романтизм, отделенный от нас почти столетним развитием различных, преимущественно антиромантических течений, становится уже далекой историей. Новый виток в спиралевидной эволюции музыки – время такого синтеза, в котором интегрируются все этапы ее развития, начиная от древности, кончая всеми течениями XX века. Пришло время и для романтизма быть включенным в этот синтез.



Творческий путь Пендерецкого еще не закончен. Он в расцвете творческих сил. За последние десятилетия им создано значительное число сочинений в разных жанрах. Среди них три симфонии (Третья, Четвертая и Пятая), Второй концерт для скрипки с оркестром, Концерт для кларнета с оркестром, Концерт для флейты с камерным оркестром, опера *Король Убу* и ряд камерно-инструментальных и оркестровых опусов. Можно утверждать, что Пендерецкий – один из тех композиторов поколения 1960-х, музыка которых вошла в современную культуру, в жизнь современного человека. Она постоянно звучит в концертах, оперных театрах, постоянно присутствует на фестивалях современной музыки в разных странах и городах. И нет преград к ее восприятию. В ней много жизни, силы, темперамента, творческой фантазии, ярких захватывающих образов, новых оригинальных музыкальных решений. Она вовлекает слушателя в свою атмосферу, дарит ему новые ощущения, новые представления о мире, новые звуковые реалии. Сложность и новизна музыкального языка не пугают слушателя, так как новые идеи облекаются в рельефную форму, в которой композитор опирается на устоявшиеся веками принципы.

## Основные произведения

### Сочинения для оркестра

*Псалмы Давида* для симфонического оркестра (1958)

*Эманации* для двух струнных оркестров (1959)

*Анакласис* для 42 струнных и ударных инструментов (1960)

*Трен (Памяти жертв Хиросимы)* для 52 струнных инструментов (1960)

*Полиморфия* для 48 струнных инструментов (1961)

*Капон* для струнного оркестра и магнитофонной ленты (1962)

Симфония № 1 (1973)

Симфония № 2 (1980)

Симфония № 3 (1988–1995)

Симфония № 4 (1989)

Симфониетта для струнного оркестра (1992)

Симфония № 5 (1992)

### *Хоровые и вокально-оркестровые сочинения*

*Псалмы Давида* на библейский текст для смешанного хора, струнных, ударных инструментов (1958)

*Строфы* на тексты Менандра, Софокла, Омара Хайяма, Ветхого Завета для сопрано, чтеца и 10 инструментов (1959)

*Stabat Mater* на традиционный текст средневековой секвенции для трех смешанных хоров без сопровождения (1962)

*Страсти по Луке* на тексты Евангелий от Луки и Иоанна, псалтыря, секвенций и гимнов для солистов, чтеца, трех смешанных хоров, хора мальчиков и оркестра (1966)

*Dies irae*, оратория памяти жертв Освенцима на тексты Эсхила, поэтов XX века — Арагона, Валери, Броневского, Ружевица, а также псалтыря, Апокалипсиса, Первого послания к коринфянам для солистов, смешанного хора и оркестра (1967).

*Заупреля* на тексты православной литургии. Первая часть: *Положение во гроб* для пяти солистов, двух смешанных хоров и оркестра (1970)

*Заупреля*. Вторая часть: *Воскресение* для пяти солистов, двух смешанных хоров, хора мальчиков и оркестра (1971)

*Magnificat* на традиционный текст Евангелия от Луки для баса соло, семи мужских голосов, двух смешанных хоров, хора мальчиков и оркестра (1974)

*Польский реквием* для солистов, хора и оркестра (1984)

### *Инструментальные концерты*

#### *и пьесы для солирующих инструментов с оркестром*

Соната для виолончели с оркестром (1964)

Каприччио для гобоя и 11 струнных инструментов (1965)

Концерт № 1 для виолончели с оркестром (1971)

Партита для клавесина, гитары, бас-гитары, арфы, контрабаса и симфонического оркестра (1972)

Концерт № 1 для скрипки с оркестром (1977)

Концерт № 2 для виолончели с оркестром (1982)

Концерт для кларнета и камерного оркестра (1992–1995)

Концерт № 2 для скрипки с оркестром (1995)

### *Камерная музыка*

Струнное трио (1991)

Квартет для кларнета и струнного трио (1995)

### Оперы

*Дьяволы из Людена.* Либретто композитора по пьесе Дж. Уайтинга *Дьяволы* (1969)

*Потерянный рай.* Духовное представление. Либретто К. Фрая по одноименной поэме Дж. Мильтона (1978)

*Черная маска.* Либретто Гарри Купфера и К. Пендерецкого по одноименной пьесе Г.Хauptмана (1986)

*Король Убю,* опера-buffa (1991)

### Рекомендуемая литература

*Балза И.* История польской музыкальной культуры Т. 1. М., 1954.

*Вольныйский Э.* Кароль Шимановский. Л., 1974.

*Голяховский С.* Кароль Шимановский // Кароль Шимановский. М., 1982.

*Ивашикевич Я.* Встречи с К. Шимановским // Кароль Шимановский. М., 1982.

*Ивашкин А.* Кшиштоф Пендерецкий. М., 1983.

*Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.

*Кокорева Л.* Музыкальная культура Польши XX века. М., 1997.

*Лютославский В.* Статьи, беседы, воспоминания. М., 1995.

*Никольская И.* От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого. М., 1990.

*Никольская И.* Кароль Шимановский // Музыка XX века. Ч. 2. Кн. 5. М., 1987.

*Шимановский К.* Избранные статьи и письма. М., 1963.

*Шимановский К.* Воспоминания. Статьи. Публикации. М., 1984.

## Румыния

Румынская профессиональная музыкальная культура и национальная композиторская школа сформировались позже других в Западной Европе. Обладая древним и самобытным фольклором, своеобразными традициями народного вокального и инструментального музицирования<sup>1</sup>, страна вместе с тем вплоть до конца XIX века не могла создать на этой богатейшей основе национальную классику. Причиной тому – сложная историческая судьба Румынии, долгое время находившейся в состоянии раздробленности и политической зависимости. До середины XIX века страна фактически не имела государственной самостоятельности. В разное время она частично входила в состав Болгарского царства (VIII–X века), Венгерского королевства (XI–XII века), подвергалась вторжениям половцев (XI–XII века), монголо-татарскому нашествию (XIII век) и, наконец, к XVI веку полностью попала в зависимость от Османской империи. Господство последней было прекращено лишь к 1862 году, когда в результате длительной освободительной борьбы было осуществлено объединение двух дунайских княжеств – Молдовы и Валахии – в

1. Его архаические слои – плачи и другие обрядовые жанры, колыбельные, эпические баллады, лирические песни отличаются речитативно-декламационной манерой исполнения, диатоничны по ладовой структуре. Наиболее же оригинальны и сложны в своих мелодических и ритмических деталях лирические *дойты* – жанр вокальной или инструментальной импровизации, характеризующийся богатой орнаментикой, изощренной хроматизацией напева. Особой любовью в Румынии издавна пользовались виртуозные инструментальные наигрыши, исполнявшиеся на скрипке (лзуте) или на духовых (флуере, нае и др.). Их носители – народные музыканты *лзутары*, зачастую не зная нотной грамоты, сочиняли и исполняли сложнейшие пьесы импровизационного характера. Лзутары выступали и в небольших ансамблях – *тарифах* (тэрафах).

единое государство — Румынское княжество (с 1881 года — королевство)<sup>2</sup>.

Многовековое иноземное иго, национальная раздробленность не способствовали культурному развитию страны. В этих условиях музыкальное искусство — исполнительство, творчество, изучение фольклора — еще начиная со Средневековья и вплоть до XIX века оказалось сконцентрированным преимущественно в монастырях и боярских усадьбах. Румынские просветители, изучавшие духовную музыку, делали и первые записи народных мелодий. Так, в XVII веке церковный органист, композитор Йоан Кайони (1629–1698) собрал и записал народные мелодии Трансильвании, а также несколько наигрышей лэутаров Валахии и Молдовы. Его сборник, вошедший в историю под названием *Кодекс Кайони*, явился одним из первых опытов собирания и нотации румынской народной музыки. Многие представленные в нем мелодии до сих пор репертуарны и существуют в современных обработках. Большую роль в собирании и изучении румынского фольклора сыграл Димитрие Кантемир (1673–1723) — выходец из боярской семьи, выдающийся ученый, политик, писатель, деятельность которого имела значение для культуры многих стран, в частности Румынии, Турции, России<sup>3</sup>. В его трудах по истории Молдовы можно найти и записи народных мелодий.

Значительные политические события — революции и освободительные движения, всколыхнувшие в XIX веке всю Европу, вовлекли в свой водоворот и дунайские княжества, оказали активизирующее воздействие на развитие их культурной жизни: возникли художественные общества, были открыты университеты и консерватории (в Бухаресте и в Яссах), создавались оркестры, театры, налаживалось издательское дело, стали выходить журналы. На рубеже 40–50-х годов XIX века страна переживала и невиданный прежде взлет художественного творчества. Именно к этому времени относятся творческие опыты Василе Александри, Михая Эминеску, Йона Луки Караджале, Николае Григореску, Йона Андрееску — признанных классиков национальной румынской литературы и живописи.

Тогда же появились и первые композиторы-профессионалы, чья деятельность во многом определила пути разви-

2. Полную независимость Румыния обрела лишь в 1877–1878 годах в результате русско-турецкой войны, способствовавшей освобождению Румынии и других народов Балканского полуострова от турецкого ига. Трансильвания же, входившая в состав Австро-Венгрии, была присоединена к Румынскому королевству только после Первой мировой войны (в 1918 году).

3. С 1711 года Д. Кантемир жил в России и был сподвижником Петра I, его советником по восточным вопросам.



тия румынской композиторской школы вплоть до конца XIX века. В их творчестве сформировался круг образов, установились основные жанры и стилистические принципы, основанные на взаимодействии народно-национальных традиций с нормами европейского классического и раннеромантического искусства. Йон Андрей Вахман (1807–1863) создал более пятидесяти музыкально-театральных произведений – комических опер, водевилей; Людвигу Висту (1819–1889) принадлежал первый опыт балетной музыки; Александру Флехтенмахер (1823–1889) стал автором популярных патриотических песен, а также нескольких музыкально-театральных сочинений, в числе которых – высоко ценимая современниками оперетта *Баба-Яга* (1848). Композитор выделялся незаурядным мелодическим талантом, тонким пониманием фольклора. Именно в его музыке начали формироваться принципы претворения народных истоков в композиторском творчестве. Лучшие его мелодии часто воспринимались как подлинно народные и даже записывались фольклористами. Такой, например, была судьба его исторической песни-баллады *Мать Штефана Великого*.

Среди непосредственных преемников А.Флехтенмахера наиболее близким ему своим талантом мелодиста, тяготением к песенным жанрам оказался Чиприан Порумбеску (1853–1883), один из самых одаренных музыкантов нового поколения, трагически рано умерший и потому не реализовавший полностью свой яркий талант. Другие представители этого поколения пошли по пути расширения жанрового диапазона румынской музыки. Это видный скрипач и композитор Эдуард Кауделла (1841–1924) – создатель первой в Румынии историко-романтической оперы *Петру Рареш* (1889) и инструментального (скрипичного) концерта (1913); Джордже Штефенеску (1843–1925) – один из родоначальников румынской симфонической музыки (в 1869 году им была создана первая румынская симфония, долгие годы остававшаяся единственным сочинением в этом жанре).

В последней четверти XIX и начале XX века в Румынии появились новые композиторские имена – Г.Музическу, Г.Дима, Я.Мурешану, Й.Виду, Д.Кириак-Джорджеску и др., которые совмещали свою композиторскую деятельность с активным собиранием и изучением фольклора, сначала городского, а несколько позже и крестьянского. Наиболее значительную роль в этом процессе сыграл Гавриил Музическу (1847–1903)<sup>4</sup> – известный хоровой дирижер и композитор,

4. Настоящее имя и фамилия – Гавриил Вакулович Музыченко. Он был выходцем из Украины.

плодотворно работавший в области церковной музыки. В 1871–1872 годах он совершенствовал свое мастерство в Петербурге и впитал многие идеи русской школы. Г.Музическу, его современники и последователи дополнили национальную традицию тонкими обработками народных мелодий, сольными вокальными и хоровыми произведениями.

И все же, несмотря на обилие композиторских талантов, среди них не нашлось ни одного, кто, обобщив достижения своих соотечественников, сумел бы поднять национальную культуру на качественно новый, классический уровень. Поэтому не случайно одна из румынских газет в конце XIX века задавалась вопросом: «Когда же и у нас появится свой Глинка?».

### Джордже Энеску (1881–1955)

Многообразие деятельности. Творческий облик. Формирование стиля. «Румынский Глинка» явился на рубеже XIX–XX веков. Это был выдающийся мастер музыкальной культуры Джордже Энеску – музыкант широчайшего художественного диапазона, блестящий исполнитель, дирижер, скрипач-солист, талантливый ансамблист, незаурядный педагог. «Чародеем скрипки» называл Энеску его ученик Иегуди Менухин. Однако главное направление в его артистической биографии связано с композиторским творчеством. «Желание сочинять владело мной всегда», – писал Энеску в своих *Воспоминаниях*<sup>5</sup>.

Именно Дж. Энеску и стал подлинным родоначальником румынской национальной музыкальной классики: в его творчестве были обобщены традиции разных временных слоев национального фольклора – от древнейших до более поздних, опыт, накопленный его соотечественниками – румынскими композиторами XIX века, и, наконец, достижения мировой музыкальной культуры XIX–XX веков. Подолгу живший вдали от Румынии, Энеску своим искусством содействовал развитию национальной культуры родной страны, становлению в ней новой композиторской школы, укреплению ее авторитета на европейском небосклоне. Именно его произведения принесли румынской музыке первую европейскую известность, и до сих пор некоторые из них сохраняют свою значимость как выдающиеся явления художественного творчества XX века (опера *Эдит*, Третья скрипичная соната, скрипичная сюита *Впечатления детства*, популярнейшие *Румынские рапсодии*).

5. Энеску Дж. Воспоминания и биографические материалы / Пер., вступ. ст. и коммент. Е.Мейлиха. М.; Л., 1966. С. 138.

Выходец из румынского села Ливэни-Върнав на севере Молдовы, Энеску с детства был покори́т красотой степных просторов родной земли, причудливыми звуками народных песен и наигрышей, любовь к которым он пронес через всю свою жизнь. В юности, проводя летние месяцы в родном селе, он изучал игру лэутаров, особенности их скрипичной техники, знакомился с музыкантами, записывал их мелодии. С 1888 года, когда семилетний мальчик по рекомендации профессора Ясской консерватории Э.Кауделлы был отправлен в Вену — музыкальную столицу Европы, его связи с родиной становятся все более кратковременными, хотя и не прерываются вовсе, но при этом расширяется круг европейских впечатлений. Жизнь в Вене, а затем — с 1894 года — в Париже, ставшем для него второй родиной<sup>6</sup>, обогатила художественные представления юного музыканта. Занятия скрипкой у Й.Хельмесбергера — почитателя творчества Л. ван Бетховена; встречи с И. Брамсом и изучение его произведений, оказавших сильное влияние на начинающего композитора; мощное воздействие музыки Р.Вагнера, преклонение перед которой Энеску сохранял всю жизнь; наконец, занятия композицией в Парижской консерватории у Ж.Массне и Г.Форе и погружение в многообразный мир французской культуры — все это вместе с детскими впечатлениями от румынской народной музыки стало той художественной базой, на которой сформировалась творческая личность Энеску.

В Париже началась его профессиональная композиторская деятельность: в 1897 году появилось первое крупное сочинение — *Румынская поэма*, основанная на подлинных народных мелодиях, вплетенных в авторский тематизм, и близкая по стилю опытам первых румынских композиторов<sup>7</sup>. С этого момента почти 60 лет продолжался творческий путь мастера, насыщенный постоянными художественными исканиями, стремлением к созданию индивидуального стиля, в котором ощущался бы и дух времени, и голос народа. Требовательный к себе, Энеску сохранил в своем наследии всего лишь 33 опуса, однако они охватывают буквально все жанры европейской музыки — от оперы и симфоний до камерных ансамблей и вокальных миниатюр. В лучших из этих сочинений он предстает подлинным художником, глубоко чувствующим внутренние и внешние противоречия своего времени.

6. В 1893 году двенадцатилетний Энеску с отличием закончил Венскую консерваторию, а в 1899 году — Парижскую как скрипач, получив Grand Prix за исполнение Третьего концерта К.Сен-Санса.

7. О художественном замысле *Поэмы* см.: *Энеску Дж.* Воспоминания и биографические материалы. С. 77–78.

Еще в годы обучения Энеску завершил несколько крупных сочинений (наряду с уже упомянутой *Румынской поэмой*, это две скрипичные сонаты op. 2 и op. 6)<sup>8</sup>, открывших ранний период его творчества (1897–1914). Здесь он осваивал разные жанры и стили, здесь формировались его художественные пристрастия и творческие позиции. В круг его ранних сочинений входят преимущественно инструментальные произведения: скрипичные сонаты, камерные ансамбли, которые были особенно близки ему как исполнителю. Но общеевропейскую известность ему принесли «экзотические» сочинения, написанные в национальном румынском тоне на основе подлинного народного тематического материала. Две *Румынские рапсодии op. 11* (1901–1902) до сих пор являются наиболее широко исполняемыми произведениями Энеску. Отражая лишь одну из особенностей его творческого метода, *Рапсодии* в сравнении с *Румынской поэмой* представляют новую ступень в развитии песенно-танцевального материала. Они переросли наивную картинность *Поэмы*, в них можно говорить о рождении румынского жанрового симфонизма, обобщающего особенности национального характера.

*Первая рапсодия* – A-dug – вдохновенный апофеоз танца. В пестром kaleidoscope проносятся в ней лэутарские мелодии, в том числе *У меня есть один лей, и я хочу его против (Am un leu și vreau să-l beau)*, *Давай на мельницу (Hai la moară)* и, конечно, знаменитый *Жаворонок (Ciocîrlia)*. В оркестре слышатся то пасторальные звучания одинокого наяды или флуера, то меланхолическое музицирование скрипки или кобзы, то звонкие пассажи целого тарафа. Контрастом буйному веселью служит неторопливый сказ *Второй рапсодии* – D-dug, которая является образцом драматического развития фольклорного материала. Эпическая песня, навеянная суровыми страницами румынской истории, открывается величавым мотивом, созданным Энеску на основе плясового наигрыша *Сырба Помпьеру*<sup>9</sup>. Наряду с подлинными темами лэутаров композитор использует здесь мелодию баллады А.Флехтенмахера *Мать Штефана Великого*, скорбный мотив которой звучит в кульминации. Светлую ноту в музыку *Рапсодии* вносит лишь традиционный *Жаворонок*, завершающий всю пьесу и объединяющий обе рапсодии в единый цикл. Яркая эмоциональность, блестящая оркестровка сделали эти произведения подлинными символами румынской музыки. *Рапсодии* стали последними сочи-

8. За это время он создал свыше 30-ти произведений, большинство из которых не сохранилось.

9. Помпьеру (настоящие имя и фамилия – Костика Кандяну) – знаменитый лэутар.

нениями, в которых Энеску процитировал народные темы. В дальнейшем он отказался от этого метода: «Народная музыка должна оставаться в своей чистоте и неприкосновенности. Лучше всего стремиться не к использованию народных мелодий, а к творчеству в народном духе», — вот правило, которому он следовал до конца своих дней<sup>10</sup>

Рядом с сочинениями в народном духе Энеску создает произведения, в которых легко угадываются стилистические особенности европейской музыки XIX века, прежде всего романтической, на которой он воспитывался и перед которой всегда преклонялся. «Я писал свои ранние труды, не скрываясь, в манере бессмертного Иоганнеса», — замечал сам композитор, указывая на подражание Брамсу, присутствующее в его первых сочинениях. Однако романтические черты, будучи наиболее устойчивыми в его раннем творчестве, проявлялись в его произведениях по-разному: то в виде описательной программы-конспекта (в Румынской поэме), то в непрерывной изменчивости психологических состояний и использовании традиционных романтических образов (например, в одной из тем Первой скрипичной сонаты возникают аналогии с лесной романтикой К.М. Вебера). Романтические традиции ощущаются и в характере тематизма, нередко восходящего к немецко-австрийской песенности (Первая скрипичная соната) и балладности (начало Второй сонаты), и в трактовке сонатного цикла, часто приближающегося к романтической поэме. Такая композиция свойственна, например, струнному Октету ор. 7 (1900), в котором Энеску следует листовскому симфоническому методу монотематической трансформации. Его энергичная патетическая лейттема, выделяющаяся пунктирным рисунком ритма, превращается то в печальный речитатив альты (вторая тема первой части), то в зловещую вакханалию (начало второй части — скерцо), то в бравурный вальс (четвертая часть — финал).

Своеобразной энциклопедией романтического в раннем творчестве Энеску стало самое монументальное произведение этого периода — трехчастная Первая симфония (1905). Мир ее образов, характер тематизма обобщили наиболее типичные признаки симфонической музыки XIX века, прежде всего немецко-австрийского симфонизма. Пронизанное героико-романтическим пафосом, сочинение вобрало в себя отголоски жизнеутверждающих концепций Бетховена в духе *Героической* симфонии (на эти связи прямо указывает тональность симфонии Энеску — Es-dur); эпическую картинность, идущую

10. Энеску Дж. Воспоминания и биографические материалы. С. 238.

от C-dur'ной симфонии Ф.Шуберта. Тесные связи возникают здесь и с пантеистическим миром симфоний А.Брукнера. А призывный возглас, открывающий сонатное *allegro*, сродни героическим кличам вагнеровского Зигфрида.

Наряду с немецко-австрийскими романтическими влияниями в ранних сочинениях Энеску проявляются и иные стилистические принципы. Формирование композитора происходило во Франции в период зарождения и развития новых художественных направлений, в частности музыкального импрессионизма (конец 1880-х — 1890-е годы). И хотя мир утонченных образов, изысканных гармонических сочетаний, причудливых оркестровых красок не был в те годы особенно близок его музыкальному мышлению, приметы нового стиля неожиданно пробивались сквозь строгие правила академической школы. Угадываются они и в изящном Децимете деревянных духовых и валторн (*Dixtuor*) *op. 14, D-dur* (1906)<sup>11</sup> — трехчастной пасторальной сюите, выдержанной в едином песенно-танцевальном духе, и в Семи вокальных миниатюрах на стихи французского поэта XVI века Клемана Маро (*op. 15, 1908*)<sup>12</sup>. Композитор предстает здесь тонким живописцем, воспитанным на безупречной чистоты рисунках в нежных пастельных тонах.

Наконец, в ранних сочинениях композитора проявляются и классицистские тенденции. Они заметны в одном из самых первых его фортепианных циклов — *Сюите в старинном стиле op. 3* (1897). Облик музыки начала XVIII века — французских клавесинистов, немецких органистов, Баха, Генделя, скрипичных мастеров — Энеску обобщенно воссоздает в четырехчастном цикле, выдержанном в духе барочной сонаты-сюиты и развивающемся от монументальной торжественной первой части (в органной манере) к моторному «скрипичному» финалу.

Среди большого числа произведений, созданных в первый период творчества (а он оказался для Энеску количественно наиболее насыщенным), особенно выделяется *Вторая соната для скрипки и фортепиано f-moll op. 6*, написанная будто на одном дыхании, за пятнадцать дней, в 1899 году. Сам композитор так определил ее значение: «...начиная с этой сонаты я стал самим собой... Я начал ходить самостоятельно»<sup>13</sup>.

11. Состав Децимета: две флейты, гобой, английский рожок, два кларнета, два фагота, две валторны.

12. Вокальные миниатюры редко привлекали внимание Энеску. Им написано около 30 песен, относящихся преимущественно к раннему периоду творчества.

13. *Энеску Дж.* Воспоминания и биографические материалы. С. 80.



В трех частях цикла угадываются разные грани дарования автора. Романтическое сонатное *allegro* разворачивается словно на едином дыхании, вырастая из унисонной главной темы спокойного лирико-эпического характера (в духе Брамса). Особенности второй части, поразившей современников тонким проникновением в специфику народного музицирования, сконцентрированы в ее начальной теме, звучащей в натуральном *f-moll* с оттенком фригийского лада в каденции, в переменном размере. Финал подводит итог циклу, собирая в себе важнейшие музыкальные образы произведения.

Ознакомление с сочинениями раннего периода позволяет сделать некоторые выводы об особенностях творческого становления Энеску. Раннее творчество — это не последовательная эволюция от простого к сложному, а ряд неожиданных «прорывов» в зрелость; среди них Вторая скрипичная соната, Децимет, отчасти *Румынские рапсодии* — сочинения, которые действительно направлены вперед к индивидуальному и рядом с которыми соседствуют (что вполне естественно) произведения подражательные, вторичные, необходимые для отработки собственного почерка. Этот период нужно рассматривать как время проб: композитор прикоснулся буквально ко всем жанрам и выделил наиболее близкие себе, в которых продолжал работать в дальнейшем — это сонатно-симфонические циклы и сюиты. Обращался он здесь и к разным стилистическим направлениям, отсюда эклектичность, заметная в творчестве раннего периода. И хотя его произведения становились все более популярными, исполнялись видными солистами и дирижерами того времени<sup>14</sup>, голос молодого композитора еще не зазвучал в полную силу.

Ранний период принес значительные достижения в исполнительскую деятельность Энеску. Его гастролы как скрипача успешно проходили по всей Европе, имя его появлялось на афишах крупнейших столиц — Рима, Лондона, Берлина и др. А в 1909 году по приглашению А.Зилоти Энеску выступал в Петербурге и в Москве.

Период творческой зрелости. В творческую зрелость Энеску вступает в тяжелое для всей Европы время: начинается Первая мировая война. Композитор подолгу живет на родине, где активно занимается просветительством, участвует в благотворительных концертах, выступает не только как скрипач, но и как дирижер. Он знакомит румынскую публику с Девятой симфонией Бетховена, с *Осуждением Фауста* и *Ромео и Джульетты*.

14. Известно, например, что Г. Малер в 1911 году исполнял в Карнеги-холле (Нью-Йорк) Первую оркестровую сюиту Дж. Энеску.

еттой Берлиоза, с произведениями русских композиторов. В 1918 году он создает в Яссах симфонический оркестр. Бурную музыкально-общественную деятельность Энеску сочетает с активным творчеством.

Период зрелости (1914–1937) — это период создания крупных драматических концепций: здесь две симфонии, сонатные циклы и, наконец, — опера. Открывается он трагической Второй симфонией (1914), замысел которой созрел еще в предвоенные годы. А в 1919 году Энеску заканчивает Третью симфонию для оркестра, хора (без слов), органа и фортепиано, в которой запечатлены образы, навеянные страшными годами войны, скорбь и страдание людей, борьба с силами зла. Концепция этой симфонии во многом предвосхищает замысел оперы *Эдит*. Как и в Первой симфонии, композитор обращается здесь к высоким философским традициям немецко-австрийского симфонизма, но по-новому осмысливает их. Они проявляются в лирико-драматической трактовке трехчастного цикла симфонии, особенно в его медленном финале, образы которого связаны с миром просветленной мечты, надежды на избавление человечества от горестей войны. Широкая мелодия, певучая фактура (к оркестру здесь присоединяется хор) символизируют образы тишины и покоя. Подобные завершения симфоний можно найти разве что у Малера. И хотя Энеску был далек от нравственных поисков великого австрийского симфониста, размышления о судьбах человечества не могли пройти мимо него.

1920–1930-е годы отмечены в творчестве Энеску напряженной работой над сонатными циклами (для фортепиано, скрипки и фортепиано, виолончели и фортепиано). В первом из них — Фортепианной сонате № 1 *fis-moll* (1924) — композитор словно вспоминает основные этапы своего стилистического развития: от патетической романтики первой части через конструктивную жесткость и гротеск второй (скерцо) к изысканному фонизму медленного финала. В последнем цикле — Фортепианной сонате № 3 *D-dur*<sup>15</sup> (1935) — он вплотную подошел к музыкальной стилистике XX века: здесь заметны неоклассические тенденции, которые проявляются в особой стилизованной простоте мелодико-гармонической структуры тематизма (первая часть), в линейном типе фактуры, собственном финале.

Однако лишь в Сонате для скрипки и фортепиано № 3 *a-moll* op. 25 (1926) его творческие искания обрели цель-

15. Фортепианная соната № 2 *es-moll* была задумана в 1937 году, однако замысел так и не был осуществлен.



ность и глубину. Одно из самых замечательных сочинений своего времени, соната ознаменовала наступление подлинной зрелости композитора, а его эстетические принципы предстали в ней в законченном виде. Это вершина инструментального творчества Энеску, путь к которой длился почти 30 лет. Созданное в годы напряженной концертной деятельности, сочинение отразило красоту артистического духа мастера, широту его эмоционального мира, в котором нашли выражение и непосредственность простого сельского мальчика, и утонченный интеллект европейского художника. Не цитируя ни одной народной мелодии, композитор тонко передал в музыке сонаты смысл ее подзаголовка — *В румынском народном стиле* (именно стиле, а не духе, как часто переводят, так как понятие «стиль» здесь включает в себя не только образы, настроение, но и особенности языка, детали формы и даже скрипичные штрихи).

Мир образов сонаты объединил в себе особенности народного темперамента, которые сам композитор определял как склонность к меланхолии и мечтательность, своеобразие румынского пейзажа и традиции народного инструментального музицирования. От наигрышей лэутаров ведет свое начало сам характер тематизма: изощренная, обильно украшенная мелизмами мелодика с опорой на дважды гармонический лад и с капризными сменами мажора и минора; своеобразное интонирование с широким использованием *glissando*, оригинальной орнаментики, четвертитоновых полетов, обусловленных нетемперированным строем инструмента; мозаичное плетение кратких мотивов, их постоянное вариантное преобразование. Гибкий ритмический рисунок, усложненный разнообразными синкопами, изысканной группировкой длительностей, коренится в импровизационном *rubato* народных мелодий. Широко представлены в сонате исполнительские особенности народного инструментализма. Композитор, глубоко изучивший детали скрипичной техники лэутаров, сам скрупулезно отметил все тонкости интерпретации: изменение темпа, динамики, особые виды штрихов, усиливая через них колористическое богатство произведения. В нем слышны голоса природы (например, народный прием игры *ciocîrlia* — жаворонок, короткое пронзительное *glissando* в высоком регистре, напоминает звонкое щебетание птиц), звуки народных инструментов — флуера, ная, кобзы. Этими эффектами пронизана вся полимелодическая ткань произведения — и партия скрипки, и фортепиано, имитирующее небольшой оркестр, в котором угадываются бряцание цимбал, гудение чимпоя (волынки).

Народные традиции обусловили особенности строения сонаты, которое приближено к свободной рапсодической форме, в частности к композиции дойны. Яркий жанровый и темповый контраст протяжной импровизации и стремительной пляски (жок) лежит в основе экспозиции первой части (*Moderato malinconico*), между ее импровизационной разработкой и танцевальной репризой. Все течение цикла от умеренного темпа к быстрому и особенно соотношение второй части (*Andante sostenuto e misterioso*) и финала (*Allegro con brio, ma non troppo mosso*) также образует подобие композиции дойны. И хотя форму каждой части цикла можно рассматривать в рамках академических структур<sup>16</sup>, более важным представляется свободное варьирование интонаций, сплетение кратких мелодических попевок, их моноинтонационное развитие на протяжении всего цикла, которое, восходя к народной исполнительской манере, сближает сонату с жанром рапсодии. Это в полном смысле «румынская поэма», не картинно-описательная, как в юности, а высокое художественное обобщение образов родины.

Однако Третья скрипичная соната обращена не только к румынской народной музыке, в ней на качественно ином уровне присутствуют и европейские художественные традиции как XIX, так и XX века. В поэтических образах сонаты, в изменчивости психологических состояний, переданных через ее гибкий тематизм, угадываются романтические корни искусства Энеску. Тонкая колористичность языка указывает на тесные связи с импрессионистами. Однако это уже не подражание, а сложный синтез многообразных качеств, который и составил индивидуальную особенность ее стиля.

В центре творческого наследия Энеску стоит его единственная опера *Эдип* (по трагедиям Софокла). Мысль о создании оперного произведения увлекала Энеску еще с юности. В его пристрастии к этому жанру чувствуется и воздействие личности Массне, и влияние самой музыкальной атмосферы Парижа. Нельзя забыть и того, что с детских лет Энеску сохранял в себе увлечение музыкой Вагнера. В период с 1890-х и до конца 1930-х годов им задумывалось, помимо *Эдипа*, девять различных работ для музыкального театра. Среди них — произведения на библейские и мифологические сюжеты (*Дочь Иевфая, Агасфер, Антигона*), и оперы на румынскую национальную те-

<sup>16</sup>. Первая часть написана в сонатной форме, вторая имеет трехчастную композицию, финал сочетает в себе признаки сонатного *allegro* и рондо.

му (*В Карпатах, Мастер Маноле*). Все они были оставлены автором на разных стадиях сочинения. От одних сохранились лишь эскизы, небольшие фрагменты, другие завершены, но не оркестрованы.

Осенью 1909 года<sup>17</sup> в театре Comédie-Française Энеску увидел трагедию Софокла *Эдип-царь* с известным трагиком Жаном Муне-Сюлли в главной роли. Сила созданного актером характера, его истинно французский темперамент и удивительная декламация настолько захватили композитора, что с этого момента он не расставался с мыслью об опере на потрясающий его сюжет: «...Такой сюжет, как этот, не выбирают; это он вас выбирает, он на вас накидывается, он вас не отпускает...»<sup>18</sup>. Тогда же, буквально по горячим следам, начали возникать и эскизы либретто.

Либреттист — поэт и драматург Эдмон Флег, знаток древнегреческой мифологии, обладал тонким сценическим чутьем и был страстно влюблен в музыку. Но направляющее начало в работе принадлежало композитору, который, имея свое видение темы, увлек им драматурга. Материалом для либретто, создававшегося в стихах на французском языке, стали две трагедии Софокла — *Эдип-царь* и *Эдип в Колоне*. На их основе написан текст третьего и четвертого действий оперы, начальные же два акта, где восстанавливается предыстория Эдипа до его воцарения в Фивах, составлены по мотивам мифов и рассказам действующих лиц первой трагедии.

*Первое действие*, которое Энеску называет прологом, вводит в ход событий: у правителя Фив Лайоса и его жены Иокасты родился сын. Население города празднует это событие. Но прорицатель Тиресий предсказывает младенцу ужасную судьбу — ему суждено стать убийцей своего отца и супругом матери. Народ оплакивает несчастных родителей, а Лайос поручает пастуху унести ребенка к скалам Киферона и бросить на растерзание зверям.

*Второе действие* происходит через двадцать лет: ребенок не погиб, пастух отдал его на воспитание царю Коринфа Полибу и его жене Меропе. Они нарекли мальчика Эдипом и вырастили. Но оракулы вновь предсказывают юноше его ужасную судьбу, и Эдип покидает Коринф, чтобы никогда не видеть тех, кого он считает своими родителями. На перекрестке трех дорог он встречает царскую колесницу. Грозный старик отталкивает юношу с дороги, и разгневанный Эдип невольно убивает его. Так сбывается первое предсказание: Эдип, сам того не зная, стал убийцей своего истинного отца — Лайоса. Над Фивами нависла

17. Сам Энеску указывал дату — 1910 год, однако известный исследователь его творчества О. Косма на основании документов уточнил ее.

18. Les souvenirs de George Enescu. Paris, 1955. P. 129.

опасность: у ворот города поселился Сфинкс, который убивает всех юношей, не умеющих ответить на его вопросы. Эдип разгадывает загадки Сфинкса и освобождает город. Жители объявляют его своим царем и мужем царицы Иокасты. Сбылось и второе пророчество оракула.

*Третье действие.* Спустя много лет благополучного царствования Эдипа в Фивах город поразила чума — это кара богов за убийство Лайоса. Престарелый Тиресий сообщает, что в его гибели виновен Эдип. Из рассказов пастуха и свидетелей смерти Лайоса Эдип узнает правду о своем происхождении. Иокаста в отчаянии убивает себя, а сраженный горем и ослепивший себя Эдип в сопровождении дочери Антигоны покидает Фивы.

*Четвертое действие.* Эдип и Антигона находят приют в Аттике. Сюда к ним прибывают посланцы из Фив, которые просят Эдипа вернуться на родину, так как страна, где он будет похоронен, станет непобедимой. Но Эдип не хочет возвращаться в Фивы, некогда отвергнувшие его. Чувствуя приближение смерти, он прощается с близкими и удаляется в священную рошу.

Таким образом, Флег и Энеску фактически создали новое произведение, охватывающее историю всей жизни героя от рождения до смерти (события, описанные в опере, занимают более 40 лет, в то время как в трагедии *Эдип-царь* они укладываются всего в один день)<sup>19</sup>. Авторы изменили основной конфликт произведения, переосмыслили идею античной трагедии, придали ей более современное гуманистическое толкование. Главную мысль оперы можно сформулировать как утверждение превосходства человека над силами судьбы. Оперный Эдип — герой-победитель, сильный духовно и физически борец, близкий ораториальным героям Генделя. Он показан не в развитии событий или чувств, а в единичных поступках, он — символ идеи, которую выражают авторы через эти поступки.

В связи с новой трактовкой образа Эдипа изменилось и понимание идеи Рока, получившей персонифицированное воплощение в образе Сфинкса. Рок здесь — не воля богов, а обобщение всего враждебного человеку. В этом плане он смыкается с образами судьбы у Бетховена или Чайковского, с романтическими концепциями Листа и Вагнера. Такое переосмысление основной идеи безусловно явилось откликом на события времени, ведь сочинение создавалось, хотя и с перерывами, в течение более чем 25-ти лет в трудные межвоенные годы<sup>20</sup>.

19. В 1936 году Флег издал либретто *Эдипа* как самостоятельное драматическое произведение.

20. Опера была полностью закончена в 1931 году.

Жанр оперы *Эдит* можно определить как музыкальную драму. Композитор так первоначально и назвал свою оперу – «*drama lirique*»<sup>21</sup>, позже закрепив за ней обозначение «*tragedie lirique*» (лирическая трагедия). Это обозначение Энеску трактовал не как определенный тип музыкальной драматургии, а исходя из своего понимания образа главного героя и разрешения основного конфликта. В композиции произведения он синтезировал принципы психологической драмы и эпической оперы. Мы же воспользуемся жанровым определением «музыкальная драма» в его обычном понимании, связанном со сквозным действием, с непрерывным течением музыки (без деления на номера), последовательной симфонизацией, выраженной не только в чрезвычайно значительной роли оркестра, но прежде всего в способах развития тематизма. В этом плане Энеску выступает наследником опыта Вагнера и Верди. Особенно же близкими ему оказались принципы оперной эстетики Мусоргского, последовательно соединявшего в своих произведениях психологическое действие (внутренние душевные конфликты героев) и народную драму. В первую очередь образцом для Энеску служила народная музыкальная драма *Борис Годунов*, композитор даже мечтал, чтобы исполнителем главной роли в его произведении стал Ф.И. Шаляпин<sup>22</sup>.

Развитие действия в опере характеризуется двумя противоположными тенденциями. С одной стороны, оно очень активно и напряженно движется к двум кульминациям-антиподам (ликующей – в конце второго действия и трагической – в конце третьего действия). С другой – драматургия оперы отличается стройной симметричностью, свойственной эпическим произведениям. Начало первого и четвертое действие (пролог и эпилог) имеют просветленно-идиллический характер и обрамляют драматические столкновения Эдипа с Лайосом (вторая картина второго действия), со Сфинксом (третья картина второго действия), с Тиресием и с Иокастой (в третьем действии), с самим собой (в финале третьего действия). Именно эти столкновения являются основным средством создания образа главного героя.

Одна из важнейших сторон композиции оперы – сфера действия – представлена двумя драматургическими линиями: Эдипа и народа, которые дополняют друг друга, пе-

21. *Lirique* по-французски – и лирический, и музыкальный.

22. Оперы Мусоргского и Энеску роднит и трактовка образа главного героя – сильной личности, показанной в сложных ситуациях и драматических столкновениях, и многогранное изображение народа.

ресекаются, а иногда, через отдельных персонажей, вступают в конфликты между собой. В отличие от сферы контрдействия, связанной с образом Рока и показанной в кратких эпизодах-столкновениях (пророчество Тиресия в прологе, убийство Лайоса, поединок со Сфинксом, чума в Фивах и разоблачение Эдипа), линии Эдипа и народа составляют своего рода эпический стержень композиции, ее основной сюжетный пласт<sup>23</sup>.

Образ главного героя оперы, несмотря на его эпическую природу, показан многогранно, в широком психологическом диапазоне. Эдип предстает гордым и нежным, яростным и торжествующим. Именно поэтому Энеску не связывает его ни с каким конкретным лейтмотивом, буквально все темы оперы прямо или косвенно являются его характеристикой. Вокальная же характеристика Эдипа (баритон) преимущественно сконцентрирована в развернутых монологических сценах. Две из них наиболее важны для понимания его образа — сцена *У перекрестка трех дорог* во второй картине второго действия, где Эдип бросает вызов богам, и прощание перед смертью (в Эпилоге). Встречаются также небольшие ариозо (особенно выразительно ариозо в финале третьего действия — прощание с дочерьми) и песня, помещенная в начале третьей картины второго действия и оттеняющая драматический диалог со Сфинксом. В вокальной партии героя можно найти и образцы выразительной кантилены, и речитативную декламацию. Экспрессивность его речи усилена интонационной сложностью: обилием хроматизмов, опеванием неустойчивых интервалов (чаще всего тритонов), четвертитоновыми ходами, сложными голосовыми *glissando*. Используется и «условная» нотация, фиксирующая переходы от вокального интонирования к «говорку».

Велика в опере и роль народа — хора. Функция хора в древнегреческой трагедии, как известно, сводилась к выражению авторских мыслей, общефилософских и общечеловеческих сентенций. В опере же Энеску хор превратился во второго героя, сопровождающего Эдипа во всех перипетиях судьбы. Этот герой живет в опере своей жизнью, веселится и страдает, из него выдвигаются персонажи, судьба которых оказывается неразрывно связанной с судьбой царя (прорицатель Тиресий, вестник из Коринфа Форбас, пастух и др.)<sup>24</sup>. Народная линия

**23.** В этой многоплановости, постоянных переходах от одной драматургической линии к другой, от действия к контрдействию — главное отличие музыкальной драмы Энеску от созданной почти в то же время неоклассической оперы-оратории И. Стравинского *Царь Эдип*.

**24.** Как это похоже на положение образа народа в опере М. Мусоргского *Борис Годунов!*

оперы была написана в либретто заново, и именно она дала возможность выявиться народно-национальной специфике музыки Энеску.

Экспозицией образа народа является пролог (первое действие). Здесь он предстает в двух состояниях – радости и горе, которые далее развиваются в последующих сценах. Светлые пасторальные хоры, дополненные танцами и инструментальными наигрышами, приветствуют рождение Эдипа. Ужас и скорбь народа, вызванные страшным пророчеством Тиресия, обобщены в хоровых плачах. Массовая сцена народного торжества, завершающая второе действие, – прославление Эдипа, победившего Сфинкса, приветствие новому царю Фив – это подлинно ораториальная композиция, обобщающая широкий круг настроений: от сомнений и тревог до восхищения и ликования. Велика роль народа и в третьем действии, где разворачивается грандиозная картина всеобщего горя, передано отчаяние жителей Фив, погибающих от чумы, смятение от известия о преступлениях Эдипа. Для выражения всего разнообразия состояний композитор использует множество хоровых жанров и форм. Это и большие эпические хоры, и хоры-песни, причитания, величания и даже хоровая декламация.

Своеобразие вокального письма *Эдипа* заключается в оригинальном сочетании театральной декламации во французском стиле, представленной в монологах и развитых драматических сценах, и песенности, наделенной румынским народным элементом. Она ярче всего выражена в народно-хоровых эпизодах. Есть в опере и примеры смыкания вокального и инструментального стилей, что ясно прослеживается, например, в партии Сфинкса. Порученная меццо-сопрано, эта партия пронизана сложно интонируемыми ходами – ноты, уменьшенные октавы и кварты. Резкие переходы-сопоставления крайних регистров, голосовое *glissando*, ритмическая прерывистость, внезапные паузы и остановки придают ей зловещий, фантастический характер.

Ощущение странного оцепенения усилено зыбким тональным колоритом, приближающимся к атонализму.

Важнейшим достижением музыкальной драматургии является широкое и последовательное симфоническое развитие, осуществляемое через лейтмотивы. «Симфоническое... это лучшее название, которое я представляю для произведения, являющегося делом моей жизни, в которое я вложил все свое сердце» , – писал композитор<sup>25</sup>. Четыре лейтмотива обобща-

25. George Enescu. București, 1964. P. 50.

ют основные сюжетные линии и конфликты оперы. Центральным смысловым лейтмотивом является *мотив победы человека*, который воплощает позитивное начало и связывается с образом Эдипа. Это наиболее яркая тема, звучащая, как правило, в высоких регистрах у струнных и деревянных духовых и поддержанная громким *tutti*. В ее мелодической распевности с широкими ходами на октаву, сексту, квинту, в простом, несколько архаизированном ритмическом рисунке (размер 3/2) угадываются славянские прообразы, усиленные ладовым своеобразием — сочетанием пентатонического верхнего голоса с крайне неустойчивым гармоническим басом.

Мужественному мотиву победы человека противопостоят мрачные темы, связанные с роковыми образами оперы, — это сам *лейтмотив Рока*, интонации которого вобрала в себя музыкальные элементы, исторически закрепленные за подобным кругом образов. Так, в начале и в конце лейтмотива Рока отчетливо прослушивается нисходящий поступенный ход с опеванием увеличенной секунды в духе темы вступления из сонаты *h-moll* Ф. Листа<sup>26</sup>. В середине лейтмотива мелькают «романтические вопросы», интонации, близкие началу *Прелюдов* Листа или теме судьбы из тетралогии Вагнера. Тембр контрафагота, которому поручено изложение темы, также имеет в музыке свою семантику, связанную с образами смерти и тьмы. Сфера зла дополняется *мотивом отцеубийства*, интонационно близким теме Рока.

Последний из лейтмотивов сам композитор связывал с *образом Иокасты*. Он действительно часто звучит при ее появлении, но трактовка названной темы шире, чем только портрет героини. С ней ассоциируются наиболее мягкие и человечные образы оперы. Это самая романтическая, лирически распевная тема, изложенная у струнных, гобоев и валторн. Ее трепетно-порывистая ритмика, напряженные эллиптические последования гармоний, поддерживающие секвентное восхождение хроматической мелодии, полифонические переплетения голосов создают пылкий, восторженный образ.

Лейтмотивы являются важной, но не единственной частью симфонического развития в опере. Кроме них в этом процессе участвуют и другие темы. К ним можно отнести нежную мелодию женского хора, звучащую в первой картине второго действия и связанную с образом родины Эдипа, или мотивы народных плачей (в первом, а потом в третьем действиях).

26. Эта аналогия была отмечена Б. Котляровым и Р. Лейтес (см.: Котляров Б. Я. Джордже Энеску. М., 1970. С. 100; Лейтес Р. «Эдип», опера Энеску // Музыка и современность. Вып. 6. М., 1969. С. 235).



Идея симфонизации произведения нашла отражение и в усилении роли оркестровой партии вообще, и самостоятельных оркестровых построений, несущих на себе смысловую и изобразительную нагрузку, в частности. Это прелюдия — симфоническая поэма, открывающая оперу и представляющая ее основные образные линии; небольшие вступления к картинам, обобщающие настроения, психологические состояния, рисующие картины природы; а также постлюдии — краткие послесловия, подводящие итог образному развитию в картине или действии. В них часто собраны музыкальные реминисценции, концентрирующие смысл происшедшего. В этом плане особенно важно оркестровое заключение сцены убийства Пайоса, в котором изображается буря в природе, а через нее передано и душевное состояние Эдипа — это подлинная кульминация картины *У трех дорог*, обобщение психологического и изобразительного начал.

Сквозное симфоническое развитие в опере подкреплено логикой тональных связей, при которых светлым, пасторальным картинам, сценам торжества постоянно сопутствуют диэзные тональности, трагическим же эпизодам — бемольные. Центром притяжения всех светлых тональностей является E-dur — тональность ответа Эдипа Сфинксу. Мрачная же сфера образов в основном опирается на g-moll и as-moll, в которых чаще всего звучит тема Рока.

В заключение скажем несколько слов о сценической судьбе оперы *Эдит*. Ее успешная премьера, состоявшаяся в Париже 13 марта 1936 года на сцене Grand Opéra<sup>27</sup>, вызвала много восторженных откликов. Высокую оценку *Эдит* получил в высказываниях видных деятелей французской культуры того времени — Ф.Шмитта, Э.Вюйермоза, А.Прюньера. Горячо поддержал сочинение А.Онеггер: характеризуя оперу как выдающееся явление музыкального искусства XX века, он поставил ее в один ряд с произведениями Р.Вагнера и К.Дебюсси. К сожалению, дальнейшая сценическая жизнь сочинения оказалась очень скромной: после четырех премьерных спектаклей оно появлялось на театральных подмостках крайне редко. И это вполне объяснимо. Ведь опера Энеску при всей ее значимости как произведения румынского национального композитора была для того времени сочинением традиционным, опирающимся на стиль европейской музыки рубежа XIX–XX веков (М.Друскин, например, сравнивал *Эдипа* с *Электрой* Штрауса). Не сыграла она своей роли и как явление нацио-

27. Постановку осуществили дирижер Филипп Гобер и режиссер Пьер Шеро. Партию Эдипа исполнял Андре Перне.

нальной румынской культуры. Написанная на французском языке<sup>28</sup> на сюжет, имеющий, скорее, общечеловеческое, а не конкретно национальное значение, она в те годы оказалась стилистически слишком сложной для восприятия на родине композитора, а потому была не востребована, что крайне тяготило мастера. Вместе с тем опыт Энеску оказался плодотворным для становления национальной оперной школы Румынии, а жанр симфонизированной музыкальной драмы получил продолжение в творчестве ряда композиторов последующих поколений.

Новая жизнь оперы началась лишь в конце 1950-х годов, уже после смерти композитора. Опера *Эдип* была поставлена Театром оперы и балета в Бухаресте и с тех пор заняла достойное место как выдающееся явление национальной классической музыки Румынии<sup>29</sup>.

Творчество последних лет. Последний период творчества Энеску начался незадолго до Второй мировой войны. Это было обобщение всего освоенного мастером более чем за сорок лет композиторской деятельности и вместе с тем неустанное продолжение стилистических поисков. Здесь вновь, но уже в несколько ином облике, возникла народная тема, и как антитеза ей все острее стали проявляться субъективные философские размышления, часто переплетающиеся с воспоминаниями о безвозвратно ушедшем. Иначе говоря, последний период — это итог, где получили завершение, а нередко были переосмыслены наиболее характерные образные линии творчества Энеску: жанровая (в *Сельской сюите* и *Концертной увертюре* на румынские народные темы) и лирико-философская (Второй струнный квартет, симфоническая поэма *Vox Maris, Камерная симфония*).

В Третьей оркестровой сюите (*Сельской*, 1938) — одном из лучших сочинений Энеску — возникают сюжетные мотивы, напоминающие юношескую *Румынскую поэму* или *Расходни*. Они конкретизированы в пространственных поэтичных заголовках, предваряющих каждую из пяти ее частей<sup>30</sup>. В этих названиях — и пейзажные мотивы, и картинки народного быта. Они овеяны легкой ностальгической дымкой и возвра-

28. Перевод либретто на румынский язык был осуществлен другом Энеску, музыкальным критиком Эманоилом Чомаком в 1942 году.

29. В исполнении приняли участие ведущие певцы румынской оперы — Д.Оханесян (Эдип), З.Палли (Сфинкс), Е.Черней (Иокаста) и др. Дирижер — М.Бредичану, режиссер — Й.Рынзеску.

30. I часть — *Обновление полей*; II — *Игра детей на свежем воздухе*; III — *Старый дом детства на закате солнца. Пастух. Перелетные птицы и вороны. Вечерний звон*; IV — *Река под луной*; V — *Сельские пляски*.

щают к эпизодам детства композитора. Богатый духовыми и ударными, оркестр имитирует звучание тарафов, то подражая наигрышам флуера, то копируя лэутарские приемы игры на скрипке. В партитуре много звукописи, воспроизводящей колорит сельского быта.

Линию воспоминаний о родине и о детстве продолжает и последнее скрипичное сочинение Энеску — сюита *Впечатления детства* (1940), посвященная памяти скрипача и композитора Эдуарда Кауделлы, направившего детские занятия Энеску на скрипке. Ее миниатюрные части-фрагменты «наплывают» друг на друга, словно из глубин сознания, обращенного в далекое прошлое<sup>31</sup>.

Образы каждой зарисовки предельно конкретны — здесь и сельский скрипач, искусство которого всегда было близко Энеску, и старый нищий — музыкальный портрет, выдержанный в традициях шубертовского *Шарманщика*, и импрессионистский пейзаж — *Ручеек в глубине сада*, выписанный с тонкой детализацией каждого исполнительского штриха. Лирическим центром сюиты является нежная *Колыбельная* — диатоническая простая мелодия, близкая крестьянским песням. Далее путь к финалу проходит через звукоизобразительные музыкальные картины: *Сверчок*, *Ветер в дымовой трубе*, *Буря*. Последняя же часть — *Восход солнца* — является обобщением всего произведения. В ней собраны и переосмыслены интонации предшествующих эпизодов — *Колыбельной*, *Старого нищего*, *Лэутара*, окрашенные здесь светлыми, солнечными тонами. Изложенные двойными нотами, аккордами, темы финала приобретают сочность и полноту; фортепианная партия усложнена искрящимися пассажами, имитирующими звучание цимбал, а нередко и целого оркестра. Тембровая и звуковая насыщенность подкрепляется в заключении ликующим D-dur.

Язык и стиль *Впечатлений детства* многое унаследовал от Третьей скрипичной сонаты. Как и в сонате, здесь изысканно переплелись народные румынские традиции, превратившие жанровую сюиту во вдохновенную поэму о родной земле, и признаки европейской, в частности французской, музыкальной культуры. Заметное место в музыке сюиты занял импрессионистский стиль с присущей ему гармонической и фактурной изысканностью. Нередко в музыке сюиты возника-

**31.** В сюите десять неразрывно связанных между собой эпизодов: *Сельский скрипач (Лэутар)*, *Старый нищий*, *Ручеек в глубине сада*, *Птичка в клетке и часы с кукушкой*, *Колыбельная*, *Сверчок*, *Лунный свет*, *Ветер в дымовой трубе*, *Буря*, *Восход солнца*.

ют и предвестники стиля О. Мессиаана<sup>32</sup>. Нотками ностальгии окрашено и последнее жанровое сочинение Энеску — *Концертная увертюра*, словно возрождающая дух *Румынских рапсодий*.

Драматизм человеческой судьбы в окружающем мире, борьба человека с роковыми силами — эти образы и мотивы в духе оперы *Эдит* находят претворение в двух крупных произведениях последних лет: симфонической поэме *Vox Maris (Голос моря, 1951)* для солистов (сопрано и тенор), хора и оркестра на слова Рене Вилли и в *Камерной симфонии* для двенадцати инструментов. В поэме романтическая тема подвига-жертвы потрясает реалистичностью своего толкования: гибель молодого матроса, спешащего на помощь терпящим бедствие, в бушующих волнах моря — это яркий образ устремленности к мечте и ее крушения в борьбе с агрессивным миром.

*Камерная симфония (1954)*<sup>33</sup> — последнее завершённое сочинение Энеску — не только обобщила весь творческий путь мастера, но и открыла новые качества в его языке, указала перспективы развития всей румынской музыки нового времени. Сущность концепции симфонии определяет соседство двух образных сфер — покоя, красоты мира и зла, иронии. Эти сферы не сталкиваются, но зло, становясь все более агрессивным, постепенно вытесняет образы покоя. Светлым пасторальным настроениям в симфонии соответствуют типичные для музыки Энеску средства: тонкая колористичность языка, красота гармонии, изысканная палитра тембров. Образы же зла раскрываются через тематизм, ранее не входивший в творческий арсенал композитора. Это прежде всего новый для него тип мелодики с угловатыми изломанными интонациями, нередко прямо перекликающимися с рисунком додекафонной серии, жесткие созвучия, неожиданные сонорные эффекты — музыка шумов и затаенных шорохов. Лирико-пасторальные образы композитор, как правило, связывает с тембром флейты, которую часто уподобляет флуеру; гротескно-саркастические же темы обычно поручаются высокому фаготу или трубе. Такие тембровые характеристики усугубляют остроту контрастов.

Образные крайности, определяющие драматургию четырехчастного цикла (все части исполняются без перерыва, что усиливает сходство симфонии с поэмой), наиболее отчет-

32. Аналогии со стилем О. Мессиаана подмечены в статье: *Цэрану К. Энеску — предтеча* // Страницы истории румынской музыки. М., 1979. С. 174.

33. Состав камерного ансамбля — флейта, гобой, английский рожок, кларнет, фагот, валторна, труба, скрипка, альт, виолончель, контрабас, фортепиано — представляет все красочные возможности полного оркестра, но без присущей ему звуковой насыщенности.

ливо выражены в сопоставлении двух сквозных тем — главной партии первой части (*Molto moderato, un poco maestoso*) и основной темы второй части — скерцо (*Allegretto molto moderato*). В непринужденно текущей главной партии (флейта и альт) проявляются черты архаических румынских наигрышей. Основная тема скерцо построена на хроматическом движении кратких квартовых мотивов. Тембровая раздробленность, острое *staccato* штриха придают ей капризно-саркастический характер. Возникнув в контрапунктирующих голосах тематизма первой части лишь как зловещее предчувствие, она постепенно становится все более заметной и настойчивой. Ее дальнейшая трансформация в патетический монолог трубы (третья часть — *Adagio*) приводит к трагической кульминации цикла — своеобразному похоронному шествию, перерастающему в стремительное начало финала (*Allegro molto moderato*) — последнюю волну развития темы зла. Свет и тьма, добро и зло сосуществуют рядом, при этом зло часто оказывается сильнее. В этом глубочайший трагический смысл философской концепции последнего произведения Энеску.

*Камерная симфония* — одно из самых оригинальных, глубоких по своей идее и стилистически неожиданных сочинений композитора. Если облик большинства его более ранних произведений склонялся к стилистике рубежа XIX–XX веков, то в *Камерной симфонии* Энеску соприкоснулся с художественными явлениями нового времени. Здесь он открыл для себя мир экспрессионистских образов с присущей им психологической заостренностью и жесткостью языка. Возможно, в этом сочинении начался поворот к новому творческому этапу, которому, однако, не суждено было осуществиться: композитор скончался 4 мая 1955 года в Париже, едва завершив работу над своим последним творением<sup>34</sup>.



Закончился творческий путь художника, 60 лет жизни которого были отданы служению искусству. За это время его музыка претерпела сложное развитие: начав свое творчество в традициях немецко-австрийской романтической школы, Энеску уже в годы творческой зрелости (1920–1930-е годы) сблизился с музыкальной культурой Франции. Сам композитор утверждал, что на его стиль «большое влияние оказали Габриэль Форе, Поль Дюка, Флоран Шмитт и Артур Онеггер»<sup>35</sup>. Параллельно происходило становление Энеску

34. Партитура *Камерной симфонии* была закончена композитором М. Михаловичем по указаниям самого Энеску.

35. *Энеску Дж.* Воспоминания и биографические материалы. С. 112.

как крупнейшего национального мастера, вырабатывалось его отношение к румынскому фольклору, формировался принцип взаимодействия народного искусства с профессиональным: «писать в народном духе, не прибегая к цитатам из фольклора»<sup>36</sup>. В своем обращении к фольклору композитор не был одинок – он отразил важные для музыки XX века фольклористские тенденции, ярко и по-разному выраженные также его современниками: Б.Бартоком, Э.Кодаем, К.Шимановским и другими. Освоение нового в творческой системе композитора не исключало, однако, уже пройденного, а всякий раз добавлялось к нему, смешивалось, что привело в поздний период к созданию оригинального и богатого по выразительности языка, обобщающего наиболее характерные приметы музыки XX века (фольклоризм, неоклассицизм, экспрессионизм). Именно поэтому Энеску стал, по словам видного румынского композитора А.Виеру, «одним из самых сложных, рафинированных и загадочных композиторов новейшей европейской музыки»<sup>37</sup>.

Творческую судьбу Энеску нельзя назвать счастливой. Высоко ценимый как исполнитель «чужой музыки», он при жизни не получил заслуженного признания как композитор, о чем с горечью писал: «Публика упорно желает видеть во мне лишь скрипача»<sup>38</sup>. Нечасто звучат его произведения и теперь. И этому есть свои причины: Энеску не был экспериментатором, не искал в музыке оригинальных путей, его влекли красота и эмоциональность. «В современной музыке нет музыки. Можно говорить о высокой технике, о красочности оркестровой палитры, но не о музыке в подлинном смысле слова», – замечал композитор<sup>39</sup>. Естественно, что его сочинения оказались малопопулярными в среде любителей музыкальных новшеств. В то же время многие крупнейшие музыканты XX века отмечали в его творчестве высокий профессионализм и глубину. Одним из самых больших почитателей музыки Энеску был Иегуди Менухин. Высоко оценивал творчество Энеску и выдающийся виолончелист Пабло Казальс: «Я считаю, что Энеску – один из самых значительных гениев современной музыки... – говорил он. – Музыка Энеску вернется к нам, и мы узнаем все его творчество так, как мы знаем творчество великих композиторов – Бетховена, Моцарта, Гайдна»<sup>40</sup>.

36. Энеску Дж. Воспоминания и биографические материалы. С. 243.

37. *Vienu A. Cuvinte despre sunete*. Bucharest: Cartea Românească, 1993. Цит. по рукописному переводу, выполненному Н. Виеру.

38. Там же. С. 216.

39. Там же. С. 214.

40. Цит. по: *Балан Дж. Джордже Энеску. Главы из книги // Энеску Дж. Воспоминания и биографические материалы*. С. 225.

## Основные произведения

*Опера*

*Эдил*, лирическая трагедия, либретто Эд. Флега, оп. 23 (1914–1931)

*Произведения для оркестра*

Симфония № 1 Es-dur оп. 13 (1905)

Симфония № 2 A-dur оп. 17 (1914)

Симфония № 3 для оркестра, органа, фортепиано и хора C-dur оп. 21 (1919)

*Камерная симфония* для 12-ти сольных инструментов оп. 33 (1954)

*Vox Maris*, симфоническая поэма оп. 31 (1950)

Три оркестровые сюиты: № 1 C-dur оп. 9 (1903), № 2 C-dur оп. 20 (1915), № 3 *Сельская* оп. 27 (1938)

Две *Румынские рапсодии* для симфонического оркестра оп. 11 (1901–1902)

*Камерно-инструментальные произведения*

Октет для 4-х скрипок, 2-х альтов и 2-х виолончелей оп. 7 (1900)

Децимет для духовых инструментов оп. 14 (1906)

Два струнных квартета оп. 22 (1921, 1952).

Три сонаты для скрипки и фортепиано: D-dur оп. 2 (1897), f-moll оп. 6 (1899), a-moll оп. 25 (1926)

Две сонаты для фортепиано оп. 24: fis-moll (1924), D-dur (1935)

Две сонаты для виолончели и фортепиано оп. 26: f-moll (1898), C-dur (1935)

Сюита для скрипки и фортепиано *Впечатления детства*, оп. 28 (1940)

*Камерно-вокальные произведения*

Семь песен на стихи Клемана Маро оп. 15 (1908)

**Михаил Жора. Пауль Константинеску.****Анатолий Виеру**

Традиции румынской национальной музыки формировались и в творчестве современников Дж.Энеску – А.Зирры, Д. Куклина, М.Жоры, М.Негри, С.Драгоя, М.Андрику и других, чья активная творческая деятельность пришлась на первую половину XX века. В отличие от Энеску, проведшего большую часть своей жизни вдали от Румынии, они связали свою судьбу с родной почвой. Но непосредственная поддержка и покровительство мастера, выработанные им эстетические установки, направленные на соединение народных музыкальных истоков с общеевропейскими принципами, позволили

этим талантливым музыкантам преодолеть провинциальность и ограниченность, присущие румынской композиторской школе второй половины XIX века. Начав свое стремительное восхождение на заре XX века, молодая румынская музыка менее чем за столетие освоила разнообразные художественные стили и жанры.

Так, один из самых значительных румынских композиторов середины XX века Михаил Жора (1891–1971) дополнил сделанное Энеску, обратившись к тем видам творчества, которых тот почти не касался. Его обычно называют отцом румынской песни — этот жанр занимает более половины творческого наследия композитора. Обратившись к национальной румынской поэзии (стихи Г.Боковия, Т.Аргези, Л.Блага, М.Думитреску и др.), М.Жора создал в своих вокальных миниатюрах многообразный мир, окружающий человека на протяжении всей жизни (например, песни *Оттепель*, *Песни флуера*, *Жаворонок*, *Пасхальная*). Предпочтение малым формам ставило совершенно особые задачи: музыкальный стиль здесь детализирован и определяется жанровой и образной природой произведения. Синтез слова и музыки придает мелодике песен тонкую декламационность. Гибкие ритмические формулы восходят к народным песенно-танцевальным жанрам, инструментальным импровизациям. В гармоническом языке оригинально сочетаются позднеромантическая чувственность — тяготение к альтерированным, увеличенным или уменьшенным аккордам, эллиптическим последованиям — и фольклорная жесткость, связанная с использованием политональности и модальности.

Второй важнейший жанр творчества Жоры — балет, близко переплетающийся с программными симфоническими произведениями. Шесть балетов композитора<sup>41</sup> отражают эволюцию его стиля, совершенствование оркестрового письма, тематического развития. Являясь за редким исключением хореографическими дивертисментами, они в основном одноактны и не содержат драматических конфликтов. В них запечатлены сценки из народной жизни, зарисовки быта сел и небольших городков. Разнообразные музыкальные традиции румынского фольклора служат основой красочных балетных партитур. Особняком среди балетов Жоры стоит *Возвращение из глубин* — одно из самых психологически сложных, масштабных (в балете три акта) и колористически сочных созданий

41. Приведем их названия: *На ярмарке* (1928), *Маденуазель Марциуца* (1940), *Старый двор* (1948), *Когда созревает виноград* (1953), *Возвращение из глубин* (1959), *Постоялый двор Дульцинеи* (1966).



композитора. Оно обобщает важнейшие тенденции его стиля. Здесь переплелись философский и поэтический мир, реальные и сказочные образы, наивная дивертисментность и широкое драматическое развитие. Это возвышенная лирико-романтическая поэма, наполненная выражением искренних симпатий к простым людям и их традициям.

С деятельностью Димитрие Куклина (1885–1978)<sup>42</sup> и Михаила Андрику (1894–1974)<sup>43</sup> в первой половине XX века связано развитие жанров симфонической и камерно-инструментальной музыки. Стиль обоих мастеров отличается глубиной, серьезностью передачи замысла, нередко имеющего философскую направленность. Их музыка не потрясает драматизмом, богатством колористических находок, умеренно спокойна и объективна. Важную роль в ней играют жанровые истоки, прослушиваются и непосредственные связи с подлинными народными мелодиями.

Особое место среди последователей Энеску занимает Сабин Драгой (1894–1963) – крупный композитор и исследователь румынского фольклора, собиратель крестьянских песен и дойн<sup>44</sup>, чья деятельность в области изучения музыки и быта народа определила сущность его творчества. Еще в ранних сочинениях композитор обратился к крестьянской песне как основе тематизма своих произведений. Считая себя верным последователем идей *Могучей кучки*, он в одной из своих ранних статей *О румынской музыке* писал: «Если мы задумаемся, в чем заключается источник оригинальности и красоты русской музыки, то поймем, что это народная песня, которая была и остается началом всех начал. Объединимся же, как это сделали пятеро русских, будем писать по-румынски, преградим дорогу чуждым влияниям!»<sup>45</sup>. Творчество С. Драгой отличается жанровым разнообразием: его перу принадлежат четыре оперы (в том числе наиболее известная – *Напасть* – из жизни румынских крестьян), опера-оратория *Константин Брыковяну*, оркестровые сюиты, дивертисменты, вокальная и хоровая музыка, многочисленные обработки народных мелодий.

Обобщая результаты деятельности музыкантов, принявших эстафету развития румынской культуры непосред-

**42.** Д. Куклин является автором 20-ти симфоний. Первая была создана еще в 1910 году, последняя – в 1973-м. Из других произведений композитора значительное место занимает опера *Агамемнон*.

**43.** В обширном творческом наследии М. Андрику (создал свыше 100 опусов) – десять симфоний, семь симфониетт, сюиты, серенады, квартеты, трио.

**44.** Им опубликованы сборники: *303 клядки из Баната и Трансильвании, 122 мелодии района Карачи, Мелодии долины Алмаж* и др.

**45.** Цит. по: *Cosma O.L. Opera românească. V. 2. București, 1962. P. 36.*

венно из рук Энеску и активно трудившихся рядом с ним, следует заметить, что все они были приверженцами творчества на национальной основе.

Следующее поколение румынских композиторов (С.Тодуце, А.Мендельсон, П.Константинеску, Г.Думитреску, Й.Думитреску, Х.Жеря и др.) начало свое творческое формирование перед Второй мировой войной и достигло зрелости в 1940–1950-х годах. Этот период совпал со сложной историко-политической ситуацией, когда Румыния, ставшая на путь развития народной демократии, а позже строительства социализма, во многом повторила противоречия и ошибки культурного развития СССР. Музыкальное творчество в этих условиях характеризовалось обращением к массовым жанрам – патриотической песне, кантате, оратории, реже – к опере. В стилистике произведений нарочито акцентировались связи с традициями революционных песен, городского фольклора; прямолинейно трактованные образы были навеяны событиями национальной истории, революционной борьбы и героической победы народа, в многочастной композиции ощущались многословность и декларативность в выражении идеи. Штампы оказались особенно типичными для оперного жанра 1950-х годов, сохранявшего традиции большой героико-романтической оперы, соединенной с чертами народной эпопеи. Таковы *Панэ Лесня Русалим* (1955) П.Константинеску – опера, посвященная теме борьбы гайдуков против турецких поработителей, или цикл опер Г.Думитреску (*Дечебал, Господарь Ион Лютый, Восстание, Девушка с гвоздиками*, 1955–1961), в сюжетах которых отражены события освободительной борьбы румынского народа от глубокой древности до современности. Такие сочинения отвечали «социальному заказу» эпохи, а национальные румынские традиции в них соединились с воздействием русской и советской оперы.

Однако наиболее ярким мастером, сформировавшимся еще в преддверии этого противоречивого времени, все же удалось сказать свое индивидуальное слово в румынской музыке 1940–1950-х годов. Это в первую очередь относится к Паулю Константинеску (1909–1963) – самобытному художнику, диапазон творчества которого простирался от вокального цикла до опер, от духовных ораторий до концертных сочинений. Следуя принципам своих предшественников, и прежде всего Жоры, он в своих произведениях постоянно обращался к фольклорным источникам, разным временным и территориальным пластам народной музыки. Как подлинный исследователь он стремился выявить все разнообразие музыкальных

традиций и отразить их в творчестве. Славу ему принесла комическая опера *Бурная ночь* (1934), созданная на сюжет пьесы Й.Л.Караджале еще совсем молодым композитором.

Особое внимание Константинеску уделял изучению и претворению традиций национальной духовной музыки в ее византийских истоках (*Церковная литургия, Рождественская и Пасхальная оратории*). Эти же традиции получили развитие и в его светских произведениях (*Византийское трио, Симфонические вариации на византийскую тему* для виолончели с оркестром), созданных еще в 1930–1940-х годах. Творческое наследие Константинеску богато оркестровыми сочинениями: увертюрами, фантазиями, концертными циклами. В них он предстает мастером симфонической разработки фольклора, что прослеживается, например, в пяти симфонических танцах – *Олтенияска, Чобанаи, Оаишский танец, Брыул, Сырба* (1949–1954). Эти небольшие оркестровые пьесы блестяще воссоздают огненные ритмы румынских плясок, сочные краски звучания народных ансамблей.

Переломными в судьбе румынской музыки можно считать две даты: 1955 и 1958 годы. 1955 – год смерти Дж. Энеску, по словам румынского композитора К.Цэрану, «обозначил начало целого потока первых исполнений его дотоле неизвестных сочинений. Исполнение в 1956 году в концерте памяти композитора его “Камерной симфонии” – произведения, показавшегося ошеломляющим, невероятным, взбудоражило многие умы, вызвало множество вопросов, и более того, потрясло сознание молодого поколения»<sup>46</sup>. Не прошло мимо музыкальной молодежи Румынии и принятое в 1958 году в СССР Постановление ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер *Великая дружба, Богдан Хмельницкий и От всего сердца*». Этот политический документ раскрепостил творческие поиски румынских музыкантов: отошли на второй план массовые жанры; новые, более сложные психологические мотивы появились в вокально-симфонических произведениях; чаще стала звучать камерная музыка.

Заметные изменения стали происходить и в самом музыкальном языке румынских композиторов, повернувшихся к западноевропейскому искусству Новейшего времени. Они все чаще обращались к додекафонии и пуантилизму, широко использовали приемы алеаторики, акцентировали поиск тембров (вплоть до включения в партитуру электроинструментов и магнитофонной записи). Выразительницей но-

<sup>46</sup> Цэрану К. Энеску – предтеча // Страницы истории румынской музыки. С. 165.

вых тенденций стала плеяда композиторов, расцвет творчества и зрелость которых пришлось на 1960–1980-е годы. Среди них – Паскаль Бенюю, Анатолий Виеру, Тибериу Олах, Аурел Строе, Вильгельм Бергер и другие. Обладая яркой индивидуальностью, самостоятельностью мышления, они, как и еще более молодые К.Чезар, К.Церану, К.Джорджеску, не представляли единой школы. И хотя в музыковедческой литературе нередко встречается понятие «румынская школа структуралистов», оно не может полностью отразить все многообразие систем, питающих их творчество. Не порывая с народными истоками, отталкиваясь от влияния Энеску и Бартока, нововенцев и Стравинского, Булеза и Ксенакиса, а также Вареза, Айвза, Кейджа, Штокхаузена, они использовали этот разнообразный и богатейший опыт для формирования собственных художественных идей. Одни оставались в фольклорном русле, другие разрабатывали иные методы сочинения музыки, в том числе и основанные на математических структурах (ряды чисел Фибоначи, теория простых чисел и т. д.), в творчестве третьих эти тенденции пересекались, приходили к взаимодействию.

Много возможностей для обновления стилистики румынской музыки второй половины XX века дал и сам фольклор Румынии, в частности дойны с характерными для них внезапными переходами от пения к речитации и стилю *parlato* (*parlando rubato*), обильной и сложной орнаментикой, гибкой ритмикой. Эти особенности естественно вошли в современную композиторскую технику, обогатив ее новыми ладовыми отношениями (например, использование четвертитоновых звуковых последований в горизонтали и вертикали), оригинальными ритмическими формулами. Синтез многообразных стилистических приемов европейского авангарда с собственными композиторскими находками претворен в композициях Т.Олаха (*Перспективы и Этюды пространства и ритма*), А.Строе (музыка к драме *Эдит в Колоне*), Ш.Никулеску (*Shant-Son*) и др.

Характерные черты новой румынской музыки обобщил в своем творчестве и один из наиболее ярких композиторов второй половины XX века Анатолий Виеру (1926–1998). Судьба этого мастера, эволюция его творчества отразили многие особенности развития национальной культуры в странах Восточной Европы за последние полвека. Выпускник Бухарестской и Московской консерваторий, ученик П.Константинеску и А.Хачатуряна, Виеру был воспитан на традициях румынской классики и лучших образцах советской компози-

торской школы. Но уже в пору юности молодой композитор пережил увлечение разнообразными стилистическими опытами — от атонализма до языка массово-патриотической музыки. Знакомство с сочинениями Прокофьева и Бартока обогатило его раннее творчество чутким ощущением фольклора, о чем свидетельствует один из первых крупных опусов — оратория *Миорица* (1956). Позже изучение музыки этих композиторов, погружение в творческий мир Энеску, Скрябина, Стравинского, Мессиана привели Виеру к развитию принципов модальности и созданию собственной теории ладов на основе математических систем<sup>47</sup>.

Диапазон творческой деятельности композитора был чрезвычайно широким и многообразным в своих проявлениях. Он выступал и как ученый-теоретик, исследователь основ современного музыкального мышления, и как популяризатор творчества своих предшественников. Виеру отдал дань и симфоническому дирижированию: в 1970-х годах он выступил в Бухаресте с серией концертов *Параллельные музыки*, а также исполнял собственные произведения. Однако главным делом его жизни было композиторское творчество, поражающее разнообразием жанров и художественных интересов: четыре оперы, семь симфоний, большое количество одночастных оркестровых пьес, концертов для солирующих инструментов с оркестром и произведений для инструментов-соло, хоровые сочинения. Эмоциональный мир музыки Виеру — это, по словам румынских исследователей, «ощущение Времени, его незаметного, но необратимого течения и трагического бессилия человека перед вечностью»<sup>48</sup>. Ускользящий образ времени композитор воплощает в таких сочинениях, как *Клепсидра I*<sup>49</sup>, *Экран*, *Решето Эратосфена*, *Клепсидра II*. Их музыкальная композиция представляет собой игру между постоянным «неподвижным» фоном («perpetuo») и прерывистыми краткими звуковыми вспышками — «эфмеридами», включающими элементы различных техник современной композиции: сонорики, коллажа, алеаторики.

Оборотной стороной времени для композитора явилась идея Тишины, Молчания, нашедшая свое выражение в

47. Эта теория в дальнейшем нашла обобщение в его *Книге ладов* (*Vieru A. Cartea modurilor*. Bucharest, 1980) — докторской диссертации композитора.

48. Цит. по рукописи неопубликованной статьи Н.И.Виеру и К.Д.Джорджеску *Заметки о современной румынской музыке*, написанной в 1976 году для сборника *Музыка и современность* (архив композитора).

49. Клепсидрой в Древней Греции назывались водяные часы.

*Ступенях тишины* для струнного квартета с ударными (1966–1967), Первой симфонии (1966–1967), названной *Ода тишине*. Ощущение звуковысотности не играло здесь никакой смысловой роли, музыка возникала из тембров, динамики и протяженности звуков, соотношений напряженности и расслабленности, мощи звучания и пауз как выражения крайней точки тишины.

Нередко произведения Виеру рождались под впечатлением глубоких жизненных потрясений, социальных противоречий. Так, Симфония № 3 *И земля содрогнулась* (1977–1978) явилась откликом на бухарестское землетрясение 1977 года, унесшее жизни сотен людей. В ее пяти частях, названных автором *Репортаж*, *Долина скорби*, *Радостная колядка*, *Ярость*, *Уже далеко*, композитор стремился воспроизвести внешние и внутренние проявления человеческой трагедии. Оперы *Иона* (1972–1975) и *Празднество нищих (Дракула)* (1978–1980) отразили состояние человека в обществе, лишенном свободы, основанном на насилии; они вызывали у многих близких композитору лиц аналогии с политическими процессами в Румынии периода правления Н. Чаушеску.

Философским обобщением мыслей композитора о времени и месте в нем художника стала одна из итоговых работ Виеру — опера *Последние дни — последние часы* (1990–1995), написанная на русском языке на основе маленькой трагедии А. Пушкина *Моцарт и Сальери* и драмы М. Булгакова *Последние дни*. Образы двух гениев мировой культуры — Моцарта и Пушкина — представлены в произведении параллельно: события, развиваясь в двух временных и пространственных плоскостях, приходят к слиянию в финале оперы. Истории жизни и смерти двух героев превращаются в единую трагическую судьбу художника. Музыкальный язык оперы прост и естествен, он сочетает выразительную кантилену как вокальных, так и оркестровых партий с яркими речитативами диалогов. Обобщая разнообразные стилистические достижения композитора, опера подводит итог его художественным исканиям.

Жанровая и стилистическая панорама румынской музыки 1960–1980-х годов отличается широтой. Оперы, оратории, симфонические произведения, концертные и камерные опусы свидетельствуют о многообразии художественных интересов. Развитие национальной румынской композиторской школы не прекращается. Созданная еще в XIX веке и достигшая своего классического выражения в творчестве Дж. Энеску, она продолжает свой путь, в котором тесно сплетаются нацио-

нальные традиции и принципы современного искусства. Так она остается верна завету классика: «...румынская музыкальная школа будет проникнута духом народного мелодизма даже в произведениях далеких от народной музыки»<sup>50</sup>.

#### Рекомендуемая литература

*Котляров Б. Я.* Джордже Энеску. М., 1970.

*Куницкая Р. И.* Музыкальная культура Румынии // Музыкальная литература зарубежных стран. Учеб. пособие. Вып. 7 / Сост. И.А. Гивенталь, Л.Д. Щукина, Б.С. Ионин. М., 2000. С. 347–384.

*Лейтес Р. Э.* «Эдип», опера Энеску // Музыка и современность: Сб. статей. Вып. 6 / Ред.-сост. Т.А. Лебедева. М., 1969. С. 231–300.

Страницы истории румынской музыки / Сост., ред., автор введения и коммент. Р.Э. Лейтес. М., 1979.

*Фадеева О. С.* Камерно-инструментальная музыка Джордже Энеску // Из истории зарубежной музыки: Сб. статей. Вып. 2 / Ред.-сост. С. Питина. М., 1977. С. 90–132.

*Энеску Дж.* Воспоминания и биографические материалы / Пер., вступ. ст. и коммент. Е.Мейлиха. М.; Л., 1966.

50. *Энеску Дж.* Воспоминания и биографические материалы. С. 235.

## Чехословакия (Чехия. Словакия)

Музыкальная культура Чехословакии — это определенный этап в развитии многовековой истории чешской и словацкой музыки с ее устойчивой национальной традицией. Он охватывает в основном время существования единого государства Чехословакии (1918–1990), включающего в себя три региона — Чехию, Моравию и Словакию, объединенные общностью культурной традиции, тесным взаимодействием этих славянских региональных школ. Однако пути их развития в историческом прошлом различны. Словацкая профессиональная школа, так же как и моравское направление в чешской музыке, складывается только в XX веке, в то время как чешская профессиональная школа имеет глубокие исторические корни и как самостоятельное, ярко самобытное национальное явление участвовала на протяжении столетий в общем процессе эволюции европейской культуры. Кульминационные фазы в истории Чешского государства, науки, культуры начиная с эпохи Великой Моравии (IX–X века), королевства Пржемысловичей (XI век), породившие расцвет инструментальной музыки в XII–XIII веках, рождение гуситского хора в эпоху Реформации в XV веке, многоголосие Возрождения, искусство мастеров Мангеймской школы и Мысливечека в XVIII веке, сильную национальную ветвь европейского романтизма с именами классиков чешской музыки Сметаны и Дворжака, составляющую мощную традицию чешского музыкального искусства.

Важнейшие исторические события обозначили этапы в развитии чешской и словацкой музыки в XX веке. Это 1918 год — год образования независимого государства Чехословакии, вышедшей из состава Австро-Венгерской империи Габсбургов, окончания трехсотлетней (после поражения чехов в битве на Белой горе в 1620 году) «эпохи тьмы» (Алоис Йирасек). Это означало высвобождение от всемогущества австро-немец-



ких влияний, открытость к контактам с другими национальными школами (прежде всего русской и французской), но главное — утверждение своего статуса самобытной национальной культуры. Окончание Второй мировой войны, когда Чехословакия становится социалистическим государством, и 1989 год с его так называемой «бархатной революцией», в результате которой образовались две самостоятельные республики — Чешская и Словацкая, — обозначили вехи в их музыкальной жизни.

Своеобразие национальной культуры предопределяется исторической судьбой чешского народа, складывавшейся особым образом. Чехия, расположенная на перекрестке европейских путей, в центре Европы, была «открыта всем ветрам»; народ чешский, крепко державшийся за свой жизненный уклад, обычаи и нравы, был восприимчив и ко всему, что несло с собой общение с другими народами. Поэтому в ней нашли свое отражение важнейшие черты общеевропейской истории музыки. Новый подъем музыкального искусства в прошлом веке ознаменовало творчество Леоша Яначека и Богуслава Мартину, а в словацкой музыке — Эугена Сухоня и Яна Циккера, ныне признанных классиков XX века.

Вызревание новых тенденций наблюдается уже на рубеже XIX и XX веков. Среди композиторов этого переломного времени — Зденек Фибих, Йозеф Богуслав Фёрстер, Витезслав Новак, Йозеф Сук, Отакар Острчил, Оскар Недбал. На основе развития национальных традиций, сложившихся в творчестве Сметаны и Дворжака, в музыке этих композиторов получают отражение и вагнеровские влияния, захлестнувшие Европу, и новые импульсы, идущие от французского импрессионизма, от русской школы (Чайковский, Мусоргский, несколько позднее Стравинский). Возникают и новые веяния, связанные с распространением декадентских умонастроений рубежа веков. Наконец, постепенно формируется новый взгляд на фольклор, свойственный неофольклоризму XX века.

Фольклор как одна из основ выражения национального менталитета сыграл огромную роль в развитии региональных направлений. Фольклор Чехии и Словакии имеет большой спектр локальных вариантов и в Чешской, и в Словацкой, и в Моравской областях: только в моравском фольклоре различаются лашский, валашский, ганацкий, горацкий варианты. Различны его жанры и формы бытования в исторической ретроспективе — одни подверглись воздействию ладо-структурных закономерностей австрийско-немецкой традиции, другие сохранили первозданный облик, существуя в отдалении от культурных центров. Метод претворения чеш-

ско-моравского фольклора Яначек и Мартину, а словацкого – Сухонем, Циккером, Мойзесом характерен для фольклоризма XX века. В его основе – интерес к новым, не известным еще профессиональной практике фольклорным пластам, ориентация на такие жанры, которые не стали, подобно польке или фурианту, своего рода символом чешского элемента в музыке. Моравские народные баллады, силезские песни, танцевальные наигрыши вошли в музыку Яначека и Мартину, определив свежесть и своеобразие интонационно-ритмической и гармонической сфер. Национальный облик их искусства связан прежде всего с претворением чешско-моравской песенной лирики, которой свойственны широта мелодического распева, наличие лидийского или миксолидийского тетра хорда в интонационной структуре, мажоро-минорное балансирование, ладовые модуляции, в частности, так называемая «моравская» (или «карпатская», по определению Я. Мигуле) модуляция (большесекундовое соотношение тональностей), мягкая плагальность, синкопированная ритмика, возникающая при дроблении сильной доли или при продлении слабой, переменность метра.

Именно Яначек, исследуя лексику моравского фольклора, обратил внимание на характерность модуляции с большесекундовым соотношением тоник и дал ей такую образную трактовку: «Мне кажется, что этими своеобразными оборотами измеряется глубина души»<sup>1</sup>. О своем восприятии моравской песни, о ее значении для профессиональной практики Мартину пишет: «Моравская песня своей оригинальностью и плавностью имеет большое влияние на развитие профессиональной музыки, и в ней существует все еще огромный и всегда новый источник возможностей. Это песни здоровые и несентиментальные, я не знаю ничего более естественного, чем моравская песня. У нас есть пример Леоша Яначека, который их применил и открыл своеобразные пути их претворения, когда музыка основывается не на подражании, а непосредственно вырастает из народной песни и из языка, человеческой речи»<sup>2</sup>. Свои отличительные черты есть в словацком и моравско-словацком фольклоре, в котором славянская природа поэтики органично вбирает в себя и элементы восточной культуры, проникшие через соседнюю Венгрию и обнаруживающие себя в заостренности ритмической и ладовой основ, в частности в предпочтении минорных ладов, в возникновении одной

1. Leoš Janáček o lidové písni a lidové hudbě. Dokumenty a studie. Prag, 1959. S. 322.

2. Martinů B. Domov, hudba a svět. Deniky, zapisníky, úvahy a články. Praga, 1966. S. 354.

или двух увеличенных секунд в звукоряде в результате внутривариантных альтераций.

Велико значение также и эпической народной традиции, гуситских хоралов, духовных песнопений в музыке композиторов Чехословакии, например, в творчестве Яначека (опере-дилогии *Путешествия пана Броучека*, ораториях и кантатах — *Амарус*, *Отче наш*, *Вечное Евангелие, как и в Глаголической мессе*), Мартину (*Полевая месса*). Многие образцы духовных песнопений были известны по собранию *Истебницкий канционал*, в частности, *Кто вы, Божьи воины, Вставай, вставай, Великий город пражский, Послушайте, Божьи ратники*<sup>3</sup>. Так, в суровом монолитном хоровом унисоне мужских голосов в опере Яначека *Путешествие пана Броучека в XV столетие*, где воссоздается атмосфера гуситской эпохи, почти с цитатной точностью звучат мелодии известных гуситских хоралов.

### Леош Яначек (1854–1928)

Поистине реформаторским по своему значению для судеб композиторских школ Чехословакии в XX веке явилось творчество Леоша Яначека. Композитор мощного самобытного дарования, дерзновенно смелых исканий, натура сильная, независимая, Леош Яначек долго дождался признания. Оно пришло с повторной (после брненской в 1904 году) пражской постановкой оперы *Ее падчерица (Енуфа)*, когда ее автору исполнилось 62 года. Жизнь Леоша Яначека охватывает значительный исторический период времени от поколения будителей, которому принадлежали его учителя, и до вхождения в музыкальную жизнь Чехословакии Б.Мартину, А.Хабы, М.Кабелача, Э.Сухоня, Я.Циккера, Я.Циммера, которые привнесли в национальное музыкальное искусство многие новые художественные идеи.

Внешности и темпераменту Яначека соответствовала воплощенная им стихия музыкальных образов: его музыка «полнокровная, лаконичная, изменчивая как Протей, как сама жизнь, здоровая, чувственная, горячая, увлекающая за собой» (Я.Шеда)<sup>4</sup>. Облик Яначека ярко запечатлен в воспоминаниях Арне Новака, близко знавшего композитора: «...поклонник и раб мгновения... художник, который, обладая необузданной и

3. Истебницкий канционал — один из самых древних памятников чешской музыкальной истории эпохи Реформации, обнаруженный в 1872 году в приходе села Истебнице, содержащий духовные песни на чешском и латинском языках, которые исполнялись гуситами в XV веке.

4. Шеда Я. Леош Яначек. Прага, 1960. С. 16.

несдерживаемой творческой силой, пылко и стремительно отвечал сочинением, делом на все внешние и внутренние впечатления... сохраняя, однако, удивительную непосредственность вспышки и взлета, — таким предстает перед нами Леош Яначек-человек, Леош Яначек-музыкант... личность, единственная в своем роде для нашей культуры и одновременно такая типичная для нашего национального характера, особенно для его моравской ветви»<sup>5</sup>. Человек кипучей жизненной энергии, необычайной интенсивности творческого процесса, Яначек сохранил эти свойства до последних лет.

Музыкальное образование Яначек получил в интернате при Старобрненском монастыре Ордена августинцев, затем обучаясь у П.Кршижковского (до 1875 года) и в Органной школе в Праге; позднее совершенствовался по композиции в Лейпцигской и Венской консерваториях. В 1881 году Яначек основал Органную школу в Брно (с 1947 года — Академия изящных искусств), которую возглавлял вплоть до последних лет. Именно в Брно развернулась его деятельность как композитора, дирижера, педагога, публициста и протекала до конца его дней.

Будучи родом из Моравии (селение Гуквальды, неподалеку от Брно), композитор на всю жизнь сохранил чувство слиянности с родным краем, любви к ее народу, интерес к фольклору этой местности. Художественные идеи, питавшие творчество Яначека, исходят из народно-национальной почвы — из чешской истории и литературы, жизни чехов, впечатлений от природы родного края. Этим обусловлен и акцент на национально окрашенной стилистике. В музыке Яначека обнаруживаются связи и с новыми для его времени тенденциями европейского искусства — веризмом, импрессионизмом, экспрессионизмом.

Деятельность Яначека — композитора и фольклориста-исследователя — с самого начала его творческого пути протекала в неразрывной взаимосвязи обеих сторон, начавшись хронологически раньше, чем фольклористская тенденция XX века в творчестве Стравинского, Бартока и Кодая. Во многих высказываниях Яначека содержится мысль о народной песне как о всеобъемлющем явлении: «В народной песне — весь человек, тело, душа и то, что его окружает, — все, все. Кто растет из народной песни, вырастает в настоящего человека... Народная песня объединяет народ, разные народы, все человечество единой волей к жизни и счастью»<sup>6</sup>.

5. Цит. по: Полякова Л. Оперное творчество Леоша Яначка. М., 196В. С. 5.

6. Цит. по: Štědroň B. Janáček ve vzpomínkách a dopisech. Praha, 1946. S. 122.

Совместно с филологом Франтишеком Бартошем Яначек совершает фольклорные экспедиции по разным областям Чехии и Словакии, записывает, изучает фольклор и других народностей (польский, силезский, украинский, русский), в особенности интересуясь его старыми пластами. Первый вышедший сборник песен, вобравший 2000 образцов, предвзвешивается исследовательской статьей композитора «О музыкальной стороне моравских народных песен». Содержащиеся в ней наблюдения дают ключ к пониманию этнически характерной лексики как ранних произведений Яначека — таких, как оркестровые *Лаишские танцы* и *Ганацкие танцы*, балет *Ракочи Ракоши*, оперы *Шарка* и *Начало романа*, хоры, обработки народных песен для голоса и фортепиано, — так и сочинений центрального и позднего периода творчества, начиная с оперы *Ее падчерица* (1903) и кончая *Глаголической мессой* (1926), оперой *Из мертвого дома* (1928). Будучи с детства погружен в мир звучаний народной музыки, Яначек воплотил ее звуковую сферу темпераментно, раскованно, с завораживающей увлекательностью.

Подлинным новатором Яначек был в области претворения интонаций разговорной речи в музыкальном языке. Согласно принадлежащей Яначеку *теории речевых попевок*, «реальный мотив» (термин композитора) включает в себе наиболее выразительные интонации и ритмику человеческой речи, народной песни. В его микроструктурах заложен большой потенциал выразительных возможностей в результате отбора и обобщения в них реального жизненного содержания. У Яначека есть примечательные строки: «...реальные мотивы показывают нам человека глупого и разумного, сонного и невыспавшегося, усталого и бодрого. Они вскрывают нам ребенка и старика; утро и вечер; свет и темноту; зной и мороз; одиночество и общество. Искусство драматического творчества состоит в том, чтобы уловить данный мотив, за которым, словно чудом, сразу же появляется человеческая личность в той или иной фазе своей жизни»<sup>7</sup>. В своем блокноте Яначек записывал нотным текстом речь крестьян и детей, продавцов и официантов, газетчиков, железнодорожных проводников. Однако реальные мотивы «представляют собой не механическую копию действительности, а логически организованную и наделенную эстетическим воздействием музыкальную микроструктуру» (Й.Вислоужил)<sup>8</sup>. Яначек рассматривает используемые им речевые мотивы как способ отражения реальной жизни и человеческой психики во всем многообразии и сложности их про-

7. Цит. по: Вислоужил Й. Леош Яначек. Брно, 1978. С. 18.

8. Там же.

явления. Они передают множество эмоциональных оттенков — мольбы, жалобы, стеснительной просьбы, восклицания, которым часто контрастируют задорные, игриво-ироничные, плясовые интонации или протяжные, песенные

Ведущие темы искусства Яначека — протест против социального неравенства, обличение мещанских устоев и религиозных предрассудков, сочувствие к искалеченным судьбам простых людей. Его произведения запечатлевают судьбу чешского народа, испытания, выпавшие на его долю (хоры на стихи П. Безруча, фортепианная соната *С улицы*), но также и веру в созидательные, нравственные силы человека, способного отстоять свое достоинство, надежду на лучшую жизнь (оперы *Енуфа*, *Из мертвого дома*), веру в братство людей (*Глаголическая месса*). Они заключают в себе и философское осмысление взаимосвязи мира природы как праосновы бытия, как отдохновения, и мира человека, его духовной жизни (опера *Приключения Лисички-плутовки*, *Симфонietta*).

Мировоззрение Яначека формировалось под воздействием передовой отечественной литературно-художественной мысли, творчества писателей-гуманистов Святоплука Чеха, Петра Безруча, Божены Немцовой, Карела Чапека. Огромное значение имела для него и русская литературная классика, которую он изучал в подлинниках и пропагандировал в русофильских кругах — Гоголь, Островский, Достоевский, Л. Толстой. Его глубокий интрес к русской литературе отразился в создании мелодрамы *Смерть* на слова Лермонтова, *Сказки* для виолончели и фортепиано, навеянным одноименным стихотворением Жуковского, оркестровой рапсодии *Тарас Бульба* по Гоголю, Первом струнном квартете, созданном под впечатлением *Крейцеровой сонаты* Толстого, оперы *Катя Кабанова* по Грозе Островского, последней оперы *Из мертвого дома* по *Затискам из мертвого дома* Достоевского.

Независимость художественных позиций, сильный национальный характер определили целеустремленность творческих усилий композитора с самого начала его пути к созданию *оперной драмы*, к достоверному показу жизненных реалий. Экспрессивность музыкальной речи, полной внутреннего динамизма, новаторская трактовка оперных форм, вокального стиля Яначека открывают новую страницу в эволюции чешской оперы и перспективы ее дальнейшего развития в чешской музыке. Автор девяти опер, композитор в каждой из них находит оригинальное решение, облекая замысел то в форму оперы-легенды (*Шарка*), то социальной драмы (*Ее падчерица*, *Катя Кабанова*, *Из мертвого дома*) или сатирической

фантазии-драмы (дилогия *Путешествие пана Броучека, Средство Макропулоса*).

В 1903 году Яначек заканчивает оперу *Ее падчерица (Енуфа)* – третий реализованный оперный замысел композитора. В первых двух операх Яначек находится еще во власти позднеромантической традиции. Опера-легенда *Шарка* повествует о героине (именем которой названа опера), нарушившей обет женщин-воительниц и полюбившей воина враждебного стана Цтирада; предав его, она разделяет его участь и бросается в погребальный костер. Романтическая трактовка сюжета, во многом родственного вагнеровским драмам, сочетается со стиливыми чертами национальной оперной традиции; при этом в ней ощутимы и темпераментность, и взрывчатая сила, присущие манере Яначека. Опера *Начало романа* по рассказу Габриэлы Прейссовой – народно-бытовая, в песенно-танцевальном тематизме которой уже отразились фольклористские увлечения композитора.

*Ее падчерица* также написана на сюжет острой социальной драмы Прейссовой. Композитора привлекла в ней ярко обозначенная тема вины и покаяния, горькой женской доли и неизбывной надежды на лучшую жизнь. Для Яначека жители моравской провинции, где разворачиваются события, были реальными людьми с их слабостями и страстями, чьи судьбы сплелись в узле любви и ревности, преступления и раскаяния.

В основе сюжета оперы – судьба молодой девушки Енуфы, полюбившей богатого, легкомысленного и самовлюбленного купеческого сына Штеву, который оставил ее и родившегося от него ребенка. Мачеха Енуфы Дьячиха, богобоязненная женщина, чтобы скрыть от жителей деревни грех своей падчерицы, решила избавиться от дитя и утопить его в проруби. Содеянное ею вскрывается во время свадьбы Енуфы и Лацы, сводного брата Штевы, когда был обнаружен под растаявшим льдом труп младенца. Гнев толпы, обрушившийся на Енуфу, признание Дьячихи, все это время мучимой угрызениями совести, потрясение Енуфы открывшейся ей правдой, расстроившаяся помолвка Штевы с дочерью старосты Каролинкой создают острую драматическую ситуацию в развитии последнего, третьего действия оперы, завершающуюся катарсисом – примирением героев оперы с судьбой: Дьячиха отдает себя в руки правосудия, а ее падчерица находит утешение в любви и преданности Лацы.

Написанная на прозаический текст, опера Яначека представляет собой сквозное музыкально-сценическое дейст-

вие, разворачивающееся динамично и с возрастающей экспрессией направленное к финальной развязке. Зрелость Янчека-драматурга выявляет себя в создании целостной композиционной структуры, в свободном, гибком сочетании контрастных сцен, сольных, ансамблевых и массовых хоровых эпизодов, следующих один за другим без цезур. Мастерство композитора выразилось и в распределении кульминационных фаз в развитии музыкально-драматического действия, в соразмерном взаимодействии фоновых эпизодов, обрисовывающих среду и действующих в ней, «проживающих» в ней свою нелегкую судьбу главных персонажей оперы.

Крайние акты оперы акцентируют внимание на коллективном портрете жителей деревни (хоровые песни и пляска рекрутов первого действия, свадебно-обрядовые хоры и ансамблевые сцены финала). Центральное действие запечатлевает крупным планом индивидуальные портреты участников драмы в монологах, диалогических сценах. Кульминационными пунктами выделены в нем трагический монолог Дьячихи перед тем, как, усыпив Енуфу, она с истерзанной страхом перед Богом и людьми душой, находясь между явью и бредом, решается на тягчайшее преступление, и лирический монолог Енуфы, пробудившейся от глубокого сна и с нежностью вспоминающей свое дитя, не подозревая о свершившемся несчастье. Такое сопряжение контрастов — трагического, доходящего до кульминации-срыва, и лирического, выступающего в роли катарсиса, — как драматургический ход будет повторен в финале, где за монологом-покаянием Дьячихи следует заключительная сцена Енуфы и Лацы, вступающих с надеждой в новую жизнь.

*Ее надчерница* дает основание для аналогий и с веристской оперной драматургией (дуэт Енуфы и Лацы в первом действии, завершающийся кульминацией-срывом), и с вокально-речевой природой музыкальных драм Мусоргского, и с принципами нарождающейся экспрессионистской оперы, в частности, в показе героев в моменты кризисного душевного состояния (монологи Дьячихи). И все же стиль оперы зиждется на национальной традиции, устремленной в XX век, сохраняя при этом естественную преемственность с предшествующей оперой. Обновленная традиция и новаторские черты стиля этой оперы выражены в сочетании распевной ариозной мелодики, родственной чешско-моравской песенности, с кратким, дискретным тематизмом, сочлененным из интонаций-попевок, так же как и в сочетании функциональной клас-



сико-романтической гармонии с хроматической и модальной организацией лада.

Сравнивая *Енчуфу* Яначека с комической оперой Сметаны *Проданная невеста*, Я. Фогель видит в них «чуть ли не естественное выражение природы, эпохи, народа» и определяет *Ее падчерицу* как «моравскую и вместе с тем трагическую противоположность» оперы Сметаны, а Макс Брод называет Яначека «Сметаной в миноре»<sup>9</sup>.

Интенсивным был процесс работы Яначека над оперой в последнее десятилетие его жизни. Им написаны опера-диалогия *Путешествия пана Броучека* на сюжет сатирической новеллы Святоплука Чеха, в которой композитор, вслед за писателем, проводит идею обличения мещанства, ложного патриотизма и предательства. Совершенно отличен мир образов *Лисички-плутовки*, этой светлой и поэтичной сказки из жизни лесных зверей и людей глухой моравской деревушки, чьи судьбы, переплетаясь, образуют параллельные сюжетные линии. В двух поздних операх композитор обращается к сюжетам из русской литературной классики. Это *Катя Кабанова* с ее темой социального протеста и сочувствия угнетенным — самая глубокая по сокровенности и красоте лиризма среди других опер, и последняя опера *Из мертвого дома*, повествующая о трагических судьбах и безрадостном существовании осужденных. *Средство Макропулоса* и *Из мертвого дома* Яначека, ровесники *Воцеху* Берга, по стилистике своей приближаются к экспрессионизму.

Преимущественный интерес к жанру оперы объясняет и тот факт, что почти все инструментальные произведения Яначека имеют объявленную или скрытую программность. Программный метод обуславливает жизненно-ассоциативную характерность музыкальных образов, логику композиции. Таковы *Идиллия* для струнного оркестра и *Дитя бродячего музыканта*, *Тарас Бульба* и *Бланицкая баллада* для симфонического оркестра, два фортепианных цикла — *По заросшей тропинке* и *Во мгле* или секстет для духовых инструментов *Юность*. Но и сочинения, в которых обозначен только жанр (Симфониетта для духового оркестра или Первый струнный квартет), имеют скрытую программу, о чем свидетельствуют письма и комментарии самого композитора. Так, на программе первого исполнения Симфониетты (1926) рукой композитора написаны названия ее пяти частей: *Фанфары*, *Град*, *Монастырь Кралове*, *Улица*, *Ратуша*, раскрывающие то, что послужило импульсом к их созданию. Картины родного края,

9. См.: Фогель Я. Леош Яначек. М., 1982. С. 98.



пейзажный импрессионистически окрашенный звукообраз, запечатлевающий зыбкое и изменчивое звуковое пространство, зарисовки народно-жанровых сцен с темпераментными танцевальными и лирическими песенными темами, торжественные фанфары, пронизывающие сочинение (лейтобраз сочинения), — все это характеризует многомерный художественный мир Симфониетты.

Одно из лучших сочинений Яначека, созданное им на склоне лет, — Второй струнный квартет *Интимные письма* (1928) — лирическая исповедь о любви к Камилле Штёссловой. В особом тоне доверительного высказывания раскрывается множество оттенков лирического чувства. Музыка квартета лишена внешней событийности, воплощая различные нюансы переживания — робкого признания, томления, элегической грусти или тихой спокойной радости, моментами прорывающейся страстной мольбы, восторженности, родственных вагнеровской тристановской поэме.

Из замысла произведения, связанного с раскрытием лирической эмоции-идеи в разных ее ипостасях, проистекает однородность тематизма, его произрастание из одного источника — основной темы сочинения, которая в процессе развития высвечивается разными гранями своего лирического содержания в каждой части.

Мелодия этой темы отмечена чертами лирической песенности, излагается в секстовых дублировках. Однако ее фрагменты-попевки, членимые паузами, обладают речевой выразительностью: они словно проговариваются, доверительно, исповедально. Характерная для Яначека диалогическая структура тем заключают в себе контрастные элементы, создавая при этом гармоничное единство образа. Он как бы представлен в двух ипостасях — сопоставлении песенного и танцевального, субъективного и объективного, речевого и кантиленного начал, вопроса и утверждения, взрывчатой энергии и умиротворенности. Так, в третьей части квартета *Интимные письма* основная тема воспринимается как печальный колыбельный напев, а в последующих вариантах темы при изменении темпа, ритма, фактуры выступает то речевое начало (интонация страстной мольбы), то инструментальное (в финале тема преобразуется в плясовую наигрыш).

Инструментальная музыка Яначека не отличается широтой мелодического дыхания, в ней преобладают мелкий штрих, частота смен контрастных эпизодов, импульсивность кратких построений, которые подчас как бы неожиданно возникают и вскоре сменяются другими. Каждая фаза развития

имеет свой темп, динамику, тип фактуры. Яначеку не свойственны формы процессуального типа, конфликтный дуализм тематизма, характерные для сонатной формы; композитор предпочитает скоитный принцип строения цикла, трехчастные, рондальные и вариационные формы. Его произведения подчас оставляют впечатление свободной импровизационности в развертывании музыкальной идеи, фантазийности, даже спонтанности высказывания — столь неожиданны смены медитативности и драматической взрывчатости, эпизодов лирически созерцательных и динамически устремленных.

Особое место в творчестве Яначека занимает *Глаголическая месса*, завершенная в 1926 году, за два года до смерти. Не случайно и обращение композитора, для которого родная речь была концентрированным воплощением национального начала, к тексту мессы именно на старославянском языке. Смысл этого текста трактуется композитором не столько в литургическом плане — в отрешенности от реалий земного мира и внутренней устремленности к Господу, — сколько как феномен национальной культуры, концентрируя в себе идеи пантеизма. Царство Божие находится для него не где-то по ту сторону сего мира, но неразрывно связано с образом Родины, ее природой. Идею этого сочинения сформулировал сам Яначек: «Я хотел здесь выразить истинную сущность народа не на религиозной, а нравственной основе, призвав Бога в свидетели»<sup>10</sup>. Как пишет Х.Холландер, «...здесь Яначек поднялся на высочайшие ступени своего пантеизма, он разговаривает с Создателем на равных — без богохульского высокомерия, но с чувством глубокого доверия и ощущением бытия как части существования божественного»<sup>11</sup>. Поэтому многие фрагменты мессы ассоциируются с широкими просторами объята светом чешской природы (начало Вступления) или изображением разбушевавшейся стихии (*Господи, помилуй*, Вступление), умиротворенным покоем (*Агнец Божий*). Они органично включаются в структуру литургического произведения.

Яначек свободно обращается и с традиционной структурой мессы. Кроме пяти обычных разделов — *Господи, помилуй*, *Слава*, *Верую*, *Свят*, *Агнец Божий* — Яначек вводит инструментальные — *Вступление* и заключительную *Интраду*, а также предваряющее ее *Органное соло*. Музыкальное решение текста представляет собой оригинальный, отражающий индивидуальные особенности авторского стиля комментарий к не-

10. Цит. по: *Понурова О.Н.* Хоровые шедевры национальных школ XX века (К.Шимановский, Л.Яначек, Б.Барток). Новосибирск, 1993. С. 55.

11. Там же.

му. Яначек предстает здесь великим мастером психологически достоверной речевой интонации. Ключевым фразам литургического текста (*Господи, помилуй, Христе, помилуй, Слава в вышних Богу, Аминь, Свят, Благословен грядущий во имя Господне, Агнец Божий, принявший грехи мира* и другие) соответствуют мелодически запоминающиеся, экспрессивные музыкальные фразы, повторение которых оркестром, хором и солистами образует крупные музыкальные разделы внутри частей мессы.

Так, в наиболее крупной и монументальной части *Глаголической мессы*, вслед за начальным разделом *Верую во единого Бога*, идет небольшой раздел, связанный с Рождеством Христа; после краткого возвращения первоначального материала — обширный центральный раздел, повествующий о распятии и воскресении Спасителя, а после репризы начального раздела *Верую во Святаго Духа* — заключительный апофеоз веры: *и в единую Святую Католическую [Вселенскую] апостольскую церковь*.

Стилевой облик сочинения определен с самого начала. Широта и помпезность начальных фанфар, кварто-секундовый интонационный комплекс ассоциируются с широтой и гулкостью храмового (или природного) пространства.

В первой части экспрессия вокальных фраз, их общая значимость подчеркивается такими средствами, как звуковая мощь исполнительского состава (солисты, хор, оркестр, орган), динамика звуковых нарастаний, неторопливость смен гармонических комплексов, господство диатоники. Многократное и непрерывное повторение музыкальных фраз отчасти роднит *Глаголическую мессу* с традицией чешских духовных песен, таких, как знаменитая *Господине, помилуй ны*, основанных на многократном варьированном повторении небольшого числа мелодических фраз. Однако в отличие от духовных песен с их внутренней сосредоточенностью, углубленностью темы *Глаголической мессы* исполнены открытой экспрессии.

В третьей части, вслед за начальным эпически спокойным и красочным славословием Господу, начиная от соло сопрано идет драматическое нарастание. Оно основано на материале двух мелодических фраз — смятенно молящей и величественно грозной, соединение которых приводит к кульминации (*Maestoso*), и в этот момент драматизм обращения к Богу перерастает в апофеоз торжества обретенной веры. Подобным же образом путь от внешней объективности начального изложения, его порой пленэрной живописности к помпезной торжественности финала можно проследить и в двух последующих частях. Но проходится он каждый раз по-разно-

му. В *Верую* на пути возникает громадный центральный эпизод, броским и подчеркнутым штрихом иллюстрирующий мотивы распятия Христа, Его крестных мучений и Христа-судии — с характерным использованием трубных фанфар.

В разделе же *Свят* переход к утверждению веры осуществляется более органично, ибо ее торжество уже предопределено ранее муками Христа и духовными усилиями человека. *Агнец Божий* (сфера лирической кульминации) принадлежит к числу лучших частей *Глаголической мессы*. Заключительные же две инструментальные части как бы в последний раз сталкивают главные образные сферы произведения — образы душевного смятения и духовного торжества. Единство двух последних частей как относительно самостоятельного «цикла в цикле» подчеркивается и тональными средствами: *Органное соло* заканчивается в *as-moll*, а *Интрада* — в *As-dur* (до этого в тональном плане господствовали *Es-dur* и *E-dur*).

*Глаголическая месса* Яначека демонстрирует, сколь оригинальным может быть решение традиционного жанра, если он воплощается в национально своеобразной интерпретации. Создание Яначеком незадолго до кончины этого произведения, обращенного к глубинам национальной духовной традиции, представляется весьма символичным.

## Основные произведения

### Оперы

*Шарка* (1887, посл. ред. — 1918)

*Ее падчерица* (*Енуфа*) (1903)

*Путешествия пана Броучека*, дилогия (1917)

*Катя Кабанова* (1921)

*Приключения Лисички-плутовки* (1923)

*Средство Макропулоса* (1925)

*Из мертвого дома* (1928)

### Инструментальная музыка

*Лашские танцы* (1890)

*Ганацкие танцы* (1890)

*Дитя бродячего музыканта*, баллада (1912)

*Тарас Бульба*, рапсодия (1918)

Струнный квартет № 1 (1923)

Струнный квартет № 2 *Интимные письма* (1928)

Юность, секстет для духовых (1924)

Симфонietta для духового оркестра (1928)

*Произведения для фортепиано*

*По заросшей тропинке (1908)*

*Во мгле (1912)*

*Глаголическая месса (1926)*

### **Богуслав Мартину (1890–1959)**

Свой особый мир выстраивает другой выдающийся чешский художник XX века — Богуслав Мартину, младший современник Яначека. Переживший сложные перипетии жизненной судьбы, связанные с пребыванием в течение многих лет в других странах — Франции, Америке, Италии, Швейцарии, — композитор навсегда сохранил в своей душе глубокую и благоговейную память о родном крае, преданность тому уголку земли, где впервые увидел свет. Память хранила впечатления детства, проведенного на высокой башне костела Св. Якуба в Поличке (на Чешско-Моравской возвышенности, на Височине, как называют ее чехи), где прошло детство композитора, в семье звонаря и сапожника, звон колоколов, гулко разносившийся по окрестностям в дни праздников и бедствий, звучание органа в костеле и бесконечный простор, простиравшийся за пределами средневековых укреплений городка. Этот образ звучащего пространства, безграничного простора, по признанию самого композитора, «был одним из самых глубоких впечатлений детства, особенно сильно осознанных и, по-видимому, играющих большую роль во всем [моем] отношении к композиции... Это тот простор, который постоянно у меня перед глазами и который, мне кажется, я всегда ищу в своих работах»<sup>12</sup>. Простор и природа, народные песни, предания, слышанные им в семье, глубоко осели в сознании художника. Они озарили лучшие страницы его музыки, исполненные поэтической созерцательности и ощущения объемности звукового пространства, колокольной окрашенности звучаний, лирической теплоты чешско-моравской песенности.

Универсальная широта знаний о мире, искусстве, музыкантский дар и мастерство сформировали особый художественный мир Мартину — философа и поэта; он освещен мечтой, надеждой, исполнен фантазий. Именно фантазийность мышления Мартину позволила так глубоко и утонченно воплотить тему Искусства через обращение к литературе, поэзии, живописи. Что привлекает Мартину, например, в источниках программного замысла поздних симфонических поэм *Фрески Пьеро делла Франческа, Параболы?* Это тонкий душев-

12. *Martini* B. Op. cit. S. 307

ный след, который оставляет соприкосновение с прекрасным, размышления о таинстве искусства, его преобразующем воздействии; это поэтически воплощенная мысль о вечном процессе обновления природы и человеческой жизни, о стремлении к постижению истины. За год до смерти в программе к исполнению в Базеле оратории *Эпос о Гильгамеше* Мартину писал: «Я придерживаюсь того взгляда, что, несмотря на громадные достижения в современной технике и индустрии, проблемы и чувства, которые движут людьми, остаются неизменными; они существуют как в литературе древних народов, от которых мы получаем знания, так и в нашей литературе. Это проблемы дружбы, любви и смерти»<sup>13</sup>.

Первые годы в Поличке занятия музыкой проходили под руководством Й. Черновского. С 1906 года Мартину обучается в Пражской консерватории как скрипач и берет уроки композиции у Й. Сука, ученика Дворжака, играет в оркестре В. Талиха, пишет первые программные симфонические поэмы *Смерть Тентажиля*, *Ангел смерти*, в которых чувствуется влияние Дебюсси и Р. Штрауса, а также произведения с национальной тематикой — оркестровую *Чешскую рандолию*, балеты *Шпаличек* и *Кто самый сильный на свете*. На ранних этапах своего творчества Мартину не прошел мимо новых стилевых исканий своего времени. Он был близок со многими деятелями чешского искусства, особенно с поэтом Витезславом Незвалом, почитателем Аполлинера, главой «чешского поэтизма»<sup>14</sup>; Незвал несколько раз приезжал в Париж, где общение с Мартину продолжилось. Влияние новой эстетики проявилось уже в последнем произведении, написанном Мартину в Праге, веселом и остроумном комедийном балете на сюжет сказки-притчи *Кто самый сильный на свете?* (1922–1923). Задуманное как оригинальная гротесковая сказка, это произведение лишено импрессионистски утонченной звукописи симфонических поэм; в музыку балета врывается свежая и сочная жизненно-бытовая стихия с ритмами польки, вальса, марша. Известную пикантность придают ей ритмы современных танцев — фокстрота и бостона. «Чарльстона, — говорил Мартину, — тогда еще не было, иначе я бы воспользовался и им»<sup>15</sup>.

1923 год открывает новую страницу жизни Мартину — парижский период (1923–1941). Получив стипендию на родине, Мартину уезжает в Париж, чтобы совершенствоваться по

13. Martinů V. Op. cit. S. 299.

14. См. об этом: Гаверилова Н., Палякова Л. Мартину // Музыка XX века. Очерки. Ч. II. Кн. 1. М., 1987. С. 80–81.

15. Цит. по. Safránek M. Bohuslav Martinů. Leben und Werk. Praha, 1964. S. 94.



композиции у А.Русселя. Он познает художественный Париж, увлекается новыми идеями искусства И.Стравинского и композиторов группы *Шести*, среди которых ему особенно был близок А.Онеггер. Отсюда и новая ориентация в его творчестве 1920-х годов. Симфонические произведения *Хав-тайм*, *Суматоха*, *Джазовая сюита* явились урбанинистическими экспериментами композитора. Так, *Хав-тайм* написан под впечатлением футбольного матча с его шумной и возбужденной атмосферой. В музыке чувствуется напряженное волнение большой массы людей, бурно и непосредственно реагирующих на события игры. К *Хав-тайму* примыкает и другое сочинение Мартину для симфонического оркестра, написанное двумя годами позже, — *Суматоха*, посвященное пилоту Линдбергу, совершившему в 1927 году беспосадочный перелет через Атлантический океан.

Связь творчества Мартину 20-х годов с ведущими направлениями современного ему авангардного искусства ярко проявляется и в сценических произведениях этого периода. В частности, характерно стремление композитора включить в рамки высокого музыкального искусства музыку обыденную и даже подчеркнута вульгарную, преподнесенную автором, однако, не без элемента эстетства и рафинированной экстравагантности. К примеру, герои первого произведения из этой серии балета-скетча *Мятеж* (1925) — звуки, не желающие состоять на службе у бездарных композиторов и их легковесной развлекательной музыки, у плохих певцов, фальшивого фортепиано и дешевой граммофонной музыки. В музыкальном стиле балета намеренно эклектически сочетаются черты урбанизма, ритмогармонии джаза с признаками старинной полифонии и народной песни. Экспериментальный характер и сходные языковые средства имеют и три сочинения, написанные в содружестве с поэтом-дадаистом Жоржем Рибемон Десенем. Это оперы *Слезы Ножа*, *Неделя благотворительности* (сохранились лишь ее эскизы) и опера-фильм *Три желания, или Превратности жизни*.

30-е годы можно охарактеризовать как этап наступления творческой зрелости, когда обозначились ведущие темы и стилевые черты музыки Мартину. Это время сознательного поворота в сторону национальных традиций и освоения классического наследия, осмысленных композитором и претворенных им в характерных для европейской музыки стилевых направлениях *неофольклоризма* и *неоклассицизма*; при этом он не отказывается и от опыта предшествующих лет, от французских влияний — как импрессионистских, так и более поздних.



Ведущие художественные направления искусства XX века, которые выступают в музыке Мартину в виде тенденций, образуя определенные стилевые линии творчества, обозначились именно в парижские годы. Произведения национальной тематики представлены балетом *Шпаличек*, кантатой *Букет, Полевой мессой*, оперой *Легенды о Марии*. Неоклассическая ориентация ощутимее всего в оркестровых сочинениях: *Concerto grosso*, Три ричеркара, Двойной концерт для двух струнных оркестров, фортепиано и литавр, Токката и две канцоны, Третья симфония, Третий фортепианный концерт, а также в операх *Комедия на мосту*, *Ариадна*, в оратории *Пророчество Исайи*. Импрессионистские элементы стиля доминируют в вокальном цикле *Ниптонари*, получают развитие в опере *Жюльетта*, поздних симфонических триптихах *Фрески Пьеро делла Франческа*, *Параболы* (в ином переводе *Притчи*). Здесь же, в творчестве Мартину парижского периода, намечаются и пути к синтезу признаков разных стилевых тенденций (что характеризует его поздний стиль), осуществленному прежде всего в симфониях, опере *Греческие страсти*, ораториях *Гильгамеш* и *Гора трех огней*.

Направленность эволюции видна на примере фортепианных концертов. Стилистика Первого концерта (1925), как отмечает Я. Мигуле, «маловыразительна», как бы «обезличена». Во втором концерте (1935) неоклассическое начало (лучезарная, светло-звончатая звучность в характере барочного *concerto grosso*) сочетается с национальным колоритом. Третий концерт, написанный вскоре после окончания войны, заключает в себе драматически конфликтную, трагедийную концепцию; в нем чаще возникают стилевые ассоциации с музыкой Баха, Бетховена, Брамса, Дворжака. Два последних концерта (соответственно 1956 и 1958) по жанру и стилистике больше тяготеют к импрессионистическим поэнным композициям. Показателен путь от упорядоченности, дисциплинированности эмоции-мысли ранних концертов к Четвертому, названному композитором *Incantations (Заклинания)*, и фантазийной стихии Пятого, обозначенного композитором как Концертная фантазия. Здесь в оригинальном стилистическом сплаве сочетаются: фактурно-фоновые построения с зыбкой обволакивающей «педальной» звучностью и графическая прочерченность линий-рельефов; сверкающие россыпи виртуозных пассажей и хорально-аккордовая «органная» ткань, остиная моторность ритма и мягкая, плавная синкопированность, вуалирующая ритмические акценты; чешско-моравская лирическая песенность и томная ориентальная лирика.

Замысел кантаты *Букет* (1937) для солистов, смешанного и детского хоров и малого оркестра с фортепиано рожден образами чешской народной поэзии, что предопределило в музыке широкий спектр жанровых прообразов чешско-моравского фольклора. Литературные тексты кантаты отражают характерную для моравской народной поэзии тематику песен и баллад с драматическим и трагедийным содержанием. Во второй части кантаты *Сестра-отравительница* используется текст средневековой баллады *Юлия — чистая дева*, а заключительный раздел кантаты *Человек и смерть* основывается на старинных сказаниях, относящихся к языческим временам. Они заключают в себе вечно актуальные общечеловеческие проблемы и темы, которые обобщенно можно сформулировать как темы добра и зла, жизни и смерти. Именно эта подчиненность общей идее объединяет различные сюжеты, положенные в основу кантаты, и создает предпосылки для построения целостной вокально-симфонической концепции.

Кантата представляет собой многочастный цикл, включающий Вступление, два инструментальных и пять вокально-инструментальных разделов: *Сестра-отравительница*, *Идиллия*, *Пастушка*, *Интрада*, *Возлюбленная дорожке семьи*, *Каледда*, *Человек и смерть*. Подобное развернутой эпической фреске, это произведение исполнено ярких контрастов. В нем есть эпика и драматизм, пасторальная просветленность и праздничная торжественность. И в музыкальном стиле в органичном сплаве соединились такие контрастные признаки, как «архаизмы» в вокальной партии и современная трактовка оркестра, импрессионистская фоновая звукопись и барочная техника письма.

Жанровые истоки в *Букете* весьма многообразны. Претворяя интонации причетов, заклинаний, плачей, возгласов (hoj, ej, hoja), Мартину сообщает произведению колорит народно-национальной архаики. Особенности словацкого фольклора и его жанров (в частности, баллады) ярко выступают в мужских хорах, отмеченных суровым звучанием, использованием остросинкопированных ритмов. Жанр польки, в котором как в фокусе отразились важнейшие признаки чешского фольклора, положен в основу раздела *Каледда*. Но преобладающее значение сохраняется за чешско-моравской песенностью, воздействие которой на все творчество композитора трудно переоценить.

В создании единой музыкальной фабулы кантаты значительна роль вступления. Оно запечатлевает обобщенный народно-эпический образ. При яркой, нарядной оркест-

ровке, придающей музыке празднично-колокольное звучание, оно обладает и эпической суровостью, и торжественной приподнятостью. Основная тема вступления синтезирует признаки разных жанров — баллады, народного сказа, торжественного шествия. Тема излагается в спокойном движении (*Moderato*), в терцовых дублировках, в эпически широком размере (чередуются  $3/2$  и  $2/2$ ), в переменном ладу (натуральный *d-moll* и *B-dur*).

Мелодика отличается лапидарностью постепенных секундовых интонаций с опорой на квинтовый и тонический звуки. Вступлению принадлежит важная роль в осуществлении сквозного симфонического развития в кантате, отмеченного усилением трагедийных черт. Колокольные звучности, отраженные во Вступлении в народно-жанровом аспекте, вырастают до набатного образа в *Сестре-отравительнице*, а в балладе *Человек и смерть* появляется мотив рока.

Многие нити творчества Мартину 30-х годов сходятся в опере *Жюльетта, или Ключ к сну* (1937); она выразила, быть может, одну из самых сокровенных тем его искусства. Сюрреалистическая пьеса французского драматурга Ж.Неве погружает в мир сновидений (вся опера — сон). В интерпретации Мартину она становится и воплощением романтической темы поисков идеала. «...Это чрезвычайно красивая и поэтичная фантазия в образе сна — единственно возможной формы для описания душевных состояний» (слова композитора)<sup>16</sup>. Чувство, переживаемое Мишелем, главным героем оперы, — чувство тоски по идеалу, — как и движимые им поступки и поиски прекрасной, недостижимой Жюльетты из *Страны Забвения*, и составляют содержание этой лирической фантазии. В музыке оперы при всем разнообразии стилевых истоков, в том числе и национальных, все же больше проступают связи с импрессионистской оперой. Они угадываются в самой атмосфере действия, полного намеков, недосказанности, в изысканно хрупких, утонченных темброкрасочных звучаниях оркестра. Музыка небольшого вступления к опере рисует призрачный, в расплывчатых-смутных красках образ сновидений: в сложно организованной фактуре проступают секундовые интонации «вздоха», хроматически нисходящие скольжения солирующего фагота, скерцозные *staccato* диссонирующих аккордов у деревянных духовых, тянущиеся зовы-подголоски у валторн, тремоло литавр и трепетные, мягко «колышущиеся» в высоком регистре голоса скрипок.

16. *Martini B. Julietta. Praha, 1947. S. 1.*

Особое место в музыке Мартину 30-х годов занимают сочинения неоклассической традиции. *Неоклассицизм* Мартину вначале был ориентирован на эталонные образцы в творчестве Стравинского, но не столько на «букву» установленного им закона, сколько на его антиромантический «дух». «Он позитивен и непосредствен, — пишет Мартину. — Жизнь вокруг него полна красоты — не вымышленной, не искусственной, не таинственной, а простой, естественной красоты реальных вещей»<sup>17</sup>. Неоклассическая тенденция творчества Мартину выразилась как в претворении стилистики и жанров XVII–XVIII веков (канцоны, мадригала, ричеркара, concerto grosso и других), так и барочных композиторских стилей (Корелли, Вивальди, Баха, Генделя) и венской классики (Гайдна, Моцарта, Бетховена). Соприкосновение с музыкой Брамса и Дворжака, оставившее след в музыке Мартину, также свидетельствует о приверженности композитора классическим традициям, но через более позднее их претворение. Таким образом, неоклассицизм Мартину вписывается в общую картину его историко-музыкальных интересов. Это одно из звеньев его обращения к историческим традициям музыкальной культуры.

Мартину воспринимает основную эстетическую установку неоклассицизма на «объективность» взгляда на мир (или «деловитость», обозначаемую немецким термином «Sachlichkeit»), что было реакцией на позднеромантический «гипертрофированный психологизм» и «чрезмерную откровенность эмоций» (Мартину). Самоценность «чистой», «абсолютной» музыки, не отягощенной острыми «проблемами века», но дарующей «радость восприятия», — именно это привлекает Мартину в неоклассицизме и выражено в его произведениях 30–40-х годов. Они не претендуют на значительность концепции, их стихия — непринужденность музицирования, импровизационность, в которой свободно раскрывается фантазия художника. «Здесь мы сталкиваемся с подлинными основами чистой музыки, или проще — с музыкой самой по себе»<sup>18</sup>, — пишет Мартину. Именно здесь композитор обретал особую свободу выражения, находил истинное отдохновение и радость творчества. Обращаясь к жанрам Ренессанса, барокко, венской классики как к стиливым моделям, Мартину трактует их свободно, подвергает значительному стилистическому переосмыслению. По признанию самого композитора, они интересуют его не как «археологические раскопки», а как канва, на которой рисует свои узоры творческая фантазия художника.

17. *Martinů B. Domov, hudba a svět.* S. 31.

18. *Ibid.* S. 294.

Обращение к средневековой легенде (*Легенда о Марии*) или жанру *commedia dell'arte* (*Театр за воротами*) Мартину мотивирует словами: «Я хочу настоящего театра и потому обращаюсь к сюжетам, некогда олицетворявшим такой театр»<sup>19</sup>.

Различие неоклассических сочинений Мартину определяется ориентацией на избранную модель и степень близости к ней. В «гайдновской» по духу *Концертной симфонии* (1946) или «моцартовских» серенадах и дивертисментах заметнее проступают стилизаторские намерения, чем в оркестровых *Concerto grosso* (1937), *Трех ричеркарах* (1938), *Токкате и двух канцонах* (1946) или *Трех мадригалах* для скрипки и альта (1947), которые дают скорее общее представление о жанре, чем точное «попадание» в стиль.

В авторском комментарии к *Concerto grosso* композитор в декларативной форме заявляет о своем творческом кредо: «Я — тип *Concerto grosso*»<sup>20</sup>. Собственно от жанра *concerto grosso*, его баховского образца (Бранденбургские концерты) воспринята идея концертирования, воплощенная прежде всего в оркестровой драматургии (сопоставление звуковых масс), в развертывании формы «из единого ядра», с чем связаны принцип однотемности барочных форм, сама структура тематизма (ядро и развертывание), варьирование начальной ритмоинтонационной формулы. Исполненные поистине возвышенной красоты, подлинно вдохновенные музыкальные образы Мартину близки образам баховской музыки. *Largo Трех ричеркаров*, подобное инструментальным ариям из Бранденбургских концертов, — одно из самых глубоких лирических откровений композитора.

Написанный по заказу Пауля Захера, Двойной концерт для двух струнных оркестров, фортепиано и литавр (1938) — наиболее значительное произведение Мартину среди его неоклассических опусов. Композитор приступил к созданию Двойного концерта в Шённенберге, в Швейцарии на вилле Захера накануне оккупации Чехословакии фашистской Германией. Позднее композитор писал: «С постоянным чувством страха слушали мы сообщения по радио, старались найти в них какую-нибудь поддержку и надежду, но не находили; напротив, тучи над моей страной сгущались, становясь день ото дня все более угрожающими... В то время я работал над Двойным концертом, и все мои страхи и надежды, все устремления и мысли были обращены к находящейся под угрозой от-

19. Цит. по: Мизуле Я. Богуслав Мартину. М., 1981. С. 32.

20. Martinů B. Domov, hudba a svět. S. 340.

чизне... И в этом отгороженном от всего мира швейцарском уголке раздавались звуки моего рояля, полные отчаяния, боли и надежды, и эти звуки выражали чувства и страдания моих соотечественников, которые вдали от своего дома наблюдали неотвратимо надвигающуюся катастрофу»<sup>21</sup>.

Сгущенный трагизм и боль, тревога, растерянность и волевая собранность соединились и сформировали художественный мир Двойного концерта. Его основная тема – мятущаяся, проникнутая тревогой ожидания «надвигающейся катастрофы». Ее интонационное строение очерчивает лейттематический комплекс, выступающий в дальнейшем в музыке композитора в качестве символического образа судьбы. Для него характерны тональность *d-moll* с закрепленной за ней трагической семантикой и сопоставление двух трезвучий: минорного в восходящем движении мелодии и уменьшенного – в нисходящем. Характерно и фрагментарное строение темы: она членится паузами на краткие сегменты, приглушенно, но отчетливо интонируемые унисоном струнных без скрипок в низком регистре на *p* и как бы вне метроритмической сетки (избегание акцентности сильной доли такта).

Музыка крайних частей полна смятенности, тревожной импульсивности, пронизывающих непрерывный моторно-полифонический поток. *Largo* – среднюю часть этого трехчастного цикла – характеризует подлинно трагедийный пафос, величественность и мощь хорально-органного звучания. В его срединном разделе полифонический диалог двух голосов у солирующего фортепиано исполнен скорби и душевной боли. Моменты просветления в музыке Двойного концерта связаны с постепенным формированием в финале темы надежды, которая рельефно излагается в унисоне струнных и фортепиано и подводит к реминисценции хорала *Largo* в коде.

Некоторые сочинения Мартину явились непосредственным откликом на события военного времени. Одно из них – *Полевая месса* (1939) – сочетает черты особой разновидности мессы (полевой), распространенной в военной ритуальной музыке, и реквиема с его философско-трагедийными аспектами содержания. Для Мартину жанр мессы обладает богатейшей культурно-исторической памятью, концентрирует в себе важнейшие смыслы европейской духовной традиции. Примечательно, что для выражения своих идей он обратился к чешскому поэту и языку своего народа. Основываясь на тексте Йиржи Мухи, Мартину создал сочинение большой впечатляющей силы, насыщенное яркими драматическими контрастами. Музыка *Полевой мессы* драматургичес-

21. Ibid. S. 330.

ки многопланова, насыщена многочисленными аллюзиями, придающими ей смысловую многомерность. Вступление, пять вокальных номеров, разделяемых инструментальными интермедиями, и центральный оркестровый эпизод органично спаяны в композиции цикла.

Важная драматургическая роль отводится вступлению (*Lento. Adagio. Poco moderato*), служащему экспозицией двух основных образных сфер произведения: «военной музыки» (трубные фанфары, сопровождаемые ударными) и духовной музыки, противостоящей образам войны (хорал и псалмодия, важнейшие составляющие церковного пения). Образы, связанные с богослужением, отражены в партии хора, солиста и органа — средствами, которые обычно используются в литургии. Картина битвы, напротив, воплощается композитором прежде всего оркестровыми средствами. Она воспроизведена эффектно и броско. Отдельные же реплики хора со словами, заимствованными из латинской мессы (*Kyrie eleison, Dominus vobiscum, Agnus Dei, miserere nobis*) — редкий случай использования латыни в тексте *Полевой мессы* — придают всей сцене дополнительный смысл: служба воинов Родине здесь есть в то же время служение Господу (*Dominus vobiscum* — Господь с вами) и его творениям. Обобщенный смысл имеет тема, исполняемая, как гуситские хоралы, в унисон, воссоздавая мужественную и суровую атмосферу борьбы чешского народа в эпоху Реформации и связывая тем самым прошлое с настоящим.

В американский период (1941–1953) с особой глубиной раскрывается концептуальность замыслов Мартину. Мартину пишет в это время симфонии и сольные концерты, получая заказы от исполнителей, много камерной музыки и две оперы на русские сюжеты — *Чем люди живы* (по рассказу Л.Толстого) и *Женитьба* (по Гоголю) по заказу нью-йоркского телевидения.

В июле 1942 года до Мартину доходят известия о чудовищной трагедии, разыгравшейся на чешской земле. Фашисты разрушили и превратили в пепелище село Лидице. Величественным пафосом скорби и мужественной суровостью проникнут его оркестровый рекем *Памятник Лидице*. В его тематизме обобщены характерные признаки старинных эпических песен, гуситских хоралов и чешско-моравской песенности. В кульминационный момент перед кодой цитатно вводится тема судьбы из Пятой симфонии Бетховена — семантически значимый обобщенный образ рока.

Творческой кульминацией американского периода жизни Мартину явились его шесть симфоний, созданные в 40-е годы (последняя — в 1953-м). Они отражают эволюцию от

первых двух более традиционных, продолжающих традиции чешской национальной симфонии, к свободным, ярко индивидуализированным по образности и драматургии последним симфониям, приближающимся к поэмам-фантазиям.

В симфониях Мартину, явившихся откликом на события военного времени, формируется концепция темы Родины как светлой антитезы всему враждебному, что существует в мире. Она раскрывается и в героико-трагедийном аспекте, и в картинах народного празднества, и в пейзажной звукофере, и в музыке сокровенного лирического высказывания, пронизанной ностальгией по родине. Сама тематика определила лирико-драматическую концепцию симфоний, остроту драматической коллизии. Стилиевые компоненты симфоний предстают в сочетании неоклассической стилистики, импрессионистической и национально окрашенной. Мысль Мартину раскрывается в фантазийно-импровизационном изложении, при этом стихия моторно-полифонического движения, основанного на общих формах «неоклассического» тематизма, сочетается с лирической кантиленностью, исходящей из народных песенных истоков, а графическая четкость и прозрачность фактуры сменяется изысканно красочным фактурно-тембровым тематизмом.

Синтез разных стилевых признаков подобного рода иллюстрирует *Larghetto* Пятой симфонии. Светлая печаль и нега солирующего голоса флейты, регистрово обособленного от сумрачного остигатного фона скрипок и альтов на *pp*, соединили в себе отзвуки томной застылости импрессионистской поэмы *Послеполуденный отдых Фавна* Дебюсси и воспоминаний художника о покинутом родном крае: в этой мелодии Я. Мигуле услышал проникнутость «особым духом [наших] народных импровизаций — когда над горными пастбищами разносится меланхолический голос деревянной пастушьей дудки с ее передуванием и “моравской модуляцией”»<sup>22</sup>. Связи с народными истоками лишены здесь цитатного подобия, ибо все отмечено печатью индивидуального претворения: ритм, вуалирующий, как это характерно для Мартину, сильную долю такта и «размывающий» метроритмическую сетку, предоставляя свободу парящей мелодии; лад с его моравским компонентом в движении от *b-moll* к *c-moll*, оттеняемый временной тоникальностью *f* и *g* с изысканным переинтонированием ступеней; структура фраз, которой свойственна неквадратность (3+3).

Простор и природа, общий поток движения жизни в ее постоянном обновлении, запечатленные в симфониях Мар-

22. Мигуле Я. Богуслав Мартину. С. 56.



тину, определяют специфику многоцветной и изысканной тембровой палитры оркестрового стиля, тематизма, отмеченного филигранной разработкой и детализированностью, красочным фонизмом мягко диссонантной гармонии. В этот пространственный мир композитор помещает своего «героя» — поэта и созерцателя. В результате рождается емкий образ, соединяющий внешний план с его живописно-пространственными ассоциациями и внутренний, психологический. В Пятой симфонии преобладают тембровый тематизм, красочно-живописное начало, связанное с моментами поэтического созерцания, с воплощением мира во всей его чувственной и зримой красоте. В Шестой симфонии, построенной на тончайших градациях реального и иллюзорно-фантастического планов, вибрациях света и тени, темброво-звуковая сфера приобретает причудливую, сумрачную окраску, характеризуя внешнюю, враждебную для «героя» среду.

Шестая симфония, названная Мартину *Симфоническими фантазиями*, открывает доступ к глубочайшим процессам духовной жизни композитора, вступившего уже в последний этап своего жизненного пути. По сути это трехчастный цикл симфонических поэм. В качестве интонационной основы всего тематизма симфонии выступает лейтмотивного значения последовательность *f-ges-e-f*, состоящая из сопряжения экспрессивных секундовых ходов с включением интервала уменьшенной терции.

Являясь цитатой начальной фразы Реквиема Дворжака, она наделяется значением своего рода национального символа — обобщенного героического или трагического времени. Во вступлении первой части этот оборот завуалирован орнаментальными фигурациями, а перед темой главной партии уже дан в основном виде в партии солирующей виолончели. Его варианты пронизывают и фоновые образования, и тематические, связывая в единое целое всю сложную конструкцию симфонии, объединяя ее контрастные драматургические сферы.

По силе обобщений, глубине проникновения в сложные процессы человеческого сознания, богатству эмоциональных аспектов Шестая симфония сопоставима с крупнейшими явлениями симфонизма XX века.

Последний период творчества Мартину (1953–1959), связанный с пребыванием во Франции, Италии и Швейцарии, характеризуется усилением интереса к морально-этическим проблемам бытия. Они составляют сущностный смысл таких сочинений, как опера *Греческие страсти*, упоминавшиеся уже симфонические поэмы *Фрески Пьеро делья Франческа*, *Парабо-*

лы, *Эстампы*, цикл кантат на стихи М.Буреша под общим названием *Здесь моя родина*, оратории *Эпос о Гильгамеше*, *Гора трех огней*, *Пророчество Исаии* — реквием Мартину, как называет это последнее его произведение Я.Мигуле. В стилевом отношении это итог эволюции.

В поздних симфонических поэмах акцентируется импрессионистическая звуко сфера, выраженная средствами фактурно-тембрового тематизма типа звукового потока. Его характеризуют фрагментарность, комплементарность элементов звуковой материи, мотивная дробность. Полифигуративная ткань слагается из коротких мелодико-ритмических ячеек, которые в своем сцеплении создают некий орнамент, движение внутри фактурного пласта. Функциональная переменность рельефа (в виде кратких мотивов-штрихов) и его фонового окружения — то «выплывание» рельефа из фона, то снова растворение в нем — рождает эффект постоянных колебаний, перемещений деталей-фигурок в пространстве, эффект глубины фактурного пласта.

Выдающимся явлением оперного жанра в творчестве Мартину признаны *Греческие страсти* (1955–1958). Эта монументальная четырехактная опера, народная музыкальная драма создана по роману греческого писателя Никоса Казандзакиса *Христа распинают вновь*. В ее драматургии соединяются два параллельно развивающихся событийных ряда, взятых из Евангелия и из реальной жизни жителей греческого селения Ликовриси, беженцев из уничтоженной турками деревни Св. Георгия. Впечатляющи массовые сцены, в которых нельзя не услышать влияние музыкальных драм Мусоргского, и глубоко, психологически достоверно разработанные характеры главных персонажей оперы.

Богуслав Мартину воплотил в своем творчестве самые значительные художественные идеи своей эпохи. С течением времени со все большей очевидностью выступают глубинные связи его искусства с различными направлениями европейской музыки XX века. Если Яначек заложил основы чешского и словацкого национального стиля нашего столетия, то Мартину, которого на родине называют «наш Стравинский», открыл многочисленные возможности плодотворного диалога национального искусства с ведущими художественными направлениями общеевропейского значения. «Искусство — это всегда личность, которая в одном человеке объединяет идеалы всех людей»<sup>23</sup> — в этих словах Мартину заключена

23. Цит. по: Венг Я. Полчка // Новости музыкальной жизни Праги, 1968, № 5.

позиция художника-гуманиста, который видел свою миссию в служении идеалам человечества

### Основные произведения

#### Оперы

*Легенды о Мариши* (1934)

*Театр за воротами* (1936)

*Жюльетта, или Ключ к снам* (1937)

*Греческие страсти* (1958)

*Ариадна* (1958)

#### Балеты

*Иштар* (1922)

*Шпаличек* (1932)

#### Инструментальная музыка

Шесть симфоний (1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1953)

Пять концертов для фортепиано (1925, 1934, 1948, 1956, 1958)

Семь струнных квартетов (1918, 1925, 1929, 1937, 1938, 1946, 1947)

#### Кантатно-ораториальные сочинения

*Букет* (1937)

*Полевая месса* (1939)

*Эпос о Гильгамеше* (1955)

*Пророчество Исаяи* (1959)



Многие черты эстетики и стиля чешских композиторов XX века определяются преемственными связями с искусством Яначека и Мартину.

Одно из ярких свидетельств претворения традиций чешской классики — творчество *Эмilia Франтишека Буриана* (1904–1959). Посвятивший свою творческую жизнь театру, будучи создателем знаменитого *Театра Д-34*, автором опер *Мариши* (1938), *Опера на ярмарке*, *Извольте простить* (1950–е годы), Буриан во многом исходит из характерного для Яначека способа формирования тематизма на основе взаимодействия фольклорного и попевочно-речевого начал в их органичном слиянии. Опера *Мариши* — наследница *Енуфы*. В них есть сходство сюжетной канвы, основанной на повествовании о загубленной жизни молодой девушки из моравской провинции Мариши, выданной родителями за ненавистного старика, и ее

возлюбленного Францека, отданного в рекруты, – повествовании с трагической развязкой. Как и в *Енуфе* Яначека, личная драма в опере Буриана разворачивается на фоне крестьянского быта с такими колоритными массовыми эпизодами, как хорошая сцена рекрутов или сцена свадьбы с песенно-танцевальной национальной лексикой, но, как и у Яначека, омраченной, воплощающей гнетущую атмосферу жизни обитателей моравской деревни.

Один из наиболее впечатляющих фрагментов оперы, отражающих психологическое состояние героини, – сцена, где от Мариши требуют согласия на ее брак с Ваврой, и она дважды произносит фразу: «Не ломайте мне жизнь!». Вначале ее фраза воспринимается и как отчаянная мольба, и как плач: она построена на чередовании двух соседних звуков (отголосок интонации *lamento*) в высокой тесситуре, излагаемых крупными длительностями с акцентированием каждого звука-слога (силлабическая тексто-музыкальная ритмика). При повторении фраза превращается в скрытую угрозу, вырвавшуюся внезапно, в отчаянном порыве: здесь она смещается в нижний регистр и произносится скороговоркой – интонируется «скользящий» хроматический тетракорд с заключительным противоположным восходящим ходом и повторностью последнего звука как выражение отчаянной решимости (в финале оперы Мариша убивает мужа).

Известно, что уже Яначек в последние (незавершенные) произведения вводит элементы микрохроматики, а в теоретических трудах высказывает мысль об их связи с речевым интонированием и народной практикой исполнения моравской песни: «Дифференциация звуков внутри этих интервалов или вокруг них приобретает в народной песне вид звуковых туманностей. Способ записи нот дополняют особые значки для более тонкой дифференциации звуков, чем полутон или даже четвертитон. Мы тут близки к “звуковой туманности”, известной по глоссандо разговорной речи»<sup>24</sup>.

Обращение к микроинтервальному интонированию, использование микрохроматики как системы организации музыкальной материи характеризует новизну мышления Алоиса Хабы (1893–1973), представителя чешского авангарда 20-х годов. Микроинтервалика в музыке Хабы способствует выявлению обостренной экспрессии – лирической и драматической. Сочетание полутоновой и микротоновой хроматики создает

24. Цит. по: *Штедронь М.* Стилистические тенденции в моравской музыке // Музыка социалистической Чехословакии / Сост. В.Н. Егорова. М., 1980. С. 44.

особый выразительный эффект, например в главной теме Второго квартета (1920), в первых тактах которой содержатся все 24 звука четвертитонового ряда. Анализируя этот квартет, Й. Вислоужил отмечает здесь «особый способ создания мелодии, который исходит из народной музыкальной практики, главным образом из народного пения и инструментальных скрипичных импровизаций народных музыкантов»<sup>25</sup>.

Способ формирования на основе оstinатной и вариантной повторности главных тематических элементов, как и перемещения целостных структурных комплексов в процессе развития, был воспринят от Яначека и развит в новых языковых условиях композиторами следующих поколений. Так, Цирад Когоутек (р. 1929), разработавший принцип «тектонического монтажа», указывает на композиционный прообраз в музыке Яначека: «...Леош Яначек отказывается от мотивной работы и использует прежде всего структурно постоянные модели. Микроструктура сохраняет у него в основном неизменный вид. Самым важным тектоническим фактором становится не развитие отдельных элементов, а изменение их взаимных отношений. Постоянные или относительно постоянные элементы сближаются, отдаляются, наслаиваются друг на друга и т. д.»<sup>26</sup>.

Реализуя этот метод в собственных сочинениях, Когоутек одним из первых композиторов Чехословакии приходит к идее смешения разных современных техник композиции, в частности додекафонной, модальной (отдельные постоянные модели-секции представляют собой двенадцатитоновую серию или модальный ряд), алеаторной (с допущением свободной импровизации в рамках постоянной модели), сонорной (наложение нескольких постоянных моделей в вертикальном строении музыкальной ткани) при наличии и традиционных приемов письма.

Программный оркестровый триптих Когоутека *Торжества света* (1974) демонстрирует многообразие контрастных языковых средств, приведенных к стилевому единству, что обусловлено авторским замыслом и его основной идеей — прославления всех форм прогресса на историческом пути развития человечества от ранних формаций до современности и в различных сферах бытия: социального мироустройства, науки, культуры, искусства. В музыкально-тематическую канву произведения введены общезначимые символы истории музыки, обобщенно воплощающие историю человечества: ее на-

25. *Vyslouů il J. Alois Hába. Život a dílo.* Praha, 1974. С. 101.

26. *Штедронь М.* Стилистические тенденции в моравской музыке // Цит. изд. С. 45.

чало (в эпическом тематизме пролога), ее прошлое – в темах, свободно интерпретирующих интонационно-смысловую символику *Интернационала*, *Марсельезы*, национального чешского гимна и таких патриотических песнопений, как *Вставай, вставай*, *Великий город пражский*, *Над Татрою солнце восходит*, *Где моя родина*. Появление их в музыкальном тексте произведения лишено цитатного подобия, они едва угадываются – столь далек их образ от оригинала. По-видимому, это связано со стремлением автора, показав дистанцию между прошлым и настоящим, подчеркнуть как их вневременную универсальную значимость, так и их принадлежность своему времени.

Исходная музыкальная идея выражена слиянием признаков эпической и духовной гуситской традиции, как это произошло на определенном этапе чешской истории. Одногласная тема звучит в унисоне бас-кларнета и мужского голоса (вокализ без слов) в низком регистре на *pp*, словно возникая из глубины веков. Эпически широко, неторопливо (в темпе *Adagio gravemente*) она свободно разворачивается в переменном размере (чередование 3/4, 4/4 и 5/4). При общем широком диапазоне мелодии (в пределах большой ноты), звенья темы представляют собой короткие мелодические фразы с преобладанием плавного поступенного движения и кварто-квинтовых ходов. Сами звенья в своем сцеплении образуют неквадратный одиннадцатитактовый период, члениющийся на четыре фрагмента (3+3+2+3), составляя единую смысловую фразу. Эффект монолитности и завершенности темы создается почти точным ракоходным повторением в конце начального пятитакта. Модальная основа звуковой организации (звукоряд *g-a-b-c-d-e-f*) дает возможность ощутить возникновение нескольких временных устоев, а на протяжении всей темы – движение от *f* к *g*, то есть моравскую модуляцию.

Творчество Когоутека, как и многих других композиторов, представляет моравское направление в послевоенном искусстве Чехословакии, обладающее подчас своей «локальной» спецификой, связанной с Моравской областью страны. «Моравская тема» в чешском искусстве имеет давнюю традицию. Она заявила о себе уже в начале XIX века в живописи, поэзии и музыке (в текстах вокальных сочинений и оперных сюжетах). Важным событием для формирования моравской школы было издание в 1860 году сборника народных моравских песен, собранных Ф.Сушилом; в него вошли ценнейшие образцы фольклора, представленные в исторической и жанровой систематизации. В 1889 году появилось исследование о моравской народной песне Ф.Бартоша, под влиянием которо-

го определились фольклорные интересы Л. Яначека. Среди ранних примеров обращения к этим источникам — *Моравские дуэты* Дворжака, *Моравская рапсодия* Ф. Ноймана.

Большое значение для формирования моравской школы имело творчество Йозефа Берга (1927–1971). Автор камерных одноактных опер (в том числе *Возвращение Одиссея*, *Иоганн — доктор Фауст*), камерных инструментальных и вокальных сочинений (лучшее среди них — цикл *Песни нового Вертера*), ста обработок народных песен для оркестра народных инструментов, Берг в начале своего творческого пути, в частности в Струнном квартете (1953), исходит из традиций позднего стиля Яначека. Изучение зарубежной классики XX века расширило круг воспринятых воздействий; позднее Берг осваивает новые способы композиции и одним из первых использует их в комбинациях (например, в *Сновидениях*, 1968).

В кантате *Орестея* Берг обращается к тексту Эсхила, а в его операх есть и элементы пародирования *commedia dell'arte*, и элементы народного чешского театра, и буффонада. Он создает синтетический тип театрального представления, вводит музыкальные шутки-пародии, чтецов, актеров-марионеток. *Sonata in modo classico* (1963) — драматически выстроенная сценка в виде диалога двух «персонажей» — клавесина и рояля, олицетворяющих старую и новую традиции. Подобный остроумный опыт был повторен в *Дивертисменте* (1968) для арфы (или фортепиано) и камерного ансамбля, написанном авторским коллективом композиторов из Брно в составе А. Пиньоса, А. Парша, М. Штедроня и Р. Ружички. Во многих инструментальных сочинениях Берга присутствует неоклассического типа тематизм — токкатные, моторно-полифонические, импровизационно-прелюдийные движения и додекафонный способ его организации, как, например, в Секстете для фортепиано, арфы и струнных (1959), Нонете для двух арф, чембало, фортепиано, колокольчиков, вибратона, ксилофона, челесты и ударных (1962).

В творчестве Милослава Иштвана (1928–1980), композитора, педагога, теоретика, фольклорное мышление, сложившееся под влиянием Яначека и Бартока, эволюционировало, постепенно вбирая в себя и иные импульсы, в чем отразился интерес к музыке внеевропейских народов, джазу, использованию новых техник композиции (область конкретной музыки, опыты с магнитофонными записями и т. д.). Процесс, направленный к синтезу разных выразительных средств, шел параллельно с формированием мировоззренческой, эстетической позиции автора, его индивидуальной художест-

венной концепции (70-е годы). Среди значительных замыслов Иштвана можно назвать четырехчастный цикл для симфонического оркестра и двух чтецов *Заклинание времени* (1967), где используется монтаж из разных текстов: современного (О. Микулаша), чешского барочного и библейского, кантату на текст Ветхого Завета *Я, Яков* (1968). К 80-м годам относится создание *Canto II* для альты и женского голоса, Партиты для 16-ти струнных инструментов, камерной кантаты на слова народной поэзии американских негров *Hard blues* (*Хард блюз*). Емкостью, многомерностью образно-стилевых аспектов отличаются *Шекспировские вариации* и *Игры* (1976).

Философское осмысление темы не исключает раскрытия ее и в «конкретных» (или конкретизирующих) деталях, как это выражено в *Шекспировских вариациях* — одночастном произведении для духовых и четырех групп ударных инструментов, созданном на основе музыки к спектаклю *Гамлет*. Композиция имеет свободную рондальную форму, где рефреном является «тема скачки». Начало — словно утренний перезвон колоколов на сумеречном фоне; трижды проходит тема — квазицитата из *Орфея* Монтеверди (соло тенора), стилизуются ренессансные танцы, доносятся звуки лесного рожка, появляется грустный напев, подобный народному моравскому. Начинает вырисовываться картина народного праздника, перерастающая в оргию разгулявшейся толпы: ренессансный танец преобразуется в бойкую и развязную мелодию у трубы и приобретает слегка джазовый оттенок; постепенно буйство праздничной стихии погашается и в коде утверждается некий высший порядок. Такое вольное описание предполагаемого «сюжета» *Шекспировских вариаций* можно допустить для того, чтобы вскрыть «вещественность» музыкальных знаков, поддающихся «расшифровке». Они, однако, представляют собой в стилевом контексте произведения не более чем отдельные тематические вкрапления.

В *Играх* (1976), семичастном программном цикле есть что-то от «архаизмов» Стравинского и Орфа и чувственного лиризма *Дафниса и Хлои* Равеля. Общее название произведения конкретизируется, в каждой части раскрываются разные семантические значения слова «игра»: *Игра — движение, Игра — каприз, Любовные игры, Игра — напряжение, Интермеццо — игра для мариамбы и вибратона, Интермеццо — игры для литавр и колокола, Игра — судьба.*

В музыке обоих произведений используются модальная, сериальная и сонорная техники. Партитура у Иштвана всегда тщательно разработана; вся звуковая материя оказы-



вается строго организованной системой. В ее основе — структуры-секции, которые смещаются по высотной шкале, наслаиваются, передаются другим инструментам, подвергаются фактурному варьированию. В системе средств интонационный фактор уступает по своему значению метроритмическому, тембровому и фактурному. Разнообразие приемов ритмической организации достигается применением особенностей ритма моравского фольклора, спецификой индийской и африканской музыки (по мнению Иштвана, она содержит элементы минимализма).

Одной из характерных тенденций современной композиторской музыки является ее сближение с жанрами эстрадной и джазовой музыки. Среди моравских композиторов в этом отношении выделяется фигура Павла Блатного (р. 1931), представителя так называемого «третьего течения», для которого характерны соединение черт джазовой импровизации и академической музыки. К произведениям подобного рода принадлежит *Концерт для джазового оркестра (1964), 10'30''* для симфонического оркестра и ряд произведений 70-х годов, отмеченных премиями на джазовых фестивалях. В джазе композитор нашел близкий себе способ общения с большой аудиторией — это раскрепощенная, спонтанная форма выражения, соответствующая природе жанра. По мнению Блатного, джаз, пришедший к тотальной алеаторике и гегемонии тембра (в стиле джаз-рока), исчерпал себя и потому вернулся к старым традиционным формам.

### **Эуген Сухонь. Ян Циккер. Илья Зельенка**

Традиции словацкой профессиональной классики складывались в XX веке. У ее истоков были Эуген Сухонь, Ян Циккер, Александр Мойзес, Ян Циммер. К этому этапу словацкая школа приходит с освоением опыта своих предшественников, среди которых выделяются Людовит Ванса (1835–1873) и Ян Левослав Белла (1843–1936), мыслящих в традициях романтиков. Трудно переоценить значение Леоша Яначека и Витезслава Новака, у которого обучались многие композиторы из Моравии и Словакии, в том числе и Сухонь. Творческую позицию поколения Сухоня формировал взгляд на национальный фольклор как источник композиторской практики. Именно с этим связано особое внимание современных словацких авторов к воплощению национальной темы, акцент на национально окрашенной стилистике. Вместе с тем освоение средств из арсенала музыки XX века способствовало стреми-

тельному вызреванию словацкой профессиональной школы как яркого явления музыкальной культуры современности: «Не быть эпигоном и органично включить современные средства в свой словарь – это была первоочередная задача для словацких композиторов моего поколения. Поэтому с самого начала мы искали одновременно пути создания национальной музыки и способы введения ее в контекст европейского искусства» (Э. Сухонь)<sup>27</sup>.

Эуген Сухонь (1908–1993) – композитор яркого и самобытного таланта. От позднеромантической стилистики – через освоение новых композиционных техник – к созданию оригинального авторского стиля – таков путь композитора. При этом рациональные моменты творчества никогда не являлись самодовлеющими; на первый план всегда выступает открытая эмоциональность, естественность музыкального высказывания, что следует и из его признания: «Быть искренним и – хотя это звучит, может быть, немного романтично – стремиться быть чистым в чувствах, в любви к человеку, в любви к родине»<sup>28</sup>. Композитор исходит из реальной жизни, глубокого осмысления ее коллизий, пишет о судьбе народа, о Человеке, о вечном его стремлении к познанию и высокому нравственному идеалу. Как художника Сухоня интересуют этически значимые темы – наказание сил зла и несправедливости, торжество высоких нравственных принципов, воспевание душевной чистоты и благородства.

Творчество Сухоня отличается жанровым многообразием, включает оперы, сочинения для оркестра, музыку для кинофильмов и драматических спектаклей, камерно-инструментальные и вокальные произведения, музыку для детей, обработки народных песен. Широка и образно-эмоциональная сфера его искусства, которому свойственны накаленный драматизм и эпическая широта, обостренный психологизм и лирико-философская образность. Эволюция стиля композитора отражает постепенное преодоление субъективных, меланхолически окрашенных настроений в ранних сочинениях и стремление к большей объективности высказывания и вместе с тем философскому осмыслению жизненных процессов в сочинениях последних лет.

Почти во всех жанрах Сухонем созданы классические образцы словацкого профессионального искусства. В *Крутняве* (*Водоворот*, 1949) он выступает как автор первой классической национальной оперы – народно-бытовой драмы. Иной тип драматургии – во второй опере *Светолук* (1960) – исто-

27. Сухонь Э. Быть искренним // Советская музыка, 1983, № 12. С. 119.

28. Цит. по: Егорова В. Эуген Сухонь. М., 1987. С. 325.

рико-эпической драме. При обращении к сюжету из крестьянской жизни и историческим событиям композитору достаточно мастерства оперного драматурга, чтобы сценические события воспринимались как подлинные, реально происходящие. Действие в обеих операх разворачивается динамично, портреты героев, показанных в острых, кризисных ситуациях, неоднозначны, психологически сложны и потому достоверны, а их вокальная речь всегда индивидуализирована. Контрастные оперные эпизоды, монологические, ансамблевые и массовые сцены органично скреплены в сквозном разворачивающемся музыкально-драматическом процессе.

Фольклор для Сухоня — неисчерпаемый источник творческого вдохновения и научных изысканий, определивших специфику всей системы его мышления. Народные баллады и танцы, бытовые и обрядовые песни, эпические и лирические, — все, что запечатлелось с детства, прошедшего в городе Пезинок и усвоилось позже, в годы учения в Братиславе и Праге, — обрели в произведениях Сухоня новую жизнь. «В народном искусстве, — писал композитор в статье *Об актуальных проблемах музыки XX века*, — композитор может открыть для себя что-то новое, неисследованное. Мнение о том, что фольклор совершенно изучен, глубоко ошибочно. Процесс его познания только начинается»<sup>29</sup>. Жанровую природу, мелос и ритмику, ладогармонические свойства фольклорного материала воспроизводит автор в произведениях с национальной программой — кантате *Псалом земли Подкарпатской* (1938), хоровых сюитах *О горах* (1942), *О Словакии* (1961), фортепианном цикле *Картинки Словакии* (1957). На основе народно-песенных источников рождаются не только сочные, подчас терпкие жанровые сцены-зарисовки или пейзажная лирика с тончайшей колористической звукописью, но и экспрессивно-драматические образы. Таков *Псалом земли Подкарпатской*, созданный в преддверии военной катастрофы. Эта монументальная вокально-симфоническая фреска воплощает обобщенный эпико-драматический образ народа, в годы тяжелых испытаний не утратившего своего национального достоинства и веры в будущее.

Ориентацией на специфику словацкого фольклора объясняются такие характерные черты музыки Сухоня, как использование кварто-секундовых соотношений в вертикальном и горизонтальном пластах фактуры, лидо-миксолидийского звукоряда или дважды увеличенного лада, нерегулярность ритмической пульсации; основой своего гармонического языка композитор считает модальность и две-

29. Цит. по: *Егорова В. Эуген Сухонь*. С. 319.

надцатизвучный лад<sup>30</sup>. Одной из показательных в свете претворения национальной идиоматики является сцена из оперы *Светолук*: хор плакальщиц из второго действия, когда жрицы — служительницы Морены, старославянского божества, символизирующего, как написано в комментарии к этой сцене, «смерть и холод», — причитают по убитому воину Драгошу. Здесь важную роль приобретает семантика увеличенной секунды, включенной в нисходящую тетракордовую попевку, что в сочетании с другими характерными приметам словацкого фольклора — вариантностью повторностью плачевых интонаций и фраз на возгласах «о-joj», их началом со слабой доли такта и синкопированным окончанием, приемами подголосочной полифонии — создают атмосферу архаики языческого обряда и одновременно какого-то странного, завораживающего магического действия.

Одно из наиболее значительных и вдохновенных созданий Сухоня — *Фантазия на тему ВАСН* для органа, струнного оркестра и ударных (1972). Это концепционное сочинение, тема которого связана с проблемой преемственности художественных эпох и поколений, становления личности человека и художника. Поиски решения этой темы отмечены сомнениями, их преодолением, обретением духовной опоры. Отсюда — конфликтный тип драматургии в *Фантазии*, завершающейся итогом-катарсисом. В воплощении этой темы важную роль играет монограмма ВАСН. Она является интонационной субстанцией всей композиции, заключенной в начальном тезисе-эмбрионе. Ее варианты проникают в темы побочной и заключительной партий, достигая укрупненного масштабного звучания в центральной кульминации, расположенной в точке золотого сечения. В комплексе черт в этом произведении присутствуют и «знаки» баховского стиля: обращение к жанру фантазии и концертирующему органу, приемам специфически органного и полифонического изложения, импровизационность, выраженная в виртуозной каденции органа. При этом во всем присутствуют логика и точный расчет большого мастера. Так, в строении *Фантазии* импровизационность сочетается с принципами сонатного соотношения тематизма (экспозиция, первая фаза), его развития (две последующие

30. Сухоню принадлежат научные исследования о контрапункте и гармонии, основные положения которых изложены в работе *Аккордика от трезвучия к двенадцатизвучию* (Akordika od trojzvuku po dvanást'zvuk. Bratislava, 1979). Ключевое понятие в ней — «синтетическое двенадцатизвучие», получаемое в результате наслаения терций (c-e-g-b-d-fis-a-cis-eis-gis-b-dis). В нем содержатся, по определению Сухоня, «диатонический тотал» и «хроматический тотал».

фазы) и репризой-итогом (четвертая фаза), что создает необычную форму целого, которую можно определить как форму масштабной прогрессии сонатной экспозиции.

Наряду с оркестровыми *Метаморфозами* (1953), вокальным циклом *К звездам* (*Ad astra*, 1961), фортепианным циклом из шести тетрадей *Калейдоскоп*, *Эволюция гармонии* (1968), *Концерттино* для кларнета и оркестра (1977) *Фантазия* является вершинным произведением в творчестве композитора.

Художественное кредо Яна Циккера (1911–1989), также представляющего словацкую классику XX века, выражено его словами: «Поиски своего национального языка — это неотъемлемая черта каждого национального художника. Национальный склад музыкального мышления живет как тот язык, на котором человек говорит и думает. Я не признаю музыки нейтральной в национальном отношении»<sup>31</sup>.

Различны аспекты воплощения национальной темы в музыке Циккера. Запавшие в душу с детства впечатления от прогулок по прекрасным окрестностям Низких Татр, их лугов и лесов, кремнистых гор и возвышенностей, речных потоков и скал воплотились в пейзажных страницах его оркестровых произведений *Весенняя симфония* (1937), *Словацкая сюита* (1943), *Воспоминания* и *Вариации на словацкую тему* (1971), фортепианного цикла *Татранские ручьи* (1954). Они излучают чистый свет, напоены мягким и теплым лиризмом, иногда окрашены меланхолическим настроением, стилистически соприкасаются с поэтикой словацкого фольклора. Народно-жанровая основа — лирического, широкого распева песня или темпераментный танец, воспроизведенные не без задорной и доброй, слегка ироничной улыбки, — сочетается в них с импрессионистской звукописью. События национальной истории и словацкий эпос нашли отражение в операх *Юро Яношик* (1950) о «словацком Робин Гуде» и *Бек Баязид* (1957).

В творчестве Циккера получили глубокое и художественно яркое преломление морально-этические проблемы века: идея совершенствования личности, тема вины за содеянное и нравственного очищения, прозрения, к которому приходит человек, преодолевая психологически сложные внутренние конфликты. Это оперы *Воскресение* (1962) по Л.Толстому, *Игра любви и смерти* (1968) по Р.Роллану, *Кориолан* (1974) по Шекспиру, *Приговор* (1979) по *Землетрясению в Чили* Г.Клейста. Позже его привлекает и комическая опера, ко-

31. Цит. по: Полякова Л. Ян. Циккер: «Я считаю, что надо писать о человеке, о его духовном развитии...» // Советская музыка, 1971, № 9. С. 133.

торая стала для Циккера, по его словам, «трудным экспериментом»: «Если человек не родился Россини, то написать комическую оперу для него совсем не легкое дело»<sup>32</sup>. Среди опер этого жанра — *Осада Бистрицы* (1983) по роману венгерского писателя-сатирика К.Миксата и *Из жизни насекомых* (1986) по сатирической пьесе братьев К. и Й. Чапеков.

Мышление Циккера отличается ясность, образная конкретность, исходит из жизненных ассоциаций; оно поэтично и исполнено гуманистического смысла. Знаменательно признание композитора: «Когда я закончил работу над “Воскресением”, я понял, что стал уже другим человеком. <...> Я стал чувствовать чужое горе и боль с небывалой прежде остротой, мне захотелось самому стать лучше. Ведь в конце концов итог жизни каждого из нас — это то, чем мы были в нравственном отношении»<sup>33</sup>.

Среди современных словацких композиторов личностью большого масштаба признан Илья Зельенка (р. 1932) как наиболее талантливый представитель поколения, рожденного в предвоенное десятилетие, ученик Циккера, лидер Новой музыки. Новизна и яркость художественных идей композитора, чутко ощущавшего флюиды стилевых перемен в современной музыке, резкие повороты в его творческой эволюции вызывали порой удивление, порой острую критику, но и понимание, поддержку единомышленников. Зельенке выпала сложная, трудная, но, вероятно, и счастливая судьба. Был в ней и драматический период — после исключения из Союза словацких композиторов в 1968 году его сочинения было запрещено исполнять на родине. Наступило время одиночества. «Я сторонился людей, чтобы не вынуждать их сторониться меня», — напишет впоследствии композитор в философско-эстетическом эссе *Мои утопии: о себе, о музыке и о других вещах*.

В 1960 году Зельенка пишет кантату *Освенцим*, принесшую ему известность. Она располагается в том же ряду, что и *Нагасаки* Шнитке и *Трен* Пендерецкого. Впечатляют эффекты хоровой сонорики — ритмизованный шепот, крещендирующая декламация, хоровые имитации и стретты с их атмосферой возбужденной шумовой фоники; ее нарастающие волны подводят к двум генеральным кульминациям: на теме плача и на главной теме кантаты. «Хоровые эпизоды кантаты, — пишет В.Егорова, — продолжают лучшие традиции словацкого кантатно-ораториального творчества, представленного такими великолепными образцами, как *Псалом земли Подкарпатской*

32. Полякова Л. Ян. Циккер... // Цит. изд., . С. 120.

33. Там же. С. 133.

Сухоня или *Cantus filiorum* Циккера»<sup>34</sup>. Градации хоровой семантики необычайно широки — от отрешенной молитвы хора «мертвых» до трагической экспрессии хора-плача.

Устремленность к «новым берегам», увлечение идеями авангарда на рубеже 50–60-х годов и углубленное освоение традиций — таков путь композитора к зрелости, формированию индивидуального стиля. «Европейскую грамматику» Зельенка освоил еще до обращения к национальным лексическим формам в своеобразной полемике с навязывавшимися в 50-е годы эстетическими идеями упрощенно и поверхностно понимаемой народности искусства, требованиями создавать так называемую национальную музыку — понятную, простую, демократичную. Зельенка, как и его сверстники, по определению самого композитора, — «отравленное поколение». Но он нашел выход в решении профессионально-технологических задач, а к национальной теме обратился лишь в 70-е годы. Исполнять его музыку в Чехословакии тогда было запрещено, и фольклорная редакция Братиславского радио поддержала композитора, предложив ему участвовать в фольклорном конкурсе. Так появилась *Musica Slovaca*, исполнявшаяся во всем мире, в том числе в Москве и Ленинграде (1988).

Зельенка остро воспринимает противоречия реальности, ее дисгармонию: однако художественный мир, создаваемый композитором, гармоничен: в нем есть своя цельность, своя «красота соразмерностей». Его искусство неизменно отражает гражданственную позицию художника, его представления о морали и нравственности современного общества, о духовных ценностях. Такова его кантата *Слово* (1980, текст М.Валека) — страстное повествование о правде и лжи, о нравственности и безнравственности идей и поступков. Ее завершает обращение к человеку: «Пусть чужая судьба болит в тебе больше, чем собственная... знай: ты живешь, чтобы другие были счастливы».

Судьба человека — стержневая тема в творчестве Зельенки. «У меня всегда было чувство, что человек — трагическое существо в этом мире, что он постоянно должен бороться за все. Жизнь — борьба, иногда нами не осознаваемая. Эту ее сущность выявляют Шекспир и Гёте»<sup>35</sup>. Через переплетение,

34. *Егорова В.* О некоторых тенденциях в развитии кантатно-ораториального творчества болгарских, польских, чешских и словацких композиторов // Из истории музыки социалистических стран Европы М., 1975. С. 40.

35. Интервью с И.Зельенкой автора данного очерка в октябре 1985 года. В дальнейшем цитаты из этого интервью даны без ссылок на источник.

столкновение человеческих Ego и Alter Ego композитор выстраивает концепцию своей *Четвертой (Балетной)* симфонии, созданной на основе музыки балета.

Человек, его поиски истины стоят в центре замысла Пятой симфонии, которую автор считает началом своего пути как симфониста.

Это многоплановая драматическая картина противостояния мрака и света, падения и взлетов духа, смятенности и волевых усилий человека, вступившего в схватку с судьбой. Драматургическая логика соотношения образных сфер раскрывается ассоциативным рядом тем-аллюзий: здесь и романтическая интонация вопроса, и жесткие, императивные аккорды рока, и сумрачные, глухие, вязкие оркестровые низы, и призрачный, отрешенный покой «звездного неба» как внеличностные начала макрокосма. Нежная лирика, озаряющая последние такты симфонии, внушает надежду. Тематически объединяет все эти сферы лейтинтонация как главный «персонаж» Пятой симфонии — четырехзвучный модус, как называет его Зельенка, из двух тесно сопряженных секунд (например, *b-b-gis-a*) в диапазоне уменьшенной кварты и его варианты (растяжение интервала между двумя секундами, замена одной из них обращением, ракоходом). Именно по этому интонационному «гену» почерк Зельенки легко узнаваем. Другой унифицирующий принцип музыки Зельенки — модальность, в основе которой ряд *c-des-f-ges-as-b-b*. Примечательно, что в Пятой симфонии четырехзвучный мотив экспонируется и развивается в пределах избранного модального ряда, выступает, скорее, в роли темы-символа, фиксируя драматургические узловые моменты, управляя процессуальной логикой всей композиции.

Зельенковская художественная концепция личности вбирает в себя и тему искупления через очищающую силу природы, открывает простор свободному выражению лирической эмоции-мысли. Такова его неоромантическая Третья симфония (1972). К ней примыкают *Медитации* для оркестра (1971), *Элегия* для струнного оркестра и скрипки соло (1973), Прелюдия и fuga для скрипки и виолончели (1973), Концертино для скрипки и струнных (1974), *Лигатуры* для органа (1976), отчасти Фортепианное трио (1975) и Третий струнный квартет (1979). Лирике Зельенки близка звукофера звенящей тишины, открытого пространства равнинных и горных просторов Словакии. Она рождает ощущение остановившегося времени, в котором стираются грани между реальным и вымышленным, созерцанием природы и самосозерцанием. В лиричес-



кий пейзаж органично включаются и жанрово-бытовые образы, близкие фольклорной лексике: танцы, песни, обряды, игры (*Словацкая баллада, Три багатели, Новогодние колядки*).

В музыке Зельенки присутствуют и юмор, ироничная шутка, игровое начало, воплощенное подчас захватывающе эмоционально. Таким сочинением, например, являются *Игры для тринадцати певцов, играющих на ударных инструментах*. Яркое и эффектное, оно завораживает атмосферой раскованной исполнительской игры. Разработка языковых средств направлена на освоение сонорно-алеаторной техники и полиритмии. Партитура искрится остроумными находками. Средства выразительности чрезвычайно изобретательны — это нотированная и ненотированная звуковысотность, глиссандо, возгласы, крики, шепот, свистки в комбинации с различными ударными (колокольчики, трещотки, малый и большой барабан). *Играм* близки *Скритичные дуэты* (1981).

Параллельно с формированием ладоинтонационной системы Зельенка разрабатывал и собственную метроритмическую технику композиции, наиболее целенаправленно примененную в *Полиметрическом квартете* для роялей (1965) и в *Полиметрической музыке* для четырех струнных квинтетов (1971). В последнем произведении расположенный этажами нотный текст каждого из четырех квинтетов имеет свою метрическую сетку — трехтактовую для первого, четырехтактовую для второго, пятитактовую для третьего и шеститактовую для четвертого. Тактовые черты смещены одна по отношению к другой, и сильные доли такта не совпадают, что порождает предельную нерегулярность ритма в совместном звучании четырех квинтетов и наложение разных темпов, типов движения в вертикальном разрезе звуковой материи. Таким образом, в одновременном звучании четырех квинтетов один и тот же тематический материал — десятитоновый ряд — излагается в виде темы в одном слое фактуры, в то время как у остальных квинтетов звучат ее три темпоритмических варианта. На вариационном принципе выстроена и форма в целом.

Зельенка постоянно обращается к русской литературной классике. «По прочтении “Бесов” Достоевского у меня осталось впечатление, что я узнал Россию много лучше, чем прежде: ведь современность всегда познается через прошлое... Недавно я снова перечитал “Анну Каренину”. Этот роман, по-моему, невозможно прочитать лишь однажды: ведь в нем, по меньшей мере, четыре романа в одном».

Черты национального характера словаков находят отражение в звуковом мире Зельенки; мир этот поражает кон-

трастами спонтанно-взрывчатой энергии и созерцательности, хрупкости и натиска, фантастических наваждений и медитативности, мрачного гротеска и мистериозности. «Словаки склонны к контрасту состояний. С одной стороны, романтическая, немного грустная балладность, балладный, несколько ностальгический взгляд на вещи. А с другой – взрывы темперамента, ритмического пульса, возникающие из потребности преодолеть ностальгию. Не деловитость, не рациональная конструкция, но ностальгия и балладность, а потом драма – эрупция драмы, которая стремится преодолеть ностальгию».

В настоящее время Зельенка является автором около трехсот опусов, включая сочинения последнего десятилетия, двух опер *Баторичка* (1994) и *Последние дни Великой Моравии* (1996), девяти симфоний, трех симфониетт, трех фортепианных и виолончельного концертов, мессы *Серена* (1995) на латинский текст для солиста бас-баритона, хора и камерного оркестра, одиннадцати струнных квартетов, пяти фортепианных квартетов.

Яркое, национально самобытное творчество Ильи Зельенки лучше всего охарактеризовать его же собственными словами: «По моему мнению, самая важная задача искусства – и, следовательно, музыки – открыть человеческое ядро, чтобы люди осознали себя в добром и в злом. Но как этого достичь? Это возможно только тогда, когда художник чистосердечен, когда вполне определенно осознал смысл искусства. Но прежде всего он должен найти самого себя».

Впечатления от произведений чешского и словацкого искусства позволяют наблюдать национальную специфику мышления в тех его свойствах, которые могут быть определены как открытая эмоциональность высказывания, природная напевность, глубокий лирический тон, склонность к добродушному юмору, а в целом – как запечатление мира в его чувственной и зримой красоте, в гармоничной нераздельности природы и человека, в конкретности жизненных реалий и поэтической фантазийной форме.

#### Рекомендуемая литература

Богуслав Мартину. К 100-летию со дня рождения (материалы научной конференции): Сборник научных трудов Московской консерватории / Сост. Н.А.Гаврилова. М., 1993.

*Гаврилова Н.* Богуслав Мартину. М., 1974.

*Гаврилова Н.* Илья Зельенка. Штрихи к портрету // Советская музыка, 1990, № 7.

*Гаврилова Н., Полякова Л.* Богуслав Мартину // Музыка XX века. Очерки. Ч. II. Кн. 5 А. М., 1987.

*Егорова В.* Эуген Сухонь. М., 1987.

*Мигуле Я.* Богуслав Мартину. М., 1981.

Музыка социалистической Чехословакии / Сост. В.Н.Егорова. М., 1980.

*Полякова Л.* Леош Яначек // Музыка XX века. Очерки. Кн. 2. М., 1977.

*Полякова Л.* Оперное творчество Л.Яначека. М., 1960.

*Фогель Я.* Леош Яначек. М., 1982.



## Великобритания

Музыкальная культура Великобритании XX века вступила в эпоху расцвета под знаком Нового Возрождения. Судьба музыки Англии была необычайно сложной. Особенность заключалась в том, что ее профессиональная композиторская школа после ослепительных достижений в эпоху позднего Средневековья и Ренессанса оказалась охваченной кризисом на протяжении значительного периода времени с конца XVII до конца XIX века, который историки называют «эпохой молчания», «безвременья». Несмотря на успешное развитие литературы, живописи, театра, философии, Англия после смерти Пёрселла не дала мировой культуре ни одного крупного представителя в области профессиональной музыки.

Основоположниками Нового музыкального Возрождения были Х.Пэрри и Ч.Станфорд, связанные соответственно с самыми крупными центрами образования Англии — Оксфордом и Кембриджем. В XX веке композиторы и исполнители проявили глубокий интерес к старинной музыке Англии — как к народной (баллады, кэрол), так и к композиторской практике XV–XVII столетий — антему, мадригалу, мотету, верджинэльным пьесам. Изучение и претворение фольклора и традиций старинных мастеров в сочетании с глубоким изучением современной европейской музыкальной культуры и принесло английской музыке долгожданное обновление.

Обращение к национальной тематике, литературе способствовало укреплению национальных идеалов в музыке. Таким образом, глубокое постижение национальной культуры, возрождение традиций Золотого века английской музыки наряду с усвоением достижений современных континентальных композиторов явились важнейшими факторами становления и расцвета композиторской школы Брита-



нии XX века, представленной несколькими поколениями композиторов<sup>1</sup>.

Представителями Нового музыкального Возрождения Британии первой половины XX века являются Э.Элгар, С.Скотт, Г.Холст, Ф.Дилиус, Р.Воан-Уильямс, У.Уолтон. Особое место среди них принадлежит выдающемуся симфонисту Воан-Уильямсу (1872–1958). Диапазон его деятельности необычайно широк – композитор, дирижер, педагог, музыковед, участник издания собрания сочинений Пёрселла, организатор фестивалей и концертов, общественный деятель. Его творческое наследие представлено почти всеми музыкальными жанрами (симфонии, симфонические поэмы, оперы, концерты, камерно-инструментальные, вокальные и хоровые произведения). Но особый вклад Воан-Уильямс внес в развитие симфонизма. Его по праву считают крупнейшим английским симфонистом XX века, который на протяжении первой половины века создал девять симфоний. Каждая из них представляет взгляд композитора на окружающий мир или на драматические события его эпохи. Черты обобщенной программности и взаимосвязанности дают возможность представить его симфонии в виде макроцикла из трех триад. Первая триада объединена темой «композитор и природа» (Первая, *Морская*; Вторая, *Лондонская*; Третья, *Пасторальная*) при внутренних различиях их концепций. Вторая триада посвящена теме «композитор и события его эпохи» (Четвертая и Шестая являются откликом на катаклизмы эпохи – фашизм и Вторую мировую войну, не случайно отмечают их стилистические параллели с военными симфониями Шостаковича, Онеггера; Пятая, посвященная Сибелиусу, представляет собой лирическое интермеццо). В симфониях третьей триады заметен синтез предшествующих тенденций, каждая из которых связана с обновлением жанра. Среди них выделяется Седьмая, *Антарктика*, 1952, написанная под впечатлением экспедиции исследователя капитана Р.Скотта, погибшего во льдах Южного полюса. В симфонию введена партия чтеца. Перед каждой из пяти частей даны эпитафии из поэмы «Освобожденный Прометей» П.Б.Шелли, 104-го псалма, стихотворений Колриджа и Данна и последняя запись из дневника капитана Скотта. Работая последовательно над созданием концепции английской симфонии, Воан-Уильямс черпал вдохновение в модальности музыки Тюдоровской эпохи в сочетании с динамизмом симфоний XVIII–XIX веков, политональностью и свободной атональностью. Симфонии Воан-Уильямса обладают высокой духовной и моральной силой. В них он стремился возродить характер героических симфоний Бетховена. Заметны параллели и с симфоническими произведениями Малера, Шостаковича, Хиндемита, Стравинского. Симфонии Воан-Уильямса запечатлели

1. В настоящей главе рассматривается творчество композиторов Британии второй половины XX века. О Б.Бриттене см.: История зарубежной музыки. Вып. 6. М., 1999.

яркий образ композитора с его постоянным обращением к красоте, его художественные идеалы. Так, исследователь А.Франк в книге «Современные британские композиторы» отмечает, что Воан-Уильямс был «действительно великим человеком, так же как и великим композитором, что редко встречается в истории музыки»<sup>2</sup>.

В 30–40-е годы XX века наибольшей популярностью пользовались монументальная библейская оратория *Пир Вальтасара*, Первая симфония, Скрипичный концерт У.Уолтона (1902–1983); симфонии Р.Воан-Уильямса; Первая фортепианная соната, концертные оркестровые сочинения, оратория *Дитя нашего времени* М.Типпета (1905–1998). Среди вереницы ярких и своеобразных художников Великобритании XX века Бенджамин Бриттен (1913–1976) олицетворяет одно из высших достижений композиторской школы Нового музыкального Возрождения во второй трети XX века.

В музыке Британии после Второй мировой войны возникли острые противоречия, связанные с переломом в духовной жизни страны. На протяжении длительного времени Англия чувствовала себя достаточно обособленной от континентальной Европы, и в XX веке композиторы проявляют огромный интерес к европейскому искусству. Хотя в этот период продолжала исполняться музыка британских композиторов старшего поколения, развивавшая преимущественно позднеромантическую традицию, молодое поколение британских композиторов начиная с 50-х годов проявляет огромный интерес к европейскому авангарду и музыкальным новациям.

В отличие от множества культурных очагов, характерных для Германии, Австрии и Италии, в Англии центром культуры, безусловно, был Лондон с его концертными залами, театрами и музыкальными колледжами. Но уже с конца 40-х годов XX века интенсивная музыкальная жизнь вызвала к жизни появление музыкальных объединений и фестивалей, международных музыкальных организаций, новых концертных залов в различных городах Англии. Возникают музыкальные фестивали, посвященные современной музыке, в Челтнеме (с 1945), Эдинбурге (с 1947), Олдборо (с 1948), Йорке (с 1951), Ковентри (с 1958), Св. Магнуса в Оркни (с 1977). Таким образом, во второй половине XX века значительно расширяется музыкальная география Британии.

Творческая группа Манчестера. На протяжении нескольких веков Манчестер представлял музыкальную пери-

2. Цит. по кн.: *Ковтцаккая Л.* Английская музыка XX века. М., 1986. С. 106.

ферию Англии. Именно здесь в 50-е годы XX века выдвинулось творческое объединение молодых одаренных композиторов и исполнителей под названием «Новая музыка Манчестера», позднее, с 1964-го объединившихся в так называемую «Манчестерскую группу». Основателем и лидером группы стал Питер Максвелл Дейвис, в нее также вошли композиторы Харрисон Биртвисл, Александер Гёр, дирижер и трубач Элгар Ховарт (р. 1935), композитор и пианист Джон Огдон (1937–1989, первая премия на Международном конкурсе пианистов им. П.И.Чайковского, 1962). Участники Манчестерской группы прежде всего были единомышленниками и проявляли необычайный интерес к творчеству композиторов Нововенской школы и особенно Шёнберга, а также более молодых Ноно, Булеза, Штокхаузена, Мадерна, Берии и к их композиторским техникам. Но услышать эту музыку можно было лишь на фестивалях в Париже и на летних музыкальных курсах в Дармштадте или по еженедельным ночным программам Немецкого радио.

Большинство новейших произведений континентальных композиторов (в том числе Нововенской школы) не исполнялись и не издавались в Англии. Программы музыкальных учебных заведений Лондона не включали ознакомление с новыми композиторскими техниками, с додекафонией. В связи с этим многие молодые английские композиторы поколения 30-х годов стремились стажироваться за рубежом, получая стипендии от правительств Франции, Германии, Италии и США. Так, Дейвис совершенствовался у Г.Петрасси в Италии, Биртвисл и Гёр у Мессиаана и И.Лорио, Р.Беннет у Булеза во Франции, все посещали курсы в Дармштадте у Штокхаузена и стажировались в США у М.Бэббитта, Э.Кима и Р.Сешенса.

Важное место в деятельности Манчестерской группы уделялось подготовке слушательской аудитории. Для этого участники группы начали работать в общеобразовательных школах с детьми без специальной подготовки. Они внесли значительный вклад в педагогическую систему детского музыкального образования, продолжив традиции Бриттена, Уолтона, Воан-Уильямса. Работая над школьным репертуаром, они писали преимущественно доступные детям небольшие хоровые и инструментальные пьесы на основе фольклорных источников — кэрол, баллад и мадригалов. Задачей их педагогической работы было ознакомление школьников с основными фольклорными жанрами и творчеством композиторов прошлого и современности. У каждого из представителей Манчестерской группы были свои кумиры. Так, Гёр был откровенным

приверженцем традиций венской классической школы, тогда как Дейвис и Биртвисл с самого начала сотрудничества проявляли отчетливый интерес к нововенской школе и теории Шенкера. Но всех их объединяло увлечение музыкой Средневековья и Возрождения (грегорианский хорал, изоритмический мотет, мензуральный канон и старинные формы английского музыкального театра – *tummers' play*, маска).

Все композиторы Манчестерской группы постоянно преподавали в музыкальных вузах как у себя на родине, так и за рубежом<sup>3</sup>. Молодые музыканты Манчестерской группы ратовали за исполнение новой музыки в Англии, их не устраивала репертуарная политика существующих исполнительских коллективов. Так, в 1967 году Дейвис и Биртвисл создали камерный ансамбль «Исполнители Пьеро». Название ансамбля появилось как результат увлечения современной европейской музыкой и указывало на огромный авторитет Шёнберга – одного из любимых композиторов молодых британцев<sup>4</sup>. Специально для подобного состава они и создавали музыку, выступая одновременно и как дирижеры. Тогда же Гёр создал свой собственный ансамбль театральной музыки, силами которого поставил немало музыкально-сценических произведений современных авторов. Дебют ансамбля Дейвиса – Биртвисла состоялся в Королевском концертном зале в Лондоне. В программе прозвучали септет *Антихрист* Дейвиса и пьеса *Монодрама* для чтеца и инструментального ансамбля Биртвисла.

Однако постепенно стал очевиден и неизбежен распад сотрудничества Дейвиса и Биртвисла. Вскоре музыканты распустили свой ансамбль и организовали два самостоятельных коллектива. Биртвисл увлекся сочинением симфонических и музыкально-театральных произведений для большого состава и в 1971 году создал ансамбль «Матрица». После ухода Биртвисла Дейвис переименовал ансамбль в группу «Огни Лондона», которая просуществовала около двадцати лет (название было предложено пианистом ансамбля С. Праслином). Таковы некоторые направления деятельности творчес-

**3.** Дейвис преподавал в Лондоне, в Австралии и Новой Зеландии, Биртвисл – в Королевской академии музыки Лондона, Гёр – в Новоанглийской консерватории, Йельском университете (США), Кембриджском университете и университетах Саутгемптона и Лидса (Англия). Среди их учеников – Э.Гилберт, Р.Холлоуэй, П.Нэш, Дж.Бенджамин, Ю.Андерсон и другие.

**4.** Ансамбль «Исполнители Пьеро» включал секстет, аналогичный *Лунному Пьеро* Шёнберга: скрипка, альт, виолончель, флейта, кларнет или бас-кларнет, фортепиано и группа ударных. Заметим, что Дейвис проявил необычайную изобретательность в подборе тембров в своих инструментальных ансамблях.



кого объединения Манчестерская группа, продолжившего традиции английских композиторов-предшественников и одновременно открывшего новые горизонты в развитии современной британской музыки.

### **Питер Максвелл Дейвис (р. 1934)**

Раннее творчество. Питер Максвелл Дейвис — один из крупнейших художников Великобритании второй половины XX века, глава британского авангарда 50–60-х годов, композитор, дирижер, пропагандист современной музыки, педагог, музыкально-общественный деятель, организатор музыкальных фестивалей, музыкальный критик. И в каждом направлении деятельности творческая активность Дейвиса неистощима. Обилие творческих идей и потребность поделиться ими со слушателем — одна из важнейших особенностей творческого облика композитора.

Творчество Дейвиса представлено почти всеми музыкальными жанрами: симфонии, концерты, оперы, камерно-инструментальные ансамбли, музыкально-сценические произведения, фортепианные, органные, вокальные и хоровые сочинения, музыка к кинофильмам, обработки мотетов и других сочинений Пёрселла, Тавернера, Данстейбла, Кинлоча, Баха и анонимных английских и шотландских композиторов.

Дейвис родился в 1934 году в предместье Манчестера. С восьми лет обучался игре на фортепиано. В период учебы в средней школе большую роль играли самостоятельные музыкальные занятия. Дейвис любил слушать старинную и классическую оркестровую и камерную музыку. Из наследия прошлого выделял Бетховена, что нашло отражение как в обращении к сонатной форме в ранних опусах, так и в постижении философских образов поздних квартетов Бетховена в инструментальном цикле 70-х годов *Ave Maris Stella*. Особого внимания заслуживает интерес юноши к поэзии Средневековья, Ренессанса и к литургическим текстам, а также к театру. Даже игры со сверстниками на улице он обращал в театральное действие. Желание сочинять собственную музыку появилось после посещения музыкального театра — оперетт Гилберта и Салливена.

Профессиональное музыкальное образование Дейвис получил в Королевском Северном музыкальном колледже и Манчестерском университете. С огромным вниманием он изучал исторические и теоретические дисциплины в области как старинной, так и современной музыки. В качестве компо-

зиторских заданий Дейвис часто работал над завершением незаконченных произведений старинных английских или анонимных авторов эпохи Возрождения. В дальнейшем в своей педагогической практике он также любил давать подобные задания своим студентам. В годы студенчества сформировались два полюса интересов музыканта: это, во-первых, композиционные техники Средневековья и Ренессанса и, во-вторых, современная музыка континентальной Европы. Тщательное изучение духовной музыки Тюдоровской эпохи оказало влияние на композитора и, по его собственному признанию, проявилось в произведениях конца 50-х годов<sup>5</sup>. Так, исследуя одновременно средневековую гимнодию и современную музыку XX века от Шёнберга до Мессиана, Штокхаузена, Бэббитта и других, Дейвис обратил внимание на закономерность связей между старинной и современной музыкой и вскоре пришел к выводу, что на практике отдельные фрагменты грегорианского хора можно сочетать с современными методами серийной техники и ритмическими приемами позднего Средневековья (изоритмический мотет, мензуральный канон, которые он изучил по музыке Машо, Дюфаи, Жоскена Дебре, Данстейбла, Тавернера, Морли). На основе этого синтеза и возникли многие его произведения.

В раннем творчестве Дейвиса преобладали инструментальные жанры. Среди его первых сочинений 50-х годов – *Соната для трубы и фортепиано* op. 1 и *Пять фортепианных пьес* op. 2. В них автор использует микросерии, а ритмическая область демонстрирует его увлеченность изоритмией. Важно отметить, что элементы раннего письма явятся неотъемлемыми чертами стиля Дейвиса в последующие годы. Философская лирика ранних произведений Дейвиса близка по духу поздним сочинениям Бетховена.

Темой диссертации на степень магистра искусств в университете Манчестера Дейвис выбрал «Введение в индийскую музыку», посвятив ее проблемам ритма в индийской раге. Увлечение индийской музыкой было временным, но оно дало свои плоды. В результате появилось сочинение *Stedman Doubles*<sup>6</sup> для кларнета и трех ударных, в котором молодой ком-

5. Griffiths P. Peter Maxwell Davies. London, 1981. P. 103.

6. Название было заимствовано из campanологии – науки о колокольном звоне. Техника колокольного звона связана с устройством колоколов в Англии и способом извлечения звука, который рождается при вращении колокола вокруг оси. Каждый колокол имеет свой номер. Таким образом, композиция представляет собой ряд цифр с использованием математических расчетов. Среди числовых трансформаций встречаются и хорошо известные «магические квадраты», которые неоднократно использовал Дейвис. Подобные структуры и воплотил он в своих произведениях *Stedman Doubles* и *Stedman Cater*.

позитор представил синтез ритмических традиций индийской раги и старинного колокольного звона Англии. К сожалению, стилистические поиски Дейвиса не находили поддержки у университетских профессоров, в результате чего он был вынужден оставить на некоторое время университет и уехать в Дармштадт, чтобы серьезно заняться современной техникой композиции. Изучение «новой музыки» Кейджа, Штокхаузена, Ноно, Мадерна стимулировало творческую деятельность композитора. Вернувшись в Манчестер, он закончил Королевский Северный музыкальный колледж и получил степень бакалавра (1956).

В 1957 году Дейвис уехал на стажировку в Рим к Г.Петрасси, получив стипендию от итальянского правительства. Петрасси, будучи далеким от авангарда в своем творчестве, тем не менее всячески поощрял изучение Дейвисом современной музыки. В те же годы молодой композитор продолжил изучать музыку позднего Средневековья и Возрождения, проявив серьезный интерес к грегорианскому хоралу. В Страсбурге на Фестивале Международного общества современной музыки (1958) был исполнен созданный им в Риме секстет для деревянных духовых *Alma Redemptoris Mater* (*O, Спасителя Матерь*). Автор вводит сюда антифон в честь Девы Марии — один из самых популярных в Англии в эпоху Ренессанса, использованный в музыке целым рядом композиторов от Данстейбла до Тавернера; наибольшей известностью антифон пользовался в обработке Данстейбла<sup>7</sup>. Именно в этом сочинении Дейвиса нашли отражение основные композиционные принципы Данстейбла — изоритмия, *cantus planus*, отчетливая артикуляция словесного текста, «балладный» стиль. Важно отметить, что сочинения Дейвиса, созданные на основе образцов вокальной музыки Средневековья и Ренессанса, были написаны преимущественно для инструментальных ансамблей.

В Риме была успешно исполнена *Соната Святого Михаила* для 17-ти духовых. Прообразом для нее явилось сочинение Булеза *Полифония X*. В *Сонате* участвуют два квартета деревянных духовых и медный октет, которые образуют два антифонных ансамбля, в добавление к ним звучит валторна. Инструментовка *Сонаты* очень близка *Симфониям духовых* Стравинского. Главным в этом произведении явилось отраже-

7. В 1953 году в Англии было опубликовано полное собрание сочинений Данстейбла, а в 1954-м в США — исследование Г.Риса «Музыка Ренессанса», что способствовало привлечению внимания Дейвиса к музыке этого композитора.

ние принципов пространственности, знакомых Дейвису по музыке Булеза и Штокхаузена. Вместе с тем в нем намечается интерес композитора к структурализму. Название произведения перекликается с названием одной из торжественных месс Тавернера *O, Micael*. В те же годы у Дейвиса возникла идея создания оперы, посвященной жизни английского композитора XVI века Джона Тавернера.

По окончании стажировки в Риме Дейвис был удостоен приза Оливетти за оркестровое сочинение *Prolation*. Его название произошло от термина «проляция» из средневековой теории музыки, связанного с видом пропорционального ритмического деления. Отталкиваясь от приема ритмического деления, принятого в мензуральной нотации, композитор создал оркестровое сочинение с господствующим соотношением 10 : 4 : 7 : 6 : 5. Эта пропорция пронизывает все уровни развития, как ритмического, так и высотного. В *Prolation* заметна связь с сериальными сочинениями Ноно 50-х годов (*Встречи, Прерванная песня*). Таким образом, композитор продолжает развивать опробованные им в ранний период принципы сериализма, что будет продолжено им и в камерно-инструментальных произведениях 60-х годов. В 1959 году Дейвис возвращается в Англию и активно занимается педагогической деятельностью. С этого времени открывается новая страница его творчества — произведения для детей.

Из них выделим *Пять мотетов* для четырех солистов, двух антифонных четырехголосных хоров. В ритмической нерегулярности и частой смене размера ощутимо влияние асимметричных ритмов некоторых хоровых сочинений Стравинского (*Священное песнопение*) и ритмической системы нерегулярного типа Мессиаана. Под влиянием живописи швейцарского художника-экспрессиониста П.Клее Дейвис написал специально для школьного оркестра Сайренсестера инструментальный цикл *Пять картин Клее*<sup>8</sup>, в котором использовал много нетрадиционных ударных инструментов с неопределенной высотой, детских игрушек, механических щелчков, свистков и т. д. Важным компонентом звукового материала пьесы является сонористика. Главным для композитора было познакомить учеников с различными приемами — расширенной тональностью, модалным мотивом, кластерами, ладом тон-полутон.

На протяжении последующих десятилетий Дейвис продолжает писать музыку для детей. Одним из наиболее известных сочинений является вокально-инструментальный цикл *O, Magnum Mysterium* (*O, Великое*

8. Части имеют следующие названия: *Крестоносец, Цветущий сад, Щебечущая машина, Святой из цветного стекла, Ad Parnassum*.

*Таинство*) на тексты молитв католической мессы. Он содержит четыре кэрол для хора, написанных в полифонической технике XV века, две инструментальные сонаты и органную фантазию. Любопытно отметить, что этот же текст использовал и Мессиаан. Очевидно, обращение Дейвиса к нему произошло не без влияния Мессиаана. Кэрол *O, Magnum Mysterium* повторяется трижды в цикле, но в разных тембровых вариантах: для дисканта соло, для дисканта и альты и, в заключение, для 4-х голосов, все три раза а капелла. Иногда по желанию исполнителей можно дублировать голоса либо струнным квартетом, либо квартетом деревянных духовых.

Цикл состоит из девяти частей: 1. Кэрол *O, Magnum Mysterium*, 2. Кэрол *Haylle, comly and clene*, 3. Sonata I: *Puer Natus*, 4. Кэрол *O, Magnum Mysterium*, 5. Кэрол *Alleluia, pro Virgine Maria*, 6. Sonata II: *Lux Fulgebit*, 7. Кэрол *The Fader of Heven*, 8. Кэрол *O, Magnum Mysterium*, 9. Органная фантазия на тему *O, Magnum Mysterium*. Обращаясь к кэрол, Дейвис использовал модальность, звучание параллельными квартами, как в средневековых органумах. Автор использует средневековые тексты.

Работа над воссозданием *Vespers* Монтеверди явилась для композитора импульсом к созданию целого ряда обработок произведений Баха, Бёрда, Монтеверди, Леопарди и Пуленка. Через изучение музыки Монтеверди он приходит к созданию *Струнного квартета* и кантаты для сопрано, контральто и инструментального октета *Фрагменты из Леопарди*. Наряду с этим он создает *Симфонию для камерного оркестра*. Дейвис всегда отмечал, что дети более восприимчивы к современному музыкальному языку, чем взрослые. Его методика обучения была связана с перенесением акцента на творческую музыкальную практику, связанную с сочинением и импровизацией на уроках. Он работал с небольшими группами детей, анализируя музыку и объясняя им сложные принципы композиторской техники. В последующие десятилетия композитор продолжал писать музыку для детей. Таковы, например, *Песни острова Хой*, опера-игра *Золушка, Динозавр на свободе, Опасное поручение* (для хора и оркестра). Дейвис предполагал свободное (варьированное) участие имевшихся в той или иной школе инструментов для исполнения его музыки, которая часто звучала на различных фестивалях.

Творчество 60-х годов. После встречи с Коплендом по его рекомендации и при содействии Бриттена молодой композитор получает стипендию для совершенствования мастерства в Принстонском университете (США) у Сешенса, Кима и Бэббитта. Дейвис выразил дань уважения своим американским педагогам, посвятив им два сочинения — *Seven in Nomine* и позднее *Зеркало отбеливающего света*. В первом из них он обращается к старинному антифону *In Nomine*, исполнявшемуся на службе в праздник Св. Троицы. Этот антифон был очень



популярен, и композиторы Возрождения (Тай, Тавернер, Булл, Блитеман — учитель Булла, Томкинс) многократно обращались к нему и делали его обработки или использовали его в качестве *cantus firmus*. Дейвис создал семичастный цикл для камерного ансамбля, в котором 1, 4 и 6-я части являются аранжировками антифона Тавернера, Булла и Блитемана. 2, 3, 5 и 7-я части написаны композитором в серийной технике с использованием модальности. Сам Дейвис рассматривал это сочинение как упражнение по композиции. Подобный принцип автор продолжит в дальнейшем в другом своем сочинении — *Missa Super L'Homme Arme*, возродив старинный жанр пародийной мессы, но создав его для инструментального ансамбля и чтеца, речитирующего или декламирующего фрагмент из 22-й главы Евангелия от Луки — Тайной вечери.

В США у композитора появилась возможность отдавать сочинению все свои силы и время. Дейвис начал работу над первой большой оперой *Тавернер* (1962–1970, премьера в Ковент-Гардене, 1972). Главный герой оперы — композитор Тюдоровской эпохи Джон Тавернер. Дейвис был очень увлечен этой личностью и сам написал либретто на основе изученных им писем и документов XVI века о жизни Тавернера. В соответствии с историческими сведениями Тавернер оставил занятия сочинением и превратился в протестантского фанатика во времена английской Реформации. Здесь впервые возникла важная для Дейвиса тема — предательство и измена, будь то религиозная, личная или художественная, философская. Подготовкой к работе над оперой стал ряд инструментальных сочинений, основанных на темах Тавернера. Среди них — *Первая фантазия на In Nomine Тавернера*, *Veni Sancte Spiritus* и *Вторая фантазия на In Nomine Тавернера*.

Со второй половины 60-х годов Дейвис живет в Британии. Это период необычайной активности композитора и его признания. Он создал театрализованное представление *Откровение и падение* на стихи Георга Тракля для сопрано и 16-ти инструментов. С этого момента Дейвис занял четкую творческую позицию, сконцентрировав внимание на создании музыкально-театральных произведений: это экспрессионистски напряженные эмоции и духовные поиски. Они проявляются в таких сочинениях, как пьесы *Восемь песен сумасшедшего короля* и *Гравюры Везалиуса*. Если в первом автор сфокусировал внимание слушателя на образе душевнобольного монарха, то в центре второго — полуобнаженный танцовщик в образе Христа. Подобные темы в творчестве Дейвиса всегда открывали забытые страницы истории. *Гравюры Везалиуса* написаны для



танцовщика, виолончели соло и небольшого инструментального ансамбля.

Интересна история создания пьесы. В 1967 году композитор познакомился с факсимильным изданием анатомических этюдов из трактата А.Везалиуса (основоположник анатомии, автор *De Humani Corporis Fabrica*, 1543). Гравюры были наглядным изображением строения всех органов человека. Дейвис выбрал 14 рисунков и объединил их с библейским сюжетом — остановками Иисуса Христа во время Крестного пути на Голгофу. Пьеса содержит 14 эпизодов соответственно 14-ти рисункам Везалиуса, разделенных звучанием колокольчиков. Главным в пьесе является визуальный хореографический ряд. Каждую часть танцовщик начинает с позы, изображенной на рисунке, а затем выстраивает хореографическую импровизацию на заданную тему. Музыкальный пласт произрастает из старинной сюиты с применением элементов серийной техники. Оба произведения были исполнены ансамблем «Исполнители Пьеро» в 1969 году. С одной стороны, подобные персонажи приветствовались публикой, с другой же — шокировали нарушением традиций и сверхнапряженным возбуждением. Сразу же Дейвис был назван авангардистом. Но главное, он заявил о себе как художник с собственным индивидуальным видением.

В последующие годы Дейвис написал большой ряд композиций для группы «Огни Лондона», начиная от театральных пьес до сольных и камерно-инструментальных, а также обработки сочинений Пёрселла, Баха. Некоторые егоopus завоевали популярность на концертной эстраде. Являясь активным пропагандистом современной музыки, Дейвис заказывал и исполнял музыку других британских композиторов — Энтони Пэйна, Филипа Грэйнджа, Джуди Вейр, Роберта Сэкстона. Подобная «новая музыка» не могла сразу ожидать огромного успеха в Англии: «новой музыкой» в Британии, как правило, считались произведения, развивавшие традиции поздних симфоний Воан-Уильямса или опер Бриттена, но никак не Булеза или Штокхаузена.

Огромное влияние на композиторское творчество Дейвиса оказал исполнительский стиль музыкантов ансамбля «Исполнители Пьеро». Сценическое мастерство и вокальная виртуозность певицы Мэри Томас способствовали рождению сочинений Дейвиса с солирующим сопрано — *Причуда мисс Донниторн* и монодрама *Медиум*. Широкий вокальный диапазон (до пяти октав) и экстраординарная техника пения актера и певца (баритона) южноафриканского происхождения Роя Харта повлияли на композитора при создании пьесы *Восемь песен сумасшедшего короля*. Великолепная техника кларнетиста Алана Хэкера

нашла отражение в *Гимне* для кларнета и фортепиано. Блестящее мастерство, концентрация философской мысли и музыкальная интеллигентность постоянного пианиста ансамбля С.Праслина отразились в *Фортепианной сонате*. До 1980 года Дейвис часто дирижировал ансамблем «Огни Лондона», давая концерты как в Англии, так и за ее пределами. Знаменательным было юбилейное исполнение (55 лет со дня создания) *Лунного Пьеро* с участием феноменальной исполнительницы Мэри Томас. Таким образом, работа Дейвиса в ансамблях «Исполнители Пьеро» и затем «Огни Лондона» явилась важным опытом для композитора. Кроме того, существование ансамбля «Огни Лондона» было постоянным источником творческого вдохновения и стимулом для работы. Для ансамбля «Огни Лондона» он создал около 50-ти произведений. Среди них музыкально-сценические пьесы, инструментальные дуэты, различные ансамбли с голосом, обработки образцов старинной музыки Дауленда, Данстейбла, Пёрселла, Букстехуде, И.С.Баха и других.

*Восемь песен сумасшедшего короля* (1969) на текст австралийского поэта Р.Стоу — первое произведение Дейвиса для музыкального театра (написанные ранее *Откровение и падение* и *Missa Super L'Homme Arme* приобрели сценическое решение уже после их создания). История появления пьесы связана с миниатюрным ручным механическим органчиком, который исполнял восемь мелодий и некогда принадлежал королю Георгу III для обучения птиц пению. Органчик был частью раритетной коллекции механических музыкальных игрушек английского историка и писателя С.Рэнсимана. Познакомившись с этой коллекцией, Стоу заинтересовал Дейвиса идеей создания произведения, связанного с историей Англии рубежа XVIII–XIX веков. Английский монарх Георг III<sup>9</sup> правил в 1760–1820 годы и вошел в историю как сумасшедший король, так как страдал психическим заболеванием. Экстатические припадки смеха сменялись у него депрессиями и острыми головными болями. В последние годы правления его регентом был назначен принц Уэльский, который после смерти «безумного короля» стал Георгом IV. В английских традициях не было принято широко говорить об этом. Дейвис первым нарушил табу и вывел этот персонаж на публичную сцену.

Стоу начал изучать документальные материалы о Георге III. Прежде всего это были дневники придворной экономки Фанни Берни, сохранившие детали и подробности болезни короля, записи часто повторяющиеся. Георг III — представитель Ганноверской династии, внук короля Георга II и дед королевы Виктории, именем которой названа эпоха второй половины XIX века в Англии.



рвавшихся Георгом III фраз, что дало основание автору назвать Георга III «соавтором». Другим документальным источником послужили некоторые эпизоды жизни Георга III из книги К.Хиббета «Виндзорский двор». На основе изученных материалов Стоу написал восемь стихотворений соответственно восьми мелодиям органчика. Музыкальная композиция содержит восемь номеров: *Часовой, Загородная прогулка, Фрейлина, Музыка на воде, Призрак Королевы, Обман, Деревенский танец — шотландский боннетт, Итог*. Главный персонаж — безумный король, «одетый в пурпурную фланелевую мантию и ночной колпак из горноста, который старается научить птиц издавать звуки, подобные тем, какие он вымучивал, терзая свою флейту или клавесин»<sup>10</sup>.

Огромное значение для создания музыкального образа Короля, как упоминалось, имела встреча Дейвиса с певцом и актером Роем Хартом, вокальная техника которого оказала влияние и на музыкальный язык пьесы. Маниакальная сила исполнения, множество таинственных эффектов достигаются не столько тембровой характеристикой голоса, сколько актерским мастерством артиста, его специфическими вокальными данными. Для выражения аффектированной и напыщенной речи короля Дейвис предлагает огромную гамму приемов исполнения, но в целом происходящую от техники *Sprechgesang* Шёнберга. Среди них — декламация, нотированная декламация, ритмодекламация, пение аккордами арпеджато в сочетании с глиссандирующими волнами, тремоло, кластерами, медленным вибрато, флажолетами в инструментальных партиях.

Некоторые из вокальных приемов имеют определенно инструментальную природу происхождения (большие скачки и орнаментика, произрастание аккорда из одной ноты и последующее свертывание). Вокальная партия часто незаметно подхватывается и продолжается каким-либо инструментом, или мелодия делится между голосом и инструментом. Подобные приемы вокальной техники указывают на сонорный характер произведения. Все это способствует созданию зрелищности образа безумного короля.

Инструментальный состав пьесы — флейта, флейта-пикколо, кларнет in B, фортепиано (клавесин), скрипка, виолончель и группа ударных. Помимо традиционных ударных инструментов, композитор использует диджериду (инструмент австралийских аборигенов — длинная натуральная трубка из бамбука), наковальню, стиральную доску, футбольную трещотку, железнодорожный свисток и коллекцию свистящих игрушек-птиц. Необычность сценического решения произведения связана с тем, что инструменталисты на сцене являются и актерами, олицетворяющими королевских снегирей, заключенных в огромные бамбуковые клетки. Соответственно драматургическому

10. Davies P.M. A note on the music: Eight songs for a mad king. London, 1971.



замыслу Король начинает свой монолог, слушая пение птиц. Он рассказывает по сцене и время от времени вступает с ними в диалог: с флейтой (№ 3), виолончелью (№ 4), кларнетом (№ 6), скрипкой (№ 7). Эти диалоги можно рассматривать и как разговор Короля с самим собой. Помимо игры на своих инструментах, исполнители подражают птичьему щебету и используют игрушки-свистульки. Имеющиеся чисто инструментальные интерлюдии между номерами 3 и 4, а также между номерами 5 и 6 придают симметрию структуре всего произведения. Роль королевского стража Дейвис поручает исполнителю на ударных инструментах, который часто передает свои функции то фортепиано, то клавесину. Такое зрелищное сценическое решение произведения позволяет назвать его ярким примером инструментального театра второй половины XX века.

Дейвис использовал здесь один из важнейших приемов английского театра – пародию, которую он претворил и как иронию и гротеск, и как заимствование материала, аллюзию. Так, в песню *Призрак Королевы* (№ 5) он включает клавирную сюиту в стиле XVIII века, основанную на чередовании эпизодов фортепиано или клавесина с кларнетом и флейтой (ариетта, аллеманда, куранта и рондино). Композитор использует также типичные приемы старинной сюиты – альбертиевы басы клавесина в рондино, выдержанные педали в сочетании с кластерами XX века. Плавные мелодии в стиле XVIII века он часто искажает хроматическими изменениями отдельных ступеней мелодии. В песне *Обман* (№ 6) Дейвис обращается к жанру речитатива и арии с традиционным цифрованным basso continuo на фоне хроматических кластеров. Использование кластеров и хроматически измененных мелодий способствует гротескной характеристике главного образа пьесы.

Интерлюдия между номерами 3 и 4 представляет собой средневековый танец в жанре сальтарелло или роты. Начинается она с остинато большого барабана, многократно повторяемого. Сначала музыка звучит приглушенно, постепенно звук нарастает, на этом фоне и звучит диалог между Королем и виолончелью. Затем подключаются все другие инструменты. Каждый исполняет мелодию в своем метре и ладу без координации по вертикали. Такое звучание имитирует полный хаос в мыслях безумного короля. Дейвис представляет здесь пример детерминированной алеаторики. Подобный пример алеаторики имеется и в песне *Часовой* (№ 1). До вступления Короля звучит инструментальный фрагмент, основанный на сочетании самостоятельных мелодических образцов, постоянно и многократно варьируемых до определенного обозначенного момента партитуры. Композитор рекомендует музыкантам играть независимо друг от друга с ощущением спонтанности и свободы.

Пародийность выражается у Дейвиса и прямым цитированием. Так, в № 7 – *Деревенский танец — шотландский боннетт* он обращает

ется к речитативу из оратории *Мессия* Генделя (*Утешение страждущим и обремененным*), но трактует эту благородную мелодию в духе фокстрота. Подобный прием будет типичной чертой творчества композитора. Заканчивается танец на кульминации аккордами, разрастающимися до кластеров. Сценически в момент кульминации Король выхватывает скрипку у исполнителя, играет на ней пиццикато и ломает ее. Автор показывает, что подобные диалоги Короля со снегирями могут рассматриваться и как диалоги Короля с самим собой. В финале Король сам объявляет о своей смерти. Это «финальное признание сумасшедшего главного героя констатирует, что все, что он делает, фальшиво, потому что это часть кошмарного перевернутого мира, населенного сумасшедшими. Это признание Королем своего собственного безумия дает ему возможность подготовиться к своей собственной смерти в финале»<sup>11</sup>. Стилистические переключения, разнообразные заимствования материала Дейвис использует для показа раздвоения личности главного героя. Заключительный номер обладает драматургической мощностью. Король переживает очередное прозрение и вспоминает свою жизнь. Маниакальной напряженностью насыщены последние слова героя в пьесе: «он умрет, завывая», и звуки переходят от дикого эха в безмятежную тишину во время ухода Короля со сцены.

С точки зрения нотации *Восемь песен сумасшедшего короля* являются ярким примером сочетания традиционных приемов с вербальными, которые представляют собой и комментарии к поведению исполнителя на сцене, и инструкции по непосредственному исполнению для музыкантов. Иногда текст представляется в виде схемы и даются рекомендации для импровизационной или алеаторической игры. Особый интерес представляют элементы графической нотации. Так, в № 3 (*Фрейлина*) нотоносец изображен в виде птичьей клетки, где вертикальные линии принадлежат Королю, тогда как пересекающие ее горизонтальные исполняются флейтой, передразнивающей Короля или аккомпанирующей его пению.

Премьера пьесы *Восемь песен* имела разные оценки. Одни зрители встретили исполнителей овацией. Другие выражали свое недовольство криками и свистом. Немалую роль в неприятии пьесы сыграло то обстоятельство, что показ безумного монарха на сцене в качестве главного героя шел вразрез с традиционным консерватизмом части британской публики. Тем не менее по прошествии нескольких десятилетий это сочинение было признано выдающимся и оригинальным явлением в музыкальном театре второй половины XX века.

Оркнейский период творчества (1970–1990-е годы).

В 1970 году Дейвис посетил один из отдаленных Оркнейских

11. *Seabrook M. Max: The Life and Music of Peter Maxwell Davies.* London, 1994. P. 110.



островов — Хой — в Шотландии и решил обосноваться там на постоянное место жительства. Он искал изолированное и спокойное место для творчества. Влияние природы и народного шотландского искусства — легенд и песен, а также литературы — было огромным. Композитор часто обращается к традициям шотландской музыки прошлого — как к авторским, так и к анонимным. Шотландский колорит ощутим в ряде сочинений: *Шотландские танцы Ренессанса*, *Свадьба в Оркни и восход солнца* (с участием театрализованной партии волынки). Дейвис вдохновлен шотландской поэзией Дж.М.Брауна, которая стала основным литературным источником для его вокальных сочинений оркнейского периода. Вокально-оркестровое произведение *Каменная литания: руны из обители мертвых* навеяно шотландскими пейзажами и загадочными надписями викингов на древнем надгробном памятнике *Maes Howe* — основной исторической достопримечательности Оркнейских островов. Именно оркнейский период стал временем наивысшего признания Дейвиса. В 70-е годы он создал также музыку к двум фильмам режиссера Кена Рассела *Дьяволы и Приятель*, а также закончил оперу *Тавернер*.

Важная сфера деятельности Дейвиса была связана с организацией в 1977 году и проведением ежегодного Фестиваля современной музыки Святого Магнуса. Фестиваль проходил обычно в течение недели в период летнего солнцестояния, Дейвис был художественным директором фестиваля до 1986 года. Цель фестиваля — предоставить возможность жителям небольшого острова и гостям услышать богатую и разнообразную музыку современных композиторов в исполнении выдающихся музыкантов, а также и местных любителей музыки и детей, для которых были созданы задуманные для исполнения певцами собора Святого Магнуса в Киркуолле три школьные оперы — *Два скритача*, *Золушка*, *Радуга* и кантата *Солнцестояние света*.

В 70–90-е годы Дейвис написал огромное количество музыкально-сценических произведений — балеты *Саломея* и *Каролина Матильда*, симфонию с солирующими сопрано и баритоном *Черная пятидесятница*; оперу-маску *Жмурки* (название оперы связано с детской игрой в прятки, по новелле Г.Бюхнера «Леонс и Лена»), камерные оперы на собственный текст *Маяк* и *Мученичество Святого Магнуса*, *Westerlings* (для четырех четырехголосных хоров на текст Pater Noster на оркнейском диалекте) и *Каменную литанию* (название связано с одним из памятников Шотландии на оркнейском диалекте), *Зеркало отбеливающего света*; монодраму *Медиум* для меццо-

сопрано соло, оперы *Воскресение* и *Доктор из Мидфаи*. Критики отметили, что в некоторых экспрессионистских партитурах Дейвиса возникает аллюзия на симфонию Малера.

Особое место в группе сочинений 70-х годов занимает камерно-инструментальная пьеса *Ave Maris Stella* (1975) для флейты, кларнета, маримбы, фортепиано, альты и виолончели. Созданное по заказу Батского фестиваля, это замечательное творение было предназначено для исполнения ансамблем «Огни Лондона» и посвящено постоянному спонсору ансамбля и фестиваля Гансу Юде. Название произведения произошло от грегорианского хорала, воспевающего Деву Марию как звезду морей. Дейвис был хорошо знаком с известными обработками этого хорала Дюфаи, Данстейбла, Монтеверди и других. Вероятно, композитор испытал влияние своих далеких предшественников в выборе темы. Его привлекали не только музыка, но и текст хорала. Два десятилетиями ранее Дейвис уже обращался к образу Девы Марии в *Alma Redemptoris Mater*. Как и во многих сочинениях раннего периода, композитор снова обращается к традициям грегорианского хорала и средневековой композиторской техники и органически сочетает их с принципами сериализма и структурализма. В финал композиции Дейвис включает тему грегорианского хорала *Ave Maris Stella* (*O, звезда морей*). Числовая символика, столь важная в средневековой теории и композиции, нашла свое яркое претворение в этом произведении. Напомним, как тщательно Дейвис изучал традиции Средневековья и их преломление в музыке композиторов франко-фламандской и английской полифонических школ эпохи Возрождения (особенно Данстейбла, Тавернера).

В качестве эклибриса Дейвис опубликовал текст грегорианского хорала в переводе на греческий Р.Даннета с мелодией, созданной самим композитором в традициях средневековой монодии, содержащей 9 фраз по 9 звуков в каждой. Таким образом, Дейвис создал свой «Магический квадрат Луны» (Magic square), из которого спроецировал ритмические и высотные структуры всей композиции. Композитор взял на вооружение этот прием еще в своих ранних произведениях.

#### Схема магического квадрата

C#1	E#6	B#2	E7	B3	G#8	A4	F#9	D5
A6	G#2	B#7	G3	B8	F#4	D#9	E5	C#1
D#2	B7	A#3	D8	A4	C#9	G#5	E#1	F#6
G7	E3	C8	B4	D#9	A#5	D1	A6	F#2
F#3	G#8	E#4	C#9	B#5	E1	B6	D#2	A#7
D#8	B#4	C#9	A#5	F#1	E#6	A2	E7	G#3

A#4	E#9	C#5	D#1	B#6	G#2	F#7	B3	F#8
D 9	F#5	C#1	A#6	B2	G#7	E3	D#8	F#4
G#5	D#1	G6	D2	B7	C3	A8	F 4	E 9

Магический квадрат содержит двойные параметры каждой позиции, то есть представляет собой интерполяцию (наложение) двух квадратов, один из которых является выражением высотного класса (буквы), а другой — ритмического (цифры). Высотная структура произведения представлена серией из 9-ти неповторяющихся звуков и 8-ми родственными модификациями серии по цепному типу (или связующего моста), когда начальный тон второй формы тот же, что и последний тон предыдущей, или его транспозиция. Кроме того, каждая новая форма является транспозицией предыдущей. Так, вторая форма возникает путем транспозиции первой на квинту вверх, третья — на большую секунду вверх, четвертая и пятая — на малую секунду вверх, шестая — на чистую кварту вверх, седьмая — на большую секунду вверх, восьмая — на малую сексту вверх и девятая — на малую секунду вверх. Любопытно отметить, что каждая форма серии включает по два трезвучия: 1 — E, D; 2 — A, E; 3 — D, F#; 4 — G, C; 5 — F#, E; 6 — D, C#; 7 — F#, A#; 8 — D#, F#; 9 — E, F. В дальнейшем из основной формы серии Дейвис дает производные высотные формы серии — ракоход, инверсию или, в нашем случае, спиральное прочтение по часовой стрелке и ракоход инверсии (спирального прочтения против часовой стрелки).

Ритмическая структура пьесы выросла из возможностей «Магического квадрата Луны». Ритмическая серия содержит также 9 единиц, где за единицу измерения принимается 1/8 и охватывает от восьмой до целой с восьмой. В квадрате ритмических значений каждый последующий ряд по горизонтали и каждая колонка по вертикали образуются путем ротации предыдущего со сдвигом на один шаг вправо или вниз. Таким образом, ритмический квадрат организован и по горизонтали, и по вертикали. Ритмическая серия может иметь диагональную и спиральную формы, а также другие пропорциональные соотношения. Из этого квадрата произрастает ритмическая структура всей пьесы с использованием многообразных возможностей мензурального канона и изоритмии. Пьеса *Ave Maris Stella* состоит из девяти разделов, исполняющихся без перерыва (и без дирижера). Структура композиции — концентрическая. Так, I и VIII разделы основаны на линейном прочтении серии, II и VII — на диагональном, III и VI — на ракоходе спиральной формы (против часовой стрелки), в центре находятся IV и V разделы. В IV — спиральное прочтение (по часовой стрелке) и в V — свободный канон. Причем VIII раздел выполняет функцию репризы, IX раздел — кода, в которой цитируется мелодия грегорианского хора *Ave Maris Stella*.

Главными опорами магического квадрата являются C#, E#, C, E, в чем проявляется бицентричность (C# с его доминантой E# и C с его до-

минантой E). Именно эти четыре звука начинают серию, и затем они будут часто встречаться преимущественно в кульминационных моментах. Сам композитор отмечал, что тональный центр у него функционирует не как основа покоя и стабильности, а как побуждение к действию. Если магический квадрат направляет поведение высотного и ритмического параметров, то в гармонии преобладают терцово-секстовые аккорды с их обертоновым звучанием.

С.Праслин в аналитической статье о композиции *Ave Maris Stella* проводит параллель с поздними квартетами Бетховена (№ 13 и 14) в отношении как структуры всего сочинения, так и духовно-эмоционального содержания<sup>12</sup>. Праслин считает особенно родственным сочинению Дейвиса квартет № 14 ор. 131 по «многоуровневой структурной нагрузке». Оба сочинения Праслин представляет как четырехчастный сонатный цикл, группируя части цикла по смысловой функции. У Дейвиса в *Ave Maris Stella* он рассматривает первый раздел как вступление, второй как переход к экспозиции в третьем, четвертом и пятом разделах, разработку в шестом и седьмом, репризу в восьмом и коду в девятом. Основной колонной и ее обрамляющими в структурах композиций являются в квартете ор. 131 — I, IV и VII части, а у Дейвиса — I, VI и IX части. Причем все компоненты разделов цикла связаны арифметически и геометрически. Таким образом, можно отметить, что поздние квартеты Бетховена послужили эстетической моделью для *Ave Maris Stella* Дейвиса.

В инструментовке произведения можно отметить частые соло маримбы. Но, несмотря на это, композицию можно определить как концерт для секстета. Особенно важно отметить достижения в области ритмической полифонии: автор органично синтезировал традиции средневековой техники с современными принципами структурализма, когда каждая деталь носит определенную функцию в пределах всего сочинения. При такой логичности и стройности композиции, просчитанной с математической точностью, при прослушивании сразу ощущаются экстраординарность и сильная внутренняя концентрация, озаренная божественным светом. Таким образом, *Ave Maris Stella* можно считать одной из вершин композиторского творчества Дейвиса и шедевром композиторской техники XX века.

Симфонии и концерты. К жанру симфонии и концерта Дейвис обратился в конце 70-х годов, будучи уже зрелым композитором, автором большого количества камерных и музыкально-сценических произведений. Им написано 8 симфоний и 10 концертов. В развитии симфонического стиля огромное влияние на него оказали Бетховен, Малер и Сибелиус. Обращение Дейвиса к жанру симфонии неожиданно для композитора-авангардиста. Оно знаменовало поворот к неоклас-

12. Tempo, 1977, March, № 120. P. 16—22.



сицизму. Наряду с вниманием к классическому четырехчастному циклу (за исключением одночастной Пятой симфонии) и тональным принципам, Дейвис включает в свои сочинения темы грегорианского хора как символы тематического единства. Во Второй симфонии сам автор отмечал важную роль морской тематики: он использует в качестве *cantus firmus* хорал *Nativitas Tua, Dei Genetrix* (исполнявшийся в церквах каждый год в день рождения Св. Марии). По словам композитора, хорал являлся «субъектом, основой для двух видов процесса трансформации». Первый процесс связан с постепенной модификацией тематизма через инверсию и ракоход. Второй основан на выведении пермутационных форм мотива, образующих «Волшебные квадраты Солнца и Марса, являющиеся архитектурным (структурным) модулем композиции». Далее автор отмечает, что их «астрологические обертоны необычайно привлекательны»<sup>13</sup>. Восьмая симфония Дейвиса — *Антарктика* — навеяна его путешествием в Антарктику в 1998 году. Премьера с успехом прошла в Лондоне в 2001 году. Увлеченность композитора морской тематикой и суровой природой Антарктики перекликается с влиянием на него симфонического творчества Воан-Уильямса (его Седьмой симфонии).

Постоянная дирижерская деятельность Дейвиса нашла отражение в его музыке — в четких и простых ритмах и фактуре оркестровых произведений: это непрерывная линия развития, манера мерной поступи и ясное деление на разделы. Начиная от вокально-оркестрового опуса *Каменная литания* до *Стрэтклайдских концертов* (1987–1996) музыка Дейвиса проникнута ароматом северной шотландской природы. Серия из десяти концертов по типу *concerto grosso* создана, по признанию композитора, по аналогии с Бранденбургскими концертами Баха. Название связано с городом в Шотландии, муниципалитет которого заказал Дейвису эту серию произведений. Среди солирующих инструментов — труба, кларнет, флейта, скрипка, виолончель, гобой, фортепиано или группа солистов. Все концерты были посвящены солистам Шотландского камерного оркестра.

Первый концерт для скрипки и камерного оркестра в романтической манере Мендельсона был посвящен И. Стерну и исполнен им. В связи с этим вспоминается традиция посвящения концертов У. Уолтона известным исполнителям (скрипичный концерт — Менухину, альтовый — Хиндемиту, виолончельный — Пятигорскому). Отметим здесь, что идея создания концертов возникла в период активной дирижерской дея-

13. См.: *Griffiths P. Peter Maxwell Davies. P. 126.*





тельности композитора. Дейвис часто дирижировал концертами Моцарта, Бетховена, Шуберта и других, и нити от некоторых сочинений классиков протягиваются к его концертам; например, *Симфония Concertante*, созданная под влиянием одноименной симфонии Моцарта. Как и симфонии, концерты Дейвиса представляют обновленную трактовку классического цикла, являясь примером неоклассического стиля композитора. Автор трактует концерт как диалог солиста или группы солистов и оркестра (в концерте № 3 солируют труба и валторна, в № 9 – квартет деревянных духовых). Как и в симфониях, Дейвис вводит в тематизм концертов грегорианский хорал. В концерте для гобоя и оркестра (№ 2) звучит хорал *Dum complerentur Dies Pentecostes* с центральным образом Святого Духа во вступлении к первой части (в каденции гобоя) и в финале концерта. С.Праслин упоминает, что в концертах Дейвиса веет «призраком сонатной формы», имея в виду трансформированный композитором цикл. Тональным центром, как и основным интервалом серии у Дейвиса, является тритон; например, во Второй симфонии тональность си минор, доминанта – фа минор. Такое же соотношение и во Втором концерте для гобоя с оркестром.

В настоящее время Дейвис продолжает сочинять, принимает участие в организации фестивалей современной музыки, активно дирижирует в концертах, проводит мастер-классы и читает лекции по современной музыке Великобритании на родине и за рубежом. Он является почетным доктором музыки Эдинбургского и Манчестерского университетов, университета Глазго, президентом Общества британских композиторов. Дейвис награжден Орденом Британской империи и имеет почетный титул «сэра». В России на фестивале Британской музыки (Москва и Петербург, 1997) был исполнен ряд его сочинений. Творчество одного из крупнейших британских композиторов второй половины XX века и наших дней возросло на основе синтеза различных традиций. Оно органично сочетает национальные британские традиции Средневековья, Возрождения с новациями современных композиторов. Дейвис широко использовал в своих сочинениях полистилистику. Основным отличием музыки Дейвиса является претворение старинной музыки через новейшие техники.

### **Харрисон Биртвисл (р. 1934)**

Важное значение в развитии английской музыки XX века принадлежит сэру Харрисону Биртвислу – композитору, педагогу, дирижеру, музыкально-общественному дея-

телю. Биртвисл родился в Акрингтоне, графство Ланкашир. Традиции Северной Англии, фольклор – песни, сказки, народные представления – постоянно питали его творчество. С семи лет будущий композитор обучался на кларнете у руководителя местного духового оркестра, и позднее в некоторых сочинениях проявился его интерес к военному оркестру. Любимыми инструментами были деревянные и медные духовые и ударные инструменты. Получив стипендию, Биртвисл продолжил музыкальное образование в Манчестерском королевском музыкальном колледже (1952–1955) по классу кларнета у Ф.Тарнстона и по композиции у Р.Холла. Сам композитор отмечал, что большее влияние на него оказали студенты-сверстники, нежели педагоги. Параллельно он начал служить кларнетистом военного оркестра Королевской артиллерии. В эти годы Биртвисл впервые познакомился с авангардными партитурами Булеза *Молоток без мастера*, Штокхаузена *Группы* и *Мера времени*. В 50-е годы он занимался в аспирантуре Королевской академии музыки (Лондон), после чего работал кларнетистом в Ливерпульском Королевском филармоническом оркестре. К сожалению, его студенческие композиции не сохранились.

В период обучения Биртвисл увлекался музыкой Стравинского, Веберна и Вареза, изучал додекафонию. В ранний период творчества композитор находился в тени своих коллег – Дейвиса и Гёра. Первым сочинением Биртвисла был квинтет для деревянных духовых *Рефрены и хоры*. Моделью для звукового образа квинтета была сонорная музыка Вареза, а в выборе инструментального состава образцом явилась музыка Стравинского. В 60-е годы начинается педагогическая деятельность в школах и на летних фестивалях. На одном из таких фестивалей была исполнена пьеса *Трагедия* для квинтета деревянных духовых, двух скрипок, альты и арфы, посвященная 60-летию со дня рождения М.Типпета. Все исполнители на духовых параллельно играют на *claves*<sup>14</sup>.

Это сочинение явилось вехой в творческой эволюции композитора и определило дальнейшее направление его инструментальной музыки. Оно было создано под влиянием античного искусства, древнегреческой трагедии прежде всего. Элементы симметрии и концентричности в архитектонике драматических произведений античности послужили моделью для этой пьесы. Сам автор отмечал, что не стремился к поглощению содержания какой-либо определенной трагедии, а следовал лишь структурной организации античных образцов. Так, части Трагедии

14. Claves – клавиесы – ударный инструмент, состоящий из двух деревянных палочек.

называются: *Пролог — Парадос (Выход) — Эпизод (Строфа, Анапест, Антистрофа) — Стасимон — Эпизод — Эксодос (Уход)* и составляют концентрическую форму. В центре находится *Стасимон*, обрамленный *Эпизодами* (первый круг) и *Парадосам* и *Эксодосам* (второй круг). Что касается тембрового решения, то автор чередует эпизоды tutti и солирующие групп инструментов. Симметрия (иногда частичная) проявляется и на других уровнях композиции — ритме, метре, динамике, темпе, звуковысотности. Важная роль в организации пьесы принадлежит микросериям, состоящим из малой секунды и примыкающей к ней малой терции (мотив креста). Микросерии пронизывают музыкальную ткань как по горизонтали, так и по вертикали. Следует отметить, что «ритуальность» общего замысла, как и претворение нерегулярной метрики и остинатности в *Трагедии* Биртвисла перекликаются с новациями балета Стравинского *Весна священная*. Увлеченный античностью, Биртвисл стремился достичь в своих композициях красоты и уравновешенности пропорций греческой архитектоники.

В последующие годы был создан ряд инструментальных и вокально-инструментальных произведений на античную тематику. Среди них — *Строфы для ансамблей* — квинтета деревянных духовых, квинтета медных и ударных; *Медуза* для камерного ансамбля (все инструменты с усилителем), синтезатора и специально изобретенного Хью Дейвисом электронного инструмента *shozug*; *Nomos* для четырех электрических солирующих инструментов — флейты, кларнета, фагота, валторны — и оркестра; *Антракты и фрагменты Сафо* на тексты из греческой антологии для сопрано, флейты, гобоя, скрипки, альты, арфы и ударных; *Кантата на тексты Сафо* для сопрано и инструментального ансамбля; «...*agm...*» на фрагмент из Сафо для 16-ти голосов и трех инструментальных групп; *Пролог* на текст монолога сторожа из *Агамемнона* Эсхила для тенора и камерного ансамбля.

В 1966 году Биртвисл по стопам Дейвиса уезжает на стажировку в США — в Принстонский университет к Бэббитту начинает писать оперу *Панч и Джуди*. Но, изучив сериализм Бэббитта, он вскоре переезжает в университет Болдер (штат Колорадо) для более основательного знакомства с теорией Ленкера. Биртвисл считал важным для себя освоить и сериализм, и теорию Шенкера для того, чтобы избрать свой путь. Тем не менее оба — и Бэббитт, и Шенкер — оказали влияние на Биртвисла в области высотных и ритмических компонентов его музыки. Композитор использует сложную систему взаимосвязанных пульсаций в ряде инструментальных композиций 0-х и начала 80-х годов: *Silbury Air, Pulse Labyrinth* (образец метрической модуляции»), *Carmen accadie mechanicae perpetua* (пример механической пасторали, созданной под впечат-

лением картины Клее *Щебечущая машина*); балет *Pulse Field* для 6-ти танцовщиков и инструментального ансамбля; *Pulse Sampler* для гобоя и ударных.

На протяжении своего творческого пути Биртвисл проявляет интерес к поэтическим образцам разных эпох: в своих композициях он претворяет средневековую поэзию (*Поля скорби* на латинские стихи Decimus Ausonius, IV век, для двух сопрано, хора и инструментального ансамбля), поэзию Шекспира (Эпилог из *Бури* для баритона и инструментального ансамбля), Рильке (*An die Music* для сопрано и камерного ансамбля), Блейка (*Ария Grimetborpe* из поэмы *Иерусалим* для духового оркестра), обращается к текстам старинных английских кэрол и колыбельных (*Монодия для Корнуса Кристи* для сопрано и инструментального трио), делал обработки мотетов для инструментальных ансамблей Машо (*Hoquetus David*), Окегема (*Ut Heremita Solus*), анонимного автора (*Carmen Paschale* на латинский текст Sedulus Scottus, середина IX века), а также хоральных прелюдий Баха (*Пять хоральных прелюдий* для сопрано, кларнета, бас-кларнета и валторны).

Важным направлением творчества Биртвисла являются театральные жанры. Он автор восьми опер, балета, детских театральных пьес, музыки к драматическим спектаклям. Большое влияние на композитора оказали традиции античного театра, английского театра Средневековья и более поздних эпох, обрядовых действ. Премьера первой камерной оперы *Панч и Джуди* на Ольденбургском фестивале в 1968 году явилась важным событием в музыкальной жизни Британии. Либретто, написанное С.Праслиным, считается одним из выдающихся и оригинальных либретто. Праслин опирался на традиции английской городской пьесы, синтезируя их с другими источниками — греческой трагедией, оперой барокко и ораториальными жанрами — пассионами Баха. Опера Биртвисла по замыслу должна была создавать иллюзию, что она возникла до появления вышеназванных жанров. Номерная структура произведения (арии, речитативы, хоралы, танцы, жанровые сцены — путешествия, прогноз погоды и т. д.) организована в повторяющиеся обрядовые циклы. Основные образы — неистовый и яростный Панч и лирический персонаж Джуди, подобные ярмарочным героям итальянской commedia dell'arte. Черты жестокости и брутальности берут начало в английских обрядовых театральных представлениях. Неоэкспрессионистский характер оперы связан с воздействием «театра жестокости» А.Арто. В опере небольшой состав участников, типичный для камерного жанра, в чем можно отметить связь с *Историей солдата* Стравинского. Композитор дает определе-

ние жанра своей оперы как трагическая комедия или комическая трагедия, указывая на источники происхождения.

В этот же период Биртвисл обращается к инструментальному театру, в котором музыканты выполняют сценическое действие. Первым примером подобного жанра была *Монодрама* для чтеца, сопрано и камерного ансамбля на текст Праслина. В ней доминировал принцип греческой трагедии, согласно которому один актер создавал несколько образов на сцене. *Строфы для ансамблей* продолжают эту традицию: они возникли под влиянием греческой традиции и концертного представления Л.Берио *Круги*. В структуре этих произведений Биртвисла проявляется увлеченность автора концентрическими формами, которые соответствуют повторяющимся обрядовым циклам. Музыкальный язык основан на сопоставлении нескольких блоков музыкального материала с большой ролью сонорного начала, что обнаруживает родство с музыкой Вареза, Стравинского и Мессиана.

70-е годы в творчестве Биртвисла связаны с его деятельностью в Национальном театре Лондона, где он поставил ряд произведений для драматического театра, сотрудничая с интересными режиссерами и драматургами, — написал музыку к пьесам *Гамлет*, *Юлий Цезарь*, *Как вам это понравится* Шекспира, *Вольфоне* Джонсона, *Вишневый сад* Чехова, *Троянской войны не будет* Жиродо. Важным событием стала постановка *Орестей* Эсхила в переводе Т.Харрисона, осуществленная в греческой традиции. Музыкальные фрагменты — ритмическая речитация хора и инструментальные эпизоды — основаны на развивающихся пульсирующих последовательностях с преобладанием духовых и гудящих звучаний. В сотрудничестве с Т.Харрисоном композитор написал пьесу *Поклонитесь* для четырех музыкантов и пяти актеров на основе иерархических действий японской драмы *Но*.

В 80-е годы Биртвисл продолжает работать в жанре инструментального театра. Это прежде всего *Тайный театр* для камерного ансамбля. Заглавие заимствовано из поэмы Роберта Грэйвса. Все музыканты выполняют сценическое действие в соответствии с драматическими событиями. Персонажей пьесы композитор разделяет на две категории — *cantus* и *continuum* как выражение индивидуального и коллективного вместо традиционных мелодии и аккомпанемента. *Cantus* автор представляет как пример бесконечной мелодии (позднее, в 90-е годы, он продолжит этот принцип в опере *Гавейн* и в пьесе *Прерванная бесконечная мелодия* для гобоя и фортепиано, обе — 1991). Постоянные изменения в соотношении этих

двух категорий и являются основой музыкальной драматургии пьесы. Драматургические традиции *Тайного театра* были продолжены в сочинении для большого оркестра *Танцы Земли*. Здесь этот принцип выразился во взаимоотношении различных пластов (или, как их называет композитор, *strata*), движущихся как внутри, так и вне основного фокуса. Каждый пласт характеризуется определенной последовательностью интервалов и регистром. События повторяются, но с постоянной трансформацией, как и в пьесе *Бесконечный парад* для трубы, вибратона и струнных, где композитор использует аналогию странствий по незнакомому городу с непрерывной встречей с одной и той же карнавальнoй процессией. Это еще один пример многослойной драматургии, показ события с разных сторон, перспектив — пример, который является характерной приметой сочинений Биртвисла 80-х годов. Композитор уходит от симметричных, концентрических форм, характерных для его творчества 60-х годов. Из перечисленных произведений монументальный опус *Танцы Земли* с образами первозданной силы безусловно представляет собой яркий пример плодотворного влияния *Весны священной* Стравинского.

Большое значение в творческой эволюции Биртвисла имеет камерная опера в жанре драматической пасторали *У зеленого леса* (*Down by the Greenwoods*) на либретто композитора-минималиста М. Наймана, созданная на основе народной английской баллады *Жестокая мать* и устной версии средневекового английского народного театрального обрядового действа «Mummers' play». В этой опере композитор показал свое увлечение остроумными народными представлениями в манере пантомимы. Его привлекают жестокие и неистовые образы обрядовых развлечений. Эти традиции будут претворены им в операх *Раз, два, три...* (на основе пасторальной народной баллады), *Гавейн* (на основе легенды о Зеленом рыцаре), *Маска Орфея*.

В лирической трагедии *Маска Орфея* автор представил синтез нескольких вариантов легенд об Орфее. Каждый из трех оперных характеров дан троичным представлением: Мужчина/Женщина (голос), Герой/Героиня (мимическая роль), Миф (гигантская поющая кукла). Все герои выступают в масках. Бог Аполлон говорит на созданном автором непонятном языке. События показаны либо одновременно, либо в последовательности через повороты времени. Основной фокус сконцентрирован на повторяющихся циклических структурах. Особенно важно отметить включение в оперу электронной музыки, представленной шестью интерлюдиями, подготовленными в Парижском центре ИРКАМ

Б.Андерсоном. Общее впечатление от интерлюдий — как будто звучит неизвестный «ударный инструмент». Электронная аура — основа фрагментов, создающих последовательную картину смены времен года. На сцене действие представляется пантомимой — выступлением мимов. Таким образом, *Маска Орфея* являет собой синтез музыки, пения, драмы, пантомимы, электроники на основе мифологического сюжета. Вскоре после премьеры оперы композитор был удостоен нескольких премий. С 1994 года Биртвисл — профессор Королевского колледжа в Лондоне и директор Центра современной музыки в Королевской академии музыки, параллельно продолжал работать в Ливерпульском симфоническом оркестре как композитор и дирижер.

Опера *Гавейн* (1991, вторая редакция 1994) знаменовала обращение Биртвисла к английской мифологии как основному источнику оперы. Либретто создано на основе аллитерационной поэмы *Сэр Гавейн и Зеленый рыцарь*. Этот рыцарский роман в стихах XIV века считается «квинтэссенцией всей английской рыцарской поэзии Средневековья»<sup>15</sup>. Поэма принадлежит к циклу романов о короле Артуре и рыцарях Круглого Стола. Либреттист Д.Хасент вместе с композитором стремились максимально точно претворить основную линию сюжета литературного источника, но внесли в него некоторые изменения. Повествовательный, эпический сюжет авторы насыщают драматическими событиями. Если в операх *Панч и Джуди* и *Маска Орфея* действовали собирательные герои, архетипы, то Гавейн представляет собой реальный образ, на протяжении оперы подвергающийся изменениям, результаты чего мы отметим в финале. Основной идеей оперы, как и литературного источника, является показ психологического конфликта между нравственным и земным, долгом рыцарской чести и необузданным фантастическим миром. Гавейн показан подобно Парсифалю через философские перипетии жизни на фоне окружающего мира лжи, лицемерия и обмана. Введение двух дополнительных персонажей «сказительниц» — волшебницы Фаты Морганы и ее сообщницы Леди Хаутдесерт, которые являются невидимыми для двора Артура и комментируют события на протяжении всей оперы, но не принимают непосредственного участия в действии, создает основу для двухплановой драматургии. Первый план представлен реальными персонажами, это король Артур и обитатели его двора: королева Джиневра (жена короля Артура), Епископ (духовный наставник короля), Шут (традиционный персонаж Мерлин), рыцарь Гавейн и другие. Второй план — фантастиче-

15. Аникст А. История английской литературы. М., 1956. С. 27.

ские образы. Волшебница Фата Моргана, сводная сестра Артура и тетя Гавейна, по средневековым источникам, была олицетворением зла, но Хасент и Биртвисл показывают ее как добродетельную фею. Леди Хаутдесерт фактически является ее тенью, этот персонаж не вносит ничего нового. К этой же образной сфере принадлежит и Зеленый рыцарь — таинственный воин, который иногда принимает облик реальных героев — например, охотника Бертилака и мужа леди Хаутдесерт.

В характеристике героев композитор использует лейтмотивы как вербальные, так и музыкальные (мотивы Гавейна, Фаты Морганы, Зеленого рыцаря, Шута, а также предметов — зеленого кушака, топора и другие). Структура оперы сквозная, но со свободными вставками разделов, имеющих концентрическую форму с элементами рондальности на уровне отдельных сцен и эпизодов. Здесь автор возвращается к характерным для раннего периода циклическим структурам на разных уровнях (локальном в рамках небольших эпизодов и крупном на уровне сцены или действия). Оркестр оперы насыщенный, с усиленной группой медных инструментов (три тубы и эуфониум, басовые разновидности деревянных духовых — бас-кларнет, контрафагот). Характерным является звучание пассажей у глубоких басов или инструментов в предельно высоких регистрах (флейта пикколо, кларнет). Подобный прием оркестровки указывает на связь с характерными приемами письма Вареза. Биртвисл использует расширенный состав ударных. Для создания фантастических образов он часто использует вибрафон и маримбу. Нередко сочетает насыщенные эпизоды *tutti* с прозрачными *divisi* струнных. Наличие остинато и педалей, кластеров способствует сонорному эффекту звучания. Оркестр является важным компонентом музыкальной драматургии оперы, дополняя сценическое действие.

В 1994 году Биртвисл написал двухактную оперу *Вторая жена Конга*. Импульсом к созданию оперы явился американский «фильм ужасов» 1933 года *Кинг Конг*, героем которого является гигантская горилла Конг. Биртвисл претворил лишь идею мифического Конга как архетипа «дикого» и «дикости», «потерянного и одинокого дитя всего мира»<sup>16</sup>. Либретто Р.Хобана основано на синтезе элементов высокой драмы и фарса. Оба автора пришли к единому мнению использовать различные традиции кино, мифа, сказки. В основе замысла оперы образ несбыточной мечты героя. Здесь, как и в *Гавейне*, оперный характер дан в развитии. В первом действии представлена характеристика пе-

16. The New Grove dictionary of music and musicians. Ed. 2. 2001. Vol. 1, p. 624.



новых персонажей оперы. Один из важных эпизодов второго действия — путешествия Конга в поисках возлюбленной. Фоном сцены является картина Вермеера *Портрет девушки с жемчужными серьгами*. В конце оперы, когда Конг находит возлюбленную, он понимает, что они не могут быть вместе. Здесь время как будто останавливается. Все, что остается, — это их романтическое воспоминание, музыкальное решение которого представлено параллельным звучанием нескольких гластов на фоне остинатной педали *e*. Премьера оперы прошла на фестивале в Клиндебурне в том же году.

Среди сочинений Биртвисла конца XX века, продолжающих развивать драматургические и композиционные линии оперы, *Вторая жена Конга*, ряд произведений в жанре инструментального театра — лирический *Концерт* для тубы с оркестром (солист выступает в образе вымышленного мифического персонажа), пьеса *Паника* для саксофона, барабанов, деревянных духовых и ударных (перекликающаяся со звуками города из второго действия *Кинг Конга*), *Пульсирующие тени* для струнного квартета и девятичастный *Струнный квартет*.

Музыкальный язык Биртвисла тесно связан с европейским авангардом. Особое влияние на него оказали Стравинский, Варез, Веберн, Мессиан, Булез и Штокхаузен. На примере некоторых его произведений мы показали это влияние в синтезе с увлеченностью композитора античностью (греческая трагедия, мифология), легендами Средневековья, народным театром *Mummers' play*, народными обрядами, балладами. В музыкальном отношении типичными для сочинений композитора являются концентрические структуры, многослойная драматургия пластов с постепенными трансформациями. Его музыке свойственны сложная система ритмических пульсаций, приемы варьированного остинато, педалей и кластеров. Биртвисл индивидуально трактует жанр «инструментального театра», пространственность, сонористику, использует электронику одновременно с живой музыкой. Все это в соединении с экспрессивностью и брутальностью звучания выделяет его творчество как пример искусства ярко индивидуального художника в музыке второй половины XX века.

### Александр Гёр (р. 1932)

Александр Гёр — композитор, дирижер, педагог, музыкально-общественный деятель — родился в семье известного дирижера Вальтера Гёра. Отец Гёра был одним из первых



дирижеров, возобновивших музыку Монтеверди на концертной сцене, он также отредактировал его *Vespers* и оперу *Коронация Пеппеи*, впервые исполнил в Лондоне симфонию *Турангалила* Мессиаана. А.Гёр признавал, что отец был важным катализатором его артистического дарования. Под воздействием отца у Гёра возник интерес к Монтеверди. Большим достижением А.Гёра в 90-е годы явилось воссоздание утерянной оперы Монтеверди *Ариадна*, свидетельствующее об увлечении композитора традициями барочной оперы. Вместе с тем Гёр интересовался музыкой нововенских композиторов, чему во многом способствовал отец, будучи в свое время учеником Шёнберга и Веберна. Во время учебы в Манчестерском королевском колледже в классе композиции Холла он проявил интерес к широкому диапазону музыки (от индийской раги до Кшенека, от модальности до теории Шиллингера). Именно в 50-е годы он стал участником Манчестерской группы.

В конце 50-х годов Гёр работал пианистом, переводчиком и редактором оркестровых программ Би-Би-Си в Лондоне. Значительной была его деятельность на британском радио, где он вел цикл «Современная музыка и общество», отдельные программы которого вошли как главы в его книгу<sup>17</sup>. Признание пришло к молодому композитору после кантаты *Потоп* (1959) и ряда хоровых и оркестровых сочинений.

Первая опера *Арден должен умереть* создана в 1967 году на сюжет одноименного романа анонимного немецкого автора XVI века. Композитор следовал традициям драматургии Брехта. Эти традиции он продолжил в *Триптихе* для музыкального театра (1970). В 1967 году Гёр получил стипендию Черчилля на стажировку в Японии, там он познакомился с ее театральной и музыкальной культурой. В 1976 году Гёра пригласили в Шанхайскую консерваторию для консультаций в работе над реформой музыкального образования. В композициях 60–80-х годов Гёр претворяет традиционные жанры, но в контексте авангардного искусства – *Сюита для камерного ансамбля*, *Плач Гекубы для оркестра*, *Скрипичный концерт*, *Два хора памяти Гэйслера*, *Маленькая симфония памяти отца*. В дальнейшем Гёр разрабатывает в своей музыке комбинаторный сериализм в сочетании с модальностью и техникой сонорных блоков. Большую роль в его композициях играет контрапунктическое письмо. Так, в *Фуге на тему Четвертого псалма* для струнных он дает модальную обработку темы по белым клавишам; в *Струнном квартете № 3* претворяет сериальную модальность; использует фугу и контрапункт в оратории *Вавилон Великий пал* для хора и оркестра на основе пятой главы книги

17. Goehr A. Finding the key. London, 1998.

Даниила и опере *Взгляни на солнце*. Обращение к традициям прошлого дает основание называть произведения Гёра конца 70–80-х годов как неоклассицистские. Это и вдохновленный Кафкой вокальный цикл *Закон кадрили*, и *Симфония* в форме сонаты-вариации и хорала, и *Соната для виолончели и оркестра*, и «*музыкальное приношение*», созданное к 300-летию со дня рождения Баха, и *Симфония с чаконной*, и вариационные приемы в *Idees fixes* для квинтета деревянных, трубы, тромбона, ударных, фортепиано и струнного квартета. Через изучение музыки К.Ф.Э.Баха композитор трансформирует и обновляет в своих сочинениях традиции basso continuo, figured bass, гармонии. Он значительно расширяет диапазон комбинаторного ладового мышления. Обращение к стилизации и аллюзии у Гёра проявляется в кантате *Пой, Ариэль* и *Метаморфозах/Танцах* для оркестра.

В 90-е годы Гёр создал ряд сочинений под влиянием живописи и литературных произведений. Таков, например, *Колосс или Паника* — симфонический фрагмент по картине Гойи (1992); в *Schlussgesang (Конец напева, 1996)* для альты и оркестра использованы различные пропорции формы, предложенные в записных книжках Ф.Кафки; название квинтета для бас-кларнета, валторны, скрипки, альты и фортепиано *Пять загадочных предметов* пришло от живописи Моранди, но в музыке звучат аллюзии из *Картинок с выставки* Мусоргского. Под влиянием Монтеверди Гёр создал ораторию *Смерть Моисея*, в которой использовал и технику сериализма.

Таким образом, творчество Гёра многогранно. Он по праву завоевал высокую репутацию как педагог, дирижер и музыкально-общественный деятель. В композиторском творчестве Гёр являет пример одного из ярчайших представителей британского авангарда второй половины XX века.

Традиции Дейвиса и Гёра развивают в своих композициях их ученики Джонатан Харви (р. 1939) и Роберт Холлоуэй (р. 1943), но также в их творчестве можно отметить и влияние Бриттена, Элгара, Воан-Уильямса и современных техник композиции. Активно обращаются они к электронной и компьютерной музыке в сочинениях *Внутренний свет*, *Мечта Персефоны* для оркестра Харви, в *Сценах из Шумана* для оркестра и опере *Кларисса* Холлоуэя.

Заметную роль в музыкальной культуре Британии играл Майкл Типпет — композитор, блестящий поэт, драматург и либреттист своих опер. Из произведений Типпета последней трети XX века выделяются оперы *Сад-лабиринт*, *Взлом льда* и *Новый год*. В сюжетах опер он часто обращается к мифологии (эпизоды из Гомера). В литературном отношении сам компо-

зитор отмечал влияние на формирование его художественных взглядов как национальной литературы (Шекспир, Блейк, Йетс, Шоу), так и модернизма 20-х годов (Э.Паунд, Г.Стайн, Т.Элиот). Одна из важных тем творчества Типпета — судьба молодого человека в беспокойном и тревожном современном мире — показана в оратории *Дитя нашего времени* и в опере *Новый год*. Террор и насилие, встреча с космическими пришельцами, желание молодых реализовать свои мечты — основные темы оперы. В ней преобладают танцевальные и песенные традиции популярной музыки, в чем можно усмотреть влияние музыкально-театральных сочинений Бернштейна. Однако Типпет использует и типичные для второй половины XX века микротоновую технику, пространственность и электронные средства. Талантливый композитор и драматург, Типпет обращается в своих сочинениях к человечеству с предостережением, в котором и «заключается пафос и смысл его духовного послания»<sup>18</sup>.

В конце XX века возникают новые направления в музыке Британии. Представителями «новой простоты» являются Джон Тавенер (р. 1944) и его ученики Джудит Уир (р. 1954) и Джеймс Мак-Миллан (р. 1959). Тавенер, приняв православие в 1977 году, увлекся русской культурой, в результате чего возникли опера *Кроткая* по Достоевскому, *Реквием Ахматовой* и хоровые произведения в традициях знаменного распева. Тавенер создает жанр «музыкальной иконы» — *Благодарственный акафист, Воскресение*.

Наряду с «новой простотой» в последней трети XX века появилось направление «новая сложность», основоположниками которой являются Брайан Фернихоу (р. 1943), Майкл Финниси (р. 1946) и их ученик Джеймс Диллон (р. 1950). В своих произведениях они развивают новации европейского авангарда 50-х годов в области ритма и новых техник игры на инструментах, используют электронные средства. Композиторы изучают фольклор британских островов и неевропейских народов. В их творчестве преобладают произведения для различных камерных составов: таковы *Трансцендентные этюды* для сопрано и камерного ансамбля Фернихоу, *Трансформация Вампира* для кларнета, скрипки, альты и ударных Финниси, *...жили-были...* для восьми инструментов Диллона. Музыканты Британии активно сотрудничают с российскими музыкантами — С.Губайдулиной, Г.Устольской, Д.Смирновым, Е.Фирсовой. Панорама британской музыки второй половины XX века представлена многообразными жанрами, различными

18. Ковнацкая Л. Английская музыка XX века. С. 202.

правлениями и течениями — от додекафонии и структура-  
лизма, полистилистики до конкретной и электронной музыки  
синтезе с традициями Средневековья и Возрождения.

#### Рекомендуемая литература

*Ковнацкая Л.* Английская музыка XX века. М., 1986.

*Morgan R.* Twentieth-Century Music. N.Y.; London, 1991.

*Griffiths P.* Peter Maxwell Davies. London, 1982.

*Griffiths P.* Modern music. N.Y., 1994.

## Германия

Вторая мировая война, окончившаяся крахом фашистской диктатуры и капитуляцией Третьего рейха, привела к распаду единого немецкого государства на два: на месте советской оккупационной зоны была образована Германская Демократическая Республика (1949), а на территории, занятой войсками США, Англии и Франции, — Федеративная Республика Германия; особый статус получил Западный Берлин, не вошедший в состав ГДР. И только с крушением социалистического строя в Советском Союзе и странах Восточной Европы стало возможным воссоединение Германии (1989). На протяжении сорока лет развитие ФРГ и ГДР шло разными путями. При этом перед обеими странами стояла задача ликвидации последствий войны, восстановления хозяйственно-экономической и культурной жизни, значительно подорванной в годы гитлеровского правления. Так, многие представители музыкального искусства (например, А.Шёнберг, П.Хиндемит) вынуждены были эмигрировать в Америку с приходом к власти фашистов. Более чем на десятилетие Германия, давшая так много в сфере музыки на протяжении XVIII–XIX веков, как и для нового художественного мышления в 1910–1920-е годы, оказалась изолирована от процесса общеевропейского развития.

Однако, подобно стремительному взлету экономики и промышленности в Западной Германии, выведшему полуразрушенную и голодную страну на одно из лидирующих мест в мире, новые, авангардные тенденции в музыке очень быстро утвердились в качестве ведущих. В сложившемся к концу 40-х годов культурно-идеологическом контексте авангардизм для немецких музыкантов стал символом духовной и социальной свободы, знаменем антитоталитаризма. Новейшие тенденции поддерживались целым рядом фестивалей и организаций, благодаря чему Германия становится одним из центров

послевоенного музыкального авангарда, а немецкий композитор К.Штокхаузен занял в нем ведущее положение, обобщив и доведя до предельного выражения все авангардные тенденции. Радикальный отказ от традиции и стремление к совершенно новому мышлению у молодого поколения немецких композиторов во многом усиливались специфическим положением Германии, которая не просто пережила военную катастрофу, но и сама привела к ней весь мир, дискредитировав тем самым основы своей культуры. Молодые композиторы, выросшие в годы войны, были полны желания начать историю с чистой страницы, «с нуля».

С 1946 года действуют Дармштадтские летние курсы новой музыки, в рамках которых в начале 50-х годов формируется Дармштадтская школа, или группа, включавшая лидеров авангарда (Штокхаузена, П.Булеза, Л.Ноно). Возобновляются фестивали в Донауэшингене (1950), а также проводятся серии концертов, активно поддерживающих новейшую музыку: в Кёльне (*Музыка времени*), Гамбурге, Бремене (*Pro Musica Nova*), Мюнхене (*Musica Viva*). О ведущей роли Германии в развитии новой музыки свидетельствует большое число композиторов, иммигрировавших сюда из других стран либо регулярно работавших в немецких музыкальных центрах (Д.Лигети, М.Кагель, П.Булез, позже К.Пендерецкий, а к концу столетия композиторы из бывшего СССР — А.Шнитке, С.Губайдулина, В.Сильвестров и другие).

В немецкой (и шире — в австро-немецкой) музыке двух последних столетий, как правило, четко обозначалась полярность устремлений: с одной стороны, курс на максимальное обновление (от «искусства будущего» Вагнера и системы Шёнберга до идей Штокхаузена), с другой — верность традициям и стремление проявить их по-новому в качестве особой духовной ценности (Мендельсон — Брамс — Хиндемит). После Второй мировой войны «маятник» резко качнулся в авангардную сторону, что было вполне естественной реакцией на отсутствие новейших направлений (например, сочинений композиторов Нововенской школы) в музыкальной жизни Третьего рейха. За точку отсчета был взят поздний Веберн, из опыта которого лидерами Дармштадтских курсов была создана сериальная техника, утвердившаяся на какое-то время в качестве ведущей — благодаря бескомпромиссно отрицательной позиции Булеза и Штокхаузена в отношении традиционных методов сочинения. Начало 50-х годов — время утверждения второй волны авангарда, или авангарда-2 (под первой волной понимается музыка Нововенской школы и другие ра-

дикальные течения 1910–1920-х годов), провозгласившей в качестве идеала максимальное обновление звуковой материи в рамках «чистой», элитарной музыки, стилистическую стерильность, антисубъективизм, «структуралистский» подход к композиции, мыслимой как математически точная, звучащая гармония и предельная упорядоченность. В результате композиторы, не склонные к столь радикальному обновлению звуковой материи (среди них К.А.Хартман, Б.А.Циммерман, Х.В.Хенце), испытывали немалые трудности и оказались в положении «аутсайдеров». Циммерман постоянно ощущал себя «в хвосте» авангарда, пытался, письменно обращаясь к Штокхаузену, обосновать свою роль в обновлении музыкального мышления<sup>1</sup>. Хенце в 1953 году надолго покинул Германию.

В 60-е годы панорама стилей и техник музыки ФРГ заметно расширяется. Появление Дж. Кейджа на Дармштадтских курсах в 1958 году стимулировало увлечение алеаторикой, «открытой формой», строгий сериализм трансформируется в иные, более разнообразные и гибкие формы контроля над звуковой материей. Наряду с деятельностью композиторов, заявивших о себе музыкальному миру вскоре после Второй мировой, выдвигаются и более молодые: Х.Лахенман, М.Шпалингер, Н.Хубер.

Если в 60-е годы авангард трансформировался, но в целом отнюдь не сдавал свои позиции, то в 70-е выступило новое поколение (В.Рим, М.Троян, В. фон Швайниц и другие), провозгласившее отход от принципов и тенденций начала 50-х годов: вместо стилистического эзотеризма — открытость, плюрализм, вместо изоциренного «структурализма» — «новая простота», акцент на экспрессии, неоромантизм, вместо курса на непременною новизну — свободное использование любых стилей и техник, необходимых для выражения, — словом, осуществился поворот «от Веберна к Малеру». Лидером этой группы является Вольфганг Рим (р. 1952), создатель множества произведений самых различных жанров: опер, в их числе *Фауст и Йорик* (камерная опера), *Якоб Ленц* (камерная опера по новелле Г.Бюхнера), *Эдит* (по Софоклу, Ф.Ницше и Х.Мюллеру), балетов, симфоний, произведений для солирующих инструментов с оркестром: *Музыка для скрипки с оркестром* (№ 1–3), для кларнета с оркестром, для гобоя с оркестром, *Токката* для фортепиано с оркестром. Большую часть наследия Рима занимают традиционные жанры ансамблевой музыки, в том числе десять струнных квартетов, *Концерт* для фортепиано и восьми

1. См.: XX век: Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 1. М., 1995.



инструментов, фортепианные пьесы, хоровые и камерные вокальные сочинения.

Иначе шло развитие музыкальной культуры ГДР. В начале 50-х годов, когда в Западной Германии авангард достиг своей вершины, Восточная Германия оказалась под идеологическим влиянием сталинского Советского Союза и, следовательно, продолжала оставаться совершенно изолированной от новейших форм художественного мышления.

Наступившая в начале 60-х годов некоторая либерализация была (как и в СССР) достаточно относительной (именно в 1961 году строится Берлинская стена) и не привела к столь выдающимся художественным результатам, как, например, в Польше. Все же связи с Западом возрастают: восточногерманские композиторы начинают изучать авангардные техники, но в целом работают в условиях концепции политизированного и социально ангажированного искусства, развивавшегося под контролем партийной номенклатуры.

Композиторское творчество ГДР представлено именами Г.Эйслера, П.Дессау, Р.Вагнера-Регени, У.Циммермана и других. В целом ко времени воссоединения Германии можно отметить некоторое сглаживание той первоначальной «пропасти», которая разделяла творчество композиторов ФРГ и ГДР в начале 1950-х.

Бернд Алоиз Циммерман (1918–1970) – выдающийся композитор и мыслитель о музыке – получил солидное образование: он изучал философию и немецкую литературу в университетах Кёльна и Бонна, учился в Высшей школе музыки в Кёльне и Берлине, позднее читал лекции по музыковедению в Кёльнском университете, как композитор совершенствовался у В.Фортнера и Р.Лейбовица на Дармштадтских курсах. Во время Второй мировой войны был призван в армию, участвовал в военных действиях во Франции и России. Ради заработка Циммерману приходилось выполнять много рутинной работы: писать музыку для радиопередач, аккомпанировать на танцах и т. п.

Освоив ряд новейших техник, в том числе сериализм, четвертитоновую шкалу, конкретную, электронную музыку, Циммерман все же не был представителем «авангарда-2» в собственном смысле слова (он как бы балансировал на его грани). Его звуковой мир, в высшей степени индивидуальный, не скрывает своих связей с музыкой прошлого, в особенности с трагической экспрессией Берга, неоклассицизмом Стравинского и утонченностью диссонантных структур Веберна. С традициями Берга связана прежде всего опера *Солдаты*

(1958–1960) по одноименной драме Я.Ленца (1776), представителя течения «Бури и натиска».

Циммермана привлекла трагическая история жизни «маленьких» людей. Главная героиня Мари становится жертвой соблазнителя, барона Депорта. Ее жених Штольциус отравляет удачливого «соперника» и кончает самоубийством. Мари опускается до положения уличной женщины, которую не узнает ее собственный отец.

В сюжете Ленца композитор увидел вечную проблему трагического стечения обстоятельств, ведущих к гибели невинных людей. Он писал: «Меня вдохновляет в этой пьесе не столько классовая драма, социологический аспект или социальная критика (все это в пьесе очевидно и на свой лад грандиозно), сколько обстоятельство, что люди, которых мы можем встретить во все времена и в любой день, гибнут, будучи совершенно невинными, и не столько по воле рока (как принято говорить), сколько в силу стечения обстоятельств и характеров, обретающего роль судьбы»<sup>2</sup>. Отсюда обостренно экспрессионистский язык оперы, основанной на двенадцатитоновой технике. Один из критиков заметил, что «для Циммермана беды и изнасилование неосторожной девушки в принципе означают то же самое, что Хиросима (в том смысле, что они ведут к ней)»<sup>3</sup>. Вневременной характер трагедии человека усилен Циммерманом, провозгласившим принцип «плюралистической» композиции<sup>4</sup>. При том, что действие оперы происходит в XVIII веке, звучит джазовая музыка, посредством кинопроекции показаны уходящие вдаль (как бы в вечность) танки.

Во многом от *Воццека* Берга идет и принцип композиции оперы, состоящей из завершенных традиционных форм и жанров, но в отличие от *Воццека* их названия присутствуют в партитуре оперы Циммермана (*Чакона, Ричеркары, Токкаты, Ноктюрн, Хорал* и т. д.).

С Бергом недвусмысленно связывает Циммерман и последнее свое произведение — *Экклезиастическое действие* для двух чтецов, баса и оркестра (через несколько дней после его завершения композитор покончил с собой): оно завершается тем же хоралом Баха, который использован в финале *Скрипичного концерта* Берга. Текст *Экклезиастического действия* взят из ветхозаветной *Книги Экклезиаста* и *Легенды о великом инквизиторе из Братьев Карамазовых* Достоевского.

Циммерман — автор ряда музыкально-теоретических и философско-музыкальных концепций, вполне созвучных устремлениям послевоенного авангарда. Среди них — концепция «тотального музыкального театра». Размышляя об «опере

2. XX век: Зарубежная музыка. Вып. 1. С. 66.

3. Там же. С. 71

4. Термин Циммермана не прижился — вместо него стали использовать слово «полистилистика», введенное А.Шнитке.

как театре будущего» и проведя тем самым линию Вагнера в современность, Циммерман говорит о соединении «архитектуры, скульптуры, живописи, музыкального театра, драматического театра, балета, кино, звукоусилительной техники, телевидения, звукозаписывающей и звукорежиссерской техники, электронной музыки, конкретной музыки, цирка, мюзикла и всех форм театра движения и жеста»<sup>5</sup>.

Вероятно, оборотной стороной «тотального музыкального театра» является воображаемый, скрытый театр, представленный инструментальными произведениями, например «белый балет» *Присутствие* в пяти сценах для скрипки, виолончели и фортепиано, а также *Перспективы* — музыка для воображаемого балета для двух фортепиано, кантата *Песнь надежды* для виолончели и камерного оркестра.

Подобно Мессиану, Булезу и Штокхаузену, Циммерман уделяет первостепенное внимание проблеме времени в музыке. Он обосновывает концепцию «растяжения времени», то есть его *стремления* к остановке, позволяющей проникнуть внутрь настоящего момента, что проявляется в его оркестровых сочинениях *Тишина и возвращение* (1970), *Phoptosis (Луч света)* и ранее — в *Tempus loquendi (Время говорить, 1963)* для большой флейты, флейты in G и басовой флейты (при этом исполнитель один), где присутствуют элементы алеаторики.

Циммерман создал также концепцию «шаровидного времени», в котором одновременно присутствуют прошлое, настоящее и будущее — в том числе и в макроисторическом плане. С одновременностью прошлого и будущего связана также идея «плюралистической композиции», обосновывающая стилевой плюрализм, в том числе коллажные наложения цитат. Примером плюралистической композиции являются уже и *Солдаты*, но впоследствии данная идея получила еще более определенное продолжение. «Черный балет» *Музыка для застолья короля Убу* (1966), стилистически опирающийся на неоклассицизм, весь буквально пронизан короткими цитатами из Мусоргского, Хиндемита, Вагнера (*Тристан, Меистерзингеры, Валькирия, Зигфрид-идиллия*), Онеггера, Даллапикколы, Шуберта, Бизе, Хенце, Фортнера, хорала *Ein feste Burg*, секвенции *Dies irae*, Берлиоза, Штокхаузена и других.

А в *Реквиеме для молодого поэта* (1969) даются коллажные наложения звуков «конкретной музыки» (звуки моря, войны и т. п.), выступлений политических деятелей (Черчилля, Гитлера, Сталина, Мао Цзэдуна и других), фрагменты из

5. Цит. по кн.: XX век: Зарубежная музыка. Вып. 1. С. 69.

*Книги Экклезиаста*, Джойса, поэтов, окончивших жизнь самоубийством, — Маяковского и К. Байера. Разговорная речь используется Циммерманом в *Реквиеме* как музыкальный материал и основа полифонических композиций.

Ханс Вернер Хенце (р. 1926), один из ведущих немецких композиторов второй половины XX века, оставивший огромное количество произведений почти во всех жанрах, видный педагог, преподававший в Дармштадте, Зальцбурге (1962–1966, в «Моцартеуме»), в США, на Кубе, в Италии, в Кельне (с 1980).

В историческом плане у Хенце немало общего с Б.А.Циммерманом. Общие учителя в Дармштадте (В.Фортнер, Р.Лейбовиц), общие стилевые истоки (неоклассицизм Стравинского и Хиндемита, экспрессионизм нововенцев), широкий спектр техник и стилей (плюрализм, намеренный эклектизм): от тональной и додекафонной музыки до электронной, конкретной, сонористической и т. д. Отсюда — особая позиция в отношении авангарда-2, соприкосновение с ним в технических деталях при опоре в целом на традиционные жанры, формы, интонационные модели. Наконец, театр как ведущая идея, в том числе театр воображаемый (у Хенце — *Король Гарлема*, воображаемый театр для голоса и инструментального ансамбля). Среди опер композитора — *Чудесный театр* (по Сервантесу), *Бульвар одиночества* (по А.Ф.Прево), *Король-олень* (по К.Гоцци), *Принц Гамбургский* (по Г.Клейсту), *Элегия для молодых влюбленных*, *Молодой лорд*, *Бассарида* (по *Вакханкам* Еврипида), *Английская кошка* (по Бальзаку), в числе балетов — *Идиот* (по Достоевскому), *Танцевальный марафон* (постановка Л.Висконти), *Ундина* (по Ф. де ла Мотт-Фуке), *Орфей*; встречаются и другие театральные жанры: сценическая оратория *Плот Медузы*, шоу, водевиль. Хенце — автор множества инструментальных сочинений, в том числе семи симфоний.

Особенностью Хенце являются его политические симпатии левым силам, сложившиеся в общении с Л.Ноно и П.Дессау и проявившиеся в его неоднократных поездках на Кубу, в участии в музыкальной жизни ГДР.

Примечательно, что стилевой плюрализм Б.А. Циммермана и Х.В. Хенце оказался созвучен явлениям поставангардным, постмодернистским, утвердившимся в течение 1960–1980-х годов.

Хельмут Лахенман (р. 1935) учился в Штутгартской высшей школе музыки и совершенствовался как композитор в Венеции у Л.Ноно. Будучи типичным авангардистом, Лахенман экспериментирует в области поисков новых звучаний, до-

бываясь смешения тоново определенных, сонористических и шумовых звучаний. Наряду с произведениями для большого оркестра, в том числе с солирующими инструментами, композитор использует камерные составы, нередко изменяя звучание инструментов до неузнаваемости, как, например, в *Музыке для двух гитаристов*, в *Салюте Кодуаллу* для двух гитаристов (одна гитара настроена на полтона ниже), в струнных квартетах. Лахенман считает, что звуковые структуры должны указывать на внемузыкальную реальность. В противоположность идее «конкретной музыки», сложившейся у французских композиторов в 1950-е годы, Лахенман выдвигает понятие «инструментальной конкретной музыки».

### **Карлхайнц Штокхаузен (р. 1928)**

*Эстетические основы творчества.*

*Общая характеристика*

Штокхаузен — одно из наиболее значительных явлений музыкального искусства второй половины XX века, а в аспекте разработки философско-эстетической проблематики музыки, в постановке и решении вопроса о путях ее развития, пожалуй, самое значительное. Начав свой путь в качестве ярчайшего представителя и лидера второй волны авангарда (авангарда 1950-х годов), Штокхаузен сохраняет курс на радикальное обновление музыкального языка и — шире — художественного мышления на протяжении всей своей творческой жизни, длящейся уже более полувека.

Деятельность Штокхаузена-композитора, приведшая к невиданному расширению границ музыкального искусства, получила естественное и необходимое продолжение в деятельности Штокхаузена — теоретика музыки, создателя ряда оригинальных концепций, а также в произведениях Штокхаузена — поэта-мифотворца — автора текстов гепталогии *Свет* и других сочинений и, наконец, в созданной композитором религиозно-философской мифологической концепции. Наследие Штокхаузена — теоретика и мыслителя — составляют 10 томов *Текстов о музыке*. Философско-религиозно-мифологическая ориентация творчества, подкрепляемая теоретическим осмыслением собственной техники, представляет искусство Штокхаузена как концентрированное выражение немецкой традиции (Вагнер, Шёнберг, Хиндемит). Композитор подчеркивает свободу своей музыки от каких бы то ни было влияний, стремясь преодолеть любые проявления музы-

кального мышления прошлого. Одна из его принципиальных установок: «Наш собственный мир — наш собственный язык — наша собственная грамматика: никаких НЕО»<sup>6</sup> (из статьи *В отношении моей музыки*, 1953). Подобная позиция, являющаяся также развитием определенной традиции (а именно традиции Нововенской школы, в особенности Веберна — наиболее радикального ее представителя), сформировалась отнюдь не ради новизны как таковой, а вследствие глубокого осмысления культуры прошлого.

По мнению Штокхаузена, середина XX столетия ознаменовала конец не только классической культуры Нового времени, но и огромного культурно-исторического цикла всей европейской цивилизации, начавшегося еще в античности, более двух с половиной тысяч лет назад. Соответственно: «Новая мировая эпоха началась около 1950 года. Каждый из нас чувствует это во всех сферах жизни»<sup>7</sup>; 1950 год — «время ноль» этой новой эпохи и новой культуры.

Провозглашая новые философские основания художественного творчества, диаметрально противоположные картине мира европейской классики, Штокхаузен в то же время актуализует и на новом витке истории утверждает некоторые черты музыкальной культуры глубокой древности. Если европейская музыка Нового времени понималась как выражение внутреннего мира человека, как язык чувств, аффектов (XVII–XVIII века) или отражение психологических процессов (XIX и начало XX века вплоть до Шёнберга и Берга), то в представлениях Штокхаузена музыка — наиболее тонкая форма космических вибраций (волн), «дыхание» Бога, проявляющееся в Космосе: «Каждый объект в мире вплоть до мельчайшего атома производит волны, которые можно трансформировать в волны акустические... Все производит звуки. Каждая звезда производит огромное количество звуков... Все время звучит музыка сфер...»<sup>8</sup>. «Музыка — это Божественное и наивысшее из искусств»<sup>9</sup>. Своим любимым композитором Штокхаузен называет Бога-Отца и постоянно подчеркивает, что он не сочиняет свою музыку, а только передает получаемые им вибрации и функционирует «как передающее устройство, как некое ра-

6. Цит. по: *Просняков М.* Космическая музыка Штокхаузена // КорневиЩе-2000: Книга неклассической эстетики. М., 2000. С. 251.

7. *Stockhausen K.* Towards a cosmic music. Longmead, Shaftsbury, Dorset, 1989. P. 10.

8. *Cott J.* Stockhausen: Conversation with the Composer. London, 1989. P. 27.

9. Из текста оперы Штокхаузена *Четверг* (Экзамен из I акта). Цит. по: *Просняков М.* Космическая музыка Штокхаузена // Цит. изд. С. 256.

дио»<sup>10</sup>. В приведенных высказываниях композитора без труда узнаются и идущие от пифагорейцев антично-средневековые представления о музыке сфер и, шире, воззрения на музыку как на сакральное искусство, распространенные в древности повсеместно, но более сохранившиеся в культурах Востока, что обусловило повышенный интерес к ним со стороны Штокхаузена. Главная же противоположность Штокхаузена европейской классической концепции заключается в устранении субъект-объектной оппозиции как мировоззренческого основания. Музыка теперь (вновь!) понимается не как результат творческой деятельности субъекта, познающего «остальной» мир, а как объективное явление природы, частью которой является и человек, *открывающий* музыку особым духовным усилием («Когда я сочиняю правильным способом, в правильном состоянии сознания, моя самость более не существует»<sup>11</sup>).

Штокхаузен приходит к новому пониманию музыки, развивая и доводя до логического предела определенные стороны романтического мироощущения, которое в свое время явилось сильнейшим фактором, изнутри расшатавшим основы классики. Разумеется, у Штокхаузена нет абсолютно никаких стилевых пересечений с романтической музыкой, равно как и романтического культа индивидуальности с ее неповторимым душевным миром. В то же время именно романтики (Новалис, Э.Т.А.Гофман, Вагнер) воскресили древнейшие представления о «духе музыки», скрытом в природе, о музыке как Божественной основе мира, создав тем самым предпосылки для развития идеи музыкальной религиозно-мифологической мистерии как высшей формы и цели искусства. Авангардист и «структуралист» Штокхаузен выглядит в то же самое время как настоящий романтический утопист-мифотворец. Его мечта — быть «композитором Галактики», сделать человечество более музыкальным, то есть более совершенным («Мне бы хотелось ре-компонировать галактику... И сделать все более музыкальным, работая непосредственно с различного рода вибрациями»<sup>12</sup>).

Главное произведение Штокхаузена, над которым он работает уже более двадцати лет, — гепталогиия *Свет*, цикл из семи опер, — самое большое музыкальное произведение за всю известную нам историю — как будто воплощает в действительность и мечты Новалиса, и нереализованный проект *Мис-*

10. Из текста Штокхаузена к интуитивной музыке *Литания*. Там же. С. 259.

11. Там же.

12. *Stockhausen K. Towards a cosmic music*. P. 16–17.



терии Скрябина. С последним, помимо космичности всего замысла, есть и частные совпадения: образ *света* как символа высшего духовного начала, семидневность действия и его синтетический характер. Однако связи со Скрябиным, равно как и с Вагнером (невольнo обнаруживаются параллели с мифологической тетралогией *Кольцо нибелунга*), состоят исключительно в выражении сходных философско-художественных тенденций и единой логики истории, но отнюдь не в плане влияний и преемственности.

Пожалуй, именно творчество Штокхаузена, как никакое другое, выявило с максимальной определенностью историческое место и значение авангарда-2. С одной стороны, авангардисты, и в особенности Штокхаузен, создают совершенно новые звуковые миры, не имеющие точек соприкосновения с музыкой прошлого, осуществляют «скачок» в развитии, так что становится возможным говорить о «времени ноль». Но сам этот «скачок» был вызван и обусловлен завершенностью цикла классической культуры и связан с доведением до логического конца (а вместе с тем и до самоотрицания) нараставших в ее лоне аклассических, романтических тенденций. Собственно, и само требование непрременной новизны как одной из главных ценностей творчества (важнейшая предпосылка авангарда), постепенно утверждавшееся в постренессансной Европе, вышло на «финишную прямую» в эпоху романтизма. Таким образом, музыкальный авангард, по крайней мере в штокхаузеновском варианте, выглядит, в частности, и как инобытие романтического мироощущения.

Раздвижение границ музыки, к которому постоянно стремился романтизм, но принципиально не мог его достигнуть, было наиболее последовательно и осознанно осуществлено Штокхаузенoм. Для него музыка не только стала включать любые внетоновые звуки, но и получила свое продолжение в слове, в жесте, в религиозном ритуале и т. д. (в отличие от синтеза музыки, слова и жеста как разных «рядов», наблюдавшегося прежде в любом музыкальном театре, в том числе у Вагнера). Возникшая ситуация в чем-то обнаружила подобие древним культурам, в частности античной Греции, где отдельные искусства еще не разорвали окончательно первобытный синкретизис и термин «музыка» («мусические искусства») распространялся на танец и поэзию. Однако у Штокхаузена именно музыка стремится осуществить «экспансию» в отношении не только иных искусств, но и всей реальности, которая нас окружает.

Музыкальный мир Штокхаузена непрестанно эволюционирует. В произведениях рубежа XX–XXI веков он пред-



стает совершенно иным, нежели в период авангарда 50-х годов. Начиная с 60-х годов вплоть до настоящего времени существенно расширяется круг исторических и географических горизонтов музыки Штокхаузена (в частности, в его «мировой», «космической», «ритуальной» музыке), что на первый взгляд корреспондирует с поставангардными (постмодернистскими) установками. Однако «поставангард» Штокхаузена не имеет ничего общего с характерным для постмодернизма онтологическим и религиозным скептицизмом, а также с убеждением в невозможности сказать что-либо новое и, как следствие, с художественным исследованием самого различного *чужого* материала («...для ориентации необходимо иметь в своем распоряжении как можно больше выкристаллизовавшихся объектов всемирной музыкальной культуры. Не для подражания им, но для того, чтобы получить возможность распознавания специфических эмоциональных связей в каждой отдельной форме и чтобы иметь под рукой один из возможных источников энергии, если хочешь создать новый организм») <sup>13</sup>.

Вопреки многообразным тенденциям «ретро», преобладающим в современном искусстве, Штокхаузен неуклонно развивает и расширяет действие своего авангардного принципа: обнаружения Трансцендентного (Неизвестного), «создания того, что прежде еще не существовало, чему невозможно дать объяснение или найти оправдание просто исходя из произошедшего ранее...» <sup>14</sup>.

### Творческий путь

Становление. Сериальная, пуантилистическая музыка. Карлхайнц Штокхаузен родился в 1928 году в местечке Мёдрат близ Кёльна. Его отец, школьный учитель, пропал без вести на фронте в 1945 году. Еще раньше (в 1941 году) мать, находившаяся в клинике для душевнобольных, была подвергнута эутаназии. Оставшись сиротой, будущий композитор сполна вкусил тяготы жизни, работая тапером в барах, рабочим на фабрике, сторожем на автостоянках. Тем не менее в 1947–1951 годах Штокхаузен учился в Государственной Высшей музыкальной школе в Кёльне по специальностям фортепиано и музыкальное образование, которую закончил с отличием, а также в Кёльнском университете по специальностям германская филология, философия, музыковедение. В 1950–1951 годах появляются первые сочинения: *Хоры для Дорис* (Дорис Андреа в 1951 году стала женой композитора), *Три*

13. XX век: Зарубежная музыка. Вып. 1. С. 45.

14. Coll J. Stockhausen. P. 106.

*песни* для альта и камерного оркестра (на слова Бодлера и самого Штокхаузена), *Хорал* для хора а cappella и *Сонатина* для скрипки и фортепиано.

Композиторское становление Штокхаузена происходило с необычайной стремительностью, и уже в 1951 году он создает пьесу *Перекрестная игра* (*Kreuzspiel*) для небольшого ансамбля (гобой, бас-кларнет, фортепиано и 12 ударных) и обозначает ее ор. 1. Произведение стало рубежным не только для Штокхаузена, но и для всего авангарда: это одно из самых ярких, художественно убедительных и при этом наиболее строгих и последовательных применений техники тотального сериализма. Исполнение *Перекрестной игры* на Дармштадтских курсах вызвало широкий резонанс и поставило начинающего композитора в положение одного из лидеров новейшей музыки. Тем не менее он продолжает совершенствовать свое образование и композиторское мастерство в классе О.Мессиа́на (ритмика, эстетика) в Парижской консерватории, а позднее изучает теорию информации и коммуникаций в Боннском университете (с профессором В.Майер-Эпплером).

Создавая *Перекрестную игру*, Штокхаузен намеренно отказывается от всех принципов формообразования и тематической организации прежней музыки, используя лишь принцип серии и, более того, распространяя его на все параметры звука (высота, длительность, тембр, громкость). В результате композитор создает пуантилистическую ткань, характерную для произведений «поствеберновского» авангарда. Композиционные принципы, утвержденные в *Перекрестной игре*, были по-своему развиты в каждом из последующих произведений начала 1950-х годов: *Формуле* и *Игре* для оркестра, *Контрапунктах* для ансамбля, *Фортепианных пьесах* (*Клавирштюках*) № 1–8, *Мерах времени* (*Zeitmasse*) для ансамбля деревянных духовых, а также в произведениях для нескольких оркестров, вводящих в музыкальную композицию категорию *реального пространства*, в котором взаимодействуют и перемещаются звуки: в *Группах* для трех оркестров и в *Carré* для четырех оркестров и четырех хоров. В сериальных пуантилистических композициях Штокхаузен, опираясь на открытия, с одной стороны, Веберна, с другой — Мессиа́на и развивая их дальше, приходит к совершенно новому ощущению звуковой материи, а самое главное — музыкального времени. Основа всей музыки — отдельный тон — подвергается композитором анализу, переставая быть «сырой», непосредственной (природной) данностью, а представляя как результат взаимодействия разных параметров. Сами же параметры (высота, дли-

тельность, тембр, динамика) впервые в теории музыки приводятся к единому основанию, осмысляясь как различные виды колебательных движений во времени, и выступают, таким образом, как различные масштабы *времени*.

По мысли Штокхаузена, не только ритмические (и макроритмические — композиционные) явления организуют время (к чему мы все привыкли), но и звуковысотная шкала (поскольку высота — *частота* колебательных движений), и тембр (как комплекс обертонов — тех же частот) — также проявления времени, в данном случае — микровремени. Поэтому Штокхаузен находит аналогии там, где непосредственное восприятие совершенно бессильно: например, отношение целой и половинной длительностей (1:2) аналогично отношению октавы в звуковысотной области. Тот факт, что «микровременные» (высотно-тембровые) явления вообще не воспринимаются в качестве временных (слыша ту или иную высоту, мы не ощущаем количество колебаний в секунду), не имеет никакого значения, поскольку Штокхаузен полностью и последовательно отказывается от каких бы то ни было проявлений антропоцентризма. Поэтому для него имеют значение не нормы восприятия, а знания об объективных процессах, протекающих в природе.

На базе данной концепции Штокхаузен обретает принципиально новые возможности интеграции звукового материала, а также операций со временем. В частности, музыкальная композиция может мыслиться как единство («полифония») нескольких временных планов, в которых время течет по-разному, в разных «темпах» — собственно, как и в окружающем нас космосе.

Оперируя временными процессами, Штокхаузен в своих музыкальных композициях смотрит на них «с точки зрения вечности». Композитор стремится исключить ощущение развития во времени (от начала к концу) — основы всех классических форм. В противоположность прежнему, «динамическому» ощущению времени Штокхаузен предлагает концепцию «момент-формы», «статического» времени: «Все происходящее не развивается от определенного начала к неизбежному концу (момент не должен быть просто выводом из предшествующего и источником последующего, частью измеренной длительности): концентрация на “теперь” — на каждом “теперь” — создает словно бы вертикальные срезы, проникающие в горизонтальное временное представление вплоть до вневременности, которую я называю вечностью — вечностью, наступающей не с концом времени, а достижимой в любой

момент»<sup>15</sup> (из работы 1962 года *Изобретение и открытие: Доклад о генезисе формы*). Исследованию проблем времени посвящена работа Штокхаузена *...как течет время...*

Понятно, что подобное понимание времени явилось логической предпосылкой появления медитативных произведений Штокхаузена, обнаруживающих черты некоего религиозного действия. Вообще любые «повороты» и перемены техник, стилей или, как говорит сам композитор, «музык» (среди которых: «пуантилистическая», «электронная», «статистическая», «вариабельная», «интуитивная», «пространственная», «мировая», «космическая», «формульная»), которые внешне могут выглядеть как полный отказ от предшествующего этапа, на самом деле связаны единой, строго логической преемственностью.

Электронная и алеаторическая музыка. Первые опыты Штокхаузена в области электронной музыки относятся еще к 1952 году, а с 1953-го он становится постоянным сотрудником Студии электронной музыки при Западногерманском радио в Кёльне (в 1963–1977 годах — художественный директор). Электронные средства, во-первых, позволили Штокхаузену продолжить начатое в сериальных сочинениях: исследовать глубинную природу звука и добиться еще большей точности упорядочивания звукового материала. Во-вторых, электроника позволила впервые в истории *изобретать сам звуковой материал*, а не только использовать уже существующий — звуки голоса и инструментов с их предзаданными тембрами и диапазонами. Естественно, что этот новый, электронный звуковой материал преодолевает дискретность полутоновой шкалы, создавая возможность глиссандирования, и, далее, выходит за пределы тоновых (высотно определенных) звучаний, вводя в музыку в принципе неограниченную область шумов. Электронная музыка еще больше, чем сериальная, усилила непредсказуемость строго «вычисленного» звукового результата и его независимость от композитора. «Новая музыка являет собою, по сути дела, не столько следствие (звуковой результат) мышления и чувствования ее создателей (хотя в ней есть и это), сколько нечто совершенно новое для них самих: она ужасает тех, кто ее отыскивает, она неведома тем, кто ее производит на свет. Новая музыка этого рода (скорее именно отыскиваемая, нежели изобретаемая, — та, о которой никто не имел ни малейшего понятия до того, как она прозвучала, и о которой, стало быть, никак нельзя сказать, будто она выражает нечто такое, что мы знали и чувствовали еще ДО того) лишь

15. XX век: Зарубежная музыка. Вып. 1. С. 41.

после прослушивания ПОРОЖДАЕТ (в нас) новую работу мысли и новое чувствование»<sup>16</sup>.

К электронным композициям Штокхаузена 50-х годов относятся *Электронные этюды 1 и 2*, *Песнь отроков* и *Контакты*. В *Песни отроков* композитор при помощи электроники препарировал человеческий голос, получая широкий спектр звучаний: от взрывообразных «космических» шумов до какого-то фантастического «пения». И лишь в отдельные мгновения возникают понятные слова и словосочетания, заимствованные из *Песни отроков в печи огненной* (Книга пророка Даниила, 3). «А там, — комментирует свое произведение Штокхаузен, — где из музыкально-звуковых символов на миг возникает язык, он, этот язык, славит Бога»<sup>17</sup>.

К числу возможностей, которые электронная техника позволяет реализовать максимально полно и выразительно (и с меньшими усилиями), следует отнести введение реального пространства как важного фактора звучания музыки. Так, уже в *Песни отроков* применяется несколько групп динамиков, как неподвижных, так и движущихся. Поиски пространственного осуществления звучания были продолжены в *Контактах* и далее — в последующих произведениях.

В 1964 году Штокхаузен становится руководителем группы, исполняющей «живую» (live) электронную музыку (то есть не смонтированную заранее на магнитофонной ленте). Среди сочинений, созданных для этого ансамбля, — *Микрофония I* с использованием тамтама, *Микрофония II* для хора (сопрано и басы) в электронной препарации, *Процессии*, также с использованием различных традиционных инструментов, *Короткие волны* для фортепиано, тамтама, альты и электроники.

В произведениях Штокхаузена 1960-х годов преобладает алеаторический метод сочинения и нотной записи. Сменив принцип сериализма с его строжайшей организацией, алеаторика явилась, как это ни парадоксально, следующим логически необходимым звеном европейской истории музыки. Тотальный сериализм — логический предел единства и жесткости конструкции (максимальный контроль ratio) — оборачивается своей противоположностью: предельная «вычисленность» уже включает в себе случайность (независимость от композиторского слышания) отдельных конкретных звуко-

16. Stockhausen K. Texte zur Musik. В. 3. Köln, 1971. S. 234. Цит. по кн.: Ерохин В. De musica instrumentalis: Германия: 1960–1990. Аналитические очерки. М., 1997. С. 379–380.

17. Музыкальная культура сегодня: Пять концертов из произведений Штокхаузена с участием автора. МГУ им. Ломоносова, 23–27 марта 1990 г. (без пагинации).

вых сочетаний В сериальных композициях единство, манифестируемое исходными сериями, утверждается через заранее просчитанную и «выписанную» вариабельность (вариантность), данную в различных формах проведения этих серий и их сочетаний. В алеаторических произведениях единство, обеспечивающее логику звукового развертывания, предстает в виде исходных моделей, «принципов» (нотных, графических или иных), как бы «отодвигаясь» на более абстрактный, иногда даже дозвуковой уровень, а вариабельность, наоборот, «выступает вперед», неизбежно сопутствуя каждому исполнительскому воплощению, которое фактически становится досочинением произведения. Бытие музыки стремится выйти за пределы законченных произведений, музыка выливается теперь в «открытую», «вариабельную» форму. Взамен всецело рационалистического подхода к композиции начала 50-х годов Штокхаузен теперь постоянно подчеркивает значение интуиции.

Характернейшим примером вариативной композиции явился *Клавиристок 11*, созданный еще в 1956 году, — его текст в виде отдельных элементов, произвольно выбираемых пианистом, записан на одном листе (размером 93 x 53 см). Эту линию продолжил *Плюс-Минус* (1963), а затем целый ряд сочинений 1960-х годов.

Мировая музыка. «Мировая музыка» Штокхаузена представлена в первую очередь *Телемузыкой* (1966) и *Пимнами* (1967). В *Телемузыке*, магнитофонной электронной композиции, созданной по заказу Студии электронной музыки Японского радио, используется в качестве материала для электронной обработки традиционная музыка всех континентов.

«Это музыка таинственных гостей японского императорского двора, где исполняют гагаку, музыка счастливого острова Бали, Южной Сахары, деревенского праздника где-то в Испании, музыка из Венгрии, с берегов Амазонки, музыка церемониала омизутори в старинном японском городе Нара, в котором я сам участвовал три дня и три ночи, фантастически-виртуозного Китая, музыка обитателей горных районов Вьетнама <...> (какой чудесный народ), музыка служителей буддийского храма Якушии, из драмы японского театра Но "Хо шо риу" и уж не знаю из каких еще стран»<sup>18</sup>.

Однако *Телемузыка* отнюдь не производит впечатления этнографической мозаики — интонации далеких древних культур узнаются лишь изредка. Согласно комментариям автора, «"Телемузыка" — это не коллаж. Но за счет интермодуля-

18. Музыкальная культура сегодня. Цит. изд

ции между старыми, “уже известными” объектами и новыми, созданными мною звуковыми событиями достигается новое единство на более высоком уровне: всеобщность былого, настоящего и грядущего, далеко отстоящих друг от друга стран и “пространств” – Теле-музыка»<sup>19</sup>.

В *Гимнах* – монументальной композиции, длящейся около двух часов, электронной препарации подвергаются гимны различных стран, наряду с этим применяется «конкретная музыка» (обрывки речи, радиопомехи и т. п.), а также используются инструменты. В одном из интервью Штокхаузен назвал *Гимны*, завершающиеся гимном утопического «государства человечества», «музыкой для постапокалипсиса, для времени, когда люди будут собирать обломки»<sup>20</sup>.

В заметке *Мировая музыка* (1978) Штокхаузен пишет, что «стандарты европейской культуры сохраняют и даже увеличат свою привлекательность для других народов»; в то же время «наша центральноевропейская культура нуждается в общечеловеческой восприимчивости к музыке – больше, чем когда-либо». Словом, «мировая музыка» предназначена раскрыть и подтвердить мысли Штокхаузена о том, что «каждый человек несет в себе все человечество»: «Когда европейца захватывает какая-то конкретная индийская музыка, он открывает индийца в себе самом» и «когда японца волнует какая-то конкретная европейская музыка, он открывает в себе европейца – причем европейца той эпохи, в которой под воздействием совершенно конкретной исторической необходимости родилась эта музыка»<sup>21</sup>.

Ритуально-медитативная и космическая музыка. Уникальным проявлением западно-восточного синтеза стала алеаторическая композиция *Настрой* (*Stimmung*, 1968) для шести вокалистов, где более часа звучит один только нонаккорд  $B - f - b - d^1 - as^1 - c^2$  то отдельными своими частями, то полностью. Несмотря на максимальную статичность, звучание постоянно обновляется за счет изменений огласовки тонов, ритмической пульсации, манеры интонирования, нередко напоминающей пение народов Дальнего Востока, различных соотношений голосов в разных «моментах». Помимо пения, произносятся имена богов из мифологий всего мира.

На первый взгляд, *Настрой* с его консонантно звучащим нонаккордом и минимальностью звуковых событий не имеет ничего общего с предыдущими произведениями Шток-

19. Музыкальная культура сегодня. Цит. изд.

20. XX век: Зарубежная музыка. Вып. 1. С. 23.

21. Там же. С. 43, 44, 46.

хаузена, наполненными предельно жесткими созвучиями и «взрывами» электронно-шумовой материи. На самом же деле это еще один логически обусловленный шаг эволюции творчества немецкого авангардиста. Развивая свою концепцию мировой музыки, Штокхаузен теперь преподносит ее в религиозном, молитвенно-медитативном ключе. *Настрой*, пожалуй, наиболее непосредственное (и гениально простое!) выражение идеи статической «момент-формы»: момент переходит в бесконечность (вечность), это совершенно самодостаточный мир в себе, но не неподвижный, а полный внутренней жизни и вариантности проявлений. Слова Штокхаузена о том, что он «не сочиняет свою музыку», с наиболее возможной «буквальностью» можно отнести именно к *Настрою*, поскольку его звуковысотный аспект (нонааккорд) действительно никем не сочинен, а представляет собой комплекс звуков обертоновой шкалы, то есть происходит из самой природы. Вместе с тем в других аспектах (ритмическом, тембровом, композиционном) Штокхаузен, как всегда, проявляет чудеса изобретательности. Композиционные принципы *Настроя* были развиты в *Звездном звучании* (1971) — парковой космической музыке для пяти групп исполнителей, расположенных согласно особой схеме, указанной автором в партитуре. В основе *Звездного звучания* уже не один, а пять сменяющих друг друга нонааккордов. Кроме того, используются и другие звуки, причем одной из составляющих нотного текста становятся изображения созвездий (где звезды-точки являются нотами, расположенными на двухлинейном нотоносце).

Исполняемое ночью при ясном звездном небе, в каком-либо парке, *Звездное звучание* призвано «озвучить» космос и как бы «проявить» неслышимую музыку сфер. В начале исполнения музыканты читают написанную Штокхаузеном молитву-«формулу»: «Боже, Ты еси всецелостность. Галактики — Твои члены. Солнца — Твои клетки. Планеты — Твои молекулы. А мы — Твои атомы. Наполни же нас Своим Светом!»<sup>22</sup>.

От медитативно-мистериального *Настроя*, призванного настроить весь космос, а с ним в лад и человеческие души, в конце 70-х годов Штокхаузен делает следующий шаг — к «интуитивной музыке», в которой звуковую слаженность с мирозданием музыкант должен почувствовать интуитивно, руководствуясь только словесными указаниями автора, а не заранее написанными нотными знаками. Так возникает цикл *Из семи дней*, состоящий из 15-ти пьес для ансамбля неопреде-

22. Просняков М. Космическая музыка Штокхаузена // Цит. изд. С. 255.



ленного состава и количества инструментов (в некоторых пьесах предусмотрено также участие чтеца, хора и действующих лиц). Штокхаузен стремится подчеркнуть, что получающаяся в результате музыка — не импровизация (так как «с импровизацией всегда связывается представление о лежащих в основе схемах, формулах, стилистических элементах»<sup>23</sup>), а интуитивно достигаемое согласие участников ансамбля друг с другом и с автором в обнаружении музыки космоса.

Опусы интуитивной музыки конца 60-х годов — тот этап творческого пути Штокхаузена, на котором было достигнуто максимальное освобождение звукового воплощения из-под контроля автора. И хотя данный способ сочинения, как и все прочие, ранее опробованные Штокхаузенем, остался в его композиторском арсенале, в целом в начале 70-х годов произошёл переход к новым принципам организации — *формульной и мультиформульной* техникам.

Начало формульной техники Штокхаузена было положено *Мантрой* для двух фортепиано, ударных и электроники, нотный текст которой, подробно выписанный, был выведен из исходной *формулы* — мелодии, достаточно легко узнаваемой и запоминаемой. Затем формульная техника была усовершенствована в *Инори*, в *Сириусе* и, в наиболее развитом виде, в гепталогии *Свет*. Особенностью названных сочинений стало использование *новой мелодии* (все формулы получают мелодическое воплощение), что в наиболее чистом виде проявилось в *Знаках зодиака* для любого мелодического инструмента или голоса, а также в *Арлекине* для кларнета соло. Новизна мелодий формул — в их организации. Формула — интегральная многопараметровая структура, включающая серии высот, длительностей, тембров, громкостей и т. д. (в зависимости от индивидуальных особенностей сочинения) — в этом ее преемственная связь с сериальным принципом. Но в отличие от серии, и даже от додекафонной серии Шёнберга, формула (Штокхаузен использует понятие Gestalt) является музыкальной *темой*-образом сочинения. Обращение с этой «темой» исключительно разнообразно: от повтора и вариантного повтора, от трансформаций, известных в додекафонной технике, до использования формулы наподобие молекулы ДНК, содержащей в себе программу жизни всего организма. Формула, например, может растягиваться на время звучания всего произведения или его части, так что становится практически невоспринимаемой в качестве мелодии. По словам самого Штокхаузена, «формула — больше, чем лейтмотивный

23. XX век: Зарубежная музыка. Вып. 1. С. 27.

или психограмматический знак, больше, чем развертывающаяся тема или генерируемая серия: формула — матрица и план микро- и макроформы, но вместе с тем также психический образ и отражение колебаний суперментальных проявлений»<sup>24</sup>.

Особое значение в аспекте расширения границ музыки и перерастания ее в мистическое ритуально-молитвенное действие имело созданное в 1973 году произведение *Инори* (японское слово, означающее *Поклонение*) для оркестра и танцора-мима (одного или двух). Находящиеся на специальном подиуме мимические артисты производят определенный набор символических обрядовых жестов различных религий. Заслуживает особого внимания, что эти жесты организованы в серию наравне с параметрами музыкального языка и таким образом могут восприниматься как продолжение музыки в движении, как важнейший аспект музыкальной композиции.

Ярчайшим образцом космической музыки Штокхаузена стал *Сириус* (1975–1977), созданный по заказу правительства Федеративной Республики Германии в качестве подарка Соединенным Штатам Америки к празднованию их двухсотлетия. Однако работа над произведением была продолжена и после его «частичной» премьеры в Вашингтоне. Со звездой Сириус связаны утопические представления Штокхаузена о самой совершенной и высокоорганизованной музыке космоса и музыке будущего: «Сириус — это центр нашей галактики и центральное Солнце... Каждая композиция на Сириусе соотносится с ритмами природы... На Сириусе искусство, в особенности музыка, — это язык. Я понимаю музыку как язык значительно более высоко развитых существ... Однажды, когда мы окажемся более развитыми, музыка станет универсальным языком»<sup>25</sup>.

Штокхаузен использует в *Сириусе* мелодии ранее сочиненных *Знаков зодиака*, которые теперь становятся основой монументальной мультиформульной электронной композиции с солистами (сопрано, бас, бас-кларнет, труба). Солисты — «посланцы Сириуса» — символизируют 4 времени года, 4 стороны света, 4 времени суток, 4 стихии (огонь, воздух, вода, земля) и т. д.

В начальном разделе (*Представление*) электронными средствами воссоздается звуковая картина приземления четырех космических кораблей, а затем каждый из солистов представляет себя (здесь используется разговорная речь). Таким образом, в *Сириусе* содержится определенный программно-театральный элемент, хотя эта музыка написана не для театра.

24. XX век: Зарубежная музыка. Вып. 1. С. 47.

25. Просняков М. Космическая музыка Штокхаузена // Цит. изд. С. 257–258.

Начиная с 1977 года Штокхаузен работает над циклом из семи опер *Свет*. Первой была написана опера *Четверг*, премьера которой состоялась в 1981 году в Милане, в Ла Скала, а в 1985 была осуществлена новая постановка в Лондоне (Ковент-Гарден). В 1984 году в Миланском Дворце спорта силами театра Ла Скала была впервые поставлена *Суббота*. Также в Ла Скала состоялась премьера *Понедельника* в 1988 году. *Вторник* сначала целиком был дан в концертном исполнении в 1992 году в Лиссабоне, а в 1993 состоялась его театральная постановка в Лейпцигской опере. Премьера *Пятницы* состоялась также в Лейпциге в 1996 году.

Штокхаузен говорил, что все его творчество может быть представлено как работа над одним-единственным сочинением, подчеркивая тем самым единство всего своего пути и единое основание всех своих техник и манер. Все созданное с конца 70-х годов включено в единое произведение в самом буквальном смысле этого слова. Но каждая опера суперцикла *Свет* состоит из сцен, которые мыслятся и как отдельные произведения (Штокхаузен даже предполагает возможность их концертного исполнения). В 1999 году была завершена очередная опера из *Света* — *Среда*, постановка которой откладывается, однако состоялись премьеры ее сцен: *Вертолетно-струнного квартета* (1995, Амстердам, 3-я сцена), *Мирового парламента* для хора а саррелла (1996, Штутгарт, 1-я сцена), *Оркестра финалистов* для оркестра и электроники (1996, Амстердам, 2-я сцена) и *Михаэлион* (1998, Мюнхен, 4-я сцена) для хора, баса, коротковолнового приемника, флейты, бассетгорна, трубы, тромбона и синтезатора.

В настоящее время Штокхаузен работает над последней оперой из цикла *Свет* — *Воскресенье*; в 1999 году в Донауэшингене состоялась премьера ее начальной сцены — *Приветствие Воскресенья* (*Светы-Воды, Lichter-Wasser*) для сопрано, тенора и оркестра с синтезатором.

Исполнительская и педагогическая деятельность. Штокхаузен участвует почти во всех премьерах своих произведений в качестве дирижера или звукорежиссера. А в постановках опер цикла *Свет* ему помогают члены его семьи: дочь Майелла (фортепиано), сыновья Маркус (труба) и Симон (синтезатор), а также две женщины, единомышленницы и спутницы жизни: кларнетистка Сюзанна Стефенс и флейтистка Катинка Пасвеер.

Педагогическая деятельность Штокхаузена началась в 1953 году чтением лекций на Дармштадтских курсах (по 1974) В 1963–1968 годах композитор был также художествен-

ным директором основанных им Кёльнских курсов новой музыки, а в 1971–1977-м работал профессором композиции в Высшей музыкальной школе Кёльна, в разное время приглашался в качестве лектора в университеты Базеля, Филадельфии, Дэвиса. После значительного перерыва в педагогически-просветительской деятельности с 1998 года начал проводить ежегодные летние «Штокхаузен-курсы» в Кюртене (близ Кёльна), где находится дом композитора, построенный по его собственному оригинальному проекту, а также Фонд Штокхаузена и его издательство.

### *Музыкальный театр. Гепталогия Свет*

Концепция, мифологические основы. Создание грандиозной мистерии *Свет (Licht)* стало закономерным итогом наметившихся ранее линий пространственной, мировой, космической и ритуально-медитативной музыки, не говоря уже о синтезе всех испробованных технических средств и открытии новых. В условиях театрального представления музыка получила продолжение не только в слове, жесте, сценическом оформлении, но и в особом религиозно-мифологическом действе. Религиозность Штокхаузена вовсе не означает приверженности какому-либо традиционному вероисповеданию и церкви<sup>26</sup>, а, как и его музыка, стремится обнаружить единый корень всех религий и прийти к некоему синтезу. «В Японии я молился Будде, хотя крещен христианскому Богу, затем богам майя и ацтеков, я жил на Бали и Цейлоне и почувствовал, что все религии — стороны одного лица. Для меня ничто не мыслимо без универсального Духа, который управляет целым. Я же часть этого и Божественный ребенок».

Три главных персонажа *Света* — Михаэль, Люцифер и Ева, символизирующие определенные силы Космоса, происходят из библейско-христианской мифологии. Однако их трактовка Штокхаузенем весьма оригинальна и выходит далеко за пределы христианства, обнаруживая сходство с религиями Востока (например, индуизмом), а также с языческими мифами и гностицистскими учениями. «Моя связь с Михаэлем, — говорит композитор, — очень давняя, она существовала еще во времена моей юности. <...> Недалеко, в Альтенберге, есть удивительный старинный цистерианский собор, где

**26.** В юности Штокхаузен был католиком, но вышел из лона католической церкви (запрещавшей жениться вторично) при расторжении первого брака. В 1967 году он женится на Марии Бауэрмайстер, которая, впрочем, вскоре оставляет композитора. Штокхаузен был близок к самоубийству, но открыл для себя «сверхрелигиозный путь» — путь интуитивного прозрения.

еще ребенком я видел прекрасное изображение Михаэля (Архангела Михаила. — КЗ.), убивающего дракона. Михаэль для немцев — народный святой. Это не просто врачующий ангел, существует связь между Михаэлем и Христом. Христос выступает как эманация Михаэля. <...> Михаэль — мастер нашего универсума, я в этом убежден. Он мой учитель. И не в прошлом, а в настоящем и будущем. Вечный дух, он направляет наш универсум»<sup>27</sup>. Однако Михаэль оказывается сыном Евы и Люцифера (который в реально-человеческой ипостаси предстает как Люцимон). В то же время Ева — универсальный символ женственного начала — в другой своей ипостаси, как Лунная Ева, является возлюбленной Михаэля.

Действие *Света* разворачивается в особом, сверхреальном времени и пространстве, его события как бы происходят «всегда» и «везде», образуя в целом не столько сюжет, сколько глобальную картину гармонии мира как динамического равновесия и единства борющихся сил.

*Понедельник* — день Евы, матери человечества, а также день Луны, водной стихии, женственно-эротического начала.

*Вторник* — день сражения Михаэля с Люцифером, сил Света с силами тьмы; день Марса (войны).

*Среда* — день согласия Михаэля, Евы и Люцифера; день Меркурия.

*Четверг* — день Михаэля, история его детства и юности, любви, победы над Люцифером; день Юпитера.

*Пятница* — день соблазнения Евы Люцифером (в ипостаси Людона); день Венеры.

*Суббота* — день Люцифера, день смерти, Сатурна.

*Воскресенье* — день мистического брака Евы и Михаэля; день Солнца — торжество Света

Театральное действо *Света*, как и сюжет, отличается особой символичностью. Так, каждый из трех главных персонажей присутствует на сцене в трех видах: как певец (Михаэль — тенор, Ева — сопрано, Люцифер — бас), инструменталист (инструмент Михаэля — труба, Евы — бассетгорн, Люцифера — тромбон) и танцор-мим. При этом солисты-инструменталисты также включены в сценическое пространство: они перемещаются по сцене, выполняя предписанные им жесты, и даже произносят отдельные реплики. С другой стороны, партии танцоров-мимов имеют отдельные строчки в партитуре, а все их движения сочинены Штокхаузенем. Таким образом, принципиально отсутствует грань, отделяющая «музыкальный ряд» от прочих: здесь все — от звуков до слов и де-

27. XX век: Зарубежная музыка. Вып. 1. С. 47–48.

талей сценического и цветового оформления – музыка, все включено в партитуру.

Инструментарий *Света* исключительно разнообразен. Как правило, Штокхаузен предпочитает использовать вокальные и инструментальные соло (помимо отмеченных «лейттембров», как правило, это инструменты, на которых играют члены семьи композитора: флейта, кларнет, фортепиано) и небольшие ансамбли с участием электроники. Вместе с исполнителями Штокхаузен постоянно совершенствует инструменты путем их симбиоза с электронными средствами, работает над микрохроматическими звукорядами и новыми тембрами традиционных инструментов (например, 13-ступенные шкалы в пределах большой секунды на флейте и бассетгорне, пятиоктавная игра на флюгельгорне в сцене *Pietà из Вторника*, четвертитоновый флюгельгорн, изобретенный с сыном Маркусом).

Хотя Штокхаузен считает, что для такого композитора, как он, «эра сложной, изощренной оркестровой музыки закончена» (ввиду чрезвычайной сложности ткани), во многих сценах *Света* использован оркестр, который также «вписывается» в сценическое действие: например, в 3-й сцене *Субботы (Танец Люцифера)* оркестр духовых и ударных размещен на вертикальной конструкции в форме гигантского человеческого лица; во втором действии *Четверга (Кругосветное путешествие Михаэля)* оркестранты в костюмах пингинов сидят под огромным глобусом – под Антарктидой. Кроме того, в некоторых операх используется «современный оркестр», состоящий из синтезаторов, ударных, многоканальных записей (в том числе «конкретной музыки»). Есть полностью электронные сцены (например, *Октофония из Вторника*), как и сцены, совмещающие электронные звучания и элементы трансформированных звуков окружающей жизни.

Особое внимание уделяет Штокхаузен пространственному фактору звучания, скрупулезно обозначая в комментариях к партитуре схемы расположения динамиков. Этим достигается необычайный эффект реального погружения зрителя *внутрь музыкальной ткани*.

Многоформульная техника. *Свет* – торжество идеи мультформульной техники Штокхаузена. Вся гепталогия выводится из *Суперформулы*. *Суперформула* – полифоническое наложение независимых друг от друга трех формул главных персонажей: Михаэля, Евы и Люцифера. Каждая из указанных формул представляет собой развернутую мелодию, включающую, помимо музыкальных тонов, различного рода шумы

(шум ветра, звуки поцелуя) и призвуки («эхо», «предэхо»). Вместе с тем каждая формула — результат многопараметровой сериальной организации. Если взять звуковысотный аспект, то каждая формула имеет свое ядро из неповторяющихся тонов: в ядре формулы Михаэля их 13 (последний звук — повторение первого), в ядре формулы Евы — 12, Люцифера — 11.

По горизонтали *Суперформула* делится на 7 отделов (по 2–3 такта), каждый из которых является программой развертывания соответствующей (одной из семи) оперы. В начале же каждой оперы в качестве предисловия (перед собственно нотным текстом) Штокхаузен дает ее *Формсхему*. К примеру, *Формсхема Субботы* содержит предпоследний отдел трехголосной *Суперформулы*, к которому добавлена четвертая строчка — полная формула Люцифера (поскольку Суббота — его день). Аналогично, *Формсхема Вторника* включает второй отдел *Суперформулы*, на который накладываются формулы Михаэля и Люцифера (таким образом, в данной *Формсхеме* количество голосов-строчек доходит до пяти). Под (или над) нотным текстом *Формсхемы* оперы Штокхаузен подписывает названия составляющих ее сцен, каждая из которых, таким образом, получает свой исходный материал в виде звуков и целой системы сериальных соотношений. В том, как именно сцена выводится из своего «зерна», развитию каких параметров отдается предпочтение, композитор проявляет исключительное разнообразие и свободу и, более того, постоянно изобретает новые возможности.

Таким образом, формулы Михаэля, Евы и Люцифера функционируют и как оперные лейттемы (они персонифицированы, часто повторяются в ситуациях, ключевых для данного персонажа, прекрасно запоминаются и узнаются на слух), и как многопараметровые сериальные структуры, порождающие модели всего текста.

Мистериальное единство вечного и сиюминутного, театра и действительности. Подобно тому как музыка *Света* преодолевает свои границы, так и театральное действо Штокхаузена стремится вовлечь в свою орбиту реальное пространство и время вне театра. Так, в заключительном эпизоде *Четверга — Прощание с Четвергом* (или *Прощание с Михаэлем*) пять трубачей в голубых костюмах Михаэля, размещенные на крышах или на балконах зданий, окружающих оперный театр, играют фрагменты формулы Михаэля.

Третья сцена оперы *Суббота (Танец Люцифера)* прерывается забастовкой оркестрантов, а последняя, четвертая сцена (*Прощание с Люцифером*) происходит уже не в театре, а

в расположенной неподалеку от театра церкви, где исполняется положенный на музыку *Гимн добродетели* Франциска Ассизского на итальянском языке, сочетаясь с цейлонским религиозным ритуалом (премьера этой сцены состоялась в 1982 году в Ассизи по случаю 800-летия со дня рождения св. Франциска).

Пожалуй, наиболее впечатляющим примером пространственной музыки является одна из сцен *Среды* — *Вертолетно-струнный квартет*. Участники квартета расположены в четырех вертолетах, перемещения которых в небе, как и звуки музыки, играемой в вертолетах, транслируются на экран в зрительный зал. При этом в музыку включаются и шум вертолетных моторов, и траектории полетов, соотносимые с мелодическим развертыванием и образующие зримую «полифонию».

Пример с Франциском Ассизским достаточно характерен для метода работы Штокхаузена и концепции *Света*. На облик космической мистерии оказывали влияние те или иные «текущие моменты» современности и жизни композитора, в ее тексте остались запечатленными даже имена некоторых исполнителей, так что со сценической точки зрения принципиальной грани между мифологическими персонажами и реальными людьми, между персонажами и актерами — нет.

В качестве первого действия *Вторника* Штокхаузен использовал свое произведение, написанное еще до формирования общего замысла гепталогии, — *Ход лет*, впервые исполненное в Токио в 1977 году Имперским ансамблем гагаку (в варианте *Вторника* — с европейскими инструментами). Вторая сцена *Субботы* имеет название *Песнь Катинки как Реквием Люцифера*. Она написана для флейты соло и электроники — соло на флейте исполняла Катинка Пасвеер в роли Черной Кошки. Штокхаузен не просто фиксирует имя исполнительницы в партитуре, но и в своих комментариях дает его «анализ»: KATHINKA: KAT (Cat — кошка — животное, знак субботы), THINK (мыслить), A (Aleph, Alpha, Начало, Исток). В *Понедельнике*, в эпизоде из второго действия *Оплодотворение фортепианной тьмой* обыгрывается фамилия пианиста, участвовавшего в премьере, — Пьера-Лорана Эмара (Эмар, Aimard по-французски значит «любовник»).

Эти и подобные моменты целенаправленно внушают мысль, что между космической мистерией и реальным пространством-временем нет непроходимой пропасти, что реальность и сиюминутные стечения обстоятельств, как бы играючи, тоже могут приобщиться к сверхвременному, мифологическому уровню бытия.





*Четверг* из *Света*. Опера *Четверг*, посвященная главному герою, Михаэлю, и созданная раньше всех остальных, состоит из трех действий, каждое из которых имеет название и издано в виде отдельной партитуры: первое — *Юность Михаэля*, второе — *Кругосветное путешествие Михаэля*, третье — *Возвращение Михаэля домой*. Помимо трех актов, также отдельными партитурами изданы *Приветствие Четверга* (*Приветствие Михаэля*), *Прощание с Четвергом* (*Прощание с Михаэлем*) и *Невидимые хоры*, записанные на пленку и составляющие один из слоев звучания в первом и третьем действиях. Тексты *Невидимых хоров* взяты из Ветхого Завета и апокрифического Апокалипсиса Варуха, они поются преимущественно на еврейском языке (и лишь незначительная часть на немецком). Возможно, данный факт связан с тем, что премьера *Юности Михаэля* в концертном исполнении состоялась в Иерусалиме в 1979 году (концертная премьера второго акта состоялась еще раньше — в 1978 году в Донауэшингене).

Первый акт *Понедельника* (*Юность Михаэля*) состоит из трех сцен: *Детство*, *Лунная Ева* и *Экзамен*. Сцена *Детство* представляет Михаэля и его родителей (Еву и Люцимона). У матери Михаэль учится искусству пения и танца, у отца (школьного учителя) — молитве, охоте, театральной игре. Семья испытывает жестокую нужду, ситуация усугубляется размолвками между родителями. Мать сходит с ума и пытается покончить жизнь самоубийством — ее помещают в клинику. Младший сын (Герман) умирает на руках отца. Отец уходит на фронт. *Детство* — пожалуй, единственная сцена во всей гепталогии, напоминающая об обычной земной жизни. Более того, она автобиографична: легко заметить совпадение судеб родителей Михаэля и самого Штокхаузена. Композитор посвятил *Детство* израильской поэтессе Рехе Фройер, закававшей *Юность Михаэля* для исполнения в Иерусалиме.

Во второй сцене — *Лунная Ева* — Михаэлю является «звездная девушка» — полуптица-полуженщина, играющая на бассетгорне (поет только Михаэль). Он безнадежно влюбляется в Лунную Еву, срывает голубой цветок ириса и вставляет его в серебряный раструб бассетгорна. «Звездная девушка» уносится в небеса, Михаэль порывается за ней, но она отвергает его и исчезает. Он поет: «Лунная Ева, о звездная жена... Я храню тебя в своем сердце». В этой же сцене завершается история родителей Михаэля: отец пропал без вести на фронте, мать умерщвлена в больнице врачом. Сцена посвящена Сюзанне Стефенс, исполнявшей партию бассетгорна.

Третья сцена — *Экзамен*, который выдерживает Михаэль, чтобы поступить в школу высшего владения музыкой. Сначала Михаэль выступает как певец (под аккомпанемент фортепиано, находящегося тут же, в «экзаменационном классе»). Он рассказывает о детстве, играя при этом роль своей матери. За столом сидят четыре члена жюри — родители Михаэля, каждый в двух лицах, как вокалист и танцор. Все выражают восхищение искусством экзаменуемого. Однако Михаэль их

не узнает. Во время второго экзамена выходит Михаэль-трубач и тоже «рассказывает» о своей юности, но уже в роли отца. При этом в пространстве над Михаэлем появляется Лунная Ева (невидимая для жюри) в облике ангела-хранителя и играет на бассетгорне. Во время третьего экзамена Михаэль выступает в трех лицах — как танцовщик, певец и трубач, представляя свое детство от собственного лица — лица ребенка. В этой сцене есть характернейший пример продолжения музыки в телесном движении и полифонии жестов. Правая рука танцора вычерчивает мелодию формулы Михаэля (которую поет тенор), левая рука — формулу Евы (ее играет труба), а ноги танцуют в ритме формулы Люцифера (звучащей в партии фортепиано). Михаэль поет: «Слушайте мою песню! Беспомощным я родился из чрева человеческой матери, чтобы вы признали меня, услышали, поняли, может быть, полюбили. И если вас тронет мой голос, вы возлюбите Бога-Сына, Бога-Отца, Бога-Мать». Сцена *Экзамен* посвящена дочери композитора — Майелле, исполнявшей партию фортепиано, — к ее восемнадцатилетию.

Второе действие — *Кругосветное путешествие Михаэля* (на сцену не делится) решено как *инструментальный театр*, вокалисты и танцоры-мимы здесь не участвуют. На сцене размещен большой глобус, под которым находится оркестр, олицетворяющий «мир». Все действие состоит из девяти эпизодов, следующих без перерыва: *Интродукция. Формула*<sup>28</sup>, *Отправление. Путешествие* (с семью остановками: Германия — Нью-Йорк — Япония — остров Бали — Индия — Центральная Африка — Иерусалим), *Остановка, Миссия, Осмеяние, Распятие, Вознесение*.

В процессе *Путешествия* глобус вращается, а на остановках Михаэль-трубач выходит изнутри глобуса на балкончики, открывающиеся в соответствующих местах, и исполняет свои соло, как бы «беседуя» с оркестром. На предпоследней остановке Михаэль слышит доносящиеся издали звуки бассетгорна и дает знак, изменяющий направление вращения земного шара. В конце последней остановки (в Иерусалиме) появляется Ева, играющая на бассетгорне прекрасная обольстительница. Играя и танцуя, она увлекает Михаэля за собой. На сцене появляется пара «ласточек» (кларнет и бассетгорн). Они передразнивают Михаэля и Еву, карабкаются на глобус, играют на одном из балконов, в их игру вторгаются реплики Люцифера-тромбониста. Издалека звучат формулы Михаэля (труба) и Евы (бассетгорн), затем влюбленные начинают разучивать формулы друг друга. Внезапно появившись перед публикой, Михаэль громко играет жалобную нисходящую мелодию — свет меркнет, все погружается во мрак и безмолвие. Мрак постепенно рассеивается, начинается «Вознесение»: мелодии трубы и бассетгорна устремляются ввысь, как бы улетающая в небо, и постепенно замирают.

Третье действие — *Возвращение Михаэля домой* — состоит из двух сцен, идущих без перерыва: *Праздник (Festival)* и *Видение*. Михаэль воз-

28. Здесь звучит *Формула* Михаэля в исполнении трубы

вращается на свою небесную родину, где по этому случаю свершается празднество. Ева (все три главных персонажа в этом действии представлены в трех лицах) вместе с хором и оркестром исполняют приветственный гимн и преподносят Михаэлю дары. Появляются двое юношей, играющих на сопрановых саксофонах, — в роли одного из них выступил 12-летний сын Штокхаузена — Симон, которому и посвящен *Festival*.

Люцифер стремится нарушить празднество: он появляется то в виде тромбониста в костюме тореадора, отбивающего чечетку (Михаэль «стреляет» в него из своей трубы), то в виде змея, и, наконец, Люцифер-бас «ревет» с высоты: «Михаэль, глупец!.. Я вернулся... Посмеюсь над братом твоим...». Михаэль-тенор и Люцифер-бас вступают в ожесточенный диспут — Михаэль-трубач и Люцифер-тромбонист сопровождают пение. В конце концов Люцифер, возмущенный, покидает сцену.

*Видение.* Михаэль поет: «Люцифер, благороднейший из ангелов, восстал, когда совершалось сотворение человека. Он взял одеяние змея и сам участвовал в сотворении... С тех пор сыны света борются с сынами тьмы. Я, дух от духа, Михаэль, стал человеком. Я хотел знать, что это такое — быть человеком». Тенор поет формулу Михаэля, которая растягивается на всю сцену *Видение*, трубач начинает с формулы Люцифера стаккато, в которую вводит выдержанные тоны формулы Михаэля. Танцор объединяет все это своими движениями: левая рука движется вместе с мелодией тенора, правая — со звуками трубы.

Михаэлю представляется видение (посредством театра теней) семи моментов его жизни, объясняя которые, он поет, вспоминая некоторые сцены оперы: «Я получил опыт:

Melodies — Мелодий "Детства" с матерью и отцом.

Intensity — Интенсивности любви через "Лунную Еву".

Chromatism — Хроматизма души в "Экзамене".

Harmony — Гармонии языков в "Кругосветном путешествии".

Audiogramm — "Звукозаписи" эмоций в "Распятии".

Ecstasy — Экстаза полифонии в "Вознесении".

the Light — Света воскресения в "Возвращении домой"».

Первые буквы начальных высвечивающихся слов складываются в имя MICHAEL. Соло Михаэля-тенора завершается словами: «И я знаю, что многие засмеются надо мной, когда я буду петь вам: "Я бессмертно влюблен в людей, в эту землю и детей ее — вопреки Люциферу, вопреки Сатане, вопреки всему"».

## Основные произведения

*Перекрестная игра* для инструментального ансамбля (1951)

*Формула для оркестра* (1951)

- Контрапункты* для инструментального ансамбля (1952–1953)  
*Два электронных этюда* (1952, 1954)  
*Группы* для трех оркестров (1955–1957)  
*Песнь отроков*, электронная и конкретная музыка (1955–1956)  
*Sarré* для 4-х оркестров и 4-х хоров (1959–1960)  
*Контакты*, электронная музыка (во второй редакции с участием фортепиано и ударных) (1959–1960)  
*Моменты* для сопрано, 4-х хоров и инструментального ансамбля (1962–1964)  
*Телемузыка*, электронная музыка (1966)  
*Гимны*, электронная и конкретная музыка (1966–1967)  
*Настрой (Stimmung)* для вокального ансамбля (1968)  
*Из семи дней* для инструментального ансамбля (1968)  
*Мантра* для двух фортепиано, ударных и электронной аппаратуры (1970)  
*Звездное звучание* для 21-го вокалиста и 5-ти инструментальных ансамблей (1971)  
*Илем* для 19-ти исполнителей  
*Инори* для одного или двух солистов (мимических артистов) и оркестра (1973)  
*Сириус* электронная музыка с участием солистов (2 вокалиста, труба, бас-кларнет) (1975–1977)  
Гепталогия «Свет»  
*Четверг* (1981), *Суббота* (1984), *Понедельник* (1988), *Вторник* (1992), *Пятница* (1996), *Среда* (1999), *Воскресенье* (2003).

### Рекомендуемая литература

- XX век: Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 1. М., 1995.  
Музыкальная культура в Федеративной Республике Германия: Материалы симпозиума (Л., 1990). Kassel, 1994.  
*Ерохин В.* De musica instrumentalis: Германия: 1960–1990: Аналитические очерки. М., 1997.  
*Зенкин К.* Музыка в «час нуль» культуры // *Жабинский К., Зенкин К.* Музыка в пространстве культуры. Вып. 2. Ростов-на-Дону, 2003.  
*Михайлов А.* Мотивы музыкального авангардизма: Штокхаузен // Искусство и общество. Тенденции политизации в современном западном искусстве. М., 1978.  
*Пантищев Г.* «Солдаты» из Штутгарта // Советская музыка, 1990, № 8.  
*Просняков М.* Космическая музыка Штокхаузена // Корневищев-2000: Книга неклассической эстетики. М., 2000.  
*Савенко С.* Музыкальные идеи и музыкальная действительность Карлхайнца Штокхаузена // Теория и практика современной буржуазной действительности. М., 1987.

*Чаплыгина М.* Музыкально-теоретическая система К. Штокхаузена. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1990.

*Штокхаузен К.* Дышать воздухом иных планет: Беседа / Вела С. И. Савенко // Советская музыка, 1990, № 10.

*Штокхаузен К.* Подобно свободной естественной науке: Беседа / Вел Л. Грабовский // Советская музыка, 1990, № 10.

*Штокхаузен К.* Структура и время переживания // Homo musicus'95: Альманах музыкальной психологии. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1995.

## Италия

Италия, музыкальное лидерство которой в XVII и XVIII веках было практически бесспорным, в XIX веке сохранила за собой только славу великой оперной державы, а в первой половине XX века оказалась почти на периферии европейского искусства.

Все новое в западноевропейском искусстве 1910–1930-х годов возникало в Вене, Берлине, Париже, причем особую роль в этом процессе играли художники и музыканты — выходцы из России. Поэтому, говоря об итальянской музыке, велико искушение расценивать первую половину XX века как период «мелководья, застоя или упадка»<sup>1</sup>. Но чем же в таком случае объяснить то, что после 1945 года итальянская музыка вдруг воскресла из пепла, заблестав целым созвездием имен оригинально мыслящих композиторов? Разумеется, многое в феномене итальянского музыкального авангарда второй половины XX века связано с общеевропейскими тенденциями. Однако и в довоенной Италии искусство не топталось на месте. Следовательно, для того чтобы понять суть процессов, происходивших в итальянской музыке после 1945 года, необходимо хотя бы в общих чертах представить себе более раннюю ситуацию.

Лицо итальянской музыки в 1920–1930-е годы определяли очень разные мастера. Особняком среди них стоял пианист, композитор и теоретик *Ферруччо Бузони* (1866–1924), который, несмотря на то что был старше многих коллег, постоянно генерировал новые идеи. В своих театральных сочинениях он, например, вновь обратился к маскам *commedia dell'arte* (оперы *Арлекин* и *Турандот*, 1917) и марионеткам (опера *Доктор Фауст*, 1925). Собственно, термин «неоклассицизм» в его

1. См.: Розеншильд К. Культура Италии в начале XX века // Советская музыка, 1974, № 6. С. 107.

немецком варианте – die junge Klassizität – также принадлежал Бузони. В Италии ему пришлось столкнуться с непониманием и враждебностью, вызванной его любовью к немецкому языку и культуре (мать Бузони была наполовину немкой). После начала Первой мировой войны, когда Италия и Германия оказались врагами, музыкант жил в нейтральном Цюрихе, а затем в Берлине, и его творчество было больше известно за границей, чем на родине. Идеями Бузони, изложенными в трактате *Очерк новой музыкальной эстетики* (издан на немецком языке в 1907), вдохновлялись такие мастера, как Э.Варез, Л.Ноно и В.Рим. Однако невзирая на смелость своих творческих прозрений, Бузони в собственном искусстве опирался на традиционные музыкальные средства выразительности.

Совсем иначе действовали представители футуризма – «искусства будущего». В литературе зачинателем этого движения стал поэт Филиппо Томмазо Маринетти, опубликовавший в 1909 году в Париже *Манифест футуризма*. Среди музыкантов, у которых идеи Маринетти нашли творческий отклик, были *Франческо Баллила Прателла* (1880–1955) и *Луиджи Руссоло* (1885–1947). Прателла, прошедший школу у Маскани, отважился резко порвать с традиционным мышлением. Он выступал и как публицист (*Манифест музыкантов-футуристов*, 1912; *Манифест синтетического футуристического театра*, 1915), и как композитор – автор *Футуристической музыки* ор. 30 (1912), *Войны* ор. 32 (1913) и трехактной музыкальной поэмы-трагедии на собственный текст – *Летчик Дро* (1914).

В Манифесте *музыкантов-футуристов* Прателла выдвинул 10 тезисов, явно опережавших свое время.

1. Нужно воспринимать мелодию как синтез гармонии, считая гармонические определения “мажор”, “минор”, “увеличенный” и “уменьшенный” лады просто частными случаями единого хроматического атонального лада.
2. Рассматривать энгармонизм как великолепное завоевание Футуризма.
3. Разрушить господство танцевального ритма, считая этот ритм частным случаем свободного ритма <...>
4. Путем слияния гармонии и контрапункта создать полифонию в абсолютном смысле, не использовавшемся до наших дней.
5. Рассматривать музыкальные формы как вытекающие из эмоциональных движений и зависимые от них.
6. Не путать с симфонической формой те привычные традиционные схемы симфонии, которые умерли и похоронены.
7. Считать театральное произведение симфонической формой.
8. Объявить совершенно необходимым условием, чтобы музыкант

был автором драматического или поэтического текста для своей музыки <...>.

9. Признать свободный стих единственным средством достигнуть полиритмической свободы.

10. Привнести в музыку все новые проявления природы <...>, передать музыкальную душу многолюдия больших индустриальных предприятий, поездов, трансатлантических кораблей, броненосцев, автомобилей и аэропланов. Прибавить к великим и главным темам музыкального творчества господство машин и победоносное царствие электричества»<sup>2</sup>.

Разносторонне одаренный Луиджи Руссоло (он был не только композитором, писателем и живописцем, но и создателем музыкальных инструментов) тотчас откликнулся на призывы этого манифеста. В посвященном Прателле трактате *Искусство шумов* (1914) Руссоло изложил собственную теорию классификации и использования различных шумов, включая техногенные звуки, голоса животных и невербальные средства общения (стоны, смех и т. д.). Руссоло сконструировал множество шумовых инструментов и начал применять их в собственных композициях. Первые публичные демонстрации сочинений Руссоло состоялись в 1913 году в Модене и Милане. В программу входили пьесы *Пробуждение города*, *Встреча автомобилей и аэропланов*, *Обед на террасе курзала* и *Сражение в оазисе*.

Затем увлечение футуризмом проникло в итальянский театр. За очередным творческим манифестом Энрико Прампolini (*Футуристическая сценография и хореография*, 1915) последовал ряд практических опытов. В их числе — постановка в 1917 году в Риме «визуального представления» на музыку И.Ф.Стравинского *Фейерверк*, где сценографы Ф.Деперо и Дж.Балла обошлись без актеров и декораций, сконцентрировавшись на игре света и цвета. Спектакль *Огненный барабан* — плод сотрудничества Маринетти, Прателлы и Руссоло — был поставлен в 1922 году в Пизе и вызвал скандал на премьере и острую критику в прессе. После этого футуризм в Италии начал быстро выдыхаться. Сам Прателла объявил в конце 1920-х годов историческую миссию футуризма в Италии завершённой и начал писать традиционные произведения и музыковедческие труды, а Руссоло с 1930-х посвятил себя живописи.

Гораздо большим влиянием пользовались композиторы, составлявшие своего рода «умеренную оппозицию»

2. Цит. по: Zanetti R. La musica italiana nel novecento. Busto Arsizio, 1985. Vol. 1. P. 272.



традиционному искусству. Это были музыканты, достигшие творческого расцвета в 1920–1930-е годы и называемые ныне в самой Италии «пятеркой великих»: *Джан Франческо Малипьеро* (1882–1973), *Ильдебрандо Пиццетти* (1880–1968), *Отторино Респиги* (1879–1936), *Альфредо Казелла* (1883–1947) и *Франко Альфано* (1876–1954). Каждый из них имел прямое или косвенное отношение к неоклассицизму, казавшемуся в 1920-е годы свежей альтернативой излишествам веризма, позднеромантическим изыскам или футуристическим эскападам. Потребность в этом ощущали музыканты самых разных стран, и потому неоклассицизм оказался способным принимать специфические для каждой культуры формы и обличия.

Так, в творчестве Казеллы мы найдем и одноактную оперу, символически названную *Сказание об Орфее* (подобно одноименной пасторали А.Полициано и опере Монтеверди), и дивертисмент *Паганиниана*, и сюиту *Скарлаттиана*; у Респиги имеются *Григорианский концерт* для скрипки с оркестром и три сборника оркестровых пьес *Старинные лютневые песни и танцы*. Ностальгические мотивы продолжали звучать в итальянской музыке и в последующие годы, когда сам неоклассицизм сделался достоянием истории. Первая симфония Альфано в окончательной версии 1953 года получила название *Классической*. Л.Даллапиккола создал два дивертисмента для скрипки с оркестром под названием *Тартиниана* (1951 и 1956).

Особенно плодотворным было влияние неоклассицизма на инструментальные жанры. Последние фактически пришлось создавать в Италии заново, поскольку в предыдущую эпоху здесь не сложилось ничего подобного классической и романтической симфонии, квартету, сонате. Опыт творческого усвоения старинной и классической музыки породил поток инструментальных сочинений, вдохновленных не эстетской идеей «игры в классику», а высокими целями восстановления разрушенных некогда мостов между прошлым и будущим. Так, Малипьеро с 1905 по 1969 годы создал 14 симфоний. В целом они развивают романтическую традицию, причем не столько собственно симфоническую, сколько поэмную, поскольку симфонии Малипьеро обычно довольно невелики по размерам. Большинство из них имеет названия, носящие ассоциативно-поэтический характер (*Элегическая симфония № 2*, *Симфония колоколов № 3*). В ряде случаев Малипьеро вдохновлялся старинной музыкой: *Концертная симфония в манере эха № 5*, *Симфония канцон № 7*, *Симфония азыннок № 11* и др. Постоянным было присутствие неоклассицистских черт в творчестве *Гоффридо Петрасси* (1904–2003).

Этот композитор, работавший в основном в сфере инструментальной музыки, развивал, в частности, специфический жанр концерта для оркестра, соединявший традицию барочного *concerto grosso* с веяниями, характерными для XX века (произведения Б.Бартока, В.Лютославского и др.). С 1934 по 1972 годы Петрасси создал восемь концертов для оркестра, не считая большого количества других сочинений. Ряд концертов для различных солистов с оркестром принадлежит и Отторино Респиги, который, однако, особенно прославился своими симфоническими поэмами (*Фонтаны Рима, Пинии Рима, Римские празднества*).

В музыкальном театре неоклассицистские черты наиболее ярко проявились в творчестве Казеллы и Малипьеро. Правда, у Казеллы сценических сочинений немного. Зато Малипьеро удалось создать в 1920–1930-х годах свой собственный тип музыкально-поэтического театра (композитор обладал еще и литературным дарованием). Его излюбленной формой в этот период стал оперный триптих – цикл драматических «новелл», состоящих из сцен номерной структуры и объединенных общей идеей или сквозными персонажами. К лучшим произведениям такого рода относятся *Орфеиды* (1919–1925), где используются персонажи итальянской комедии масок, паясничанью которых противопоставляется истинный творец – Орфей, чье сердце открыто для человеческих чувств и страданий. Светлой тоской по старинной Венеции проникнуты *Три комедии Гольдони* (1920–1926). Декадентский аромат источает триптих *Филомела и Одержимый* (1925), где главная героиня, певица, предстает то девушкой из таверны, то примадонной XVIII века, то женщиной-Фениксом, поджигающей разбойничий корабль и воскресающей из пламени. Лучшим своим произведением Малипьеро считал триптих *Ночной поединок* (1932) – мрачную притчу наподобие *Лунного Пьеро* Шёнберга с двумя символическими героями-антагонистами, Безутешным и Беззаботным (аналогами Пьеро и Арлекина), которые в финале оказываются двойниками.

В Италии того времени сценическое творчество Малипьеро стояло совершенно особняком. Не случайно все премьеры новаторских сочинений Малипьеро происходили не на родине, а за границей (в частности, в Дармштадте).

Однако помимо преодоления опероцентризма и борьбы против засилия веристской модели жанра существовала и еще одна проблема. Для того чтобы итальянская музыка могла плодотворно развиваться, требовалось также взаимодействие с другими культурами. Нельзя сказать, что в

первой половине XX века оно отсутствовало. Традиционно сильным было влияние французской литературы, театра и музыки. Никому в Италии не претило ощущение «парижского» блеска в сочинениях Казеллы или воздействие импрессионизма на стиль Альфано и Респиги. С доброжелательным интересом воспринимались ориентальные опыты Пуччини в *Мадам Баттерфляй* и *Турандот*. В качестве модной экзотики иногда выступали и русские темы (так, в опере У.Джордано *Сибирь* цитируется мелодия «Дубинушки»; большой успех имела опера Альфано *Воскресение* по роману Л.Н.Толстого; Респиги гордился своим кратким ученичеством в Петербурге у Н.А.Римского-Корсакова).

Однако почти все, исходившее из Австрии и Германии, встречалось в штыки. Это противостояние имело под собой давнюю историю. В XVIII–XIX веках Италия упорно боролась за независимость от Австрийской империи, и музыка (в частности, героические оперы Верди) воспринималась как важная часть этой борьбы. В Первой мировой войне Италия оказалась противником Германии. Тогда действовал официальный запрет на публичное исполнение немецкой музыки. О том, насколько остро стоял этот вопрос в 1916 году, свидетельствует высказывание Малипьеро: «Между духом латинским и духом германским лежит глубокая пропасть, которая не позволяет большей части латинян испытывать симпатию к немцам. <...> Подвергнутая бойкоту, свергнутая с престола или, вернее, рассмотренная без самоуничижительного обожания, заплонившая всё немецкая музыка наконец-то предоставит свободное жизненное пространство для современной итальянской музыки – можно сказать, что война оказалась благодетельной для музыкантов новой Италии!»<sup>3</sup>. Справедливо-сти ради заметим, что вскоре позиция Малипьеро сильно изменилась: именно в Германии 1920-х годов нашли понимание его оперные эксперименты, и в 1930–1940-х годах он с большим уважением отзывался о творчестве Шёнберга и Берга, с которыми состоял в переписке.

Во Второй мировой войне Германия и Италия стали союзницами, однако их альянс носил скорее политический, нежели культурный характер. Предвзятость по отношению ко всему германскому сохранялась, хотя постепенно росла и заинтересованность. Недоверие было преодолено лишь в послевоенные годы.

Многое из того, что происходило в итальянской культуре первой половины XX века, невозможно понять, если не

3. Zanetti R. Op. cit. Vol. III. P. 1565–1566.

учитывать нахождение у власти в 1922–1943 годах фашистского правительства во главе с Бенито Муссолини. Собственно, Италия и породила само слово «фашизм»<sup>4</sup>. Политика Муссолини была типичной для всех тоталитарных режимов: идеологический диктат, бдительная цензура, трескучая пропаганда и т. д. С другой стороны, итальянский фашизм имел свою специфику. Он все-таки не был столь кровавым, как его германский собрат или как сталинская тирания. В Италии не создавалось лагерей смерти, а деятели искусств не подвергались физическим репрессиям и не были обречены на массовую эмиграцию. Преследование евреев началось в Италии лишь в 1938 году после личного требования Гитлера к Муссолини. В военном отношении фашистская Италия представляла собой скорее пародию на великую державу, нежели наследницу Римской империи. В переломном 1943 году в Италии началось вооруженное народное сопротивление фашизму, приведшее к падению режима, а в 1945-м Муссолини был схвачен партизанами и позорно повешен вверх ногами.

Если в 1920-е годы правительство не вмешивалось в творческие вопросы, то постепенно диктат начал распространяться и на эту сферу. Муссолини ставил перед отечественными музыкантами заманчивую цель: возрождение мирового первенства Италии и воспевание итальянского духа (*italianità*) Финансовую поддержку находили исследования и исполнения фольклора и старинной музыки, создание новых произведений на патриотическую и историческую тематику.

Вместе с тем объективный взгляд на музыкальную жизнь Италии до 1945 года обнаруживает далеко не безотрадную картину. Неудивительно, что некоторые композиторы, не питавшие симпатий к фашистской идеологии, лояльно относились к правительству Муссолини. Так, Пиццетти произнес в 1938 году (и возможно, искренне) следующие слова: «Никакое правительство ни в одной стране мира не сделало в эти последние годы столько для музыкантов-профессионалов, сколько фашистское правительство сделало и продолжает делать, поощряя щедрыми субсидиями театральную, концертную и культурную деятельность»<sup>5</sup>. При этом сам Пиццетти не создал ни одного произведения, которое хоть в чем-то резонировало бы с фашистской идеологией. Напротив, как довоенные, так и послевоенные его сочинения пронизаны гуманистическим и антимилитаристским пафосом (особенно трагическая опера на библейский сюжет *Дебора и Иаиль*, 1938

4. От *лат.* «фасции» — секиры, обвитые розгами, служившие атрибутом личной стражи древнеримских консулов и императоров.

5. *Zanetti R.* Op. cit. Vol. I. P. 573.

и радиоопера *Ифигения*, 1950, которая завершается молитвой *Dona nobis pacem*)<sup>6</sup>.

Отнюдь не замерла и фестивальная жизнь. С 1933 года начал проводиться фестиваль *Флорентийский музыкальный май*, инициированный самим Муссолини. Помимо спектаклей и концертов традиционного характера, там происходили и весьма неординарные события. Например, в 1937 году была поставлена *Коронация Понтеи* Монтеверди, а в 1940-м состоялась премьера оперы Даллапикколы *Ночной полет*. На этом же фестивале итальянская публика впервые могла познакомиться с операми Бузони *Турандот* (в 1940) и *Доктор Фауст* (в 1942).

Композиторы из числа «поколения 1880-х» вели, помимо прочего, и активную преподавательскую деятельность, так что будущий расцвет итальянской композиторской школы был подготовлен ими как раз в 1930–1940-е годы.

Говоря о следующем поколении, необходимо назвать двух музыкантов, которые сыграли особую роль в становлении итальянского музыкального авангарда. Это *Луиджи Даллапиккола* и *Джачинто Шельси*. Если их сверстник Петрасси по своим установкам был довольно умерен в новациях, то Даллапикколу принято считать отцом итальянской додекафонии, а Шельси вправе рассматриваться в ряду композиторов второй половины XX века.

Джачинто Шельси (граф Шельси д'Айяла Вальва, 1905–1988) учился у Респиги и Казеллы. Совершив путешествие в Юго-Восточную Азию, композитор отрекся от всех своих произведений, написанных до 1948 года. В Риме Шельси вел замкнутый образ жизни. Считая себя посредником между различными духовными мирами — Востоком и Западом, он создавал ни на что не похожие композиции, в которых использовал сонористику и микротоновость.

Названия их иногда причудливы: например, *Aïon* (по-гречески — «вечность»; 1961), отражение четырех эпизодов одного дня жизни бога Брахмы — сочинение для шести ударных, литавр и оркестра; *Анахим* — «лирическая поэма в честь Венеры» для скрипки и 18 струнных (1965); *Ко-Тха* (Три танца Шивы) в трех версиях: для гитары, для контрабаса и для шестиструнной виолончели (1967, 1972 и 1978); *Конкс-Ом-Пакс* для смешанного хора, органа и оркестра (1969) — художественное исследование сущности звука от первоначального импульса до оформления в молитвенный возглас «ОМ», воплощающий

6. См. об этом подробнее: *Кириллина Л.* Итальянская опера первой половины XX века. М., 1996. С. 107–119.

безличную полноту бытия (все части названия означают «мир» на ассирийском языке, санскрите и латыни). Три сочинения Шельси объединены общим названием *Ритуалы (Riti)*: *Похороны Ахилла* для ударных, *Похороны Александра Великого* для контрафагота, тубы, электрооргана, контрабаса и ударных и *Похороны Карла Великого* для виолончели и ударных (1962, 1963 и 1967). Помимо музыки, Шельси писал стихи и трактаты (*Звук и музыка*, 1981; *Искусство и познание*, 1982).

Поскольку Шельси никак не содействовал продвижению своей музыки на концертную эстраду, в 1950–1960-х годах он был почти не известен. Однако после разочарования многих музыкантов в «чистом» авангарде с его культом структурализма и сериализма «интуитивное» творчество Шельси было воспринято как дуновение свежего ветра. В 70-х годах его оценили в Европе, а в 80-х он сделался своего рода классиком, которому посвящались целые фестивали, в том числе в таком оплоте авангарда, как Дармштадт.

### Луиджи Даллапиккола (1904–1975)

Даллапиккола считается самым значительным, а возможно, и самым влиятельным итальянским композитором середины XX века. Он родился на полуострове Истрия в городе Пизино (ныне хорватский Пазин). В 1917 году семья Даллапикколы подверглась депортации в Грац, поскольку Истрия находилась тогда в составе Австро-Венгрии и этнические итальянцы считались заведомо неблагонадежными. Дискриминация по сугубо национальному признаку (отец Даллапикколы преподавал древние языки и не занимался политикой) на всю жизнь определила нравственную позицию композитора, остро переживавшего всякую несправедливость.

С 1922 года Даллапиккола учился во Флорентийской консерватории, где в 1934–1967 годах сам преподавал сначала игру на фортепиано, а затем и композицию. У Даллапикколы была возможность сделать карьеру блестящего пианиста и рафинированного музыканта, вдохновляющегося «вечными» образами и старинной поэзией. Однако его личный выбор был иным. Любые формы насилия встречали в нем внутренний протест, а военные авантюры Муссолини и Гитлера сделали Даллапикколу яростным противником фашизма. Композитор вспоминал, что сделал свой выбор в 1935–1936 годах, когда осознал «первобытное варварство фашизма». И к этому же периоду относится его первая попытка создать додекафонную мелодию. Это была прекрасная тема «Высочайший свет»,

лежная в основу *Трех лауд* для сопрано и 13 инструментов (1937), а затем использованная в опере *Ночной полет*.

Композитор и музыковед Р.Влад писал: «То, что двадцатитоновая техника смогла укорениться и расцвести в Италии, во многом было заслугой Луиджи Даллапикколы. В рамках додекафонной музыки в целом ему принадлежит исключительный и очень ценный вклад: он пошел по пути, целью которого было не искоренение всяких следов традиции, а новое утверждение ее подлинной ценности. Тем самым обеспечивалась непрерывность развития музыкальной цивилизации Запада»<sup>7</sup>.

Чаще всего серия у Даллапикколы — это не просто исходный материал, а уже оформленная мелодия или интонация. Приоритет вокального начала, испокон веков присущий итальянской культуре, здесь полностью сохраняется, превращаясь в «додекафонное бельканто». Кроме того, мелодия-серия нередко гармонизируется у Даллапикколы тональными средствами, а иногда вызывает ассоциации с поздним модальным письмом конца XVI — начала XVII века.

Наиболее известны произведения Даллапикколы в сценических и кантатных жанрах. Большинство из них воплощает излюбленную тему композитора: противостояние мучеников и мучителей, жертв и палачей. Особенно страстно эта тема звучит в вокально-оркестровом триптихе *Песни узников* (1938–1941). В симфоническом прологе проходит тема-символ *Dies irae*, становящаяся лейттемой всего сочинения, поскольку у верующего католика Даллапикколы обстановка военных лет вызывала ассоциации с концом света и приближением Страшного суда. Части цикла представляют собой «портреты» знаменитых узников, претерпевших мученическую смерть: *Молитва Марии Стюарт* (написана на текст подлинного латинского стихотворения, сочиненного шотландской королевой), *Призыв Бозция* (текст — четверостишие из трактата *Утешение философией*, созданного Бозцием в тюрьме) и *Прощание Джироламо Савонаролы* — страстное выражение веры в Бога перед лицом всеобщей гибели. Хотя в положенных Даллапикколой на музыку стихах не содержалось никаких намеков на современность, после премьеры, состоявшейся 1 декабря 1941 года в Риме, *Песни узников* были запрещены. Своеобразным дополнением к *Песням узников* стал послевоенный триптих для смешанного хора и оркестра *Песни освобождения* (1951–1955). Обретение свободы здесь также трактуется в духовно-религиозном смысле, а тексты взяты из

7. Vlad R. Luigi Dallapiccola. Milano, 1957. P. 3.

послания кальвиниста Себастьяно Кастелло, из Библии и из *Исповеди* св. Августина.

В первой опере Даллапикколы *Ночной полет* (1937–1939, поставлена в 1940), написанной по повести А. де Сент-Экзюпери, речь шла о вызове, который человек способен бросить небу и одержать победу пусть даже ценой собственной гибели (так же, как это было в *Летчике Дро* Прателлы). Невзирая на современный сюжет, *Ночной полет* проникнут мифологической и религиозной символикой. Главный герой Фабьен, падающий в финале со своим обледеневшим самолетом в море, — аналог греческого Икара; двойничество руководителя полета Ривьера, следящего за трагедией с земли, и посланного им на опасное задание Фабьена — это идеальное двойничество жреца и жертвы, служащих одному божеству. То, что *Ночной полет* — своего рода опера-литургия, подчеркивается Даллапикколой обилием автоцитат из более ранних *Трех лауд* (особую роль здесь играет тема «Высочайший свет», звучащая в начале оперы и перед смертью Фабьена).

Вторая опера Даллапикколы *Узник* сочинялась в 1944–1948 годах; радиопремьера состоялась в 1949, а постановка — во Флоренции в 1950-м. Сюжет ее, соединяющий мотивы романа Шарля де Костера *Легенда о Тиле Уленшпигеле* и новеллы О. Вилье де Лиль-Адана *Пытка надеждой*, отсылает нас к борьбе Нидерландов за независимость от Испании в XVI веке. Возможно, в концепции оперы сказывается также влияние Легенды о Великом Инквизиторе из романа Ф. М. Достоевского *Братья Карамазовы*<sup>8</sup>. Один из борцов за свободу, Узник, подвергается искушению со стороны якобы сочувствующего ему Стража и решается на подготовленный последним побег, но, преодолев мучительный путь по подземелью и едва успев вдохнуть свежего воздуха, сталкивается со Стражем в его истинном обличье: это сам Великий Инквизитор. «Брат мой, пойдём», — мягко говорит ему мучитель и увлекает назад, в узилище. Невидимый хор поет заключительный строки *Молитвы Марши Стюарт* из *Песен узников*.

Музыкальная драматургия *Узника* представляет собой органический синтез разных языковых средств, техник и форм. Здесь использованы хроматическая тональность, модальность и додекафония; песенно-строфические и полифонические формы (от мотета до ричеркара), ариозный, речитативный, мадригальный и хоральный склад; лейтмотивы и тематические арки-рефрены. Среди последних выделяются

8. См.: *Игнашева О.И.* Луиджи Даллапиккола и его «музыка протеста» // Музыка в борьбе с фашизмом: Сб. статей. М., 1985. С. 239.



два. Это молитва Узника «Господи, помоги мне уйти», представляющая собой типичную для Даллапикколы серию-мелодию, и лейтмотив «Брат мой», вложенный в уста Стража.

Лейтмотив «Брат мой» (*f-e-cis*) очень многозначен, поскольку состоит из наделенных яркой семантикой интервалов: нисходящая малая секунда — «интонация вздоха», призывно-ласковая малая терция и возникающая из их сочетания уменьшенная кварта — интервал-оборотень, лишенный внутренней опоры. Любопытно, что на изначальной (процитированной здесь) высоте этот лейтмотив звучит в партии Стража лишь при первом своем появлении и в сцене преобразования Стража в Инквизитора. В других случаях этот инвариант сохраняется лишь в сознании Узника, а Страж воспроизводит лейтмотив то на другой высоте, то в обращении, то с интервальными искажениями.

То, что сам Даллапиккола воспринимал лейтмотив «Брат мой» как эмблему подлинного, а не иллюзорного единения, доказывает цитирование этой темы в первой части его *Песен освобождения* и использование той же цитаты в посвященных Даллапикколе пьесах Л.Берио и Л.Ноно.

В опере-оратории *Иов* (1950), жанр которой обозначен как «священное представление», в центре находится фигура легендарного библейского страдальца, которому Бог, поспоривший с Сатаной, посылает жестокие испытания, увенчивающиеся щедрым вознаграждением за неколебимую стойкость. *Иов* Даллапикколы — любопытный итог сочетания додекафонной техники, неоклассицистских реминисценций, экспериментов по возрождению в XX веке приемов барочного театра и притчевости, свойственной и старинному, и современному искусству. Здесь имеются традиционные фигуры Повествователя (разговорная роль) и основных персонажей — Иова (сольная певческая партия), Бога (поющий и говорящий хор) и Сатаны (говорящий хор). Вряд ли, сочиняя *Иова*, Даллапиккола мог иметь понятие о незаконченной опере Шёнберга *Моисей и Аарон*, однако он самостоятельно пришел к той же идее использовать хор в партиях сверхъестественных персонажей. Вместе с тем *Иов* — не стилизация. Здесь, как и в других произведениях Даллапикколы, используются серийная техника и приемы хорового письма, которые можно сравнить с сонористическими. В стилистическом и эстетическом отношении *Иов* может выглядеть как предтеча *Страстей по Луке* К.Пендерецкого и кантаты А.Шнитке *История доктора Иоганна Фауста*.

Совершенно иным произведением стала последняя опера Даллапикколы — *Улисс* по мотивам *Одиссеи* Гомера.

Композитор работал над *Улиссом* с 1958 года; премьера состоялась в Берлине в 1968-м (постановка в театре Ла Скала — 1969). В масштабной партитуре *Улисса* Даллапикколе удалось суммировать все дорогие ему идеи и образы, восходившие еще к детским впечатлениям и в той или иной мере присутствовавшие в сочинениях разных лет. Здесь и память об отце, учителе греческого языка, благодаря которому античные герои сделались для сына близкими друзьями; и сохранившиеся на всю жизнь воспоминания о кинофильме Дж. де Линьоро *Одиссея*, увиденном в восьмилетнем возрасте; и живое ощущение красоты средиземноморской природы; и работа Даллапикколы в 1940-е годы над сценической редакцией оперы Монтеверди *Возвращение Улисса*; и современная интерпретация гомеровских мотивов в романе Дж.Джойса *Улисс*, и многое другое.

В драматургическом отношении в *Улиссе* сочетаются два плана: символично-психологический и сюжетно-приключенческий. В опере есть и немало фрагментов живописно-зрелищного характера, в расположении которых, однако, прослеживается строгая симметрия. Например, танцу царицы Навсикаи в третьей сцене Пролога соответствует *Танец смерти*, предшествующий расправе Улисса с женихами Пенелопы в третьей сцене последнего акта. И если пролог открывается сольным монологом нимфы Калипсо, то вся опера заканчивается сольным монологом Улисса<sup>9</sup>.

По *Улиссу* можно также судить о том, насколько далеко итальянская опера XX века ушла от вердиевско-веристской драматургической модели, не поступившись ни сценичностью, ни эмоциональностью, ни мелодичностью.

На смену старшим мастерам пришла плеяда одаренных музыкантов, родившихся в 1920–1930-х годах и заявивших о себе в начале послевоенного периода. Когда с фашизмом было покончено и рухнули всевозможные политические и национальные барьеры, молодые итальянские композиторы активно начали осваивать новые техники письма, наверстывать то, что было ими упущено в годы ученичества, и продвигаться вперед так быстро и так далеко, что это могло выглядеть как полный разрыв поколений. Однако на личном уровне антагонизма «отцов» и «детей» не существовало, а в общеэстетическом плане для итальянцев приверженность национальной

9. Схему произведения см.: *Zanetti R. Op. cit. Vol. 3. P. 1181*. Емкий анализ *Улисса* принадлежит Э.В.Денисову. См.: *Денисов Э. Оперы «Узник» и «Улисс» Луиджи Даллапикколы // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова: Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1999.*

традиции, пусть сильно трансформированной, оставалась непреходящей ценностью.

Модернизация музыкального языка и поиск своего места в новой европейской культуре стали насущными проблемами, объединившими итальянских музыкантов разных взглядов и возрастов.

В 1949 году в Милане состоялся Конгресс по додекафонии. С итальянской стороны в нем участвовали композиторы, уже применявшие двенадцатитоновую технику: Даллапиккола, Марио Перагалло, Риккардо Малипьеро (племянник и ученик Джан Франческо), Роман Влад, Бруно Мадерна, Камилло Тоньи. Из-за рубежа прибыли ученики и последователи Шёнберга и Веберна — Р.Лейбовиц, Й.Руфер, К.А.Хартман, Р.Либерман, Р.Хаубеншток-Рамати. В 1958 году в Милане вышел в свет труд Р.Влада *История додекафонии*.

С другой стороны, для молодых итальянских композиторов открылась дорога за рубеж и появилась возможность учиться и работать где угодно, не рискуя навлечь на себя обвинения в измене «итальянскому духу». Все это привело к бурному расцвету в Италии авангардных течений. В числе самых видных композиторов послевоенного времени были Бруно Мадерна, Луиджи Ноно, Лючано Берио, Франко Эванджелисти, Сильвано Буссотти, Альдо Клементи, Франко Донатони, Джакомо Мандзони, Никколо Кастильони. Большинство из них прошли через Дармштадтские летние курсы новой музыки в качестве учеников, преподавателей, участников концертных программ и дискуссий.

Совершенно в стороне от Дармштадта остались немногие. Это, в частности, *Сильвано Буссотти* (р. 1931) — композитор, художник и режиссер, один из авторов «графической музыки», разрабатывавший новые формы нотации и театральные представления. Из его многочисленных произведений наибольшую известность получила «камерная мистерия» на текст Луизы Лабе *Страсти по Саду* (1964–1966, поставлена в Палермо в 1968). Композитор развивает здесь идею «тотального театра», распространяющуюся в том числе и на исполнителей-инструменталистов.

В отличие от артистичного и эмоционального лирика Буссотти творчество *Франко Эванджелисти* (1926–1980) отличается более рациональный характер. Его основные интересы сосредоточились в сфере электронной музыки (после 1962 года он не пользовался темперированными звуками). Эванджелисти был одним из пионеров электронной музыки в Италии, причем, в отличие от Мадерны и Берио, для которых увлече-

ние ею осталось лишь эпизодом в их творческой деятельности, Эванджелисти фактически посвятил этому жизнь. В 1960-х годах он основал ансамбль современной музыки *Nuova consonanza* (члены которого практиковали, в частности, импровизацию), создал электронную студию в Риме и возглавил преподавание электронной музыки в римской Академии *Санта Чечилия*. Опусы Эванджелисти обычно очень лаконичны и при всей своей мастерской выстроенности лишены внешней броскости.

В сходной манере долгое время работал и *Альдо Клементи* (р. 1925), который, однако, в произведениях конца 1970-х–1990-х годов отказался от прежней суховатой сдержанности. Об этом говорят его поздние сочинения: мимически-зрелищное действо для восьми струнных, восьми медных духовых и магнитофонной ленты *Коллаж на тему 'Jesu teine Freude'* (1979); оркестровая *Колыбельная* (1989), *Симфоническая песнь* для сопрано с оркестром на стихи И.В.Гёте (1994).

Переселившийся в 1967 году в США *Никколо Кастильони* (1932–1996) также некоторое время сочинял в «дармштадтской» манере, используя сериализм, алеаторику и сонористику, но затем стал склоняться к поставангардному сочетанию разных техник и стилей, прибегая к коллажу и обращаясь к традиционным жанрам, совершенно невозможным в рамках чисто авангардной эстетики. Так, его перу принадлежат Симфония C-dur для хора с оркестром (1970), *Антем* для хора с оркестром (1966), *Книга танцев, хоралов, симфоний и фантазий* для 12 инструментов (1967) и др.

Увидительное постоянство эстетических предпочтений проявилось в творчестве *Джакомо Мандзони* (р. 1932), который начинал свою деятельность в качестве музыковеда, защитив в 1955 году в Милане диссертацию на тему *Роль музыки в произведениях Томаса Манна*, а в 1989 году поставив в театре Ла Скала оперу по роману *Доктор Фаустус*<sup>10</sup>. Будучи приверженцем антифашистских взглядов, Мандзони до 1966 года работал музыкальным критиком в газете итальянских коммунистов *L'Unità* и отражал свои политические симпатии в композиторском творчестве (опера *Атомная смерть*, 1965; *Тени памяти Че Гевары* для оркестра и хора, 1968; *Максимилиану Робеспьеру* — музыкальные сцены для оркестра, 1974). Однако позднее публицистика уступила у Мандзони место углубленной лирике, связанной с его изначальными привязанностями

10. См. об этом: *Рыжкин И.* Новая опера на фаустовскую тему: «Доктор Фаустус» Дж.Мандзони // Гётевские чтения 1993. М., 1994. С. 175–185.

к немецкой поэзии и философии. Он обращался, в частности, к текстам Ф.Гёльдерлина (*Гёльдерлин* для хора и оркестра, 1972; *Гёльдерлин: эпилог* для 10 инструментов, 1980), обнаруживая здесь сходство с устремлениями Мадерны и Ноно, также увлекавшимися стихами этого поэта.

**Франко Донатони (1927–2000)** начинал в 1950-е годы сочинять в неоклассицистской манере, затем испытал влияние авангарда (оно отразилось, в частности, в посвящении в 1981 году его Симфонии ор. 63 памяти А.Веберна), но впоследствии вернулся к органичным для себя традиционным жанрам инструментальной музыки. Философское глубокомыслие, драматический накал чувств или утонченная лирика Донатони не свойственны. Его сфера — виртуозная игра, шутка, иногда гротеск (как в концерте *Sweet Basil* для тромбона и биг-бэнда, 1993). Донатони был учителем многих итальянских композиторов младшего поколения.

В большей мере у нас в стране известна музыка композиторов, сотрудничавших с выдающимися итальянскими кинорежиссерами. Это **Нино Рота (1911–1979)**, постоянный соавтор Ф.Феллини, писавший также музыку к фильмам Л.Висконти (*Белые ночи* и *Леопард*) и Ф.Дзеффирелли (*Ромео и Джульетта*). Между тем Рота создал также несколько опер, три симфонии, несколько концертов, большое количество камерной и вокальной музыки. Другой композитор подобного рода — **Эннио Морриконе** (р. 1928), ученик Петрасси. Его музыка сопровождает ряд фильмов Б.Бертолуччи, С.Леоне и П.Пазопини, но Морриконе принадлежат и сочинения в академических жанрах: кантаты, инструментальные концерты, камерные произведения и т. д.

### **Бруно Мадерна (1920–1973)**

Роль Мадерны в музыке второй половины XX века не сводима только к его композиторскому творчеству, хотя и оно весьма значительно. Будучи лишь ненамного старше Ноно и Берно, Мадерна воспринимался ими как авторитетный наставник, наделенный к тому же редкой способностью быть одновременно и учителем, и другом, и искренним ценителем всего нового и неожиданного. Он славился и как дирижер — интерпретатор современной музыки и самоотверженный организатор, способный сплачивать вокруг себя людей разных взглядов и вкусов.

Мадерна — уроженец Венеции, с ранних лет впитавший ее многовековую культуру. Как и Ноно, он учился у Ма-

липьеро и разделял его увлечение старинными мастерами (другим наставником Мадерна был римский композитор Алессандро Бустини). Мадерна превосходно знал вокальную полифонию XVI–XVII веков, барочную оперу, сочинения В.Беллини и Дж.Верди. При этом в круг его интересов органически входила и современная музыка. В конце 1930-х — начале 1940-х годов, когда в Италии мало кто имел понятие о творчестве нововенцев, Мадерна уже изучал их произведения, находя в них порой весьма неожиданные параллели с музыкой далекого прошлого: с канонической техникой Г. де Машо и Жоскена, с гармоническими изысками маньеристов и т. д. Это уникальное ощущение единства исторического развития всей европейской музыки от античности до наших дней Мадерна передавал своим ученикам, к которым в начале 1940-х годов принадлежали Луиджи Ноно, Гастоне Фабрис и Ренцо Даль Ольо. Ноно сравнивал атмосферу этих уроков с атмосферой мастерской какого-нибудь ренессансного художника. Он вспоминал, что лекции Мадерна могли посвящаться некоему явлению, рассмотренному в подробной исторической перспективе. Например, анализ феномена мелодии Мадерна начинал с баллат Ф.Ландини и песни *L'homme armé* в различных ренессансных обработках, а затем переходил к песням Ф.Шуберта и Г.Вольфа, завершая свои рассуждения примерами из сочинений Даллапикколы и Веберна<sup>11</sup>

Особо сильное влияние на Мадерну и его учеников оказал приезд в 1948 году в Венецию Германа Шерхена (1891–1966), прозванного за свои левые взгляды «красным дирижером» и вынужденного после прихода Гитлера к власти эмигрировать из Германии. Шерхен проводил курсы дирижирования, открывая для молодых итальянских музыкантов ошеломляющий мир незнакомых звучаний и рассказывая о личных встречах с Шёнбергом и его друзьями. После организации в 1946 году В.Штейнке летних курсов новой музыки в Дармштадте Шерхен активно поддерживал это начинание и оказывал протекцию своим итальянским ученикам.

Особенно прочно с Дармштадтом оказался связан Мадерна, который в конце концов поселился и умер в этом городе. Мадерна дебютировал в Дармштадте в 1949 году *Вариациями для двух фортепиано* на тему ВАСН. Во многом Мадерна был первооткрывателем. Так, в *Этюдах к «Процессу» Франца Кафки* для чтеца, сопрано и оркестра (1950) Мадерна применил серийный принцип к организации других параметров музыкальной ткани, кроме звуковысотного (это был один

11. Nono. Autori vari. A cura di Enzo Restagno. Torino, 1987. P. 12.

из первых опытов в движении к тотальному сериализму). Затем композитор заинтересовался возможностями использования электронных средств в сочетании с живым звучанием голосов и инструментов (*Музыка в двух измерениях* для ударных и магнитофонной ленты, 1952). Хотя ныне техника сочетания живых и электронных звучаний сделалась обычным приемом, считается, что Мадерна был первым, кто открыл ее художественные возможности (Э. Варез начал работу над своим аналогичным сочинением *Пустыни* в 1949 году, но закончил лишь в 1954-м). В открывшейся в 1955 году в Милане Фонологической студии Мадерна тесно сотрудничал с возглавившим это учреждение Л. Беріо.

Интенсивная дирижерская деятельность побуждала Мадерну к созданию произведений, рассчитанных на возможности традиционных, но по-новому трактованных оркестровых инструментов. Ему принадлежат три *Серенады* для различных ансамблей (1954–1961), оркестровые *Импровизации I и II* (1951–1952), три концерта для гобоя с оркестром (1962, 1967, 1973), поэтическая ансамблевая композиция *Религиозный сад* (1972) и другие сочинения. В 1958–1967 годах Мадерна возглавлял Дармштадтский международный камерный ансамбль, а в 1972-м был назначен главным дирижером оркестра итальянского радио в Милане.

Сохраняя свойства, присущие именно итальянскому музыкальному мышлению (склонность к лирике и мелодической пластике, эмоциональную яркость, вкус к игре, доходящей до карнавальной эксцентрики), Мадерна со временем все больше утверждался в качестве представителя универсальной европейской культуры. Увлечение поэзией Ф. Гарсиа Лорки увенчалось созданием одноактной радиооперы *Дон Перлимплин* (1962), а интерес к личности и творчеству Ф. Гёльдерлина привел к появлению в 1964 оперы *Гитерион* (по его одноименному роману).

Эстетика постмодернизма, овладевшая умами многих интеллектуалов после 1968 года, когда ряд политических потрясений (поражение молодежного бунта в Париже, разгром «Пражской весны», конец периода «оттепели» в СССР, убийство Мартина Лютера Кинга в США) способствовал резкой перемене в умонастроениях как художников, так и их аудитории. Культ прогресса, сопряженный с известным единомыслием, уступил место ощущению относительности и взаимозаменяемости всех ценностей; идея единства замысла и материала сменилась демонстративным коллажным смешением языков, текстов, техник, цитат.

Мадерна отдал дань этому веянию в своем последнем крупном произведении – одноактной опере *Сатирикон*. Замысел возник в процессе подготовки в 1971 году в Беркширском музыкальном центре одноименного студенческого спектакля под руководством Мадерны. Поэтому в основу был положен английский перевод знаменитого античного романа, однако Мадерна включил в него также фрагменты из французского и немецкого переводов и несколько подлинных латинских фраз. Затем композитор продолжил работу над оперой, исполненной в окончательном виде в Гааге 16 марта 1973 года. Спустя девять месяцев Мадерны не стало, и таким образом *Сатирикон* оказался его своеобразной «лебединой песней».

Роман, автором которого принято считать римского аристократа Гая Петрония, прозванного «Арбитром изящества» и вынужденного в 66 году н. э. покончить с собой по приказу императора Нерона, сохранился в виде более или менее пространных отрывков. Самый яркий из них – описание пира в доме богатого выскочки, бывшего раба Тримальхиона, кичащегося перед гостями своим огромным состоянием, но отличающегося фантастическим отсутствием культуры, вкуса и такта. Именно этот эпизод лег в основу оперы Мадерны, хотя в либретто включен материал также и других фрагментов романа.

По замечанию музыковеда Энцо Рестаньо, «атмосфера непрочности, относительности ценностей, наживы и вульгарности – составные части нашей эпохи, общие с эпохой Петрония, и “макияж”, сделанный при помощи современных языков, в особенности английского, подчеркивает как процесс модернизации, так и возникающие аналогии»<sup>12</sup>.

*Сатирикон* Мадерны – произведение, к которому вполне применим термин А.Г.Шнитке «полистилистика», причем на разных уровнях, – и музыкальном, и текстовом. Вторжения других языков, помимо английского, несут стилистическую и семантическую нагрузку. Восторженно описывая историю своего обогащения, Тримальхион вдруг переходит на грубо-императивный немецкий: «Viezehn Millionen! Zwanzig Millionen, Hundert Millionen, noch mehr!.. Immer mehr!.. Kolossal!»<sup>13</sup>. Его жена Фортуната пытается соблазнить поэта Эвмолпа эротическим танго на чувственно пряном французском языке, в которое Эвмолп периодически вставляет напыщенные строки из своей латинской поэмы.

12. Restagno E. *Satyricon and the Contemporary Opera* // Bruno Maderna. *Satyricon*. SCD9101. Édition Salabert S.A., 1992. P. 19.

13. «Четырнадцать миллионов! Двадцать миллионов! Сто миллионов! И все больше и больше!.. Колоссально!»



Создается впечатление, что для композитора уже не остается ничего неприкосновенного и святого. Мастерски владея всеми стилями и формами, он пародирует и то, что явно любит. Так, одна из инструментальных интермедий, записанных на магнитофонную ленту, обозначена как «Музыка в духе Веберна со свиньями»; абсолютно гротескный вид приобретает авангардная алеаторика и сонористика в других интермедиях, изображающих физиологические процессы. Соло Кризиды «Экстаз любви», перерастающее в квартет двух пар, могло бы восприниматься как красивая музыка в духе итальянского «додекафонного бельканто», однако нелепые выкрики Тримальхиона, продолжающего подсчитывать свои миллионы, напрочь разрушают иллюзию лирического уединения.

Достается и старинным формам и жанрам. Соло Госпожи Удачи (*Lady Luck*) стилизовано под английский гимн *Боже, храни королеву*, сопровождаемый, однако, виртуозными пассажами тубы (туба вообще становится лейттемпром оперы, появляясь в ряде важных эпизодов и в гротескно-трагическом финале). Фуга Эвмолпа на латинский текст его поэмы пародирует убийственную серьезность барочного контрапункта и нелепые повторы слов и слогов, типичные для арии из оперы-серия, однако кончается «пшиком»: после многообещающего эпического начала музыка угасает, сконфуженно путаясь в имитациях и словесных узорах.

Апогей ернической нелепицы — финальный монолог, в котором Тримальхион, пытаясь представить себе свою будущую кончину, оглашает завещание, подробно описывает воображаемый памятник — и... внезапно действительно умирает. Этот монолог порождает самую противоречивую гамму чувств. С одной стороны, выясняется, что Тримальхион, в сущности, вполне человечен и незлобен, поскольку в завещании отпускает всех своих рабов на свободу и дарит каждому что-то на память. Даже невероятная эклектическая безвкусица предполагаемого надгробного монумента Тримальхиона по-своему трогательна, ибо за ней стоит свойственное почти каждому человеку стремление сохраниться в памяти потомков и заглушить экзистенциальный ужас перед превращением в полное Ничто.

Но музыка, сопровождающая декламацию Тримальхиона, достигает в этой сцене предела коллажной бурлескности. При чтении завещания пародируется григорианское респонсорное пение, слегка отдающее шёнберговским *Sprechstimme*. Затем, после слов Тримальхиона «вот мое личное *tuba militum*», начинается музыкальная вакханалия: вслед за цитатой интродукции из Первого концерта Чайковского (причем вновь с солирующей тубой) звучат другие столь же издева-

тельски искаженные фрагменты из самых знаменитых произведений XVIII–XIX веков. Это, в частности, тема Валгаллы из *Кольца нибелунга* Вагнера, вальс Мюзетты из *Богемы* Пуччини, ария «Потерял я Эвридику» из *Орфея* Глюка...

Вряд ли композитор намеревался таким образом надругаться над святынями прошлых эпох. Скорее, сопряжение этих цитат характеризует клишированное сознание Тримальхиона — человека необразованного, но имеющего некоторое понятие о том, что культура — это нечто «красивое» (не случайно партия Тримальхиона поручена тенору — голосу сладкому и несколько инфантильному). Такова сущность китча, при- выкшего оперировать штампами.

Вместе с тем Мадерна продолжает в *Саттификоне* традицию итальянских комических жанров XVI–XVIII веков, богатое многообразие которых оказалось невостребованным в XIX веке, когда уцелела лишь «высокая» комедия в лице поздней оперы-буффа. Между тем ранее в Италии существовали и произведения, в которых обыгрывалось многоязычие или политекстовость (мадригалы А.Банкьери), пародировались высокие жанры и цитировались в ироническом переосмыслении модные «шлягеры». Нечто подобное имелось и в музыкальном театре других стран — французской «ярмарочной комедии» XVII–XVIII веков и в *Опере нищего* Дж.Пепуша и Дж.Гея (1728), где, например, бандиты шествовали под звуки марша крестоносцев из оперы Генделя *Ринальдо*. *Опера нищего*, как известно, послужила прототипом для *Трехгрошовой оперы* Б.Брехта с музыкой К.Вайля. Влияние же Брехта на собственное творчество охотно признавали самые разные композиторы XX века, критически относившиеся к практике реалистического и психологического театра.

Таким образом, внешне легкая для восприятия последняя опера Мадерны на самом деле содержит весьма сложную проблематику. Яркость музыкальных образов заставляет расценивать ее как одно из наиболее интересных явлений европейского поставангарда. Вместе с тем будучи по замыслу произведением абсолютно интернациональным, *Саттификон* увенчивает развитие пародийной линии в итальянской опере, перекликаясь также с одноименным киношедевром — фильмом Федерико Феллини (1969).

### Луиджи Ноно (1924–1990)

В настоящее время Ноно признан одним из самых значительных композиторов второй половины XX века. Однако при жизни Ноно его музыка, личность и идеи вызывали

противоречивые оценки. С одной стороны, он являлся одним из поборников «чистого» авангарда и в этом смысле был единомышленником П. Булеза и Я. Ксенакиса. С другой стороны, с 1952 года Ноно принадлежал к Итальянской коммунистической партии и старался претворить свои подчеркнуто левые убеждения в собственном творчестве. Казалось бы, это должно было сделать его культовой фигурой в глазах идеологов «социалистического реализма», однако Ноно оказался для этого совершенно неподходящим объектом: он никогда не писал ничего похожего на массовую музыку и прославлял не победоносных вождей, а мучеников революции. Поэтому «красный авангардист» Ноно обычно вызывал недоумение как у «красных», так и у «авангардистов».

Ныне, когда личность и творчество Ноно приобрели историческую завершенность, эти противоречия выглядят внешними и несущественными. Зная, к какому итогу пришел композитор в своей философской опере *Прометей*, можно назвать тот этико-эстетический императив, которому он следовал всю жизнь, «прометеевским». Он подразумевает приоритет духовной свободы перед всеми прочими ценностями, однако свободы, связанной не с анархическим произволом, а с добровольно взятой на себя ответственностью за поиск новых возможностей и новых путей к истине.

В детстве Ноно не думал о профессии музыканта. И хотя в доме было много пластинок с записями произведений Бетховена, Вагнера, Малера и оперных клавиров, в том числе клавир *Бориса Годунова*, главным для Ноно в детские и юношеские годы стало получение классического образования: школа, гимназия, юридический факультет Падуанского университета. Однако, когда музыкальная одаренность Ноно сделалась явной, отец привел его к Дж. Ф. Малипьеро, с которым у юноши сложились теплые отношения. В 1941–1945 годах Ноно параллельно с университетскими занятиями обучался в Венецианской консерватории. Обладая независимостью взглядов и широким кругозором, Малипьеро даже в годы правления Муссолини знакомил учеников с имевшимися у него партитурами произведений Шёнберга, Берга и Даллапикколы. Малипьеро же свел Ноно с Мадерной, а в 1948 году рекомендовал им обоим записаться на курс дирижирования, проводившийся в Венеции Г. Шерхеном. Личность Шерхена произвела на Ноно столь сильное впечатление, что он стал сопровождать учителя в его концертных поездках, присутствуя на всех репетициях и выступлениях. За сравнительно короткое время Ноно узнал огромное количество про-

изведений новой и новейшей музыки, освоил особенности современной оркестровки, свел знакомство со множеством музыкантов и открыл для себя Германию как страну великого искусства, уничтоженного или изгнанного в период господства фашистов.

С Шерхеном был связан и композиторский дебют Ноно в 1950 году в на летних курсах новой музыки в Дармштадте: оркестровое сочинение под названием *Канонические вариации на серию из ор. 41 Шёнберга*. Исполнение этой пьесы сопровождалось скандальной реакцией зала (шум, свистки, выкрики). Дирижировавший премьерой Шерхен расценил все это как «свинство». Однако партитура Ноно вызвала интерес со стороны Э.Вареца, участвовавшего в курсах 1950 года в качестве преподавателя. Хотя контакт двух композиторов оказался довольно кратким, Ноно никогда не стеснялся признавать влияние, оказанное на него Варезом, и считал его мастером, равновеликим Веберну.

Дебют Ноно носил подчеркнуто символический характер. Источник серийного материала для *Канонических вариаций* — шёнберговская *Ода Наполеону* ор. 41, произведение, проникнутое горьким сарказмом и антивоенным пафосом. Вместе с тем изощренная каноническая техника, примененная здесь, — результат занятий с Мадерной загадочными канонами нидерландских полифонистов.

Преклонение перед Шёнбергом Ноно сохранил на всю жизнь, при том что в Дармштадте после публикации в 1953 году известной статьи Булеза *Шёнберг мертв* прежний кумир оказался в немилости, зато воцарился культ Веберна. На премьере концертного исполнения в Гамбурге в 1954 году оперы Шёнберга *Моисей и Аарон* Ноно познакомился с Нурией, дочерью покойного композитора. Через год они поженились и остались навсегда верны своему чувству (у них родились две дочери, Сильвия и Бастиана). Поэтому в привязанности Ноно к Шёнбергу сквозили почти сыновние ноты. Он старался понять и принять его целиком: и как великого музыканта-новатора, и как своеобразного мыслителя, и как человека, осмелившегося бросить личный вызов фашизму.

Антифашизм являлся стержнем и собственных убеждений Ноно. В этом он ощущал глубокое внутреннее родство с Даллапикколой (они неоднократно встречались, хотя непосредственным учеником Даллапикколы Ноно не был). Однако наделенному пылким общественным темпераментом Ноно позиция только личного неприятия фашизма казалась уже недостаточной. События военных лет показывали, что результа-

ты способна принести лишь организованная борьба. Коммунисты играли в этой борьбе важную роль, принимая на себя основной удар репрессий, демонстрируя стойкость и самоотверженность, вызывавшую ассоциации с подвижничеством раннехристианских мучеников. И поскольку католическая церковь, лояльная к режиму Муссолини, не могла претендовать на роль морального руководителя в битве с фашизмом, эта роль перешла к героям Сопротивления, среди которых было немало коммунистов.

Поэтому уже в 1945 году Ноно заинтересовался коммунистическими идеями, читая публицистические работы А.Грамши и заглядывая в труды К.Маркса. Знакомство на курсах Шерхена с пианисткой и композитором из Бразилии Эунисе Катунда, темпераментно пропагандировавшей коммунистические идеи, подтолкнуло Ноно и Мадерну к вступлению в 1952 году в коммунистическую партию. Для Мадерны этот поступок стал лишь эпизодическим увлечением, а Ноно воспринял свою новую миссию совершенно серьезно.

Направление в искусстве, которое во многом ассоциируется с именем Ноно, на Западе принято называть *ангажированной музыкой*. Об удачности этого термина можно спорить, однако он вполне устоялся и обозначает определенное направление в искусстве, которое, будучи авангардным по языку, сознательно ставит перед собой задачу выражения общественно значимых идей, причем художник идет на это не вследствие идеологического диктата со стороны государства и не ради материальной выгоды, а по внутреннему побуждению. Ангажированное искусство — никоим образом не официальный, а проявление свободного выбора художника.

Ноно был не совсем одинок в этом выборе. Идеи ангажированной музыки заложил, в сущности, еще Шёнберг в своих публицистических сочинениях военного времени: в *Оде Наполеону* и кантате *Уцелевший из Варшавы*. Среди композиторов послевоенного авангарда к этому течению имели отношение Х.В.Хенце, С.Буссотти, Дж.Мандзони, А.Джентилуччи.

Однако в Дармштадте, как и вообще в Европе и США того времени, подобные сюжеты совсем не приветствовались. С началом «холодной войны» коммунисты на Западе вновь сделались объектом неприязни и преследования, поскольку считались агентами советского режима. Поэтому заслуживает уважения то постоянство, с которым Ноно шел против течения, поступаясь очевидными выгодами и подставляя себя под огонь критики справа и слева.

Сам композитор полагал, что уже в начале 1950-х годов в Дармштадте обнаружилось разделение на три направления, представленных такими сочинениями, как *Перефрестная игра* К.Штокхаузена (сравнимая, на наш взгляд, с остроумным поэтическим палиндромом), *Структуры I* П.Булеза (абсолютно рациональное сочинение, претендовавшее на «нулевую» выразительность) и *Эпитафия Федерико Гарсиа Лорке* самого Ноно — пример музыки бесспорно авангардной, но наполненной весьма экспрессивным содержанием<sup>14</sup>.

*Эпитафия Федерико Гарсиа Лорке* состоит из трех самостоятельных частей, объединенных в своеобразный цикл, жанр которого можно условно обозначить как кантату. Первая часть, *Испания в сердце*, обрамляется лирическим вступлением и заключением на стихи Лорки. Им противопоставлен центральный, резко драматический раздел *Война* на текст чилийского поэта Пабло Неруды, бывшего очевидцем трагических событий в Испании. В крайних разделах Ноно создает образы, преисполненные хрупкой красоты (тихий пруд с отражающимися с нем звездами во вступлении и «портрет» загадочно мечтающей о чем-то розы в заключении). Солисты, баритон и сопрано, то поют, то декламируют, бережно донося каждое слово стихов, а в оркестре преобладают нежные и прозрачные звучности струнных и флейт. В среднем разделе сопрано умолкает, баритон превращается в чтеца, вступает смешанный хор, использованный также в манере *Sprechstimme*, а в кульминации звучат только ударные, создавая ощущение катастрофического взрыва. Здесь возможны ассоциации со знаменитой картиной П.Пикассо *Герника*, где также запечатлен мир, трагически распавшийся на фрагменты. В музыкальном отношении Ноно здесь опирался как на Шёнберга (*Уцелевший из Варшавы*), так и на Вареза, который первым из европейских композиторов начал писать музыку только для ударных (*Ионизация*). Что касается интонационного материала, то в среднем разделе *Эпитафии* Ноно использована мелодия песни итальянских коммунистов *Красное знамя*, которую, правда, не так-то просто распознать, поскольку она исполняется отрывочно и к тому же поручена ударным инструментам.

Вторая из *Эпитафий* — интермеццо для оркестра и солирующей флейты (эта партия писалась в расчете на известного виртуоза Северино Гадзелони). Однако данной части также сопутствует контрапункт поэтических текстов. Ее назва-

14. См.: Nono. Texte. Studien zu seiner Musik. Hrag. von J.Stenzl. Zürich — Freiburg, 1975. S. 201. Напомним, что Лорка, убитый в 1936 году после фашистского переворота в Испании, не занимался политикой. Его мученическая смерть была воспринята символически: она продемонстрировала, что фашизм и поэзия несовместимы.

ние — *И кровь его уже исходит с песней* — взято из поэмы Лорки *Плач по Игнасио Санчесу Мехиасу*, посвященной знаменитому тореро, погибшему в поединке с быком на арене. Кроме того, в партитуре фигурирует и отсылка к стихотворению Лорки *Memento*, в котором поэт словно бы предчувствует собственную смерть («Когда я умру, оставьте балкон открытым...»). Эти стихи составляют внутреннюю программу второй *Эпитафии*, однако они не должны звучать реально. Позднее сам Ноно вернулся к идее «потаянного» поэтического слова в своем струнном квартете.

Третья из *Эпитафий* наиболее драматична. Она написана для чтеца, хора и оркестра. В основе — несколько сокращенный текст *Романса о гражданской жандармерии* из поэтического цикла Лорки *Цыганский романсеро*. Здесь повествуется о разгроме жандармами вольного цыганского города и о кровавой расправе с его обитателями. Вновь перед нами экспрессивная хоровая декламация и яростный натиск ударных, заставляющие вспомнить о кульминации первой *Эпитафии*. Однако окончание цикла совершенно необычно. В коде звучит прозрачайшая хоровая монодия в пентатонном ладу с тоникой *g*, стилизованная под детское простодушие народной песни. Пожалуй, нигде и никогда больше Ноно не позволял себе столь пронзительного «наива», выглядящего особенно дерзко на фоне тогдашних дармштадтских вкусов.

Этим вкусом Ноно также отдал должное, создав в 1950-х годах ряд мастерских инструментальных сочинений в серийной и сериальной технике с типично «дармштадтскими» абстрактно-элегантными названиями. К ним относятся, в частности, *Композиция* и *Два выражения* для оркестра, ансамблевые *Песни для 13*, *Встречи (Incontri)* для 24 инструментов, *Варианты* для скрипки и камерного оркестра и др. Ныне они считаются классикой авангарда, поскольку сочетают весьма изощренную технику письма с одухотворенной красотой звучаний. Однако гораздо больший резонанс имели те произведения, в которых Ноно продолжал линию *Эпитафии Федерико Гарсиа Лорке*. Это симфонически-хоровая композиция *Победа Герники* на текст Поля Элюара, где композитор, по его словам, использовал мелодию коммунистического гимна *Интернационал* так же, «как Жоскен использует интервалы или ритмические длительности тенора для сочинения прочих частей мессы»<sup>15</sup>.

Самым знаменитым произведением Ноно на долгие годы стала *Прерванная песня (Il canto sospeso)* для солистов,

15. Nono. Autori vari. A cura di Enzo Restagno. P. 24.

хора и оркестра, сочинявшаяся в 1955–1956 годах. Поводом к ее созданию послужило знакомство композитора с книгой *Письма приговоренных к смерти участников европейского Сопротивления*, выпущенной на итальянском языке в Турине в 1954 году, а на немецком (с предисловием Т.Манна) – в Цюрихе в 1955-м. В *Прерванной песне* Ноно развивает идею *Песен узников* Даллапикколы, однако если старший мастер вдохновлялся посланиями знаменитых людей прошлого, то герои кантаты Ноно – самые обычные люди, а их письма – подлинный крик души.

*Прерванная песня* – сравнительно небольшое произведение, включающее в себя девять частей общей продолжительностью примерно в полчаса. Строение кантаты имеет исключительно четкие пропорции. Части 1, 4 и 8 чисто инструментальные; они подобны вступлению и двум интермедиям. Все другие части отличаются друг от друга по тембровому решению: 1. Оркестр. 2. Хор а cappella. 3. Сопрано, альт, тенор и оркестр. 4. Оркестр. 5. Тенор и оркестр. 6. Хор и оркестр. 7. Сопрано, женский хор и оркестр. 8. Оркестр (только духовые). 9. Хор и литавры.

Весь материал *Прерванной песни* выводится из одной серии, принадлежащей к излюбленному у Ноно типу серий, включающих в себя все диатонические интервалы.

При этом, по замечанию музыковеда Массимо Милы, в вокальном письме Ноно «прямо ощущается связь с традицией, как если бы Монтеверди умер только вчера, а Палестрина – позавчера»<sup>16</sup>. Кроме того, Мила высказал проницательную мысль о том, что по сути в основу цикла *Прерванной песни* положена структура католической мессы или, точнее, реквиема, где нет части *Gloria*, но есть *Dies irae*<sup>17</sup>. Поскольку статья Милы нашла полное одобрение у самого композитора, мы позволим себе развить эту мысль.

Действительно, сумрачное оркестровое вступление (первая часть) можно уподобить инструментальному *Kyrie*. Вторая часть напоминает *Credo*, поскольку текст содержит «символ веры», отражающий пафос всего произведения: «Умираю за мир, который воссияет таким светом, такой красотой, что моя жертва будет ничто в сравнении с этим. Миллионы людей умерли за это на баррикадах и на войне. Я умираю за справедливость. Наши идеи победят» (слова болгарского учителя Антона Пипкова). Аналогии с разделом *Credo* — *Cru-*

16. Mila M. [Вступ. статья] // Nono L. Il Canto sospeso (part.). Mainz: Ars viva, 1957.

17. Mila M. La linea Nono // La Rassegna musicale, 1960, № 4. P. 297–311.



*sifflis* – вызывает третья часть, где говорится о казни трех юных греков, 14-ти, 19-ти и 22-х лет. Одновременное сочетание трех тембров и трех текстов говорит о том, что здесь присутствует сакральная идея троичности. После инструментальной четвертой части звучит соло тенора, текст которого вызывает в памяти *Lacrimosa*: «Если б небо стало бумагой, а все моря мира чернилами, я не мог бы описать вам мое страдание и все, что я вижу вокруг себя. Я говорю вам “прощай” и плачу» (поляк Хайм, 14 лет). Хоровую шестую часть М. Мила трактует как *Dies irae*: «Двери отворяются. Это идут наши убийцы, одетые в черное...». Далее следует лирическая кульминация произведения – седьмая часть на слова Любови Шевцовой: «Прощай, мама, твоя дочь Любка уходит в сырую землю». Это аналог возвышенного и невыразимо печального *Agnus Dei*. Парные по сути восьмая и девятая части образуют завершение, не несущее ни молитвенного смирения, ни просветленного катарсиса и потому не вызывающее литургических ассоциаций.

Для верующего художника, каким был, к примеру, Даллагиккола, наличие параллелей между светскими и церковными жанрами было вполне органично. Однако по отношению к коммунисту Ноно такая интерпретация его замысла (причем не отвергаемая им самим) кажется парадоксальной. На наш взгляд, возникающее при этом противоречие – сугубо внешнее. Возможно, стойкая приверженность композитора к идее борьбы за лучшее будущее и сосредоточенность на теме жертвы во имя счастья человечества имела под собой глубинную психологическую основу, являясь очень личной модификацией католической религиозности, полностью избавиться от которой носителю итальянского менталитета вряд ли возможно. Тема духовного подвига, мученической смерти, очищающего страдания и посмертного апофеоза проходит сквозной нитью через его произведения самых разных лет.

В *Прерванной песне* Ноно применил новые методы работы со словесным текстом, вызвавшие недоумение не только у публики и критиков, но и у коллег-композиторов. Все тексты в этом сочинении исполняются на итальянском языке и рассчитаны на его фонизм и экспрессию, однако, как правило, ни один фрагмент не звучит целиком. Иногда (в третьей части) три текста используются в одновременном сочетании. В других случаях слова рассредоточены по разным голосам, причем каждое из них разбито на слоги и даже на отдельные фонемы, так что их цельный смысл на слух уловить невозможно. Музыка Ноно заставляет воспринимать не столько конкретные значения слов, сколько их эмоциональные обертоны. Сама же

звуковая ткань приобретает при этом реальное пространственное измерение, в сущности продолжая идею нововенской Klangfarbenmelodie, но учитывая также тенденции, характерные для всего научного и художественного мышления XX века (теория относительности, отказ от линейной перспективы и временного континуума).

Самым болезненным ударом стало для Ноно непонимание *Прерванной песни* со стороны Штокхаузена, которого композитор считал своим личным другом. В статье *Язык и музыка* (1958) Штокхаузен попытался объяснить методы работы Ноно с текстами предсмертных писем узников внутренним стыдом, возникающим из-за того, что эти письма были некогда написаны, — отсюда якобы и вуалирование их смысла, превращающее язык в чистую музыку<sup>18</sup>. Это высказывание вызвало гневную отповедь Ноно в его лекции, прочитанной в Дармштадте 8 июля 1960 года и изданной позже в литературной записи Х.Лахенмана: «Неужели из непреложности страстей Христовых ничему нельзя научиться, кроме стыда? И неужели эти недавние страсти миллионов, бывших не богами, а людьми, не должны научить нас ничему, кроме стыда за себя? <...> Вопрос о том, почему я взял для произведения именно этот текст и никакой другой, не умнее вопроса, зачем, чтобы выговорить слово "dumm" ("тупица"), используют непременно буквы d-u-m-m"<sup>19</sup>.

В этом же докладе содержалось и авторское истолкование метода обращения с текстом в *Прерванной песне* как... вполне традиционного. Композитор ссылаясь на множество примеров из музыки прошлых веков, в которых одновременно сочетались два и более текстов на одном или нескольких языках, а слоги одного слова распределялись по разным голосам (политекстовые мотеты позднего Средневековья, Месса си минор И.С.Баха, Реквием Моцарта, финал Девятой симфонии Бетховена). Между тем, как показал опыт, новые способы взаимоотношения музыки и слова стали в 1950-е годы предметом особого внимания и со стороны других композиторов — того же Штокхаузена (*Песнь отроков*), Булеза (*Молоток без мастера*), Берно (*Тема: Приношение Джойсу*).

Тем не менее споры по поводу *Прерванной песни* обозначили размежевание Ноно с коллегами — постоянными участниками Дармштадтских курсов. Появление в Дармштадте экстравагантного американца Дж.Кейджа лишь усугубило

18. Stockhausen K. Sprache und Musik // Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles. Bd. II. Köln, 1964. S. 158.

19. Nono. Texte. Studien zu seinen Musik. S. 60.

конфликт. В 1959 году Ноно выступил в Дармштадте с докладом *Присутствие истории в современной музыке*, содержащим язвительную критику Кейджа и его «антиисторической» позиции. А спустя десять лет в статье *Музыка и революция* Ноно обвинил в буржуазной косности и Штокхаузена, и Булеза, и Кагеля; в эти годы он разошелся даже с Мадерной. После 1960 года Ноно больше ни разу не был в Дармштадте, хотя его произведения там иногда все же звучали.

Конец 1950-х – 1970-е годы – время наибольшей открытости Ноно тревогам мира. Политические взгляды композитора в этот период приближаются к крайне левым. Он симпатизирует китайской и кубинской революциям, поддерживает в своем творчестве африканских и латиноамериканских повстанцев и т. д. Одно за другим возникают сочинения, демонстративно отражающие идею ангажемента: *Польский дневник-58* для оркестра; опера *Нетерпимость 1960* (1961); пьеса для меццо-сопрано и магнитофонной ленты *Освещенная фабрика* (1964); вокально-электронная композиция, вдохновленная борьбой вьетнамских и ангольских партизан, – *Лес молод и полон жизни* (1966).

Казалось бы, автора подобных сочинений советские критики должны были записать в ряды «прогрессивных художников Запада», однако этого не случилось. *Прерванная песня* (никогда, кстати, не исполнявшаяся ни в СССР, ни в новой России) вызвала ряд отрицательных откликов; музыка Ноно не звучала даже в закрытых концертах и всячески замалчивалась. Хотя Ноно приезжал в СССР в 1960-х и 1970-х годах, в официальных кругах его встречали с настороженной вежливостью, пытаясь не допустить или ограничить его контакты с теми, кто был ему интересен (например, с Э.В.Денисовым). С другой стороны, Ноно не стеснялся в выражениях, открыто осуждая сталинизм, ждановщину и брежневскую бюрократию; то, что делалось тогда в советской музыке, включая симфонии Д.Д.Шостаковича, казалось ему крайне несовременным.

Совсем по-иному складывались его контакты со странами Латинской Америки. В 1960–1970-х годах у многих было ощущение, что идея социальной революции в масштабах целого континента близка к осуществлению. Победа революции на Кубе, героическая авантюра Че Гевары в Боливии, приход к власти в Чили правительства Народного единства во главе с Сальвадором Альенде, партизанская борьба в Уругвае, Перу, Колумбии; движение «мятежных священников», вставших на сторону народных масс; свержение одиозных диктатур в Никарагуа и Гаити... Большинство из

этих явлений ныне подвергнуто безжалостным переоценкам, но в свое время вызванный ими романтический энтузиазм охватывал не только их непосредственных участников, но и сторонних наблюдателей. Одним из таких наблюдателей стал Ноно, присутствовавший 26 июля 1967 года на праздновании в Сантьяго-де-Куба годовщины революционного штурма казарм Монкада (своеобразной местной Бастилии). Впечатления от этого и других массовых действий отразились в ряде сочинений Ноно, где он попытался создать звуковое подобие фресок, включающих в себя живые и электронные звучания. Это *Диалектический контрапункт наобум* (*Contrapunto dialettico alla mente*, 1967–1968)<sup>20</sup>, *Музыка — Манифест № 1* (1969), *Голоса, разрушающие стены* (*Voci destroying muros*, 1970), *И тогда он понял...* (*Y entonces comprendió*, 1970), *Призрак бродит по миру* (*Ein Gespenst geht um die Welt*, 1971), *Подобно волне, полной силы и света* (*Como una ola de fuerza y luz*, 1971–1972).

Все эти произведения можно расценить как предварительные эскизы к самому масштабному сочинению, увенчивающему и во многом исчерпывающему в творчестве Ноно период «бури и натиска» — опере *Под жарким солнцем любви* (*Al gran sole carico d'amore*, 1974–1975).

Как для любого художника-авангардиста, традиционная опера была для Ноно жанром мертвым, хотя как итальянский музыкант он продолжал восхищаться мощным мастерством Верди и нежно любить Беллини. Свои взгляды на обновленный музыкальный театр Ноно изложил в статьях *Заметки о сегодняшнем музыкальном театре* (1961) и *Возможность и необходимость нового музыкального театра* (1962). Композитор отстаивал в них идею «ангажированного» театра, занимающего активную общественную позицию. Своими учителями Ноно называл В.Мейерхольда, В.Маяковского, Б.Брехта, А.Шёнберга, Э.Пискатора. Критикуя исторически сложившуюся оперную практику, Ноно проницательно сравнивал ее пространственно-временные параметры со «статической» перспективой католической литургии (театр — храм, сцена — алтарь и т. д.). Однако настаивая на другой концепции спектакля, где музыка не должна прямо иллюстрировать действие, где все параметры подвижны и изменчивы, где звук и свет исходят сразу из нескольких источников, а публика перестает быть пассивной, Ноно, возможно, не вполне отдавал себе от-

**20.** Ноно обыгрывает здесь ренессансное понятие «*contrapunto alla mente*» (прибавление импровизированного голоса), опираясь также на причудливую карнавальную пьесу барочного «авангардиста» Адриано Банкьери *Животный контрапункт наобум* (1608). Это уникальный для Ноно случай пародии на пародию.

чет в том, что эта концепция также по сути сакраментальна, но только исходит из другой модели священнодействия — древней мистерии или языческого ритуала под открытым небом.

Во время визита в Москву в 1970 году композитор посетил театр Ю.А.Любимова на Таганке и загорелся желанием поработать вместе с этим режиссером. Хотя Ноно пришлось долго бороться с советской бюрократией, привлекая на помощь двух секретарей итальянской компартии (П.Тольятти и Э.Берлингуэра) и директора Ла Скала П.Грасси, в конце концов Любимов поставил оперу Ноно в Ла Скала. Премьера состоялась 4 апреля 1975 года; дирижировал К.Аббадо.

Жанр оперы *Под жарким солнцем любви* обозначен автором как «сценическое действие». Сюжет, в сущности, отсутствует, есть лишь общая тема: Женщина и Революция. Нет и четко очерченных персонажей, партии которых были бы связаны с определенным голосом и кругом интонаций. В числе мимолетно возникающих и вновь растворяющихся в массе женских образов — героиня Парижской коммуны Луиза Мишель; подруга Че Гевары, погибшая с ним в Боливии, Таня Бунке; сподвижницы Фиделя Кастро — Айдее Сантамария и Селия Санчес, безымянные вьетнамские женщины-партизанки; есть и вымышленные персонажи — французская работница Жанна-Мари, итальянка Деола, Мать и ее сын Павел из повести М.Горького. Многоязычный текст либретто (использованы итальянский, французский, испанский языки) скомпонован из отрывков речей и дневников героинь, а также из литературных произведений.

В опере два акта. Оба завершаются катастрофами: первый — расстрелом французских коммунаров, а второй — убийством Матери. Таким образом Ноно подчеркивает трагический аспект всякой борьбы за обновление мира. Однако его выводы далеко не пессимистичны. Как и в *Прерванной песне*, симпатии композитора целиком принадлежат мученикам революции. Вряд ли Ноно сознательно пытался претворить в своей опере феминистский взгляд на историю, однако почти эротическое по страстности сопряжение идей Женственности, Жертвенности и Революционности придало концепции этого произведения совершенно необычный оттенок.

Обширная партитура оперы включает в себя и ряд цитат из популярных революционных песен. Это *Интернационал*, кубинский *Гимн 26 июля*, итальянская *Красное знамя* и русская *Дубинушка*. Однако Ноно обращается с ними не как с коллажными вставками, а вписывает их в усложненную музыкальную ткань современного произведения. Так, во втором акте после

ремарки «Рабочие прекращают работу и слушают песню» звучит обработка *Дубинушки*. Cantus firmus поручен литаврам; серийный контрапункт к диатонической теме исполняют струнные (сходным образом старинные модальные мелодии «обрастали» хроматическими гармониями в хоральных обработках И.С.Баха). По-иному, но также нетривиально, подается мелодия песни *Красное знамя*. Первые две фразы поет Павел (персонаж повести Горького), затем к нему присоединяются рабочие, однако при этом фразы песни начинают контрапунктировать сами себе, приобретая мотетную политекстовость и авангардную полигармоничность.

Со второй половины 1970-х годов в творчестве Ноно намечается переход к новому периоду, который можно назвать поздним не только в хронологическом, но и в качественном смысле. Феномен «позднего стиля», характеризующийся либо трагическим надломом, либо, наоборот, особой просветленностью образов, свойствен далеко не всем художникам. Фазы творческой эволюции Ноно в этом отношении вызывают параллели с последовательностью этапов в творчестве Бетховена: вслед за стадией самоутверждения в роли авангардного художника наступает «героический» период, сменяющийся годами поисков и экспериментов, приводящих к рождению совершенно нового качества музыкальной мысли при сохранении всей прежней системы этико-эстетических ценностей.

Между 1975 и 1979 годами Ноно написал очень немного сочинений, занимаясь в основном акустическими изысканиями. Композитор пытался найти ответы на вопросы, имевшие отношение не только к физике, но и к философии звука: «*Что есть слышимое? Что — неслышимое? Где начинается слышимость? Где — неслышимость? Что такое звук? Что такое качество звука? Что такое пространство?*»<sup>21</sup> Эти вопросы имели прямое отношение к проблемам бытия и небытия; рождения, смерти и бессмертия; познания, памяти и восприятия феноменов реального и умопостигаемого мира. Прежняя страстная устремленность к кровотокающей современности сменяется интересом к «вечным» темам. Возникает также череда произведений, в которых композитор отдает дань «памяти сердца», посвящая их друзьям и коллегам, как умершим, так и живущим: *Паулю Дессау* (1974), *С Луиджи Даллапикколо* (1979), *Приношение Дьёрдю Куртагу* (1983), *Карло Скарпе, архитектору* (1984), *Пьеру, из лазурной тишины, беспокойность*

21. «Unendlich, Unruhe, unfertig». Luigi Nono im Gespräch mit Lothar Knessl // *Österreichische Musikzeitschrift*, 1989, № 6. S. 295.

(1985; адресат — Пьер Булез); *Блуждающие отзвуки, цикл песен для Массимо Каччари* (1986), *Раскрыть подрывную деятельность. Приношение Эдмону Жабесу* (1987) — и, наконец, одно из самых последних сочинений Ноно, посвященное Андрею Тарковскому: *Нет дорог, надо идти* (1987).

Особое место в позднем творчестве Ноно занимает его Струнный квартет *Фрагменты — Тишь, к Диотиме (Fragmente — Stille, an Diotima, 1979–1980)*. Это сочинение писалось для фестиваля 1980 года в Бонне, посвященного Бетховену не как классику, а как предтече современного искусства. Отсюда — выбор жанра и инструментального состава. Витающие в атмосфере квартета Ноно аллюзии с поздними квартетами Бетховена носят умозрительный, скорее психологический, нежели стилистический характер. Так, в партитуре Ноно дважды приводится ремарка «Mit innigster Empfindung» («С сокровеннейшим чувством»), которую Бетховен использовал в сонате ор. 109 и в квартете ор. 132. Однако внутренним смысловым стержнем квартета Ноно стали строки из произведений поэта — сверстника Бетховена, Фридриха Гёльдерлина, который после безвременной смерти своей возлюбленной, воспетой под именем Диотимы, сошел с ума или сознательно оборвал все связи с реальностью. Некоторая фрагментарность и афористическая загадочность вообще присущи поэзии Гёльдерлина, однако Ноно еще больше усугубляет эти качества, цитируя почти бессвязные обрывки строк и мыслей. Партитура квартета изобилует этими фрагментами, которые, однако, не являются программой и не должны никоим образом воспроизводиться при исполнении. Их совокупный смысл можно несколько упрощенно определить как порыв души в несказанное Неведомое, в запредельное царство духовной свободы и света, раствориться в котором мешает лишь память о земных страданиях и привязанностях.

Помимо строк Гёльдерлина и реминисценций бетховенских ремарок, в квартете Ноно есть и другие цитаты и аллюзии. В третьем разделе произведения в партии альты цитируется шансон Окегема *Malor me bat (Беда меня снедает)*. Это, вероятно, косвенная дань воспоминаниям о Мадерне, который изучал с молодым Ноно музыку старинных полифонистов и сделал собственную обработку данной шансон Окегема для камерного оркестра. Однако функция этой цитаты — не только мемориальная, но и символическая. Значимыми оказываются и ее словесный текст, и тембр альты, и интонационный строй. После *Malor me bat* в квартете намечается постепенный поворот к «чистым» интервалам, и сочинение завершается почти бес-

плотным, нежно мерцающим в невообразимой высоте флажолетным звучанием «пифагорейской» кварты *d-g*.

Музыкальный язык квартета Ноно и сам вид его партитуры ассоциируются с идеей «новой сложности», которая в европейской музыке 1980-х годов возникла в противовес идее «новой простоты». Для Ноно были совершенно неприемлемыми отказ от достижений авангарда, покаянный возврат к тональности или полистилистическая коллажность. Но после многолетних экспериментов с тончайшими нетемперированными звучностями ортодоксальная сериальность также казалась композитору оставшейся далеко позади. В квартете элементы серийного письма составляют лишь часть сонористической в своей основе гармонии, включающей микроинтервалы, флажолеты и моменты звучащей тишины (детальнейшим образом выписанные паузы и целая система фермат разной длительности). В этом можно усмотреть творческое развитие веберновской поэтики звука, освобожденной от строгих рамок додекафонии. Что касается модальных элементов, то они сказываются не столько в цитате из Окегема, сколько в использовании во многих разделах квартета так называемой «загадочной гаммы» — искусственного лада, впервые примененного Верди в его поздней пьесе *Ave Maria (c-cis-e-fis-gis-ais-b-c)*<sup>22</sup>.

Витающие в музыкальной атмосфере квартета Ноно зыбкие тени Окегема, Гёльдерлина, Бетховена, Верди, Шёнберга, Веберна, Мадерны никоим образом не создают ощущения сочетания несочетаемого. Единый стиль музыки выдержан от начала до конца, а драматургия, хотя и весьма нелегка для неподготовленного восприятия, следует очень четкой логике: начальное состояние душевной рассеянности сменяется вызревaniem острого конфликта с участием некоей роковой силы; вступление темы *Malor me bat* обозначает переход к скорбной исповедальности, а заключение носит характер философского катарсиса. При том что квартет Ноно исключительно сложен для исполнения, он сделался одним из наиболее часто играемых и интенсивно изучаемых на Западе произведений позднего авангарда.

Однако философско-эстетическим итогом творчества Ноно сделался все же не квартет, а *Прометей* (1984–1985), принадлежность которого к жанру оперы можно считать весьма условной. В начале 1980-х годов композитор сблизился с философом и поэтом Массимо Каччари, в содружестве с кото-

22. Данный ряд был приведен в статье одного итальянского музыкального критика в качестве курьеза, однако Верди принял вызов и создал на этой основе совершенно серьезное произведение.



рым создал ряд сочинений, предварявших *Прометей: Дышащая ясность* (1981), *Ио, фрагмент из «Прометей»* (1981), *Когда они умирают... Польский дневник № 2* (1982) и др. Работая над многоязычным древнегреческо-немецко-итальянским словесным текстом *Прометей*, Каччари соединил отрывки из трагедии Эсхила *Прометей прикованный* с фрагментами из сочинений поэтов XVIII–XX веков: Гёте, Гёльдерлина, Ницше, Вальтера Беньямина. В партитуру *Прометей* частично вошли сочиненные ранее *Дышащая ясность* и *Ио*; воспользовался Ноно и «загадочной гаммой», встречавшейся в квартете.

Жанр своего произведения Ноно и Каччари обозначили как «tragedia d'ascolto», что означает «трагедия слышания». При этом подразумевается, что главные события совершаются не на сцене, а внутри самого музыкального звука, и хотя визуальный ряд при постановке *Прометей* также очень важен (помимо прочего, предусмотрена партия света, сочиненная художником Эмилио Ведова), здесь, как и в опере *Под жарким солнцем любви*, нет ни последовательно развивающегося сюжета, ни индивидуально трактованных персонажей. Исключение сделано лишь для Прометей (в первой редакции его партия поручена тенору, во второй – баритону), но, например, гонимую страдальицу Ио исполняют два сопрано и два контральто. За героев могут «говорить» и солирующие инструменты (двойник Ио – басовая флейта, Прометей характеризуют кларнет и контрабас).

При первой постановке *Прометей*, состоявшейся 25 сентября 1984 года в венецианской церкви Сан Лоренцо, архитектор Ренцо Пиано, выступавший в качестве сценографа, возвел внутри храмового интерьера уникальную конструкцию – огромный деревянный ковчег, напоминающий и корабль, и гигантскую лютню. Публика располагалась внутри этого корабля-инструмента, а исполнители – на особых площадках и на стенах (эта же конструкция была воссоздана при постановке второй редакции *Прометей* в 1985 году в помещении одного из миланских заводов). Пиано исходил из замысла композитора, для которого Прометей в данном случае – не страстный бунтарь-богоборец, а первооткрыватель путей в неведомое, чье имя по-гречески и означает собственно «провидец». Произведение делится не на обычные акты и сцены, а на эпизоды, обозначенные Ноно как «острова» (возможно, здесь сказалось влияние *Улисса* Даллапикколы, где это понятие также присутствует). Драма, выраженная в первую очередь через музыкальное звучание, заставляет слух «путешествовать» внутри заданного художественного пространства. Восприятие *Прометей* требует поистине мистериальной со-

причастности по отношению к происходящему. Однако в отличие от религиозного ритуала, основанного на иррациональной вере в чудо, *Прометей* во многом апеллирует к интеллектуальному восприятию; это не только «трагедия слышания», но и драма человеческого сознания, постоянно стремящегося выйти за предначертанные ему свыше пределы.

Невзирая на трудность для исполнения и понимания, *Прометей* Ноно имел успех, причем композитор настаивал на «открытости» формы своего сочинения, каждое конкретное воплощение которого не должно копировать предыдущее. Будучи смысловым итогом творчества Ноно и подводя своеобразную черту под развитием «промеевской» темы в музыке XX века, это произведение вписывается и в круг сценических опытов других композиторов, также обратившихся в 1970–1980-х годах к философско-религиозной проблематике. Таковы, в частности, *Потерянный рай* К. Пендерецкого, *Святой Франциск Ассизский* О. Мессиаана и, наконец, гепталогия К. Штокхаузена *Свет*.

Все написанное Ноно в конце 1980-х годов можно считать постлюдией к *Прометею*, хотя каждое из сочинений этих лет не повторяет ничего из ранее созданного. Путешествуя в 1986 году по Испании, композитор был поражен надписью на стене средневекового монастыря в Толедо: *Caminañtes po hay caminos hay que caminar* (игра слов; буквальный перевод – «Путники, нет дорог, надо идти», внутренний смысл – «нет готовых путей, надо их прокладывать»). Композитор задумал создать цикл произведений, предпослав каждому из них одну из частей этой фразы. Так появились *Путники*. Аякучо для контральто, флейты, двух валторн, органа, двух хоров и электроники на текст Джордано Бруно<sup>23</sup>, оркестровая пьеса памяти Андрея Тарковского *Нет дорог, надо идти* (1987) и вдохновленная искусством Гидона Кремера пьеса для двух скрипок *Надо идти мечтая* (1989).

В настоящее время Луиджи Ноно считается классиком не только итальянского, но и всего европейского музыкального авангарда второй половины XX века. Его открытия оказали влияние на композиторов разных стран и направлений.

## Основные произведения

### Оперы

*Нетерпимость 1960* (*Intolleranza 1960*), либретто А. М. Рипеллинс (1961)

23. Аякучо – область в Перу, где в 1824 году состоялась битва за независимость от Испании

*Под жарким солнцем любви (Al gran sole carico d'amore)*, либретто Л.Ноно и Ю.Любимова, две редакции (1975, 1978)  
*Прометей*, либретто М.Каччари (1984–1985)

*Музыка для голосов с участием инструментов и/или электроники*

Эпитафия Федерико Гарсиа Лорке на тексты Лорки и П.Неруды, три части (1952–1953)

*Победа Герники (La victoire de Guernica)* на текст П.Элюара (1954)

*Прерванная песня (Il canto sospeso)*, 1956)

*Хоры Дидоны (Cori di Didone)* на текст Г.Унгаретти (1958)

*Песни жизни и любви: на мосту Хиросимы (Canti di vita e d'amore)* на тексты Г.Андерса, Х.Л.Пачеко и Ч.Павезе (1962)

*Освещенная фабрика (La fabbrica illuminata)* для голоса и магнитофонной ленты на текст Ч.Павезе (1964)

*Лес молод и полон жизни (A foresta é jovem e cheia de vida)* на тексты Дж.Пирелли (1966)

*Диалектический контрапункт наобум (Contrappunto dialettico alla mente)* для магнитофонной ленты на тексты Н.Балестрини и С.Санчес (1968)

*И тогда он понял (Y entonces comprendió)* на тексты К.Франки и Э.Че Гевары (1970)

*Подобно волне, полной силы и света (Como una ola de fuerza y luz)* на текст Х.Уаси (1972)

*Дышащая ясность (Das atmende Klarsein)* на текст М.Каччари (1981)

*Путники... Аякучо (Camínantes... Ayacucbo)* на текст Дж.Бруно (1987)

*Инструментальная и электронная музыка*

*Канонические вариации на серию из ор. 41 АШёнберга* для оркестра (1950)

*Полифоника — монодика — ритмика* для ансамбля инструментов (1951)

*Два выражения (Due espressioni)* для оркестра (1953)

*Песни для 13 (Canti per 13)* для ансамбля инструментов (1955)

*Встречи (Incontri)* для 24-х инструментов (1955)

*Варианты*, музыка для скрипки, струнных и деревянных духовых (1957)

*Композиция для оркестра № 2: Польский дневник '58* (1959)

*С Луиджи Даллатицколой* для шести исполнителей и электроники (1979)

*Фрагменты — Тишь, к Диотиме (Framente — Stille, an Diotima)*, струнный квартет (1980)

*Нет дорог, надо идти... Андрею Тарковскому (No hay caminos. hay que caminar...)* для семи групп инструменталистов (1987)

### Лючано Берิโอ (1925–2003)

Известный писатель Умберто Эко, друг Берิโอ, сказал о нем: «Если бы мне пришлось искать другого итальянского музыканта, обладающего равным вкусом к жизни и равной способностью гурмански смаковать ее, мне пришел бы на ум Россини»<sup>24</sup>. Действительно, мало кто из творцов XX века, больше склонных к отражению трагических сторон бытия, может сравниться с Берิโอ по жизнелюбию и общительности, проистекающих из ощущения влюбленности в реальность, пусть даже гротескную, абсурдную и временами страшноватую. Здесь ему сродни оказался другой великий итальянец — Федерико Феллини с его виртуозным смешением высокого и низменного, буффонного и поэтического, пародийного и исповедального.

Берио родился в Онелье, небольшом городке в провинции Лигурия, и принадлежал к старинной семье потомственных музыкантов. С ранних лет он слышал вокруг себя очень много разной музыки, от полек и галопов, сочинявшихся дедом, до камерных произведений венских классиков, Брамса и Дворжака, игравшихся в доме отца, и опер Верди и Пуччини, транслировавшихся по радио. Единственное, чего юный провинциал был совершенно лишен, — это знакомства с новой музыкой. Только в 1945 году, когда Берิโอ отправился в Милан получать высшее образование (он одновременно учился на факультете права Миланского университета и в Миланской консерватории), он с удивлением открыл для себя музыку нововенцев, Хиндемита, Стравинского. Спустя много лет композитор вспоминал о том чувстве гнева и ярости, которое пробудилось в его душе от сознания того, сколько шедевров оказалось отнято у него из-за идеологического диктата фашистского правительства.

Учителя Берิโอ, композиторы Джулио Чезаре Парибени и Джулио Федерико Гедини, были музыкантами неоклассицистского направления. Поэтому первые произведения Берิโอ также носили вполне традиционный характер. В 1950 году он получил композиторский диплом и приобрел право творить как пожелается, однако период поисков собственной индивидуальности для Берิโอ только начинался. В том же году он женился на американской певице-сопрано армянского происхождения Кэти Берберян (1928–1983), и хотя впоследствии их семейный союз распался (композитор вступал в брак еще дважды, в 1965 и 1977), именно Берберян сделалась «музой» Берิโอ на долгие годы, вызвав к жизни ряд его вокальных со-

<sup>24</sup>. Цит. по: *Stoianova I. Luciano Berio: Chemins en musique*. Paris, 1985. P. 63.

чинений. Другим важным событием того же года стало знакомство Берิโอ с Даллапиколой, состоявшееся в американском городе Тэнглвуде. Берิโอ два месяца посещал его лекции в Беркширском музыкальном колледже и даже поддался его музыкальному влиянию. Так, в *Камерной музыке* Берิโอ для голоса и инструментального ансамбля использован лейтмотив «Брат мой» (*f-e-cis*) из оперы Даллапиколлы *Узник*.

С 1954 по 1959 годы Берิโอ являлся участником Дармштадтских летних курсов, старательно постигая новейшие методы композиции. Отбросив на некоторое время свою эстетическую «всеядность», Берิโอ создал в эти годы ряд произведений, в которых строго следовал технике сериализма (*Ноны*, *Азшулия I и II* для оркестра); увлечение красотой чистых симметричных структур отразилось и в его более позднем цикле *Круги* (*Circles*) для сопрано, арфы и ударных (1960). Однако столь рациональный метод сочинения музыки, как сериализм, не мог прийти к нему вполне по душе.

Примерно такой же эстетический итог имело другое увлечение Берิโอ 1950-х годов — электронная музыка. В 1954 году Берิโอ совместно с Мадерной основал в Милане Фонологическую студию при Итальянском радио, а со следующего года стал ее руководителем. Впоследствии, в 1973–1980 годах Берิโอ заведовал электроакустическим отделом научно-исследовательского института IRCAM, созданного Булезом. Однако фанатическим приверженцем электронной музыки Берิโอ так и не стал. Его собственные чисто электронные сочинения довольно немногочисленны. Рассуждая в 1980-е годы на тему «композитор и компьютер», Берิโอ негативно отзывался о злоупотреблении современными мощными синтезаторами, которые могут всецело поработить композитора, лишая его возможности мыслить музыкально<sup>25</sup>.

Тем не менее электронные произведения Берิโอ имели большой успех в Дармштадте. Миланскими экспериментали Берิโอ и Мадерны пристально заинтересовался У.Эко, занимавшийся в то время структурной лингвистикой и анализом текстов Джеймса Джойса. Из этого сотрудничества возникло электронное сочинение Берิโอ *Тема: Приношение Джойсу* (1958). Идея трактовки словесной речи как музыки и стирания грани между вербальным и невербальным аспектами звучания присутствовала уже в новаторских произведениях ирландского писателя, в частности, в 11-й главе его романа *Улисс* (*Сирены*), изложенной, по мысли Джойса, в форме канонической фуги. В основу *Темы...* легла аудиозапись голоса Кэти Берберьян, читавшей фрагмент из этой главы. Затем эта

25. См.: *Berio L. Two Interviews..* P. 39.

запись была подвергнута различным преобразованиям, и в результате связный текст оказался разложенным на отдельные слова, слоги, фонемы, неразличимые шумы (шорохи, гул, стаккатные россыпи звуков). Сходные приемы были применены Беррио и в другом электронном произведении, также исходившем из записи голоса Кэти, — *Лук (Visage, 1961)*. В *Луке* процесс преобразований идет в обратном направлении: из звукового Хаоса постепенно рождается Образ. От шумов и бессвязных фонем, раздающихся на фоне «вселенского» гула, внимание переключается на отдельные слоги и слова, а также на безошибочно узнаваемые эмоциональные реакции человека — смех, стоны, плач, крик... В конце концов выстроенное с таким трудом смысловое целое рушится в ревущую и грохочущую бездну.

Уже по этим примерам можно понять, что Беррио больше интересовали выразительные возможности новой трактовки голоса, нежели чисто акустические эффекты. Будучи как истый итальянец влюбленным в красоту человеческого голоса, но не ограничиваясь лишь его традиционной трактовкой, Беррио сделал материалом и объектом музыкального выражения все звуки, которые может издавать человек, — пение, говор, шепот, крик, смех, кашель и т. д. Эти средства использованы в эпатажной моноопере *Переход (Passagio, 1962; текст Эдоардо Сангвинети)*; в *Секвенции III* для женского голоса (1966), рассчитанной на вокальное и артистическое дарование Кэти Берберян, в коллажном *Концерте для Кэти (Recital: For Cathy, 1971)* для голоса с оркестром, где цитируются фрагменты из популярных оперных партий, перемежающихся звуками вокализмов, бытовых разговоров и женской истерики.

Своей кульминации эта тенденция использования словесно-вокального материала как сугубо музыкального достигает, вероятно, в композиции *A — Ронне* для магнитофонной ленты и пяти актеров или для восьми голосов без участия электронных средств (1975). Стихотворение само по себе коллажно. Его полиязычный текст составлен Сангвинети из самых знаменитых фраз, характеризующих в европейской культуре идею начала, середины и конца («В начале было слово» из Евангелия от Иоанна, «В начале было дело» из Фауста Гёте, «В середине пути» — начало *Божественной комедии* Данте, «Призрак бродит...» — первые слова *Манифеста коммунистической партии* Маркса, «Мой конец — мое начало» — афоризм, положенный на музыку Г. де Машо). Поначалу этот словесно-звуковой коллаж производит впечатление веселого зубоскальства над мировыми проблемами, поскольку издевательски

серьезная декламация постоянно перебивается выкриками, смехом и такими шокирующими звуками, как чавканье, свист, сладострастные вздохи, мычание и т. д. Однако постепенно возникает трагикомическое наклонение, которое к концу пьесы вырастает в щемящее ощущение неотвратимого итога всякого бытия. Диссонирующий аккорд переходит в «пустое» трезвучие без терции, на фоне которого звучит краткое резюме жизненного пути: «А — Ронне» (в староитальянском алфавите после буквы Z следовали еще три знака — ette, сонне, гонне, так что «ронне» — это некая запредельность, символ полной исчерпанности).

«La musica è tutta relativa» («Вся музыка есть отношение») — эти слова Данте, часто упоминавшиеся Берิโอ в интервью разных лет, могут служить ключом к его эстетике, нашедшей окончательное словесное выражение в собственном афоризме композитора: «Музыка есть все, что слушается с намерением слышать музыку»<sup>26</sup>. Для Берิโอ нет никаких эстетических табу и неприемлемых стилей, техник и жанров. В один и тот же период он мог сочинять и изящные авангардные пьесы, которым аплодировали в Дармштадте, и эпатажные опусы наподобие *А — Ронне*, и сугубо популярную музыку вроде вокальных *Криков Лондона* (1974–1976) или сюиты *Народные песни*, и крупные вокально-симфонические произведения.

Среди последних следует назвать одну из лучших партитур Берิโอ — *Эпифании* (1959–1961, окончательная редакция — 1992) для оркестра и женского голоса. Название этого сочинения многозначно. Композитор исходил из фрагмента романа Джойса *Портрет художника в юности*, где понятие «эпифания» (по-гречески — «богоявление») трактуется как момент высшего духовного озарения, нередко вызванного сугубо внешними импульсами. В *Эпифаниях* Берิโอ присутствуют два самостоятельных, но как бы «вросших» друг в друга цикла — чисто симфонический (семь пьес, разделенных на три «тетради») и вокально-симфонический, части которого написаны на тексты М.Пруста, А.Мачадо, Дж.Джойса, Э.Сангвинети и Б.Брехта. При исполнении сочинения композитор предусмотрел девять возможностей алеаторических перестановок (в его творчестве это весьма редкий случай), однако сам Берิโอ, дирижируя своей партитурой, отдавал предпочтение первому варианту, где тексты следуют от мечтательного отрывка из романа Пруста *Под сенью девушек в цвету* до публицистических строк Брехта из стихотворения *К потомкам*. В любом случае лирической сердцевинкой всего сочинения является пьеса на слова Джойса из *Портрета художника в юности*, где возника-

26. Berio L. Two Interviews... P. 19.

ет трепетный образ девушки-птицы, своего рода авангардной Царевны-Лебеди. Партитуру *Этифаний* отличают экспрессия и красочность, демонстрирующие мастерское владение композитором всеми тонкостями оркестрового письма.

Другим масштабным сочинением этого периода является *Лабиринтус II* для чтеца, голосов, инструментов и магнитофонной ленты (1965). Его создание было приурочено к 700-й годовщине со дня рождения Данте. Название, сочетающее в себе части латинских слов «лабиринт» (*labyrinthus*) и «труд» (*labor*) принадлежит Сангвинети, составившего очередной коллаж из текстов Данте, Библии и современных поэтов. Партитура *Лабиринтуса* содержит смешение музыкальных техник и стилей; Берлио ввел в нее даже элементы джазового музицирования.

Совершенно особую роль в творчестве Берлио сыграла его Симфония для восьми голосов и оркестра (1968–1969), обеспечившая ему прочное место в истории музыки XX века. В глазах многих критиков Симфония Берлио сделалась одним из манифестов постмодернизма, четко обозначив рубеж, после которого «чистый» авангард начал восприниматься как проявление схоластического академизма. Понимая постмодернизм как «метаисторическую» категорию, У.Эко писал: «Постмодернизм — это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности». Эстетическая суть постмодернизма по Эко — «ирония, метаязыковая игра, высказывание в квадрате. Поэтому, если в системе авангардизма для того, кто не понимает игру, единственный выход — отказаться от игры, здесь, в системе постмодернизма, можно участвовать в игре, даже не понимая ее, воспринимая ее совершенно серьезно»<sup>27</sup>.

В Симфонии Берлио декларативно практически все. Название произведения, по мысли композитора, выражает изначальный смысл этого слова: «созвучие» голосов и инструментов, и не более того. Однако вместе с тем здесь предпринята попытка воскрешения «похороненного» авангардистами классико-романтического жанра и в качестве крупной циклической композиции, и в качестве художественного отражения некоей картины мира, пропущенной через индивидуальное сознание, но несущей в себе эпохальные ценности.

Первая редакция Симфонии четырехчастна, вторая включает еще и пятую часть. В исполнительской практике они равноправны, однако в версии 1969 года циклу приданы чер-

27. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Иностранная литература, 1988, № 10. С. 101–102.



ты концентричности (наиболее развернутая третья часть обрамляется, с одной стороны, первой и второй, с другой — четвертой и пятой). Произведение имеет тональность (с-*mol* с тоникой в виде септаккорда *c-es-g-b* — лейтгармония Симфонии). Присутствуют даже черты традиционного цикла: после первой части следует лирическое интермеццо в «субдоминантовой тональности» (с тоникой *F*), затем — скерцо и далее — постлюдия.

Исполнительский состав Симфонии несколько иронически отсылает нас к Бетховену: идея включения в оркестровое сочинение словесного текста и певческих голосов воплощается здесь при помощи участия популярного в 1960-е годы эстрадного ансамбля *Swingle Singers* и цитат из самых различных источников. Так, в первой части использованы фрагменты бразильских мифов, почерпнутые из труда известного антрополога-структуралиста Клода Леви-Стросса *Сырое и вареное*. Вторая часть, написанная раньше всех прочих в качестве самостоятельной пьесы под названием *O King*, посвящена памяти борца за права черных американцев Мартина Лютера Кинга; текст этого своеобразного плача «на смерть героя» состоит из его имени (причем Берлио имеет в виду и игру смыслов: *King* по-английски означает также «король» или «царь»). В четвертой и пятой частях тексты также в основном заимствованы из книги Леви-Стросса.

Что касается центральной третьей части, то она вообще стоит особняком, представляя собой огромный коллаж. Poleмически утверждая, что коллажная техника не интересовала его сама по себе, Берлио признавался, что его исходным намерением было художественное исследование некоего сочинения прошлого, причем первоначальную модель он искал в квартете ор. 131 Бетховена, но позже остановился на Малере, творчество которого как бы заключало в себе всю предыдущую историю музыки. Импульсом, подсказавшим этот выбор, стало впечатление от исполнения в сезоне 1967/68 года Л.Бернстайном Второй симфонии Малера. Результатом, по словам Берлио, стало «своеобразное “Путешествие на Цитеру”, сделанное на борту третьей части Второй симфонии Малера»<sup>28</sup>.

Однако этот воображаемый корабль имел двойное дно, ведь Малер воспользовался в данном скерцо темой своей песни из цикла *Волшебный рог мальчика* — *Проповедь свято-*

28. Из авторской аннотации к диску: Luciano Berio. Sinfonia. The Swingle Singers. New York Philharmonic. Columbia, «Masterworks», MS 7268. «Путешествие на Цитеру» (то есть на Кипр, легендарный Остров любви) — название картины Антуана Ватто (1717).

го Антония Падуанского рыбам. Так что еще у Малера здесь присутствовала ирония, связанная с идеей тщетности поисков истины (святой Антоний, разочаровавшись в людях, удалился проповедовать на берег реки). Берио же снабдил «палубу» своего корабля многочисленными надстройками, образующими причудливые переходы между разными уровнями смыслов. На непрерывно звучащую основу малеровского скерцо накладывается сплошной поток музыкальных цитат, то вырывающихся на поверхность и легко опознаваемых слухом, то превращающихся в пестрый фон. Композитор использовал цитаты из произведений Баха, Бетховена, Шёнберга, Дебюсси, Равеля, И.Штрауса, Р.Штрауса, Берлиоза, Брамса, Берга, Хиндемита, Вагнера, Стравинского, Айвза, Булеза, Штокхаузена, Глобокара, Пуссёра, причем критерием отбора цитат было наличие некоей взаимосвязи между ними и музыкой Малера (например, присутствие вальсовости, гаммообразных ходов, кварто-квинтовых интонаций).

Внутри словесного текста третьей части Симфонии структурообразующую роль играют фрагменты из романа ирландского писателя-абсурдиста Самуэля Беккета *Неназываемый (Unnameable)*, перемежающиеся звуками сольфеджио, бытовыми разговорами, цитатами из Джойса, политическими лозунгами... Словесный и музыкальный коллажи кажутся совершенно независимыми друг от друга, но это не так. В тех точках, где их смыслы как бы спонтанно пересекаются, Берио расставляет четкие акценты. Так, фраза «у меня есть для тебя подарок» сопровождается аккордом из произведения Булеза *Дар*, а слова «фантастическое публичное исполнение» — цитатой из *Фантастической симфонии* Берлиоза.

Один из наиболее глубоких и тонких анализов третьей части Симфонии принадлежит А.Г.Шнитке, который, тщательно изучив партитуру, пришел к выводу о том, что Берио создал здесь «новый, более обобщенный тип тематизма, где семантической единицей становится не интонация с ее условно-выразительной нагрузкой, а целый интонационный блок (цитата) с огромным спектром эмоциональных, стилистических, исторических ассоциаций»<sup>29</sup>. По-видимому, метод Берио, примененный в этом сочинении, повлиял на оформление концепции полистилистики в творчестве самого Шнитке (особенно в его Первой и Третьей симфониях). Шнитке также сумел разглядеть за почти шутовским эклектизмом музыки Берио вполне серьезный и даже трагический смысл: «Как невозмож-

29. Шнитке А. Третья часть «Симфонии» Л.Берио. // Шнитке А. Статьи о музыке. М., 2004. С. 90–91.



но вернуть этим прекрасным воспоминаниям реальную жизненность, так невозможно и восстановить разрушенную потрясениями идеологических демистификаций и изъеденную скептической рефлексией тотального техницизма живую музыкальную форму (если иметь в виду именно форму, а не конструкцию)», — как бы утверждает композитор, доказывая это экспериментом рождения и неизбежной преждевременной гибели новой полистилистически-контрапунктической формы». Продолжая метафору Берлио, мы может сказать, что затеянное композитором сентиментальное путешествие заканчивается не на блаженном острове Цитере, а в сумрачном Аиде: малеровский корабль, не выдержав груза исторических ассоциаций и «мусора» современной культуры, постепенно погружается в воды Леты и, наконец, уходит на дно.

Тема крушения всей европейской цивилизации нашла претворение в сценической композиции Берлио, названной просто *Опера* (существуют редакции 1969, 1970 и 1977 годов). Как и в случае с Симфонией, композитор настаивал на буквальном понимании слова «опера» (по-латыни — «труды»), хотя жанровых ассоциаций избежать было невозможно. В либретто *Оперы* соединены три параллельно развивающихся сюжета. Это миф об Орфее и Эвридике (использованы тексты Алессандро Стриджо из *Орфея* Монтеверди), спектакль нью-йоркского Open Theater *Терминал*, повествующий о буднях хосписа, где заканчивают свои дни неизлечимо больные люди, и история гибели *Титаника*. Поскольку все эти мотивы даны в тесном переплетении, премьера, состоявшаяся в 1970 году в американском городе Санта Фе, была встречена публикой с недоумением. Но позже *Опера* ставилась на других сценах и имела успех; сам композитор считал наилучшим спектакль Л.Ронкони (Париж, 1979). Возможно, эта удача была связана с тем, что режиссер трактовал произведение Берлио как вполне нормальную оперу с номерной структурой и весьма трогательным концом (лирическим завершением *Оперы* являются молитва *Agnus* и колыбельная умирающим детям — *E vo*).

Своеобразную параллель *Оперы* Берлио в итальянском искусстве составляет один из поздних фильмов Феллини *И корабль плывет* (1983), в котором также обыгрывается мотив гибели *Титаника* и присутствует множество оперных цитат и культурных аллюзий.

Хотя Берлио скептически относился к традициям жанра, метафоры и гиперболы итальянской оперы были отнюдь не чужды его чувственной и ироничной натуре. В своих сценических произведениях, последовавших за *Оперой*, он не толь-

ко придерживался номерной структуры, но и обращался к общеизвестным сюжетам. Так, в опере *Правдивая история (La vera storia, 1977–1978)* Берิโอ в содружестве с писателем Итало Кальвино создал веристско-поставангардную парафразу *Трубадура* Верди. Фабула и герои вердиевской драмы сохранены, но подвергнуты нарочитому снижению: граф превращается в деревенского старосту, трубадур – в командира партизанского отряда и т. д.

Другой плод совместного творчества Берิโอ и Кальвино – лирико-философская опера *Король вслушивается (Il Re in ascolto, редакции 1979 и 1984 годов)*. На этот раз объектом художественной парафразы оказывается *Буря* Шекспира, которую ставит на сцене некоего театра Просперо – тезка и духовный двойник шекспировского героя. Внутри маленького мирка сцены, аналогичного волшебному острову из *Бури*, Просперо выступает как самодержец и демиург, бессильный, однако, сотворить чудо. Ему противостоит интеллигентный, но безжалостный оппонент – актер Венерди (буквально – Пятница, возможный намек на персонаж из романа Дефо о Робинзоне Крузо). Процесс репетиций превращается в поле борьбы сил созидания и разрушения, и в итоге Просперо терпит поражение, в одиночестве умирая на сцене. Музыка этой оперы почти лишена прежде свойственных Берิโอ коллажно-буффонных черт. Композитор опирается на традиционные жанры (арии, дуэты, концертати – ансамбли в сценах репетиций). Поэтический текст Кальвино сопровождается прозрачно-диссонантными звучаниями, трагические тона приглушены созерцательной лирикой.

Позднее Берิโอ создал еще два театральных произведения, жанр которых обозначен им как «сценическое действие». Это *Ничто (Outis)* на текст самого композитора и Д. Дель Корно, бессюжетная композиция, в которой соединены самые различные реалии XX века, от массовой культуры до концлагерей (преьера состоялась в Ла Скала в 1996), – и сходная по замыслу *Хроника места*, поставленная на Зальцбургском фестивале 1999 года.

Инструментальная музыка составляет обширную часть творчества Берิโอ. Партитур, не предполагающих участие голосов, у Берิโอ сравнительно немного; обычно они носят лаконичные «абстрактные» названия на различных языках (*Bewegung, 1971; Formazioni. 1988; Continuo, 1989; Festum, 1989; Re-Call, 1995*). Не очень многочисленны и произведения в традиционных жанрах камерной музыки: четыре струнных квартета (1956, 1964, 1994, 1997) и *Tempi concertati* для инстру-

ментального ансамбля (1959) – сюита наподобие старинного *concerto grosso*, использованная в *Опере*.

Большую группу составляют пьесы для солирующих инструментов, которые Берิโอ назвал *Секвенциями*, исходя, как это нередко у него бывало, из первоначального смысла этого слова («последование»). Между 1958 и 1996 годами композитор созданы *Секвенции* для флейты (№ 1), арфы (№ 2), женского голоса (№ 3), фортепиано (№ 4), тромбона (№ 5), альты (№ 6), гобоя (№ 7), скрипки (№ 8), кларнета (№ 9), трубы (№ 10), гитары (№ 11), фагота (№ 12), аккордеона (№ 13). Ряд *Секвенций* имеют версии для солирующего инструмента с оркестром; эти варианты носят общее название *Chemins (Пути)*.

Все эти пьесы объединяет стремление Берิโอ по-новому трактовать понятия концертности и виртуозности. По мнению композитора, «виртуозность часто возникает из конфликта, из напряжения между музыкальной идеей и инструментом, между замыслом и субстанцией». Свои *Секвенции* он адресовал музыкантам, «чья виртуозность является прежде всего виртуозностью знания»<sup>30</sup>. Признавая свою приверженность европейской традиции, Берิโอ отвергал идею насильственной трансформации музыкальных инструментов, считая себя органически неспособным засунуть монеты между струнами рояля или подвесить микрофон к скрипке; препарированное фортепиано он остроумно сравнивал с Моной Лизой, которой пририсовали усы. Однако возможности, объективно заложенные в природе инструмента, Берิโอ использовал с максимальной изобретательностью, создавая при этом весьма яркие образы сродни театральным: по-девичьи хрупкий и капризный – в *Секвенции для флейты*, трагикомически-гротескный – в *Секвенции для тромбона*, драматичный – в *Секвенции для альты* и т. д. *Секвенция для гобоя*, рассчитанная на уникальное мастерство Ханса Холлигера, впервые сумевшего извлечь из своего одноголосного инструмента двойные ноты и даже аккорды, словно бы иллюстрирует постепенное исчерпание всех музыкальных возможностей гобоя, но вместе с тем создает его новый, «героизированный» образ.

Хотя заслуги Берิโอ в создании разнообразного репертуара для современных исполнителей-инструменталистов велики, все же его несомненно гораздо сильнее притягивали возможности сочетания инструментальных и вокальных звучаний.

Композиция *Хор (Coro, 1974–1976)* для 40 голосов и 40 оркестрантов выделяется своими масштабами. Композитор признавался, что идея *Хора* была ему навеяна впечатлениями

<sup>30</sup> Berio L. Two Interviews... P. 90.

от ежегодных фестивалей газеты итальянских коммунистов *L'Unità*, на которых царила атмосфера удивительного братства между людьми разных стран. Хотя в отличие от Ноно Берิโอ никогда не был приверженцем идеи «ангажированного искусства», гуманистические ценности оставались ему дороги на протяжении всей его жизни, и к ним, невзирая на свойственную ему ироничность, он относился вполне серьезно. Вероятно, созвучной ему оказалась и идея «мировой музыки» (*Weltmusik*), сформулированная в 1974 году Штокхаузеном, но, по-видимому, витавшая в воздухе. Десятилетием спустя Берิโอ признавался: «У меня есть утопическая мечта, хотя я и знаю, что реализовать ее невозможно: я хотел бы объединить народную музыку с нашей; сделать реальной, воспринимаемой, понятной преемственность и непрерывность традиции древнего, народного музицирования (столь близкого к повседневным трудам) — и нашей музыки»<sup>31</sup>.

Понятие «хор» трактуется в композиции Берิโอ, как всегда, и буквально, и символически. Единое целое образуют 40 певцов, рассредоточенных среди инструменталистов, и оркестр, изнутри которого раздаются человеческие голоса. С другой стороны, «хор» — это образ всего человечества в моменты его наивысших духовных и эмоциональных проявлений, связанных с личными переживаниями и с историческими катаклизмами. Сочинение включает 30 эпизодов. Их тексты взяты из самых разных источников: фольклор, *Песнь песней* (№ 29), стихи Пабло Неруды из цикла *Испания в сердце* с кульминационным возгласом: «Придите и взгляните — кровь на улицах!»<sup>32</sup>. Хотя большая часть эпизодов *Хора* (17 из 30) посвящены темам жизни и любви, к концу произведения сгущаются трагические краски.

Линию *Хора* в позднем творчестве Берิโอ продолжили другие сочинения, в которых присутствовала религиозная тематика, не связанная, однако, с традиционными литургическими жанрами. Это две версии *Offanin* на древнееврейский текст (1988 и 1992) и *Canticum novissimi testamenti* (*Песнь новейшего завета*) на текст Э.Сангвинети (1989).

Невзирая на отдельные пессимистические ноты и явную склонность к лирической созерцательности в ряде поздних сочинений, Берิโอ сохранял позитивный взгляд на реальность и перспективы развития искусства. Возражая тем, кто говорил о кризисных тенденциях конца XX века, Берิโอ утверждал: «В современной музыке нет никакого кризиса. Напротив, она переживает свой самый богатый период. Впервые

31. *Berio L. Two Interviews...* P. 148.

32. Напомним, что Ноно в *Эпитафии Федерико Гарсиа Лорке* использовал другое стихотворение Неруды из этого же цикла.

композитор получил возможность синтезировать различные типы мышления»<sup>33</sup>.

### Основные произведения

#### Театральная музыка

*Алле-гон! (Allez-Hop!)*, балет, либретто И.Кальвино (1959)

*Опера (Opera)*, текст Л.Берио, две редакции (1970, 1977)

*Правдивая история (La vera storia)*, музыкальное действие, либретто И.Кальвино (1982)

*Король вслушивается (Un re in ascolto)*, опера, текст Л.Берио и И.Кальвино (1984)

*Ничто (Outis)*, музыкальное действие, текст Л.Берио и Д.Дель Корно (1996)

*Хроника места (Cronaca del luogo)*, музыкальное действие, текст Л.Берио и Т.Пеккера (1999)

#### Музыка для голосов с участием инструментов и/или электроники

*Круги (Circles)*, вокально-инструментальный цикл на стихи Э.Каммингса (1960)

*Этифании* для меццо-сопрано, чтеца и оркестра на тексты разных авторов (1961, последняя редакция — 1992)

*Народные песни*, цикл для меццо-сопрано и семи инструментов (1964) или меццо-сопрано и оркестра (1973)

*Лабиринтус II (Laborinthus II)* на текст Э.Сангвинети (1965)

*Симфония* для восьми голосов и оркестра на тексты разных авторов, две редакции (1968 — 4 части и 1969 — 5 частей)

*Концерт I (для Кэти) (Recital I (for Cathy))* для меццо-сопрано и 17 инструментов (1972)

*A — Ронне (A — Ronne)*, композиция на текст Э.Сангвинети для 5 актеров и магнитофонной ленты или для 8 голосов без электроники (1975)

*Хор (Coro)* для 40 голосов и 40 оркестрантов на тексты из Библии, народной поэзии и П.Неруды (две редакции — 1976 и 1977)

*Офаним II (Ofanim II)* на древнееврейский текст для голоса, детского хора, камерного оркестра и звукового процессора (1988)

*Песнь новейшего завета (Canticum novissimi testamenti)* на текст Э.Сангвинети для хора а cappella или четырех солистов, четырех кларнетов и четырех саксофонов (1989)

#### Инструментальная и электронная музыка

*Ноны (Nones)* для оркестра (1954)

Концерт для двух фортепиано с оркестром (1973)

<sup>33</sup>. Из ответов на вопросы студентов и преподавателей Московской консерватории во время встречи с ними 17 февраля 1987 года



*Найти точки на кривой... (Points on the Curve to find...)* для фортепиано и 23 инструментов (1974)

*Портрет города (Ritratto di città)* для магнитофонной ленты, совместно с Б.Мадерной (1954)

*Тема: Приношение Джойсу (Thema (Omaggio à Joyce))* для магнитофонной ленты (1958)

*Лик (Visage)* для магнитофонной ленты (1961)

*13 Секвенций (1958–1996)*

*Пьес Пути (Cheminis)* – версии *Секвенций* для солирующих инструментов с оркестром (1964–1996)



Панорама итальянской музыки второй половины XX века не сводится лишь к нескольким очерченным здесь крупным фигурам.

В 1970–1980-х годах заявили о себе композиторы, родившиеся после войны. В творчестве практически каждого из них присутствовали традиционные для итальянских композиторов жанровые пристрастия (сценическая музыка, оркестровые, камерные и сольные произведения), однако диапазон стилевых и технических средств был необычайно обширен.

Один из учеников Дж.Мандзони, *Марко Туттино* (р. 1954) считается ведущим представителем неоромантического течения в итальянской музыке; ему, в частности, принадлежат оперы *Пиноккио* (1985) и *Сирано* (1989).

Композитор и художник Ацио Корги (р. 1937), основавший в 1966 году *Туринскую музыкальную группу*, долгое время преподавал современную композицию также в Милане и Парме. Его манеру отличает вкус к красочности, проявляющийся в пристрастии к сонористике и необычным электронным звучаниям. Учениками Корги были несколько видных итальянских музыкантов, в том числе *Иван Феделе* (р. 1953), продолживший потом совершенствоваться у Донатони и Берико, и *Лука Франческони* (р. 1956), чьими наставниками стали затем Штокхаузен и Берико. Феделе снискал себе высокую репутацию своими инструментальными произведениями (концерты для скрипки, для альты и для фортепиано, 1985, 1990 и 1994; струнные квартеты, органная и фортепианная музыка). В сходных жанрах плодотворно работает и Франческони, уделяя особое внимание выразительным возможностям духовых инструментов (два концерта для гобоя, концерт для кларнета и камерно-го оркестра, пьесы для флейты и саксофона с оркестром).

*Лоренцо Ферреро* (р. 1951), пришедший в музыку самоучкой и некоторое время тесно сотрудничавший на театральном поприще с Буссотти, пытался соединить авангардные при-



емы с фольклором, рок- и поп-музыкой (опера *Мэрилин: сцены из американской жизни 50-х*, 1980; пьеса для камерного оркестра *Мой рок*, 1986 и др.).

Приверженцы электронной музыки группировались преимущественно вокруг Ф.Эванджелисти (самый видный из его учеников – *Сальваторе Шьяррино*, р. 1947) и Ф.Донатони. В классе Донатони в разное время занимались уже упомянутые выше Феделе и Франческони, Армандо Джентилуччи (1939–1989), *Дарио Маджи* (р. 1944), *Паоло Арка* (р. 1953), *Марิโอ Гарути* (р. 1957). Хотя подобные лабораторные эксперименты чаще свойственны музыкантам рационального склада, итальянцев обычно сохраняется при этом сугубо чувственное отношение к звуку. Особенно отличается этим Сальваторе Шьяррино, во многом близкий Ноно в годы его поздних исканий в сфере мистики и философии звучания. В 1991 году Шьяррино поставил в Штутгарте оперу *Персей и Андромеда*, в которой солистов вместо оркестра сопровождали электронные средства.

Имена всех названных здесь композиторов уже успели войти в авторитетные зарубежные энциклопедии, а их творчество стало неотъемлемой частью европейского музыкального процесса. И если амбициозная цель, которую ставили перед собой итальянские мастера первой половины XX века, – вернуть Италии мировое лидерство, – так и не была достигнута, то общими усилиями музыкантов разных поколений оказалось сделанным нечто более важное. В Италии появилась, укоренилась и расцвела современная музыка, которая по прошествии определенного периода стала восприниматься как закономерный итог развития всех предшествующих традиций.

#### Рекомендуемая литература

- XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы. Вып. 2. М., 1995.  
*Богоявленский С.С.* Итальянская музыка первой половины XX века. Л., 1986.  
*Кириллина Л.В.* Итальянская опера первой половины XX века. М., 1996.  
*Stenzl J.* Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono: Italienische Musik 1922–52. Faschismus, Resistenza, Republik. Buren, 1990.

#### Л. Даллапиккола

- Данилюк Л.* Луиджи Даллапиккола и его опера «Ночной полет» // Музыка и современность. Вып. 10. М., 1976.  
*Игнашева О.* Луиджи Даллапиккола об опере и о себе // Советская музыка, 1983, № 6.

*Игнашева О.* Луиджи Даллапиккола и его «музыка протеста» // Музыка в борьбе с фашизмом. Сб. статей. М., 1985.

*Денисов Э.* Оперы «Узник» и «Улисс» Луиджи Даллапикколы // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова: Статьи. Воспоминания. Материалы / Ред.-сост. В.Ценова. М., 1999.

*Vlad R. Luigi Dallapiccola.* Milano, 1957.

*Luigi Dallapiccola.* Saggi, testimonianze. Milano, 1975.

### *Б. Мадерна*

*Baroni M., Dalmonte R.* Bruno Maderna. Documenti. Milano, 1985

*Fearn R.* Bruno Maderna. Chur, New York, 1990.

### *Л. Ноно*

*Келдыш Ю.* Песня, которая не прозвучала // Советская музыка, 1958 № 11.

*Живаго Н.* Записки переводчика: Ю.Любимов ставит оперу Луиджи Ноно // Театр, 1975, № 11.

*Ноно Л.* Найти свою звезду (интервью с О.Игнашевой) // Советская музыка, 1989, № 2.

*Божич Р.* Луиджи Ноно в зеркале времени // Советская музыка, 1991, № 7.

*Кириллина Л.* Творческие искания Луиджи Ноно: политика и поэтика // Западное искусство. XX век. Современные искания и культурная традиция. М., 1997.

*Денисов Э.* Два фрагмента из «Il canto sospeso» Л.Ноно // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова: Статьи. Воспоминания. Материалы / Ред.-сост. В.Ценова. М., 1999.

*Пузько О.* Образы поэзии Гёльдерлина в художественном пространстве произведений Луиджи Ноно // Гётевские чтения 2003. М., 2003.

*Nono L.* Texte. Studien zu seiner Musik. Hrsg. von J.Stenzl. Zürich und Freiburg, 1975; 2: Zürich, 1987.

*Luigi Nono* / Hrsg. von H.-K.Metzger und R.Riehn // Musik-Konzepte, 1981, № 20 (номер полностью посвящен творчеству Ноно).

*Nono. Autori vari.* A cura di E.Restagno. Torino, 1987.

### *Л. Берно*

*Berio L.* Отзвуки праздника: интервью журналу «Музыкальная жизнь» // Музыкальная жизнь, 1988, № 21.

*Berio L.* Постигание музыки – это работа души // Советская музыка, 1989, № 1.

*Berio L.* Two Interview with Rossana Dalmonte and Balint Andras Varga. New York; London, 1985.

*Stoianova I.* Luciano Berio: Chemins en musique. Paris, 1985.

*Osmond-Smith D.* Berio. Oxford, 1991.

## Франция

### Оливье Мессиан (1908–1992)

Французскую музыку после Второй мировой войны представляет многочисленный отряд талантливых композиторов. Они принадлежат разным поколениям и воплощают различные направления. Продолжают свой творческий путь композиторы *Шестерки*. Пуленк создает свою лучшую оперу *Человеческий голос*, обеспечившую ему популярность во всем мире. Плодовитый Мийо сочиняет с тем же энтузиазмом, что и до и во время войны, представив за последние годы своей жизни четыре новые оперы (*Давид*, *Фиеста*, *Преступная мать*, *Святой Людовик — король Франции*), четыре балета, десять (из двенадцати) симфоний, концерты для разных инструментов, кантаты, среди которых особенно известны антивоенной направленностью *Мир на земле*, *Огненный замок*. Онеггер создает три последние симфонии. Композиторы *Шестерки* работают в направлениях, характерных для 1930-х годов, — неоклассицизм и неофольклоризм. Их произведения причисляют уже к классике XX века.

В 1936 году в Париже сформировалось еще одно парижское объединение под названием *Молодая Франция*, в которое вошли Андре Жоливе, Оливье Мессиан, Даниэль Лесюр и Ив Бодрие. Их лозунги, сформулированные Жоливе — «за гуманизм, новый романтизм и религию», «за музыку для человека и о человеке», — свидетельствуют о повороте к неоромантизму.

Следующее за Мессианом поколение композиторов, родившихся в 20–30-х годах XX века и появившихся на арене после Второй мировой войны, разделилось на два направления. Пьер Булез возглавил отряд композиторов музыкального авангарда, в который вошли Янис Ксенакис, Пьер Шеффер и многие другие. В ином русле работают Анри Соге, Анри Дю-

тийе, Серж Нигг, Мариус Констан. Они не столь радикально настроены, а более тесно связаны с различными традициями французской музыки. И наконец, следующее поколение композиторов — это Жерар Гризей (р. 1946), Тристан Мюрай (р. 1947), Михаэль Левинас (р. 1949), Филипп Манури (р. 1952), Паскаль Дюзапен (р. 1955). Они работают преимущественно в направлении так называемой *спектральной* музыки (третья волна авангарда) и как авангардисты заняты поисками новых звуковых миров. Даже этот неполный перечень композиторов, представляющих французскую музыку после Второй мировой войны, достаточно красноречив. Никогда еще французская музыка не знала такого пышного расцвета.

В послевоенной музыке Франции и всей Западной Европы Оливье Мессиан занял ведущее положение. Он создал свой неповторимый образный мир, свой оригинальный язык, при этом воплотил тип чисто французского композитора, прочно опиравшегося на традиции музыкальной культуры Франции. Он ассимилировал некоторые художественные принципы и элементы техники как эпохи *агс пова* (например, изометрическую технику мотетов), так и своих ближайших предшественников — Дебюсси и Равеля. Подобно Дебюсси обращался к внеевропейским культурам, в частности опирался на индийские ритмы, привносил в звучание оркестра колорит яванского гамелана. Важнейшим стержнем его музыки стал григорианский хорал, значение которого для французского композитора можно сравнить со значением протестантского хорала для Баха. Он оставил в наследство около 70 произведений в жанрах оперной, оркестровой, камерной, фортепианной, органной, хоровой и вокальной музыки.

Мессиан не ограничивался только сочинением музыки. Его деятельность необычайно широка. Великий исполнитель-органист, он всю жизнь (более 60 лет!) работал в парижской церкви Св. Троицы. С его именем связан расцвет органной музыки и импровизации во Франции. Выступления Мессиана в церкви собирали публику со всей Европы и даже Америки. Он был также выдающимся дирижером и замечательным пианистом.

Педагогика — еще одна важная сфера деятельности композитора. Мессиан преподавал в *Ecole Normale* (до войны), затем в Парижской консерватории (с 1942 года). Поначалу он вел класс гармонии, позднее — анализа и эстетики музыки. С 1960-х годов ему доверили класс композиции, который посещали многие впоследствии видные композиторы: Пьер Булез, Янис Ксенакис, Серж Нигг, Жерар Гризей, Поль Мефано, Мариус Констан и др.

Мессиа́н — один из крупнейших теоретиков нашего времени. Его труд, относящийся к раннему периоду деятельности — *Техника моего музыкального языка* (1944), — важен для понимания его творческого метода. Второй труд — монументальный *Трактат о ритме, цвете и орнитологии* (1949–1992) в семи томах — он писал почти полвека<sup>1</sup>. *Трактат* поднимает проблему музыкального ритма и цвета в музыке и многие другие вопросы современного искусства с философской точки зрения. Разумеется, он в первую очередь посвящен анализу собственного творчества, но содержит также анализы григорианского пения, Концерта № 21 Моцарта, оркестровых сочинений Дебюсси, *Весны священной* Стравинского и других произведений.

Мессиа́н — поэт. Он явно тяготел к тому, чтобы выражать себя в слове, увлекался сочинением стихов и сам писал тексты почти всех своих вокальных сочинений, включая оперу, ораторию, кантаты. Кроме того, свои инструментальные сочинения он любил сопровождать подробными литературными описаниями. Здесь нельзя не вспомнить, что у истоков литературной программности в музыке стоял его соотечественник Гектор Берлиоз, традиции которого он и продолжил.

Мессиа́н — человек глубокой веры, католик. На вопрос журналиста, каковы его главные стимулы в творчестве, композитор отвечал: «Первое, что я хотел бы выразить, — правду католической веры. Это наиболее благородный аспект моего творчества и, безусловно, самый нужный, самый ценный и, может быть, единственный, о котором я не пожалею в момент моей смерти»<sup>2</sup>.

В огромном и разнообразном творчестве Мессиа́на действительно большая часть произведений вдохновлена верой. Звучащей теологией называют его творчество. А сам Мессиа́н высказался так: «Я родился верующим. Без веры я не мог бы, вероятно, написать ни одной ноты». Известно, что из 7000 томов книг его библиотеки 1000 были по теологии. Он глубоко изучал вопросы религии и был большим эрудитом в этой области. В аспекте связи религиозности Мессиа́на с творчеством его можно сравнить с французским поэтом и драматургом Полем Клоделем, который никогда не расставался с Библией и с Библией в руках писал свои драмы и поэмы<sup>3</sup>. Мессиа́на можно сравнить и с Бахом. Подобно Баху Мессиа́н работал в церк-

1. В настоящее время все семь томов *Трактата* опубликованы.

2. *Sadoux I. L. Homme de foi // Le temps de l'Eglise. Paris, 1995, fevrier. P. 42.*

3. Поля Клоделя Мессиа́н называл среди тех, кто оказал влияние на формирование его творчества.

ви, сопровождал игрой на органе службу, для которой писал музыку. В атмосфере церкви рождались темы и образы его сочинений. В них он по-своему толковал отдельные главы *Святого Писания*, строил на нем программные описания, избирал в качестве названий произведений религиозные символы: *Вознесение, Преображение, Тела нетленные, Книга святого причастия, Явления предвечной церкви, Рождество Господне*... На его творчество оказала влияние даже красота парижских соборов, их знаменитые витражи, красочность которых Мессиаан, по его собственным словам, стремился воплотить в музыке. Он воспевал свет, радость, пел *Sanctus, Osanna* Всевышнему и редко обращался к теме распятого Иисуса.

Казалось бы, к музыке не имеет отношения еще одна область интересов Мессиаана — орнитология. Но «птичья» тема напрямую связана у Мессиаана с религиозной темой, ибо для Мессиаана птицы — посланники Божьи, символы неба и небесной гармонии. Он был великим знатоком птиц и птичьего пения, знал более 500 их видов, из которых пение более 70 мог узнать по слуху. Любимое его занятие — с карандашом и нотной бумагой в руках в лесах, в горах, в рощах и полях на рассвете и при заходе солнца слушать и записывать на нотную бумагу (никогда на магнитофон!) их пение. Оно вдохновляло композитора и стало еще одним источником его творчества. Птичье пение, трансформированное композитором в мелодические линии со специфической ритмикой, пронизывает его музыку.

Человек огромной культуры, энциклопедических знаний, он был известен также как большой знаток культуры Древнего Востока, в частности Индии, Древней Греции, а также европейского Средневековья.

Все эти интересы у Мессиаана непосредственно направлены на музыку и находят в ней преломление. В его богатом и разнообразном творчестве можно выделить три ведущие темы и связанные с ними линии творчества: религиозная, восточная и «птичья»; они предопределили своеобразие образного мира музыки Мессиаана. В различные периоды то одна, то другая линия выходили на первый план, но чаще всего они переплетались, взаимодействуя между собой. Главное же: музыка его всегда предстает как «акт веры». «...Я пришел к истинной музыке, то есть духовной <...> — музыке, которая касается любых тем, не переставая касаться Бога...»<sup>4</sup>, — писал Мессиаан.

4. Мессиаан О. Техника моего музыкального языка. М., 1994. С. 7.



Корни музыки Мессиана разнообразны. В предисловии к *Технике моего музыкального языка* он выражает благодарность тем, кто повлиял на формирование его творчества: «Марселю Дюпре, который был наставником моим в области контрапункта и формы, Полю Дюка, который научил меня разрабатывать материал, оркестровать, изучать историю музыкального языка... Шекспиру, Клоделю (отважусь ли сказать о Святом Писании, которое содержит единственную *Истину?*), пtiцам, русской музыке, гениальному *Пеллеасу и Мелизанде* Дебюсси, григорианскому хоралу, индийской ритмике, а также витражу и радуге...»<sup>5</sup>.

Мессиаан создал свой неповторимый язык, по которому его музыка безошибочно узнается сразу, по нескольким тактам. Из своей техники Мессиаан не делал тайны и описал ее в теоретических трудах, снабдив их большим количеством нотных примеров. Его язык основывается на новой, изобретенной самим Мессиааном ладовой системе — системе *ладов ограниченной транспозиции*. Это семь искусственных ладов с равномерным чередованием тонов и полутонов, которые не могут транспонироваться сверх некоторого числа позиций, потому что далее попадают на те же звуки. Специфические лады придают совершенно особый колорит его мелодике и гармонии<sup>6</sup>. В отличие от атональности в модальности Мессиаана — продолжение традиций французской музыки, которая вплоть до Булеза оставалась в своей основе ладовой. Впрочем, наложение нескольких ладов в полимодальности подчас приводило к звучаниям близким к атональности.

Особенно велики заслуги Мессиаана в обновлении ритмической организации музыки. Сам композитор указывает на разнообразные истоки своей ритмики: это ритмические формулы древнегреческой музыки, ритмические модели григорианского хорала, аметричный ритм Дебюсси, нерегулярная метрика Стравинского, некоторые индийские ритмические формулы, в частности так называемый ритм *рагавардхана*. Из индийских формул *деци-талас* Мессиаан почерпнул и развил далее идею так называемой *добавочной* или *изъятой* малой доли, нарушающей классическое равновесие трехдольного или двухдольного метра. Из этих же формул он вывел идею *необратимых ритмов*, которые в прямом и ракоходном движении читаются одинаково. Увеличение, уменьшение ритмических структур, ритмические каноны, принцип изометрии и

5. Мессиаан О. Техника моего музыкального языка. С. 18.

6. Подробнее см.. Мессиаан О. Техника моего музыкального языка. С. 91–99.

многое другое было взято на вооружение Мессианом из искусства Средневековья и Ренессанса<sup>7</sup>.

Оливье Мессиаан родился 10 декабря 1908 года в Авиньоне в семье поэтессы Сесиль Соваж и ученого-лингвиста Пьера Мессиаана, который позднее стал известным в Париже переводчиком Шекспира и комментатором его творчества. Оливье рос в атмосфере любви и серьезного интереса к литературе, театру, живописи, музыке. Уже в четырехлетнем возрасте его невозможно было оторвать от рояля. Сочинять музыку начал с детства. От своего учителя по гармонии мальчик в 10 лет получил в подарок партитуру *Пеллеаса и Мелизанды*, которая произвела на него неизгладимое впечатление, и впоследствии, будучи профессором Парижской консерватории по классу анализа, он подробно изучал ее со своими студентами.

В 1919 году Мессиаан поступил в Парижскую консерваторию, курс которой закончил в 1930-м по классу органа и импровизации М. Дюпре<sup>8</sup>, композиции и инструментовки — П.Дюка, истории музыки — М. Эманюэля. За время обучения он показал блестящие способности по всем предметам, что было отмечено множеством премий: по гармонии, аккомпанементу, контрапункту и фуге, истории музыки. Эманюэль привил любознательному ученику вкус к изучению древнегреческой музыки, музыки Древнего Востока, европейского Средневековья. Дюпре посвятил Мессиаана в искусство импровизации. Большое влияние на него оказал и Ш. Турнемир, игру которого он ходил слушать в церковь Св. Клотильды. Дюка заронил идею связи звука и цвета.

По окончании консерватории в 1930 году Мессиаан начал артистическую деятельность органистом церкви Св. Троицы. К каждой службе он должен был писать музыку или импровизировать во время службы. Поначалу его органные импровизации отпугивали прихожан, они даже бунтовали против молодого органиста, но постепенно привыкли к новому стилю, и вскоре Мессиаан прославился как один из самых крупных органистов нашего времени. Первые опубликованные сочинения Мессиаана появились в консерваторские годы. Это *Небесное причастие для органа* (1926), *Прелюдии для фортепиано* (1928–1929), которые написаны под впечатлением и влиянием прелюдий Дебюсси.

Сочинения Мессиаана первого периода (1926–1939) разнообразны по жанрам, большая часть их создана для орга-

7. Мессиаан О. Техника моего музыкального языка. С. 10–33.

8. В то время Дюпре был органистом *Notre Dame*.



на на церковную тематику: *Явление предвечной церкви* (1932), *Вознесение* в двух версиях – для оркестра (1933) и для органа (1934), *Рождество Господне* (Девять медитаций для органа, 1935), *Тела нетленные* (1939). Собственно культовыми сочинениями являются Месса для сопрано и четырех скрипок (1933) и хорал *O, Sacrum Convivium* для четырехголосного хора (1937). Помимо органых и хоровых произведений Мессиаан создает несколько вокальных, среди которых для голоса и фортепиано – *Вокализ*, *Поэмы для Ми* (1936). Поэмы написаны по случаю бракосочетания со скрипачкой Клер Дельбо<sup>9</sup>, *Песни земли и неба* (1938) – в честь рождения сына Паскаля.

Уже в эти годы формируются многие характерные черты творческого метода и стиля Мессиаана. С этой точки зрения показательным сочинением является ранний органый цикл *Рождество Господне*.

*Рождество Господне* (Девять медитаций для органа, 1935) – это одно из самых популярных, постоянно исполняемых произведений для органа Мессиаана. Он сам его играл чаще других своих сочинений, и оно записано в авторском исполнении на диск. Совершенно очевидно, что с него начинается новый этап в развитии органной музыки, в частности, в использовании красочных возможностей органа, расширении техники игры на нем. Здесь уже сложился композиционный принцип музыки Мессиаана, тяготеющей к развернутым многочастным циклам. Вся его музыка – долго длящаяся (как месса). Она как бы вне современного ритма и темпа жизни живет в своем особом времени – времени религиозного культа. Цикл основан на картинных сопоставлениях образных сфер, *повторении* контрастных пластов. Начиная с *Рождества* Мессиаан устанавливает для своих произведений форму сюиты – излюбленную форму французских композиторов. В этом произведении композитор говорит уже на своем индивидуальном языке, опирающемся на лады ограниченной транспозиции, на новые принципы ритмической организации.

*Рождество Господне* – сочинение *программное*, с комментариями в виде названий частей, а также цитатами из различных книг Библии, предваряющими и поясняющими каждую часть. Подробные программы и впоследствии будут сопровождать все сочинения Мессиаана.

Тематика цикла связана с библейским сюжетом о рождении Христа и поклонении ему в Вифлееме, распятии и смерти. Композитор группирует пьесы в четырех тетрадах. Первая

<sup>9</sup> Ми – уменьшительное имя, которым Мессиаан называл свою первую жену.

тетрадь – I–III (*Богоматерь и дитя, Пастухи, Вечные предначертания*); вторая – IV и V (*Слово и Божьи дети*); третья – VI–VIII (*Ангелы, Иисус муки приемлет, Волхвы*); четвертая тетрадь содержит единственную пьесу – IX (*Бог среди нас*)<sup>10</sup>.

В *Рождестве* рельефно раскрывается эмоциональный мир музыки Мессиана, выделяются темы и образные сферы, которые станут характерными для его дальнейших произведений. Очень индивидуальна мессиановская сфера *медитации* – длительного погружения в созерцание, как бы вдохновенное небесной гармонией (*Богоматерь и дитя, Вечные предначертания*). Из восточного культа на европейскую почву *медитацию* раньше всех, вероятно, перенес Мессиаан. Позже появилась *Игра в бисер* Германа Гессе, где медитация выведена как высшая философская категория постижения мира, в том числе через погружение в звуки музыки. Рядом с медитацией – чисто французская сфера светлой *пасторали* (*Пастухи, Волхвы*), характерная и для живописи эпохи классицизма, и для музыки клавесинистов. С пасторальями и медитациями контрастируют грозные провозвестнические образы, воплощающие идею всемогущества Бога, а также образы Апокалипсиса (*Слово, Иисус муки приемлет*). К пасторальной сфере примыкает также птичье пение, появившееся в последней части *Бог среди нас*.

Первая часть – *Богоматерь и дитя* – вызывает в памяти картины Рафаэля, Джотто, Леонардо да Винчи. В *Пастухах* появляются аллюзии на жанр французского органного нозля XVII века<sup>11</sup>. В *Ангелах* слышится подражание колокольному перезвону, выводящему *Gloria* – песнопение рождественской службы. В пьесе *Иисус муки приемлет* используются приемы барочной музыки: в партии педали возникает символический оборот «темы креста», а середина построена на восходящих и нисходящих эмблематических фигурах, рисующих крестный путь. Четвертая часть *Слово*<sup>12</sup> по форме решена как диптих. Она состоит из двух контрастных разделов; фантазийная свобода первого раздела рождает аллюзии на барочную токкату или фантазию; второй раздел – медитация, построенная на непрерывно развертывающейся бесконечной мелодии в медленном

10. Оригинальные названия медитаций: I. *La Vierge et l'Enfant*, II. *Les Bergers*; III. *Desseins éternels*; IV. *Le Verbe*; V. *Les Enfants de Dieu*; VI. *Les Anges*; VII. *Jésus accepte la souffrance*; VIII. *Les Mages*; IX. *Dieu parmi nous*.

11. Нозль – органные вариации на темы народных рождественских песен, жанр очень популярный в конце XVII–XVIII веков.

12. Мессиаан предпослал этой пьесе следующий эпиграф: «Господь сказал мне: "Ты Сын Мой. Из чрева, прежде денницы подобно росе Рождение Твое. Я есть образ Благодати Божьей, Я Слово, через которое начало быть"» [Пс. 109; Ев. от Иоанна, I].

темпе. В первом разделе этой части выделяются ораторские фразы в педали, провозглашающие *Слово* Господа и, как говорит сам композитор, воскрешающие образы *Страшного суда* Микеланджело.

В *Рождестве* окончательно складывается оригинальный мессияновский органний стиль, появляются многие характерные специфически органные приемы игры, регистровые краски. Так, например, широко используются аккордовые гродздя, исполняемые staccato в различных регистровых комбинациях, то имитируя перезвон колоколов (*Богоматерь и дитя*), то рисуя таинственное мерцание путеводной звезды (*Волхвы*), то изображая тяжелую поступь восходящего на Голгофу Христа (*Иисус муки приемлет*). Мессиян по-новому трактует функции фактурных голосов. Например, запись нотного текста в пьесе *Волхвы* внешне выглядит вполне традиционно. Однако регистровка, предложенная автором, такова, что педальная партия звучит на октаву выше реальной записи, и ее мелодия (цитата гимна *Veni Creator*) оказывается в сопрано. Напротив, аккорды в правой руке звучат на октаву ниже записанного, так как их регистровая комбинация включает шестнадцатифутовый Bourdon. И лишь высотное положение гармонической педали — выдержанные аккорды в левой руке — соответствуют нотному тексту. Другой тип фактуры представлен в пьесе *Ангелы*, которая решена как мануальная токката. Здесь автор обращается к двухголосному письму. Подобно органным Duo XVII века оба голоса здесь равноправны и выдержаны в одной тесситуре: партия левой руки располагается почти все время в первой октаве, а в кульминации и в коде даже поднимается вслед за верхним голосом во вторую и третью октавы. Таким образом, происходит процесс поиска сонорной красочности, новых колористических эффектов.

*Рождество Господне* — первый шедевр в творчестве Мессияна, сочинение этапное, в котором композитор уже нашел себя, свою тему в искусстве и свои индивидуальные средства выразительности.

К середине 1930-х годов Мессиян становится заметной фигурой в музыкальной жизни Парижа. Все творчество первого периода свидетельствует о его независимой позиции во французской музыке того времени, независимой от неоклассицизма, неофольклоризма, эстетики мюзик-холла *Шестерки*, в то время диктовавшей вкусы не только во Франции, но и в Европе. Благодаря участию в творческом союзе *Молодая Франция* музыкальная деятельность Мессияна приобрела еще больший вес.

*Квартет на конец времени* (1941) останется уникальным свидетельством драматических обстоятельств, в которых он был создан. В 1939 году, едва Мессиа́н закончил еще один грандиозный цикл для органа *Тела нетленные*, началась Вторая мировая война. Композитор был призван в армию простым солдатом. После разгрома французской армии под Верденом он попал в плен и был заточен в силезский концентрационный лагерь для военнопленных близ Гёрлица (ныне территория Польши). В лагере разделил тяжкую судьбу всех узников, голод и холод, тем не менее выстоял сам и помогал выстоять многим своим собратьям. Свидетельством необычайного мужества и силы духа Мессиа́на стало сочинение в лагере одного из самых значительных произведений – *Квартета на конец времени* для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано<sup>13</sup>. Выбор нетрадиционного инструментального состава был определен присутствием в лагере кларнетиста, виолончелиста, скрипача и пианиста (самого композитора). Квартет был исполнен на открытом воздухе в тридцатиградусный мороз зимы 1941 года в присутствии пяти тысяч военнопленных. Так композитор сражался за то, чтобы выжить, и помогал своей музыкой выжить другим. «Никогда позднее, – комментировал композитор, – меня не слушали с таким вниманием и таким пониманием»<sup>14</sup>.

В качестве программы Мессиа́н предпослал квартету строки из Апокалипсиса: «И увидел я ангела, полного сил, спускающегося с неба и одетого в облако с радугой на голове. И лицо его было как солнце, а ноги – как огненные колонны. Он поставил правую ногу на море, левую – на землю, поднял руку и обратился к тому, кто живет во веки веков, и сказал: не будет больше времени, но при звуках трубы седьмого Ангела тайна Божия свершится» [Гл. 10: 5, 6].

Кроме того, как говорил сам Мессиа́н, в названии отражен и некий художественный рубеж: *это конец классического времени*. Не случайно в предисловии к квартету помещена *Маленькая теория моего музыкального языка*. Особый акцент композитор делает на объяснении ритмической организации пространства с помощью добавочной и отнятой длительности, ритмических канонов, ритмических педалей, принципа изометрии и т. п.

Необычна трактовка самого жанра квартета как программного многочастного цикла. Восемь частей имеют назва-

13. В лагере нашелся немецкий офицер – любитель музыки, который снабдил Мессиа́на карандашом и бумагой.

14. Halbreich H. Olivier Messiaen. Paris, 1980. P. 35.

ния: I. *Литургия кристалла*; II. *Вокализ для Ангела, возвещающего конец Времени*; III. *Бездна птиц*; IV. *Интермедия*; V. *Хвала предвечности Иисуса*; VI. *Танец ярости для семи труб*; VII. *Хаос радуг для Ангела, возвещающего конец Времени*; VIII. *Хвала бессмертию Иисуса*. Помимо названий, к каждой части композитор предпослал комментарий.

Драматургия цикла основана на контрастном противопоставлении образных сфер и повторяемости контрастов: возвышенной медитативной лирики (I, V, VIII части), драматической сферы, символизирующей могущественного Ангела (II, VII), скерцозной сферы, воплощенной через ритуальный «варварский» танец (IV, VI). Особняком стоит пантеистическая III часть, посвященная только птичьему пению. Между отдельными частями (II и VII, IV и VI) имеются и тематические арки. VI и VIII связаны одинаковым типом фактуры.

Контрасты между частями подчеркнуты тембровыми средствами. Квартетное письмо здесь далеко от традиционного, ибо для каждой части Мессиа́н избрал индивидуальное тембровое решение: весь состав квартета играет не во всех частях, а только в I и II (в крайних ее частях), VI и ряде фрагментов VII. Лирические V и VIII части основаны на монодии струнных с аккомпанементом (виолончель и фортепиано — в V, скрипка и фортепиано — в VIII). IV часть написана для трио без фортепиано, III — для соло кларнета. VI часть полностью монодическая, все инструменты играют в унисон. Уже все это свидетельствует о новом подходе к жанру квартета.

I часть — *Литургия кристалла* — играет роль пролога. Авторский комментарий в партитуре: «Около 5 часов утра солист импровизирует, окруженный звучащей пылью, трели теряются высоко в деревьях. Перенесите все в план религиозный, и вы получите тихую гармонию неба». Вся музыкальная ткань составлена из четырех пластов, оставляющих ощущение пространственного звучания. Строгая организация материала скрыта под обликом импровизационности. Фортепиано излагает красочные аккорды, словно падающие кристаллы. Это ритмическая и гармоническая педаль. Ее своеобразие состоит в том, что 29 аккордов падают на 17 ритмических долей. Именно здесь впервые был опробован принцип изометрии мотетов Г. де Машо, на которого ссылается сам Мессиа́н. Каждое новое повторение гармонической педали оказывается в новом ритмическом варианте. Партии кларнета и скрипки излагают пичьи зовы, трели, выкрикания; у виолончели — таинственные глиссандо и флажолеты на мелодической педали из пяти звуков. Этими различными напластованиями ладов, ритмов

композитор стремился воспроизвести радужные переливы света, краски готических соборов, щебет птиц, колокольные звоны — то есть все то, что выражает, по его мнению, *«тихую гармонию неба»*.

II часть — *Вокализ для Ангела...* — можно трактовать как заменяющую в квартете сонатное *allegro*<sup>15</sup>. Авторский комментарий: «Первая часть и реприза воплощают могущество грозного Ангела, середина — неосязаемую гармонию неба. У фортепиано — каскады нежно-голубых, лиловых, золотистых и зеленых аккордов, окружающих своим перезвоном отдаленное монотонное пение».

Эта часть построена на контрасте темпов (быстро — медленно — быстро) и на контрасте образных сфер: драматической и медитативной.

III часть — *Бездна птиц* — длинное соло кларнета. «Бездна, — комментирует автор, — это время со своими печалью и горестями. Птицы — это противоположность времени, это наше желание света, звезд, радуги и юбилейных вокализов».

Непрерывно делящаяся монодия, смело и оригинально написанная, имитирует птичье пение — трели, зовы, крики (как пишет автор, «это пение воображаемой птицы, но напоминающей все же черного дрозда»).

IV часть — *Интермедия* в трехчастной форме с варьированной репризой. Это род скерцо с оттенком ритуального танца, который ему придает неуклонное повторение темы.

V часть — *Хвала предвечности Иисуса* — построена на непрерывно развивающейся мелодии виолончели в очень медленном темпе в сопровождении тонко колорированных аккордов фортепиано. Комментарий автора — через слова *Священного Писания*: «Сначала было слово и слово это — Бог».

VI часть — *Танец ярости для семи труб* — еще одно скерцо в танцевальном ритме. «Все четыре инструмента играют в унисон, словно гонги и трубы (шесть первых труб Апокалипсиса возвестили о грядущих катастрофах, труба седьмого ангела возвестила об окончании таинств Бога)», — комментирует автор. В мелодическом рисунке, подготовленном темой IV части, подчеркивается излюбленный мессияновский интервал — тритон. В кружащихся фразах, тяготеющих все время к звуку *fis*, господствует нерегулярная метрика.

VII часть — *Хаос радуг для Ангела, возвещающего конец Времени* — и образным содержанием (Ангел-провозвестник), и тематизмом перекликается с II частью. Авторский комментарий: «Пьеса посвящена Ангелу, и особенно радуге вокруг его

15. Ни одна часть в квартете не написана в сонатной форме.

головы (радуга — символ мира, мудрости и всех световых вибраций)». По функции эта часть играет роль обобщающего финала, выступающего кульминацией драматической сферы, связанной с *концом времени* и кульминацией всего квартета. Эта часть наиболее сложна по форме и разработке тематического материала<sup>16</sup>.

Однако главный итог всей философской концепции сочинения заключен в «эпilogue» (VIII часть) — возвышенной медитации, где проникновенный голос скрипки в сопровождении фортепиано славит бессмертие Иисуса.

*Квартет на конец времени* — одна из художественных вершин творчества Мессиаана и принадлежит к числу самых репертуарных его произведений.

После освобождения из плена Мессиаан возвращается в Париж и начинает преподавать в Парижской консерватории (май 1941). За годы войны композитор сочинил еще три крупных цикла: *Видения Аминя* для двух фортепиано, *Три маленькие литургии* для женского хора и оркестра и *Двадцать взглядов на младенца Иисуса* для фортепиано. Этим сочинением завершается первый период творчества Мессиаана.

Короткий второй период охватывает с 1945 по 1953 годы. Музыка этих лет вдохновлена любовью к пианистке Ивонне Лорио, которая впоследствии стала его второй женой<sup>17</sup> и блистательной исполнительницей всех его фортепианных сочинений. Одно за другим появляются три сочинения: *Ярви, песнь любви и смерти* для сопрано и фортепиано, грандиозная *Турангалила-симфония* и *Пять припевов* для 12 смешанных голосов a cappella. Этот триптих сам Мессиаан называл *тристановским*, ибо посвящен теме любви и смерти.

К этому времени известность Мессиаана распространилась за пределы Европы. В 1947 году его приглашают в США, где с большим успехом Бостонский оркестр под управлением Кусевицкого исполнил его раннюю пьесу *Вознесение*. Именно от Кусевицкого Мессиаан и получил заказ на сочинение симфонии: «Напишите для меня произведение, какое хотите, в каком хотите стиле, продолжительностью, какой вы хотите, и для инструментального состава, какого хотите»<sup>18</sup>.

*Турангалила-симфония* (1948) стала его единственной симфонией и симфонией весьма своеобразной, с двумя

16. Форма этой части близка рондо

17. Мессиаан женился на Ивонне Лорио после смерти своей первой жены.

18. Цит. по кн.: Halbreich H. Olivier Messiaen. P. 371.

солирующими инструментами: фортепиано и «волнами Мартено». И все же это подлинная симфония, обладающая всеми важнейшими признаками жанра: она состоит из последовательности контрастных по характеру и тематизму частей, которые объединены сквозными темами, и в ней присутствует довольно редкое для творчества Мессиана интенсивное развитие тем. Сам Мессиаан охарактеризовал ее как «одно из самых мелодичных, вдохновенных, красочных и богатых находками своих сочинений»<sup>19</sup> Кроме того, она обращена к Человеку и в этом смысле наследует гуманистическую линию симфонизма Бетховена, Берлиоза, Брукнера, Малера.

Образный и символический смысл симфонии зашифрован в ее названии. Как объяснил сам композитор, в слове *Турангалила*, заимствованного из индийского санскрита, заложено множество значений: «лила — это игра, но игра в смысле божественного действия в космосе, игра созидания и разрушения, игра жизни и смерти. Лила — это еще и любовь.... Туранга — это бегущее, словно скачущий конь, время... Это также движение и ритм. Турангалила — песня любви, гимн радости, движению, ритму жизни и смерти». И еще один комментарий композитора: «Турангалила-симфония — это симфония любви и смерти — индийский вариант *Тристана и Изольды*»<sup>20</sup>.

*Турангалила* — монументальная десятичастная симфония длительностью в 1 час 20 минут. Она написана для тройного состава оркестра с расширенной группой ударных и, как уже отмечалось, с двумя солирующими инструментами. Солирующее фортепиано в дальнейшем будет присутствовать едва ли не во всех оркестровых сочинениях Мессиаана, как и расширенная группа ударных инструментов.

Архитектоника симфонии весьма своеобразна, ибо в ней имеет место повторение названий частей и повторение образно-смысловых контрастов. I. *Интродукция*, II. *Первая песнь любви*, III. *Турангалила*, IV. *Вторая песнь любви*, V. *Кровавое ликование звезд*, VI. *Сад сна любви*, VII. *Вторая Турангалила*, VIII. *Развитие любви*, IX. *Третья Турангалила*, X. *Финал*.

Как видно из перечисления названий частей, все четные части воплощают главную тему симфонии — *тему любви*, которая раскрыта как возвышенная медитативная сфера, наиболее богатая в мелодическом плане. Три *Турангалилы* посвящены теме *игры жизни и смерти* и контрастируют медитативным образам грозным драматическим характером. Центр

19. Цит. по кн.: Halbreich H. Olivier Messiaen. P. 370.

20. Messiaen O. Turangalila-Symphonie: disque — RCA, SB 6761-2 (аннотация).



симфонии и ее первая кульминация – V часть – *Кровавое ликование звезд*. Вторая кульминация и итоговое обобщение всей симфонии находятся в *Финале*. Обе эти части решены в жанре двух гигантских скерцо. Однако различные образные сферы в общей структуре симфонии переплетаются, обуславливая контрасты внутри частей. С этой особенностью мессиановской драматургии связана предусмотренная автором возможность сокращенного исполнения симфонии, о чем заявлено в комментарии к партитуре. Композитор предложил три варианта: III, IV и V части, или III, VII и IX (три *Турангалиты*), или VI, II, IV.

Через всю симфонию проходят четыре лейттемы, выделенные и названные самим Мессианом: *тема статуи, тема цветка, тема любви, тема аккордов*<sup>21</sup>.

*Тема статуи* (ц. 2 партитуры) в аккордовом изложении поручена тромбонам и низким духовым, звучит всегда fortissimo, рельефно выделяясь во всех частях, где она встречается. По ремарке композитора, ее «фатальный, устрашающий характер в духе древних мексиканских монументов». Отсюда и ее название.

*Тема цветка* (ц. 9 партитуры), очень лаконичная, поручена двум кларнетам pianissimo, она олицетворяет, по замыслу автора, «нежную орхидею, красный гладиолус, гибкий вьюнок». Темы статуи и тема цветка представляют характерные, чисто мессиановские образные сферы, знакомые и по *Рождеству Господнему*, по *Квартету на конец света*: грозную, драматическую и отрешенно созерцательную, медитативную.

*Тема любви* – это комплекс лирических тем, звучащих в разных частях. Интонационная основа их варьируется, но сохраняются темп Lento и тембр солирующей скрипки и «волн Мартено», излагающих мелодию в унисон с аккордовым сопровождением.

*Тема аккордов*, по ремарке композитора, «это, скорее, не тема, а материал для разнообразных звуковых фонов. Она может быть брошена в низкие регистры в виде тяжелых темных скоплений, либо рассеяна в отдельных штрихах и легких арпеджио»<sup>22</sup>.

Формы частей складываются из чередования нескольких тематических блоков (иногда контрастных, иногда

21. *Тема статуи* проходит в I, IV, V, VII, VIII частях, *тема цветка* – в I, IV, VIII, *тема любви* – во II, VI, VIII, X, *тема аккордов* – во II, VII, VIII, X частях.

22. *Messiaen O. Turangalila-Symphonie*: disque – RCA, SB 6761-2 (аннотация).

развивающегося типа), которые при повторении подвергаются варьированию.

*Турангалила-симфония* продолжает линию французского симфонизма в плане колористической красочности, картинной звукописи. Симфония изобилует тембровыми находками. Широко используются ударные, часто имитирующие яванский гамелан. Особую организующую роль в симфонии играют фортепианные каденции. Краска солирующего фортепиано рельефно выделяется на фоне оркестрового звучания: в *Интродукции* каденция подготавливает звучание центрального раздела; в IV части каденция служит связкой между репризой и кодой; в V — фортепиано вступает перед генеральной кульминацией; каденцией открывается VII часть.

Интересен эстетико-стилевой синтез *Турангалилы*: это и многокрасочная, ликующая импрессионистическая симфония, и симфония романтическая (ее называют современной *Фантастической*), и симфония «фовистская» с диковатым закликательным началом, «варварскими» ритуальными плясками, идущими от *Весны священной* Стравинского.

*Турангалила* стала вехой не только в творчестве самого композитора как его первое монументальное симфоническое произведение, но и в области всего симфонизма XX века. Новизна в подходе к самой концепции жанра симфонии, оригинальный оркестровый стиль, находки в области формы и процесса развертывания тематического материала оказали огромное влияние на творчество младших современников Мессиана.

Сочинения, появившиеся вслед за симфонией на рубеже 1940–1950-х годов, несут на себе экспериментальный отенок. В *Четырех ритмических этюдах* для фортепиано, *Органной мессе на день Пятидесятницы*, *Органной книге* Мессиан углубляет свои поиски в области организации музыкального пространства. Особое место среди сочинений этого времени занимают *Четыре ритмических этюда*. В них метод серийной организации музыкального материала в звуковысотной сфере переносится на иные уровни: ритм, динамику, артикуляцию. Этюд под названием *Система длительностей и динамических оттенков* стал первым *серийным* сочинением<sup>23</sup>. Представленные на семинаре молодых композиторов в Дармштадте (Германия), эти пьесы оказали огромное влияние на формирование молодого поколения авангардистов второй полови-

23. Термин *серийный* (в отличие от *серийный*) обозначает серийную организацию музыки по многим параметрам.

ны XX века. В это же время интерес к сонорике побудил Мессиаана попробовать свои силы в области конкретной музыки. В 1952 году он начал работу в парижской студии конкретной музыки Пьера Шеффера и сочинил пьесу под названием *Тембры-длительности*.

Третий период творчества Мессиаана (1953–1960) посвящен «птичьей» тематике. Еще студентом консерватории он последовал совету своего профессора по композиции Поля Дюка: «Слушайте птиц, это великие учителя», и с юного возраста стал записывать их пение. Птичьи образы встречались и ранее в различных произведениях композитора начиная с *Рождества*. Но это были не персонифицированные персонажи с ремаркой «птичье пение». С 1950-х годов появляются произведения, целиком посвященные птичьему пению, в которых автор выводит конкретных птиц: *Черный дрозд* для флейты и фортепиано, *Каталог птиц* для фортепиано, *Пробуждение птиц* для фортепиано и оркестра, *Экзотические птицы* для фортепиано и оркестра духовых, *Хронохрам* для оркестра. Птицы для Мессиаана – живые голоса природы и вместе с тем самые «музыкальные» представители природного мира.

«Это то, в чем заключается для меня музыка, – сказал Мессиаан в *Беседах с Клодом Ростаном*. – Музыка свободная, безымянная, импровизируемая для удовольствия, чтобы приветствовать восход солнца, чтобы пленить возлюбленную, чтобы возвестить всем о том, что луг или ветка принадлежат вам, чтобы остановить все споры, распри, соперничество, чтобы отдавать все силы и кипящую энергию любви и радости жизни...»<sup>24</sup>.

*Каталог птиц* (1958) – фортепианный цикл из 13 пьес звуковой протяженностью в 2 часа 45 минут. Оригинален замысел цикла: его пьесы – это «портреты» различных птиц<sup>25</sup>. Всего в *Каталоге* выведено 77 птиц. Их список приведен в нотах. По сравнению с первым циклом *Двадцать взглядов на младенца Иисуса в Каталоге птиц* сделан огромный скачок в область неизведанных приемов игры на фортепиано, новых тембров, красок, агогических оттенков, новой организации всего фортепианного пространства, почерпнутых из звучания самой природы. Композитор неизмеримо расширил возможности инструмента. «Я играю на фортепиано так, словно дири-

24. Цит. по.: Halreich H. Olivier Messiaen. P. 76.

25. I. Альпийская галка; II. Иволга; III. Синий дрозд; IV. Чернопегая каменка; V. Серая неясыть; VI. Лесной жаворонок; VII. Тростниковая камышовка; VIII. Малый жаворонок; IX. Широкохвостная камышовка; X. Каменный дрозд; XI. Канюк; XII. Белохвостная каменка; XIII. Большой кроншнеп.

жирую оркестром, иными словами, создавая на фортепиано иллюзию оркестра с широким диапазоном тембров и нюансов»<sup>26</sup>. Без этого цикла трудно себе представить многие фортепианные произведения Булеза, Ксенакиса, Штокхаузена и их новации. Каждой пьесе предпослан пространственный комментарий композитора, из которого можно узнать, что каждый «герой» цикла живет не сам по себе, а в сообществе с другими пернатыми, что все они перемещаются в пространстве: «величественный полет Королевского орла», «акробатический полет галки» (I); «жаворонок падает как камень» (VII); «канюк летает кругами» (IV). Мессиаан в предисловии и комментариях показывает, что мир пернатых неотделим от окружающей их природы: ее он описывает в словах и в звуках: морской берег и бескрайний океан, пустынные скалы и ледники, восход, заход солнца и многое другое.

«Голос птицы выведен на фоне пейзажа, времени дня, в окружении запахов, исходящих от растений данной местности, — это запахи болот Солонии или запахи средиземноморских сосен... Изображение изобилует разнообразием красок, тембров, ярко выраженного рельефа...», — замечает по этому поводу французский исследователь Д.Мари<sup>27</sup>.

В пьесах *Каталога* Мессиаан использует два типа гармонических фонем: для первого характерны пентатоника, аккорды терцовой структуры, трезвучия и долгое «вслушивание» в одну гармонию. Этот язык применяется для портретных характеристик птиц. «Консонантным» фонемам противопоставлен второй тип — «диссонантный», на котором как бы говорит сама природа. Здесь господствует аккордика, сконструированная из специфических звукорядов — ладов ограниченной транспозиции — или выведенная из птичьих рулад. Структура аккордов здесь в основном кварто-тритоновая, подчеркивается акустическое значение септимы, секунды, ноны, тритона. На противопоставлении этих двух типов фонем основана драматургическая идея музыки *Каталога*<sup>28</sup>. Для птичьей сферы языка Мессиаана присущи определенные фактурные приемы, ритмоформулы, сонорные эффекты, ставшие уже символами его художественного мира. Все эти оригинальные звуковые комплексы отражают различные типы птичьих «жанров»: крики-выкликания, трели, рулады, птичьи «каденции», строфы. В отдельных пьесах использованы и элементы сериализма. Так, в

26. *Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen*. Paris, 1967. P. 130.

27. *Mari D. Olivier Messiaen*. Paris, 1965. P. 108.

28. См. *Опарин А.* Фортепианное творчество Оливье Мессиаана. Дипл. раб. М., 1998. МГК им. Чайковского.

пьесе *Серая неясность* за каждым звуком закреплен свой динамический оттенок и своя длительность.

*Каталог птиц*, ставший и каталогом новейших приемов игры на фортепиано, композитор посвятил своим пернатым друзьям и Ивонне Лорио — первой исполнительнице цикла.

Последний период творчества Мессиана, самый протяженный, охватывает годы 1960–1988. Это время *синтеза* всех направлений, различных линий и образных сфер в музыке композитора, время создания крупномасштабных сочинений в различных жанрах: оркестровом, оперном, ораториальном и время новых открытий в области техники письма и новых красочно-выразительных возможностей оркестра. В оркестровых опусах *Из каньонов к звездам*, *Цвета града небесного*, *И чаю воскресения из мертвых* Мессиаан обращается к идее цветомузыки, воплощая свою феноменальную способность видеть в звуках-аккордах цвета. Смысл своей теории «цветозвука» сам композитор объяснил так: «Смешно приписывать каждому звуку свой цвет. Совсем не отдельные звуки порождают цвета, а аккорды или даже лучше сказать — звуковые комплексы. Каждый звуковой комплекс имеет очень определенный цвет. Он воспроизводится во всех других октавах, но будет наиболее естественным лишь в среднем регистре, осветляясь при подъеме вверх или мрачней в нижних октавах. Но если мы транспонируем аккорд по полутонам, то с каждым полутоном он будет изменять свой цвет»<sup>29</sup>.

В партитурах этого периода композитор помечает цветовые сочетания, соответствующие определенным инструментальным тембрам в данной звуковысотной позиции. Если при повторении созвучие перемещается вверх или вниз, то в соответствии с вышеизложенной теорией происходит модуляция цветовой гаммы.

В органном цикле *Девять медитаций на таинство святой Троицы* (1969) Мессиаан применил символический «язык общения», зашифровав в музыкальную ткань произведения тексты средневекового теолога Фомы Аквинского (из трактата *Summa theologiae*). Каждой букве алфавита композитор присвоил определенный звук в определенном регистре и заданной длительности. За отдельными словами (например, за глаголами «быть», «иметь») он закрепил характерную мелодическую интонацию. Кроме того, весь цикл объединил лейттемами, символизирующими Бога-Отца, Бога-Сына, Бога-Духа Святого. С помощью этой знаковой системы, по мнению композитора, произведение должно слушаться и читаться как книга.

29. Messiaen O. Conference de Notre Dame. Paris, 1978

Итогом творческого пути композитора стала грандиозная оркестрово-хоровая фреска — опера *Св. Франциск Ассизский* (1983), либретто которой написал сам. Сюжетом для нее послужило жизнеописание монаха Франциска Ассизского, жившего в Италии на рубеже XII–XIII веков и основавшего монашескую общину, впоследствии ставшую францисканским монашеским орденом. Из жизнеописания, собранного в анонимном сборнике *Цветы*, известно, что монах исцелял прокаженных, проповедовал мир и любовь для установления царства Божьего на земле и был большим почитателем птиц. Весь облик святого был близок Мессияну, а его любовь к птицам давала повод композитору отразить в опере свою излюбленную тему — птичье пение. Для художественного оформления первого исполнения оперы 28 ноября 1983 года в Париже Мессиян пригласил итальянских художников, которые, воплощая замысел автора, выполнили декорации в символических тонах религиозной живописи францисканского монаха Фра Анжелико. Дирижировал сам Мессиян.

Музыка оперы, состоящей из трех актов и восьми картин (длительностью более четырех часов), пронизана пением птиц. Центральные сцены (5-я — *Ангел музыкантов* и 6-я — *Проповедь птицам*) — кульминация красочного звучания, воплощающего многоголосый птичий хор. Яванский гамелан (ксилофон, ксилоримба, маримба) в оркестровом вступлении к 6-й картине олицетворяет вокализ жаворонка. На этот вокализ накладываются ругады певчего дрозда (кларнет), славки-черноголовки (флейта пикколо), зяблика (скрипка соло), черного дрозда (первая флейта), дрозда-музыканта (первые «волны Мартено») и японской птицы Угизу (вторые «волны Мартено»). Сам же Франциск выступает как орнитолог, подробно рассказывающий о разных птицах и красоте их пения.

Кроме птичьих мелодий интонационную основу сочинения составляет пение в духе григорианского хорала, так как на протяжении всей оперы ее герои читают молитвы, проповеди, толкуют Святое Писание.

*Св. Франциск Ассизский* — опера ораториального плана, с широким участием хора, речитативными вокальными партиями. Композитору хотелось донести до сознания слушателей весь текст, внушая важные для него религиозные истины. Опера, в которой сконцентрировалось все многообразие образного мира Мессияна, стала одной из вершин в музыке XX века. Ее значение можно сопоставить лишь с *Воццекам* Берга.

Последним крупным сочинением Мессияна стал монументальный многочастный цикл *Книга св. Причастия* (1988)

для органа. Знаменательный факт: с органного сочинения на тот же «сюжет» (*Небесное причастие*, 1926) композитор начал свой творческий путь, органной *Книгой св. Причастия* завершает его. Сравнение этих двух сочинений может дать яркое представление о той грандиозной эволюции, которую проделал композитор.



Подводя итоги, отметим, что все творчество Мессиа-на в западноевропейском искусстве второй половины XX века выделяется своей высокой этической направленностью, чистотой помыслов и глубиной поисков. Уникальные художественные открытия Мессиа-на, его новации в области ладовой, ритмической, тембровой структуры музыки, техники композиции совершили подлинный переворот, оказали глубочайшее воздействие на музыкальное мышление последующих поколений композиторов, дав им импульс для новых поисков и открытий.

## Основные произведения

### Опера

*Св. Франциск Ассизский*, либретто О.Мессиа-на (1983)

### Произведения для оркестра

*Забывшие приношения*, симфоническая медитация (1930)

*Сверкающая гробница* (1931)

*Гимн св. Причастию* (1932)

*Вознесение* (1933)

*Турангалила-симфония* (1948)

*И чаю воскресения из мертвых* для камерного оркестра (1964)

### Произведения для фортепиано с оркестром

*Пробуждение птиц* (1953)

*Экзотические птицы* для оркестра духовых инструментов (1956)

*Семь хайку* для фортепиано и камерного оркестра (1962)

*Из каньонов к звездам* для фортепиано соло, валторны, ксилоримбы, гlockеншпиля и оркестра (1974)

### Произведения для хора и оркестра

*Три маленькие литургии Божественного присутствия* (1944)

*Преображение* для смешанного хора, семи солистов-инструменталистов и оркестра (1969)

*Произведения для фортепиано*

*Бурлескная фантазия* (1932)

*Рондо* (1943)

*Образы слова Аминь для двух фортепиано* (1943)

*Двадцать взглядов на младенца Иисуса* (1944)

*Кантейоджая* (1949)

*Четыре ритмических этюда* (1950)

*Каталог птиц* (1960)

*Садовая славка* (1970)

*Произведения для органа*

*Явление предвечной церкви* (1932)

*Вознесение*, версия для органа (1934)

*Рождество Господне*, девять медитаций (1935)

*Тела нетленные* (1939)

*Месса на Троицын день* (1950)

*Органная книга* (1951)

*Медитации на Таинство св. Троицы*, девять медитаций для органа (1969)

*Книга св. Причастия* (1988)

*Камерные произведения*

*Тема с вариациями* для скрипки и фортепиано (1932)

*Квартет на конец времени* (1941)

*Черный дрозд* для флейты и фортепиано (1951)

*Вокальные произведения*

*Поэмы для Ми* для голоса и фортепиано (1936)

*О, священные пиришества!* Мотет на св. Причастие (*O, Sacrum Con-  
viciunt!*) для четырехголосного хора или сопрано (1937)

*Песни земли и неба* (1938)

*Ярави, песнь любви и смерти* для сопрано и фортепиано (1945)

*Пять припевов* для 12 смешанных голосов (1949)

*Конкретная музыка*

*Тембры-длительности* (1952)

**Пьер Булез (р.1925)**

Рядом с Мессианом, которого можно представить как провозвестника неоромантического направления второй половины XX века, зарождаются новые течения, свидетельствующие о крутом переломе в искусстве, о резком «диссонант-



ном» сдвиге в художественном сознании. Ошеломляющие своей новизной, они вошли в историю под общим названием «музыкальный авангард»<sup>30</sup>. Рядом с классиками современной музыки выступает новое, молодое поколение композиторов. Одним из самых активных и влиятельных представителей авангарда явился Пьер Булез.

На волне авангарда появилось множество направлений, обычно кратковременных, но оставивших след в искусстве нашего времени. Это *сериализм* и *структурализм*, начало которым положил Веберн, а отдали дань почти все авангардисты; *конкретная* и *электронная музыка*, возникшая благодаря бурно развивающемуся техническому прогрессу; *стохастическая музыка* — чисто индивидуальное изобретение Яниса Ксенакиса, который сочинял с помощью точных математических расчетов; *сонористика* (или *сонорика*), получившая широкое распространение как реакция на структурализм (в то время как в сериальной музыке все основано на точном расчете, сонорная оперирует тембровыми, звукокрапочными звуковыми потоками, нерасчлененными, не дифференцированными ни по высоте, ни по ритмическим параметрам). С сонорикой тесно соприкасается *алеаторика*, допускающая при исполнении элемент случайности и предоставляющая интерпретаторам возможность выступать в качестве соавторов.

Пьер Булез отдал дань едва ли не всем этим направлениям. Начал он с сериализма, был первым среди французских композиторов, кто после Второй мировой войны оценил открытие Шёнберга — его атональную додекафонию. Однако Булез пошел далее. Все новации в музыке XX века, возникшие благодаря гению Дебюсси, а позднее Мессиаана, были Булезом адаптированы и соединены с открытиями Шёнберга, Берга и Веберна. Сам по себе этот стилиевой синтез оказался уникальным. На основе подобного синтеза и созрело искусство Булеза. Он пришел к так называемой сериальности — тотальной серийной организации музыки по нескольким параметрам: звуковысотному, ритмическому, тембровому, артикуляционному, динамическому, что привело к предельной структурализации музыкального процесса и формы сочинения. Исчерпав возможности сериальности, Булез в основу творчества положил элемент случайности. Путь от сериализма к алеаторике — это путь Булеза.

Булез — музыкант необычайно разносторонний: композитор, дирижер, пианист, музыкальный критик, педагог, крупный и чрезвычайно активный общественный деятель, ор-

<sup>30</sup>. Это слово вошло в обиход после Второй мировой войны. Сейчас принято называть послевоенный авангард второй волной авангарда.

ганизатор знаменитого ансамбля *InterContemporaine*, вдохновитель и создатель научного музыкального центра в Париже IRCAM'a<sup>31</sup>, в который стремятся попасть для обучения все молодые композиторы мира.

Булез-композитор, автор около 50 опусов, уже занял свое место в истории музыки. Влияние Булеза на современных композиторов огромно. И вместе с тем из всех своих ипостасей как композитор он менее всего известен (во всяком случае, в настоящее время). Его музыку редко исполняют, немногие из его сочинений записаны на диски. В последние 20 лет он мало сочиняет. С 1985 по 2003 год им создано всего пять опусов.

Булез-дирижер наиболее известен. Ему принадлежат многочисленные диски с записью музыки композиторов XX века: Дебюсси, Шёнберга, Берга, Веберна, Стравинского, Бартока, Вагнера, Малера с самыми знаменитыми оркестрами мира.

Булез-критик предстает в неповторимой манере острого на слово, язвительного полемиста, резко ниспровергающего все, что его не устраивает в современной музыке. Он унаследовал критический стиль своих великих французских предшественников – Берлиоза и Дебюсси.

Пьер Булез родился в 1925 году в Монбризоне – небольшом французском городке на юго-западе Франции. Обычная музыкальная жизнь, которой живут крупные французские города, там отсутствовала: не было ни концертов, ни музыкальных спектаклей. Знакомство с музыкой состояло только в том, что маленький Пьер играл на рояле, беря частные уроки с шести лет. Его репертуар включал произведения Моцарта, Гайдна, Бетховена, Шуберта, Шопена. Он пел в хоре католического колледжа, репертуар которого состоял из произведений И.С.Баха, Жоскена Дебре, Орландо Лассо, Палестрины.

После окончания иезуитской семинарии в Сен-Этьенне Булез поступил в Лионский университет на математический факультет. (Отец ему прочил карьеру инженера.) Развитие логического мышления помогло ему в дальнейшей его профессиональной работе композитора. На исходе учебного 1942/43 года Булез решил ехать в Париж, чтобы целиком посвятить себя музыке. «Я буду музыкантом», – заявил он отцу, после чего последовал полный разрыв с родительским домом. Повторилась судьба Гектора Берлиоза, которому роди-

31. IRCAM – Institut Recherche et coordination l'acoustique musical

тели также отказали в материальной поддержке, когда он захотел стать музыкантом.

Осенью 1943 года Булеза приняли в Парижскую консерваторию в подготовительный класс гармонии Ж. Дандело и контрапункта А. Ворабур<sup>32</sup>, а с 1944 года он стал посещать класс анализа Оливье Мессиана. Впечатляющи для молодого музыканта были анализы Мессиана таких сочинений, как *Петрушка*, *Весна священная* Стравинского, *Моя матушка гусыня* Равеля. Позднее Булез сделал собственный анализ *Весны священной*. Влияние Мессиана чувствуется в первых произведениях молодого композитора, в частности в *Трех псалмодиях для фортепиано*. Но в это время он знакомится с балетом *Игры* Дебюсси, Квнтетом ор. 26 Шёнберга, *Воццекам* Берга, Симфонией ор. 21 Веберна. Отныне музыка Мессиана более не удовлетворяет молодого музыканта, мир романтической восторженно-эстетической образности кажется устаревшим. Назрел разрыв с Мессианом, и вскоре он стал неизбежным. «Когда он пришел в класс впервые, он был очень мил, — вспоминал Мессиан. — Но вскоре стал гневаться на весь мир. Он считал, что все в музыке идет плохо. В следующем году он открыл серийный язык и обратился к нему с безграничной страстью, полагая, что это была единственно жизнеспособная грамматика»<sup>33</sup>.

В 1945 году Рене Лейбовиц дирижировал произведениями Шёнберга в Париже. Теоретик и композитор, поклонник музыки нововенской школы после Второй мировой войны, Лейбовиц стал пропагандистом идеи музыки Шёнберга и его учеников. Желая овладеть додекафонной техникой, Булез перешел в класс к Лейбовицу. И хотя его влияние на музыкальное мышление Булеза было немалым, контакт и с ним был недолгим (1945–1946). Его авторитарная педагогическая манера, перенятая у Шёнберга, не подошла Булезу. Кроме того, Лейбовиц не поддержал стремление Булеза идти далее Шёнберга в области сериальности. Додекафония Шёнберга для Лейбовица, по мнению Булеза, оставалась застывшей догмой.

С 1946 года началась практическая деятельность Булеза в театре *Petit Marigny* знаменитого французского актера и режиссера Луи Барро. Поначалу он выступал как исполнитель на «волнах Мартено» в спектакле *Гамлет* Шекспира с музыкой Онегера, позднее стал музыкальным руководителем театра: писал музыку к спектаклям, аранжировал, сам участвовал в качестве исполнителя, играя на «волнах Мартено» и фортепи-

32. Андре Ворабур — жена Артура Онегера. С семьей композитора у Булеза установились дружеские отношения.

33. Цит по: *Jateux D. Pierre Boulez. Paris, 1984. P. 28.*

ано. Для спектаклей Булез широко использовал произведения Онеггера, Пуленка, Орика, Соге, хотя для него эта музыка находилась уже в другом измерении. Он не принимал ни Стравинского<sup>34</sup>, ни композиторов *Шестерки*, никого, кто связан был неоклассицизмом. Позднее, в 1955 году для этого театра он напишет музыку к постановке трилогии Эсхила *Орестя*.

В 1946 году Булез сочинил два произведения: Сонату для флейты и фортепиано и Первую сонату для фортепиано. Последняя была сразу же публично исполнена Ивет Гримо, и в настоящее время ее расценивают как первое значительное произведение Булеза, которое услышали в Париже. Писал он ее в пору знакомства с *Камерной симфонией*, *Лунным Пьеро* и *Тремя тьесами* ор. 11 Шёнберга. По свидетельству самого Булеза, на этих произведениях лежит печать влияния атональной музыки австрийского композитора.

1947 год принес два новых вокально-инструментальных опуса — *Свадебный лик* и *Солнце вод* на тексты Рене Шара — поэта-сюрреалиста, союз с которым позднее привел к созданию кульминационного сочинения Булеза — цикла *Малоток без мастера*

*Свадебный лик* существует в трех редакциях: первая — для сопрано, контральто, двух «волн Мартено», фортепиано и ударных (1946–1947), вторая — для сопрано, контральто, женского хора и оркестра (1957), третья — для сопрано, контральто, женского хора и оркестра (1989). Исполнение этого сочинения во второй редакции в 1957 году в Кёльне стало дебютом Булеза в качестве дирижера большого симфонического оркестра — дебютом его будущей плодотворной исполнительской деятельности. *Солнце вод* также имеет три редакции. Первая — для голоса и оркестра (1948), вторая — для трех солистов и камерного оркестра (1950), третья — для сопрано, тенора, баса, хора и симфонического оркестра (1958). В дальнейшем для творчества Булеза станет характерным постоянное возвращение к ранее написанным произведениям, которые он представляет в новых версиях. Так, к *Книге для квартета* (1949), композитор вернулся в 1968 году, сделав редакцию для струнного оркестра, назвав ее *Книгой для струнных*.

1948 год знаменателен созданием нового крупного сочинения — Второй сонаты для фортепиано. Это безусловный шедевр Булеза, сочинение, которое исполняется чаще других, неоднократно записано на диск и входит в репертуар многих

34. Позднее мнение о Стравинском Булез изменит, о чем свидетельствует его статья *Стравинский жив*. В то время как о Шёнберге он напишет статью *Шёнберг мертв*.

пианистов. Соната стала уже классикой XX века. В эволюции композитора она занимает место предсериального (или пост-додекафонного) сочинения. К этому времени Булез уже полностью овладел шёнберговской серийной техникой, но она его более не удовлетворяла. В этом сочинении он вышел за ее пределы, ориентируясь на технику Веберна, и вплотную подошел к регламентации музыки по многим параметрам, иначе говоря, к сериальности.

Соната монументальна, длительностью около полу-часа (как Соната h-moll Листа или Соната op. 106 Бетховена). Ее четыре части (Быстро – Медленно – Умеренно – Быстро) темповыми контрастами напоминают классические циклы. Но внутреннее ее наполнение отличается абсолютной новизной, она не проста для восприятия и требует определенных усилий от слушателя. Ее новаторский стиль ощущается особенно наглядно, если представить, что Соната Булеза – современница Седьмой сонаты Прокофьева. *Вторая соната* Булеза атематична, атональна, ткань ее разорвана в духе веберновского пуантилизма; «художественная цель Булеза – передать дисгармоничность мира, отсутствие логических связей в событиях, абсурдность человеческого существования»<sup>35</sup>.

Сам Булез о формах сонаты напишет следующее: «Возможно, под влиянием всей нововенской школы, которая хотела восстановить все старинные формы, я прельстился их полным разрушением; я хотел разрушения того, что было сонатной формой в первой части»<sup>36</sup>, растворения формы медленной части посредством тропа, рассеивания формы скерцо посредством вариационной формы, наконец, разрушения в четвертой части фугированной и канонической форм... Во Второй сонате имеется некий взрыв, где все классические формы были преданы огню... После Второй сонаты я никогда не писал музыку, опираясь на формы прошлого»<sup>37</sup>.

По характеру это сочинение уже чисто булезовское. Вторая соната – словно портрет 23-летнего Булеза, как верно подметила французская исследовательница его творчества Д.Жамё. Первая часть агрессивна. Ее начало неистово, яростно, пианист, словно сорвавшись с цепи, набрасывается на клавиатуру, охватывающую все регистры, как на нечто бурно со-

35. Куницкая Р. Французские композиторы XX века. М., 1990. С. 134.

36. Д.Жамё утверждает обратное: форма сонаты классическая: экспозиция, тема А и ее развитие: такты 1–40, тема В и ее развитие: т. 41–67; реприза А: т. 68–127; реприза В: т. 128–159; разработка: т. 160–166; реприза: т. 167–196.

37. Цит. по: Куницкая Р. Цит. соч. С. 130.

противляющееся. Третья и четвертая части (за исключением коды) – в том же характере. Вторая часть контрастирует отрешенной, спокойной внеличной лирикой. Она, как пишет Д.Жамё, проходит почти сухо, с ироничным оттенком, без всякой попытки очаровать. Четвертая часть столь же напориста и неистова, как первая, и только ее кода приводит к успокоению. О коде четвертой части Жамё написала очень поэтично: «Мы отправляемся в путешествие в неизведанную страну. Музыка разворачивается перед нашими глазами как импровизация, словно ведомая неким Богом... теперь клавиатура не сопротивляется, она приручена, она рассказывает вполголоса, позволяя тишине понемногу заполнить пространство в уверенности, что слов больше не нужно. Произведение заканчивается, как открытое окно в теплой ночи»<sup>38</sup>.

С первого раза понять Сонату довольно трудно, она требует привыкания. Не случайно, когда она впервые прозвучала, реакция музыкантов была очень разной. Одни ее приветствовали, другие критиковали, как, например, Э.Журдан-Моранж: «Я ее не поняла. Я была среди тех, кто присоединился к мнению греческого философа Аристотеля, утверждавшего морально-этическую силу музыки. Он говорил, что, когда звучала прекрасная музыка, лица слушателей расправлялись, выражение их становилось лучше... Так вот, публика в тот вечер не излучала красоту, она была лишь в возбуждении. Гнев и смех были на их лицах, но вежливость аудитории была поразительной, так как после получаса скуки или протеста они даже не свистели и были гораздо более вежливы, чем адепты Булеза, которые покинули зал, хлопнув дверью, в то время как две прелестные пианистки Жаклин Бонно и Женевьева Жуа исполнили произведения Шумана»<sup>39</sup>.

Пианизм Булеза во Второй сонате почти традиционен. На рояле играют десятью пальцами и только на клавиатуре по черным и белым клавишам. Здесь нет ни игры кластерами, предплечьем, нет вмешательства в корпус рояля, что так любят авангардисты. Фортепианный стиль Булеза отчасти наследует французские традиции Дебюсси, Равеля, Мессиаана, но близок также раннему Шёнбергу и в чем-то Веберну. Композитор использует максимум возможностей фортепиано, делая Сонату настоящим камнем преткновения для пианистов-виртуозов. В смысловом плане она своим жестким, неистовым стилем противостоит господствовавшей в то время мессиановской музы-

38. *Jameux D. Pierre Boulez. P. 46.*

39. Цит. по: *Jameux D. Pierre Boulez. P. 47.*

ке с ее многокрасочностью, эмоциональной приподнятостью, как противопоставлены были после Первой мировой войны сочинения *Шестерки* своим бурлескным, фарсовым, «карнавальным» смыслом музыке романтической и импрессионистической. По технике это сочинение, как уже отмечалось, пост-додекафонное. Серией Булез пользуется абсолютно свободно, делая ее базой для непрерывного варьирования.

С изложения двенадцатизвучной серийной последовательности начинается первая часть Сонаты.

В ритмике Булез пошел вслед за Мессианом, используя обратимые и необратимые ритмы, принцип увеличения и уменьшения в ритмических структурах, добавочные и отнятые длительности, ритмические каноны, а также принцип изометрии, который возродил Мессиаан, высвободивший ритм от звуковысотной зависимости.

*Структуры* для двух фортепиано (1951) стали следующим крупным и структурированным сочинением Булеза. В нем композитор, оттолкнувшись от этюда Мессиаана *Система длительностей и динамических оттенков*, серийный метод распространил на иные параметры: ритмический, динамический, артикуляционный, тембровый. В *Структурах* Булез исследует строго рассчитанный тип материала и характеризует свою манеру как «абстрактный чертеж». После скандального исполнения этого сочинения на Фестивале современной музыки в Донаушингене (1962) Булез сделал вывод, что хотя он и на правильном пути, но творческие проблемы решает слишком схематично и его идеи не доходят до слушателей. Позднее об этих сочинениях Булез сказал: «Я не почувствовал в большинстве сочинений, созданных в эту эпоху, ничего другого, кроме проектов, удовлетворяющих лишь с точки зрения интеллектуальной... Но этот период длился недолго, ибо я всегда признавал значение музыки как средства общения»<sup>40</sup>.

*Структуры* мало играют, еще меньше слушают, но о них много спорят, их многие анализируют и описывают. *Структура 1a* (первая тетрадь из цикла) длительностью в три с половиной минуты впервые была исполнена Булезом и Мессиааном в 1952 году на двух роялях в театре *Comedie des Champs-Élysées*. Это был концерт в рамках цикла *Произведения XX века*, организованный ЮНЕСКО. В зале находился Стравинский, который нашел это произведение «вызывающим», но, по свидетельству Роберта Крафта, заинтересовался автором.

В 1951 году Булез вместе с Мессиааном вошел в исследовательскую группу Пьера Шеффера (*Groupe de Recherches*),

40. Цит. по: Кунницкая Р. Французские композиторы XX века. С. 147.

создавшего студию конкретной и электронной музыки. В это время Булез стал уже фигурой достаточно известной в кругу авангарда, но широкую публику ему еще не удалось завоевать. Это его волновало. В 1954 году он организовал концерты новой музыки под названием «*Domaine musicale*» (Сфера музыки), аргументировав этот шаг следующим образом: «Меня мало играют и играют плохо. Я создам такую структуру, которая изменит подобную ситуацию»<sup>41</sup>.

Эта концертная организация много сделала для пропаганды новейшей европейской музыки — музыки авангарда, в том числе и музыки Булеза. Но не только. Программы концертов *Domaine musicale*, которые приводит в своей книге Д. Жамё, показывают, что это были концерты старинной и современной музыки. Булез положил начало такому типу программ, и они получили широкое распространение в Европе благодаря *Domaine musicale*. Так, в первых программах рядом с фамилиями И.С.Баха, Дюфаи, Монтеверди стояли имена Дебюсси, Равеля, Стравинского, Бартока, Шёнберга, Веберна, Берга, Ноно, Штокхаузена, Мадерны, Вареза. Это было революцией в музыкальной жизни Парижа. До этого Радио Франс ограничивалось только пропагандой произведений Прокофьева, *Шестерки*, Соре, Мессиана, Мартину, Даллапиккола. А теперь благодаря Булезу Париж стал городом современной музыки.

1955 — год окончания нового шедевра Булеза — цикла *Молоток без мастера*. Это сочинение остается кульминационным в творчестве композитора, оно наиболее часто исполняется, неоднократно записано на компакт-диск. Цикл наиболее полно представляет стиль Булеза как яркий художественный образец музыки, написанной в сериальной технике, с которой, однако, он обращается достаточно свободно. Художественная интуиция позволила ему создать интересное и впечатляющее произведение. Точный математический расчет «обручился» здесь с ясной художественной концепцией.

*Молоток без мастера* — вокально-инструментальное сочинение для голоса (меццо-сопрано) и инструментального ансамбля на текст французского поэта-сюрреалиста Рене Шара. В *Молотке* скрестились различные линии музыки XX века: от Дебюсси — нежный, светлый, утонченный колорит инструментального сопровождения; экзотический оттенок (придаваемый звучанием таких инструментов, как ксилофон, вибратфон, гитара); опора в отдельных частях на танцевальные ритмы, подчас завуалированные, подчас более явные. Причем эта танцевальность подчас имеет ритуальный оттенок — как в

41. Цит. по: *Jameux D. Pierre Boulez. P. 46.*



*Весенних хороводах* Дебюсси или в *Весне священной* Стравинского. «Звуковое очарование заставляет злые языки сравнивать это сочинение с музыкой Равеля», — замечает Д.Жамё<sup>42</sup>. Сам же Булез говорит об этом сочинении: «Это мой *Лунный Пьеро*», указывая на нити, тянущиеся к Шёнбергу. Параллели просматриваются во многом. Эмоциональный план сочинения определенным образом перекликается с сочинением Шёнберга: музыка воплощает атмосферу призрачных сновидений, кошмарных снов, галлюцинаций. Образы гротескные чередуются с пасторальными, хрупко лирическими, хотя в целом музыка мягче, нежнее, изящнее. Она очень привлекательна своими красочными тембрами. Ладовая же основа, как и у Шёнберга, атональна, что для французской музыки, развивавшейся на протяжении полувека как тональная, политональная, модальная, было большой неожиданностью. От Шёнберга — идея воспользоваться в качестве сопровождения вокального цикла небольшим ансамблем. Он близок шёнберговскому по количеству инструментов, однако у Булеза преобладают ударные, а отсутствует фортепиано, играющее важную роль в *Лунном Пьеро*.

<i>Лунный Пьеро</i>	<i>Молоток без мастера</i>
Голос	Голос
Флейта (+ флейта-пикколо)	Флейта
Кларнет (+бас-кларнет)	Вибрафон
Скрипка	Ксилоримба
Альт	Альт
Виолончель	Гитара
Фортепиано	Ударные

Подобно тому как это было в *Лунном Пьеро*, в каждом номере используется новая комбинация инструментов. Намеренные аллюзии на № 7 *Лунного Пьеро* содержит № 3 *Молотка без мастера*, где звучит голос в сопровождении только одной флейты. Если сравнить *Молоток* с *Лунным Пьеро*, то у Шёнберга двадцать одна пьеса организована в три цикла по семь стихотворений достаточно традиционно. У Булеза девять частей сгруппированы также в трех циклах, хотя сам принцип циклической организации совершенно иной и зависит от использования только трех стихотворений. При этом каждое из трех стихотворений объединяет части на расстоянии. Первый цикл связан с текстом стихотворения Р.Шара *Неистовое ремесло* (I, III, VII части):

<sup>42</sup>Jateux D. Pierre Boulez. P. 100.

Красный фургон прицепленный к драндулету  
И труп в корзине  
И утомленные лошади полукругом  
Я мечтаю держа голову на острие перуанского ножа.

Второй цикл – *Палачи одиночества* (II, IV, VI, VIII – все четные части):

Шаг удалился  
Пешеход скрылся в циферблате Мнимого  
Маятник машинально бросает свой гранитный груз.

Третий цикл – *Прекрасное здание и предчувствия* – объединяет V и IX части. В этом стихотворении текст наиболее длинный:

Я слышу море ходит подо мною  
Вздыхает мертвые валы над головою  
Ребенок мол прогулочный безлюдный  
Мужчина отблеск мнимый  
Кристалльные глаза в лесах  
Рыдая ищут голову-жилище<sup>43</sup>

*Перевод В. Козового*

Цикл выглядит так:

Неистовое ремесло Artisanat furieux	Палачи одиночества Bourreau de solitude	Прекрасное здание и предчувствия «Bel Edifice...»
I. Avant l'Artisanat furieux		
II	Commentaire I de Bourreau de solitude	
III. L'Artisanat furieux (vocal)		
IV.	Commentaire II de Bourreau de solitude	
V.		Bel Edifice... (vocal)
VI.	Bourreau de solitude (vocal)	
VII. Après l'Artisanat furieux		
VIII.	Commentaire III de Bourreau de solitude	
IX.		Bel Edifice... double (vocal)

Почему Булез избрал сюрреалистические стихи? «То, что меня привлекло у Шара, это исключительная концентра-

**43.** Никаких знаков препинания, кроме заключительной точки, Рене Шар не ставит.

ция образов. Весь мир сосредоточен у него в одном слове или выражении (фразе)»<sup>44</sup>.

В *Молотке без мастера* нарочитое сопоставление слов символизирует свободную игру образов. За этим абсурдным сопоставлением слов, фраз каждый слушатель может выстроить свой содержательный ряд, но в нем непременно будет преобладать ощущение тоски и трагичности существования.

Принципы вокализации текста у Булеза иные, чем в *Лунном Пьеро*. Там голос присутствует во всех пьесах и в каждой пьесе звучит непрерывно, пока не исчерпан весь текст. Кроме того, для всех частей Шёнберг избрал один тип вокализации: *Sprechgesang*. Такое бескомпромиссное решение приводит к некоторой монотонии. Не случайно Стравинский, иронизируя, предложил выпустить грамзапись инструментальной части *Лунного Пьеро* без голоса, а владельцу диска «подвывать» по собственному усмотрению.

У Булеза из девяти частей только четыре с голосом (III, V, VI и IX), остальные чисто инструментальные. Но во всех частях композитор применил разный тип вокализации, что сделало пение гораздо более разнообразным. Так, в III части пение мелизматическое с широким распевом отдельных слогов. Обостренная интервалика, широкие скачки на септимы, ноны, изломанность мелодических линий свидетельствуют о том, что не французская, а австро-немецкая традиция вокализации послужила опорой для Булеза.

В V и VI частях мелизматическое пение чередуется с силлабическим (слог — звук). В IX используются разные типы пения: силлабическое, *parlando*, пение с закрытым ртом, *Sprechgesang*.

При этом в каждой вокальной части голос играет различную роль. Так, в III части, где только одна флейта, пение господствует. В V части большие фрагменты отданы инструментальному ансамблю. Слова то выплывают из инструментального сопровождения, то вновь растворяются в нем. Длинная инструментальная прелюдия и постлюдия обрамляют вокальную часть в VI пьесе.

Общий план цикла *Неистовое ремесло* (I, III, VII) прочитывается достаточно легко: одинаковая продолжительность пьес (от одной минуты до 2'25''); отсутствие ударных в тембрах, почти одни и те же инструменты в двух крайних частях этого цикла, окружающие третью часть; темп — подвижный в крайних частях цикла, умеренный в третьей части; звучание легкое, прозрачное, ажурное; фактура I и VII пьес одинаковая.

44. Цит. по: *Jameux D. Pierre Boulez*. P. 39.

Второй цикл — *Палачи одиночества* (II, IV, VI, VIII) — сложнее. Пьесы, появляющиеся с регулярностью четных номеров, более связаны между собой. Драматургия выстроена таким образом, что этот цикл, по словам самого Булеза, надо рассматривать как единое произведение. Много общего есть в выборе тембров: господство флейты, альты, ксилоримбы в сопровождении различных типов ударных. В крайних частях цикла (II и VIII) фактура сходная. В них мелодическая концепция преобладает. В двух средних — контраст фактуры: IV — амелодична, VI — с яркой мелодической линией у флейты и голоса.

Третий цикл — *Прекрасное здание и предчувствия* (V и IX). Пятая пьеса занимает центральное положение в произведении в целом, а девятая является ее финалом. По ремарке композитора она представляет собой дубль пятой части (то есть на тот же текст, только вдвое длиннее).

Обе пьесы написаны с голосом. Инструментальный состав в обеих частях почти одинаков: участвуют все шесть основных инструментов плюс ударные в IX. Роль ансамбля в V части велика: есть вступление, длинные инструментальные интерлюдии, интенсивное сопровождение. Пение не только силлабическое, но и мелизматическое, со сложным ритмическим рисунком, изломанными мелодическими линиями, базирующимися на атональной основе. Все это почти в духе Веберна, но у него ритмика значительно проще и ближе к песенной. Здесь же ритмика вокальной партии сложна, как в инструментальной музыке. Диалог голоса и флейты — сквозная идея всех вокальных номеров.

IX часть делится на два раздела. В первом голосу поручен тот же текст, что и в V части; во втором голос погружен в инструментальную фактуру и солист поет с закрытым ртом. В этом разделе почти полностью исчезают ударные и мелодический «обмен» происходит между голосом и флейтой с финальной «победой» флейты. Ударные возникают вновь в двух каденциях, в которых воскрешается материал III части.

Единство всего цикла — не только в сериальной организации, но и в стиле вокализации, в распределении тембров, в организации трех циклов, выстраивающихся как бы в форме пирамиды с вершиной в V части.

Чтобы ощутить эту цикличность на расстоянии, произведение требует активного и вдумчивого восприятия. Такой тип цикличности Булез, возможно и бессознательно, почерпнул у Мессиана. Некоторые мессиановские циклы имеют подобную внутреннюю цикличность и повторяемость назва-

ний и образов частей, как, например, *Турангалла-симфония* или *Квартет на конец времени*.

Третья соната для фортепиано — следующее этапное произведение Булеза появляется в 1957 году и вслед за нею статья под названием *Alea*. Булез вводит в сочинение новый принцип так называемой *ограниченной алеаторики*<sup>45</sup>. Еще ранее элементы алеаторики уже появились у американского композитора Дж.Кейджа, с которым Булез познакомился во время приезда последнего в Париж в 1949 году. Его заинтересовали эксперименты Кейджа в этой области. Первые опыты так называемой недетерминированной музыки были показаны в Америке в 1952 году. Однако предпосылки алеаторики у двух композиторов совершенно различны, что и отразила статья Булеза *Alea*. В ней французский композитор довольно резко нападал на Кейджа и К.Штокхаузена, который также в это время пришел к идее алеаторики. Кейдж, Штокхаузен, итальянский композитор С.Буссотти допускают полный произвол исполнителей. Роль композитора сводится при этом к роли организатора звукового номера, которому он и дает название.

Идеи ограниченной алеаторики Булеза оказали сильное влияние на европейскую музыку, и у него появилось много последователей. Им стал в том числе и знаменитый польский композитор В.Лютославский. Булез — сторонник ограничений в использовании принципа случайности. Это демонстрирует его ключевое алеаторическое произведение — Третья соната, в которой Булез предлагает исполнителю самому выбирать порядок следования отдельных разделов сонаты, выписанных композитором на отдельных листах, которые можно свободно, по собственному усмотрению тасовать и при этом выбирать любые темпы.

*Соната* была исполнена Пьером Булезом в 1957 году на фестивале в Дармштадте как пятичастное произведение, состоящее из пяти формант (так части называет композитор): *Антифония*, *Трон*, *Созвездие (-Зеркало)*, *Строфа*, *Секвенция*. Но до сих пор соната остается незаконченным произведением, так как только вторая и третья части опубликованы, исполняются и записаны на CD, остальные же ее части существуют лишь в эскизах. Несмотря на это, она была воспринята современными композиторами как открытие. Д.Лигети посвятил ей целую статью: «Ее внешний вид похож на план города: потому что исполнитель получает в руки свиток, напечатанный в кра-

45. Алеаторика от слова «alea» (лат. игральная кость, случайность) — течение в современной музыке, провозгласившее принцип случайности главным формирующим началом в процессе творчества и исполнительства.

сках и сгибающийся различными способами. Имеется предварительно пять больших формант, как их называет Булез... Эти пять частей можно играть в различной последовательности, но таким образом, что самая длинная... находилась бы в середине. Эта часть называется *Созвездие*. На ее широко развернутых страницах рассеяны переменчивым способом группы нот, формирующих фактически в своем соединении созвездия. Существуют определенные правила в последовательности этих групп... В *Секвенции* последовательность групп переменчива, управляемая только трафаретом, нарисованным на кальке, который накладывается на партитуру по желанию исполнителя и играет только то, что появляется в отверстиях трафарета...»<sup>46</sup>.

В год работы над статьей *Алеа* и Третьей сонатой Булез нашел созвучные ему идеи в романах Ф.Кафки, Дж.Джойса и особенно в *Книге* С.Малларме. Все историографы, пишущие о Булезе, непременно описывают историю этой *Книги*, и на нее ссылается сам Булез в своих высказываниях. *Книга* является, в сущности, *алеаторическим* литературным произведением. И это поразительно, ибо поэт начал работать над ней в возрасте 24 лет, в 1866 году, работал всю жизнь, так и не закончив, но она почти на 100 лет предвосхитила новый принцип построения алеаторической музыкальной формы. После смерти рукопись Малларме попала к некоему Ж.Шереру, который опубликовал ее с комментариями в 1957 году — в год создания Третьей сонаты Булеза. Смысл *Книги* заключался в том, что поэт писал текст как дневниковые записи. На отдельных страницах в разном порядке и местоположении были разбросаны стихи, отдельные фразы и даже отдельные слова, которые случайно брошенный взгляд мог прочесть по-разному. При чтении все эти фрагменты, увиденные под разным углом зрения, складывались у читателя в различные смысловые связи, рождающие различные мысли, идеи, вызывающие разные ассоциации. Оказалось, что такая новаторская литературная форма представила собой аналог новой музыкальной алеаторической формы Третьей сонаты Булеза.

Контакт с поэзией Малларме вылился еще в одно произведение Булеза под названием *Pli selon pli (Складка за складкой)*<sup>47</sup>. Композитор сочинял сначала отдельные произведения на его стихи: *Две импровизации* для голоса и ансамбля ударных (1957), *Импровизацию III* (также для голоса и большо-

46. Цит. по: *Кунцкая Р.* Французские композиторы XX века. С. 156–157.

47. Это вокально-инструментальное сочинение, для названия которого Булез заимствовал фразу из стихотворения Малларме *Востинание о бельгийских друзьях*.

го ансамбля ударных, 1959), *Дар* для голоса и фортепиано<sup>48</sup> по одноименному сонету Малларме (1960) и *Гробница* (1962). Все эти сочинения и составили затем цикл под названием *Pli selon pli*, который был исполнен в 1962 году на Фестивале новой музыки в Донаушингене.

«...Поэзия Малларме, — по мысли Булеза, — должна возбуждать музыканта уже по той причине, что поэт всегда имел в своем творчестве в качестве прообраза музыку и хотел состязаться с нею в выразительности»<sup>49</sup>.

В этом сочинении, как и в нескольких последующих — *Структура II* для двух фортепиано (1960), *Eclat (Вспышка)*, 1965) и его новой версии *Eclat/Multiples (Множественная вспышка)*, 1970) — Булез пользуется различными приемами ограниченной алеаторики.

Пьер Булез — дирижер. К этому времени (конец 1960-х — начало 1970-х годов) композитор достиг зрелости, мастерства, создал вершинные произведения в разной технике письма, оказав немалое влияние на современников, но интенсивность его композиторского творчества значительно ослабевает. Он все чаще обращается к написанному ранее и создает новые версии старых произведений: *Дар* из цикла *Складка за складкой*, *Книга для струнных*, «...каммингс — это поэт».

Значительно возрастает активность Булеза-дирижера, много сил он тратит и на музыкально-организаторскую деятельность. Помимо концертов *Domaine musicale* его приглашают дирижировать оркестрами: Национальным оркестром Французского радио, Кливлендским, Нью-Йоркским, оркестром Би-Би-Си, Парижским, Лондонским, Берлинским. В 1967 году он дает два концерта в Москве. Произведения многих композиторов XX века, как уже отмечалось, он записывает на CD, в том числе Дебюсси, Веберна, Берга, Шёнберга, Вареза, Стравинского, Бартока, Фальи, Мийо, Русселя, Айвза, Мессиана. В оперных театрах Булез осуществляет знаменательные постановки: в Байройте — *Парсифаля* Вагнера (1965); в Лондоне, в театре Ковент-Гарден — *Пеллеаса и Мелизанду* Дебюсси (1969) с последующей записью на CD и видеокассету; вновь в Байройте — *Кольцо нибелунга* Вагнера (1976); в Париже — *Лулу* Берга (1979). Все это свидетельствует о большом авторитете его как одного из крупнейших современных дирижеров.

Активность Булеза как организатора не уступает его дирижерской деятельности. Именно ему было предложено в

48. Эта пьеса была переработана в оркестровое сочинение.

49. Цит. по: *Куницкая Р. Французские композиторы XX века*. С. 158.

Центре Помпиду в Париже организовать музыкальный институт. Им стал знаменитый сейчас на весь мир IRCAM — Институт по исследованию и координации музыкально-акустических проблем, начавший свою деятельность в 1976 году. К этому времени относится еще одно очень важное дело Булеза — основание ансамбля *InterContemporaine*, который стал высокопрофессиональным коллективом, исполняющим под управлением Булеза новую музыку на высочайшем уровне. С ним он объездил весь мир, пропагандируя творчество своих современников. В 1990 году Булез гастролировал с этим ансамблем в Москве.

Булез — один из крупнейших теоретиков современной музыки. Он оставил немало работ — статей и книг, лекций, докладов, бесед. Среди них важнейшая — *Ориентирсы* — сборник статей, изданный в Америке. В нем собраны тексты лекций по серийной технике, прочитанных на дармштадтских курсах.

Произведения Булеза последних 20 лет немногочисленны. Из опубликованных выделим *Мемориал* для соло флейты и восьми инструментов, *Антемь* для соло скрипки, «...*explosante-fixe*», *Ритуал памяти Мадерны* для оркестра из восьми групп, *Répons* для шести солистов, камерного ансамбля, компьютера и электронной установки, *Dérive I* для камерного ансамбля, *Диалог двойной тени* для кларнета и магнитолентной ленты, *Dérive II* для камерного ансамбля, *Initiale (Вводящий)* для семи медных инструментов, *Антемь II* для скрипки и электронного синтезатора.

Сейчас Булез находится на вершине своей дирижерской и музыкально-организаторской активности. У него немало учеников и последователей. Можно утверждать, что он во многом предопределил направление композиторского творчества следующего поколения не только во Франции, но и во всей Европе, и именно он сделал Париж центром современной музыки, воспитав вкус к ней, понимание и любовь среди широких слоев публики.

## Основные произведения

### Произведения для оркестра

*Ритуал памяти Мадерны* (1975)

### Камерные произведения

Сонатина для флейты и фортепиано (1947)

*Книга* для струнного квартета (1948/1949)

*Вспышка (Eclat)* для пятнадцати инструментов (1965)



*Сферы* для кларнета и двадцати одного инструмента (1961/1968)

*Мемориал* для соло флейты и восьми инструментов (1985)

*Отклонение* для камерного ансамбля (1984)

#### *Произведения для фортепиано*

Первая соната (1946)

Вторая соната (1950)

Третья соната (1955/1957)

*Структуры* для двух фортепиано, первая тетрадь (1951/1952)

*Структуры* для двух фортепиано, вторая тетрадь (1956/1961)

*Монограммы* (1993/1994)

#### *Вокально-инструментальные произведения*

*Брачный лик* на стихи Рене Шара для сопрано, альты, женского хора и оркестра (1951/1952)

*Брачный лик* на стихи Рене Шара (вторая редакция для сопрано, меццо-сопрано, хора и оркестра (1985/1989)

*Солнце вод* для солистов, трехголосного хора и оркестра (1958)

*Солнце вод* для сопрано, четырехголосного хора и оркестра (вторая редакция, 1965)

*Молоток без мастера* на стихи Рене Шара для альты и шести инструментов (1957)

*Складка за складкой, портрет Малларме* для сопрано и оркестра (1957/1989)

#### *Электронная музыка*

*Réponse* для шести солистов, камерного ансамбля, компьютера и электронной ленты (1981)

*Антемы II* для скрипки и электронного синтезатора (1997)

#### Рекомендуемая литература

*Екимовский В.* Оливье Мессиан. М., 1987.

*Золозова Т.* Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945–1970). Киев, 1989.

*Куницкая Р.* Французские композиторы XX века. М., 1990.

*Курбатская С., Холопов Ю.* Пьер Булез, Эдисон Денисов. М., 1998.

*Мессиан О.* Техника моего музыкального языка. М., 1995.

*Мелик-Пашаева К.Л.* Оливье Мессиан. М., 1989.

*Петрусева Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М., 2002.

*Филенко Г.* Французская музыка первой половины XX века. Л., 1983.

*Цареградская Т.* Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. М., 2002.

Часть



---

МУЗЫКАЛЬНАЯ  
КУЛЬТУРА  
АМЕРИКИ XX века

Одна из важных новых тенденций в искусстве XX века была связана с расширением культурно-географических границ и формированием таких принципиально новых явлений, как мировая художественная, в том числе музыкальная культура. Это понятие включает в себя всю совокупность музыкальных традиций европейского и неевропейского мира, которые не только сосуществуют как самодостаточные, но и развиваются в интенсивных контактах и взаимовлияниях. В музыке XX века примеры такого плодотворного диалога Запада и Востока многочисленны. Из наиболее ярких и хорошо известных можно упомянуть интерес Дебюсси к традиционной музыке острова Ява (индонезийскому гамелану), Мийо к бразильскому и в целом к американскому фольклору, Мессиана к индийской философии и традиционной музыке (раге). О творческой продуктивности этой весьма характерной именно для XX века ситуации писал литературовед М.Бахтин: «Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила, мы ищем в ней ответы на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины. При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и открытую целостность, но они взаимно обогащаются»<sup>1</sup>.

Музыка стран Латинской Америки уже в первые десятилетия XX века становится одной из важнейших составляющих в этом процессе. На протяжении прошлого столетия самобытные формы латиноамериканского музыкально-поэтического фольклора, такие, как бразильская самба, аргентинское танго, кубинская румба и другие, вышли за пределы национальных границ и приобрели всеобщее значение, впро-

1. Цит. по: Опыт латиноамериканского романа и мировая литература // Латинская Америка. 1982, № 5. С. 78.

чем, как и западная профессиональная композиторская музыка обогатилась новыми произведениями и уникальными творческими идеями бразильца Эйтора Вила-Лобоса, мексиканца Карлоса Чавеса, аргентинца Альберто Хинастеры.

Однако в целом положение латиноамериканской культуры в рамках нового духовного контекста XX столетия отличалось от той позиции, которую занимали другие неевропейские культуры по отношению к европейской. Ведь именно Америка, в том числе Южная, представляла тип *смешанной (синтетической) культуры колониального происхождения*, в которой слились в единое целое различные расовые и этнические традиции. «Мы — это весь род человеческий в сжатом виде», — говорил известный венесуэльский государственный деятель, один из руководителей войны за независимость испанских колоний в Америке Симон Боливар. Действительно, уникальность культуры Латинской Америки состоит в том, что она формировалась в результате величайшего в истории расово-этнического катаклизма, в рамках которого смешались европейские (испано-португальские), индейские и африканские истоки. И при всех своих отличиях культура латиноамериканских стран сохранила европейские корни, что и послужило основой этого своеобразия. Для европейца культура Нового Света никогда не была абсолютно чужой, скорее, она олицетворяла некое диалектическое качество, которое можно определить как «новое свое». На сходных принципах строилось отношение и восприятие латиноамериканцев европейского мира.

На протяжении колониального периода (XVI–XVIII века) и впоследствии в эпоху становления и развития независимых государств (первые десятилетия XIX века) на территории Латинской Америки формируются три главных культурно-географических региона, границы которых зачастую не совпадают с территориально-административными границами современных государств.

*Метисский тип*, основанный на смешении европейских и индейских традиций, характерен для культур Андского региона (Перу, Колумбия, Эквадор, Чили, Боливия), и в особенности Мексики. На этих территориях весьма активно шел процесс метисации, что сказалось во всех формах духовной и художественной жизни нового этнокультурного типа. В результате здесь сформировался метисский тип музыкально-поэтического фольклора (жанры корридо, харабе в Мексике, самакуэка в Перу, куэка в Чили и т. д.). Здесь же сохранились отдельные элементы доколумбовой индейской традиции,

включая индейские духовые инструменты (кена), а также некоторые песенные и танцевальные жанры.

*Афроамериканский тип*, основанный на смешении европейских и африканских традиций, сложился на территории Карибского региона (Куба, Венесуэла, Гаити, Коста-Рика, а также отдельные области Бразилии). Фольклор афроамериканского населения отличается ярко выраженным своеобразием и присутствием африканских черт, таких, как преобладание ударно-шумовых инструментов и усложненная ритмика. В рамках этого региона сохранились архаические африканские ритуалы — сантерия на Кубе, кандомбле и умбанда в Бразилии, воду на Гаити. Эта часть афроамериканского фольклора представляет собой наиболее древний пласт, но существует в современной Латинской Америке как живая развивающаяся традиция.

*Креольский тип*, связанный с культурой европейских переселенцев, не испытавшей воздействие ни индейских, ни африканских традиций, характеризует Аргентину и Уругвай, наиболее «белые» по внешнему облику и наиболее «европейские» по своему типу страны. Однако эта близость имеет весьма относительный характер, так как культура европейских переселенцев испано-португальского происхождения за 500-летний период самостоятельного существования значительно видоизменилась и приобрела специфические черты.

В целом музыкальная культура Латинской Америки имеет еще одну важную особенность, которую можно определить как многосоставность. Наряду с профессиональной композиторской традицией здесь существуют одновременно различные типы фольклора, включая древние архаические формы и более поздние, связанные с городской культурой. Если для Европы характерна последовательная сменяемость этапов в развитии народного искусства, когда архаические ритуальные формы вытесняются более поздними крестьянскими и городскими, которые в свою очередь испытывают сильное давление со стороны современной массовой культуры, то в Латинской Америке складывается совсем другая картина, то есть эти различные явления, а точнее, стадии музыкально-исторического процесса развиваются одновременно.

Наиболее самобытная и в то же время древняя часть латиноамериканского и в первую очередь афроамериканского фольклора — это афрохристианские и афро-индейскохристианские ритуалы, в которых нашли отражение мифологические представления негритянских и индейских племен. Речь идет о таких ритуалах, как сантерия на Кубе, воду на Гаити,

кандомблэ и умбанда в Бразилии, имеющих ярко выраженный традиционный характер и поэтому оказавшихся маловосприимчивыми к окружающим влияниям. Именно здесь концентрируется наиболее «черная», то есть близкая к африканским первоисточкам музыка Латинской Америки.

Наряду с этим древним традиционным пластом на континенте существует гораздо более поздний с исторической точки зрения фольклор, который соответствует периоду формирования особого устного профессионализма, когда господствуют развлекательные, то есть рекреативные жанры, не связанные с какой-либо трудовой или религиозной функцией. Они развиваются преимущественно на городской почве в интенсивных контактах с малыми жанрами профессиональной музыки (салонными танцами, вокальными миниатюрами и т. д.), образуя некую промежуточную область между традиционным фольклором и профессиональным искусством. Именно этот тип позднего городского фольклора доминирует в Латинской Америке, являясь наиболее самобытной частью латиноамериканской художественной культуры. В недрах этой традиции сформировались аргентинское танго, бразильская самба, кубинский сон, мексиканская традиция мариачи, бразильских шоранов и др. Своеобразие этих жанров и типов музицирования обусловлено тем, что здесь в полной мере осуществился синтез различных истоков. Европейцы оставили в наследство этой музыке тонально-гармоническое мышление, основы музыкально-стиховой метрики, базирующейся на симметрии периодических структур. Африканцы и индейцы привнесли свое ритмическое чутье, единство в восприятии речевого, музыкального и двигательного начал, свое понимание музыкального простанства и музыкального развития, строящегося по линии непрерывного фактурно-динамического нагнетания, импровизационную свободу и раскованность.

Выделяя два этих пласта — архаичный и более поздний, — нельзя не сказать об особенностях их реального бытования. Разделенные огромной исторической дистанцией, нормами религиозно обусловленного (сакрализованного) и свободного от религиозной предопределенности (секуляризованного) мышления, в реальной жизни они не отделены между собой даже сотнями километров, а существуют совсем рядом, в сознании одного человека, когда сегодня на карнавале он отплясывает самбу, а завтра в ритуальном святилище постигает свято хранимые законы культовых песнопений на африканских наречиях. Подобная двойственность музыкальной психологии, сочетающей различные стадии музыкально-

исторического процесса, является чрезвычайно характерной отличительной чертой латиноамериканской, и в первую очередь афроамериканской культуры.

Еще одна относительно самостоятельная сфера музыкальной культуры Латинской Америки представлена профессиональным композиторским творчеством европейского типа. На протяжении 500-летнего периода развития Нового Света оно было тесно связано с европейским, и все основные европейские стили имели своеобразное преломление в Латинской Америке.

Эту многосоставность жизненного уклада и культуры континента отмечали многие мыслители и философы. В частности, выдающийся кубинский писатель и критик Алехо Карпентьер писал: «Америка — это единственный континент, где сосуществуют разные эпохи, где человек XX века может пожать руку человеку четвертичного периода или встретиться с людьми, живущими в селении, подобно средневековому... или может оказаться лицом к лицу с жителями провинции, более близкой по своему развитию к эпохе романтизма 1850-х годов»<sup>2</sup>. Сходные мысли высказывал перуанский писатель М.Варгас Льоса, заметив, что Перу — это страна XX века, Средневековья и каменного века.

В единстве этих трех пластов развивается современная музыкальная культура латиноамериканских стран. Однако если фольклор континента, в особенности сельский, формировался самостоятельно в относительной независимости от европейских влияний, то для профессиональной композиторской традиции было характерно обратное. Как уже отмечалось, основные стили западноевропейской музыки Нового времени, включая Ренессанс, барокко, классицизм, романтизм, а также различные направления музыки XX века — импрессионизм, экспрессионизм, неофольклоризм, неоклассицизм, аванград, переносились на латиноамериканскую почву и имели здесь свою перспективу развития.

2. Именно Карпентьеру принадлежит одна из наиболее ярких теорий об особенностях и сущности латиноамериканского мира. Основу его концепции самобытности Латинской Америки составляет тезис о «чудесной реальности», в которой переплетаются и сосуществуют различные — от самых современных до архаичных — типы общественного устройства, культуры, мышления. По его мнению, задача латиноамериканского художника состоит в том, чтобы осмыслить и отразить эту удивительную реальность, сделать ее частью и достоянием современной культуры. Кроме того, именно Карпентьер был одним из наиболее ярых сторонников концепции «барочности латиноамериканской культуры», которая реализует себя через напряженное и динамичное равновесие контрастных элементов.

В целом для музыкальных культур Латинской Америки характерен «запаздывающий» тип развития, когда западноевропейские стили с опозданием, иногда весьма значительным, укоренялись на континенте, как бы застывая в своем развитии. В условиях новой среды первостепенными становились те черты и признаки, которые в Западной Европе имели отнюдь не главное значение. Так, например, в романтическую эпоху в Латинской Америке господствующее положение занимала традиция салонного музицирования, основу которой составляли малые песенные и танцевальные жанры. Примером могут служить многочисленные контрдансы, дансы и другие фортепианные миниатюры кубинцев Мануэля Саумеля и Игнасио Сервантеса. Творчество этих выдающихся музыкантов является вершиной айсберга, который представляет салонная фортепианная музыка латиноамериканского романтизма.

Для развития музыки континента рубежным этапом оказалась первая четверть XX века, когда созрели наиболее благоприятные объективные и субъективные предпосылки для полноправного вхождения латиноамериканского мира в орбиту западной культуры. В сущности, сама возможность этого вхождения стала частным проявлением общих тенденций и новых веяний, трансформировавших художественное мышление и восприятие европейцев. Музыкальная психология западной культуры, отмечает В.Дж.Конен, была европоцентристской со времени формирования грегорианского хорала, то есть около тысячи с лишним лет. «Неожиданно проснувшаяся восприимчивость европейцев к афроамериканской музыке, — пишет далее исследовательница, — совпадает по времени в периодом “освобождения” от канонов античного, греко-римского искусства и от “плена” классического тонального строя, в рамках которого возникли все без исключения выдающиеся оперно-симфонические шедевры между концом XVII и началом XX века. Судьбу афроамериканской музыки невозможно понять в отрыве от глубоких перемен в эстетическом мышлении Запада»<sup>3</sup>.

Большое значение для открытия европейцами духовных богатств Латинской Америки имели некоторые новые тенденции европейского искусства 10–20-х годов XX века, которые способствовали созданию новых психологических установок и накоплению нового слухового опыта. Во всем разнообразии направлений западного искусства XX столетия можно выделить одну из фундаментальных черт, связанную

3. Конен В. К истории афро-американской музыки // История и современность. Л., 1981. С. 187.



со стремлением проникнуть в глубь веков, представить сущность мышления древнего «прачеловека», с одной стороны, и с использованием принципиально новых, часто крайне урбанизированных средств — с другой. Сопряжение полярных начал — архаики и модерна, интеллектуальной рефлексии и «природного» (первобытного) сознания — является одной из главных черт в искусстве и музыке XX века. Поиск в этом направлении привел многих художников к целенаправленному или интуитивному использованию давно пройденных и забытых форм мифотворчества, что определяет прозу Джойса и Пруста, кинематограф Эйзенштейна и Феллини. В области музыкального искусства сходные тенденции нашли претворение в творчестве Стравинского, Бартока, Орфа и других. Главные новации этих композиторов, и в первую очередь Стравинского, были сосредоточены, главным образом, в сфере ритма. Созреванию в творчестве этих художников новой концепции музыкального ритма, основанного на принципах нерегулярности, асимметрии, остинатности, способствовало изучение древних образцов фольклора, не испытавших воздействия тактовой ритмики классической западноевропейской музыки.

Важным фактором, способствовавшим взаимодействию европейской и латиноамериканской культур, было расширение самой сферы искусства, вовлечение в нее таких явлений, которые ранее находились за ее пределами. Объектом повышенного внимания художников становится городская низовая культура. Бытовые уличные интонации, музыка повседневности — мюзик-холла, цирка, балагана — формировали эстетику раннего Стравинского, Сати, французской Шестерки. Таким образом, принципиально новые установки искусства начала XX века, связанные с повышенным интересом к низовым демократическим жанрам, а также к архаике и мифологии, создали почву, на которой претерпевали изменения художественная психология и слуховой строй европейцев.

Латиноамериканская культура, в недрах которой частично сохранились и продолжали развиваться ритуально-мифологические формы, где утвердились самобытные типы городской низовой культуры, стала объектом пристального внимания со стороны многих европейских художников и композиторов. Прежде всего этот процесс резко стимулировал творческий потенциал латиноамериканских композиторов — они по-новому стали осмысливать свое собственное культурное достояние. Не случайно именно в начале XX столетия ряд европейских философов, в первую очередь испанцы Мигель де Унамуно и Хосе Ортега-и-Гассет, обращаются к объясне-

нию и истолкованию латиноамериканского культурного феномена. Однако в большей степени начинают привлекать европейцев художественные формы латиноамериканского континента, которые ярко и своеобразно «овеществляли» новые тенденции европейского искусства. Дань увлечения афроамериканскими и латиноамериканскими мотивами отдали многие выдающиеся европейские художники. Пребывание в Мексике произвело подлинный переворот в сознании русского кинорежиссера С.Эйзенштейна. Именно здесь его увлечение ранними формами искусства обрело некую реальность, а мифологическое мышление предстало «не только со страниц антропологических исследований, но и из живого общения с этими потомками ацтеков и тольтеков, сумевших пронести сквозь века нерушимо эти меандры мысли, которые определяли поразительные черты чудес первобытных культур Мексики, равно как и племен, еще по сей час стоящих у колыбели не начавшейся еще для них культурной эры»<sup>4</sup>.

Два года (с 1916 по 1918) провел в Бразилии – совместно с П.Клоделем – Д.Мийо, после чего появились балеты *Человек и его желание*, *Бык на крыше*, *Сотворение мира*, *Салат*, в которых композитор в той или иной форме обращается к интерпретации афробразильской музыки. Известно, с каким кристальным вниманием относились французские сюрреалисты к афроамериканской и латиноамериканской музыке. По инициативе французского поэта Р.Десноса, побывавшего на Кубе в 20-е годы и относившегося с особым пиететом к кубинской музыке, показы сюрреалистических фильмов в одной из парижских студий сопровождались звучанием кубинских сонов, дансонов, джаза и блюзов.

До начала XX столетия в Латинской Америке все, что было связано с духовной и музыкальной культурой негров и индейцев, подвергалось отрицанию или пародированию, как принадлежность миру варварства и нецивилизованности. Например, литературные интерпретации негра сводились к трем-четырем маскам – «безобразный негр», «негр-страдалец», «негр-буффон». Известный кубинский этнограф Фернандо Ортис так писал об этом периоде: «...Даже говорить публично о неграх было небезопасно, это можно было делать только вполголоса, тайком, как если бы речь шла о постыдной болезни или о каком-то позорном семейном грехе»<sup>5</sup>. Ситуация

4. *Эйзенштейн С.* Избранные произведения. В 4-х т. Т. 1. М., 1964. С. 482.

5. *Земсков В.* Негристская поэзия антильских стран: Истоки, создатели, история // Художественное своеобразие литератур Латинской Америки. М., 1976. С. 86.

изменилась, когда европейские художники проявили интерес к миру архаики и варварства, а значит к негру и индейцу. «Мода на все негритянское пришла на Кубу не из Африки, а через Монпарнас и Латинский квартал и даже Сорбонну», — писал известный кубинский поэт, лидер «негрестской поэзии» на Кубе Николас Гильен. И действительно, то, что несли с собой новые направления европейского искусства, и в первую очередь неофольклоризм, вызвало особую ответную реакцию на континенте, так как прежде всего способствовало уничтожению догматических, сковывавших развитие национального искусства представлений. Таким образом, впервые за четырехвековую историю Латинской Америки возникла ситуация, когда «внешние воздействия стали явлениями внутренней жизни». Именно Латинская Америка стала тем местом, где некоторые теоретические принципы нового европейского искусства смогли обрести абсолютно конкретное воплощение. Если для европейцев мифологический тип сознания и связанный с ним архаический ритуал были некоей абстракцией, допускавшей произвольные трактовки, то для латиноамериканцев это была повседневная бытовая реальность.

Новая эра для латиноамериканской музыки была открыта европейским неофольклоризмом, и прежде всего творчеством Стравинского и Бартока. Трудно переоценить значение мощного импульса *Весны священной*, который вызвал к жизни новую творческую волну, реабилитировавшую подлинно национальные пласты музыкальной культуры континента. Архаика, реконструированная Стравинским, была воспринята латиноамериканскими композиторами в качестве той универсальной категории, через которую совершенно по-новому открывалось локальное. И прежде всего абсолютно по-новому была услышана афроамериканская музыка, в которой главенствующее положение ритмоударного начала было осмыслено с точки зрения универсальной тенденции музыки XX века.

Область соприкосновения национального и универсального, интуитивно нащупываемая в то время разными композиторами, была найдена и раскрыта А.Карпентьером в его знаменательной статье *Стравинский, «Свадебка» и Папа Монте-ро*, опубликованной в гаванской газете «Сосьаль» в декабре 1927 года. Здесь Карпентьер утверждал шокирующие (на первый взгляд!) вещи об общности структурно-организационных принципов, лежащих в основе *Свадебки* и афрокубинских сонов. Речь шла о тотальном разъединении ритмических и мелодических функций, об использовании ритма как самого значительного фактора музыкальной выразительности, а так-

же об особенностях собственно ритмического развития, таких, как переменность акцентов, и других. «Кажется, что "Свадебка" написана композитором, который знал нашу народную музыку», — заключает Карпентьер. Отталкиваясь от его мысли, в свое время звучавшей революционно, нужно поставить вопрос шире и акцентировать структурную близость неофольклорного стиля Стравинского не только афрокубинским сонам, но и афрохристианским и афроиндейским ритуалам. Действительно, в звуковой ауре *Весты священной* и *Свадебки* совершенно иное значение обретали местные музыкальные традиции, которые постепенно начинают восприниматься как художественное явление.

Эстетика неофольклоризма, строящаяся на пересечении архаических звуковых принципов и усложненных современных средств, обнаружила исключительную продуктивность в странах Латинской Америки. Она обусловила возможность выстраивать свою национальную модель и представить то, что начиная с XIX века было предметом интенсивного философско-эстетического и художественного поиска, — *латиноамериканский образ художественного и музыкального мышления.*

Нельзя забывать, что вопрос, связанный с созданием национальных композиторских школ, стал особенно актуальным в ряде стран Латинской Америки с конца XIX века, то есть еще в романтическую эпоху. Именно к тому периоду относятся первые попытки включения в орбиту композиторского творчества, в частности в крупные жанры симфонии и оперы, фольклорного материала. Это означало очевидное пробуждение национального самосознания и желания освободиться от духовного давления Европы, создав свою художественную систему. И все же только в XX столетии идеология духовного и художественного «национализма» становится одной из самых влиятельных и востребованных в Латинской Америке, что, в сущности, и обусловило столь яркую, своеобразную и долгую жизнь неофольклоризма на латиноамериканской почве. Все самые крупные явления латиноамериканской музыки XX века так или иначе были связаны с переосмыслением и интерпретацией неофольклорных тенденций. На этой модели строились такие важные направления латиноамериканской музыки, как «негризм» в карибских странах, «индихенизм» в андских странах и в Мексике, где он получил название «Ацтекский ренессанс». Неофольклорные тенденции были по-своему осмыслены и стали ведущим стилевым признаком в творчестве крупнейших музыкантов латиноамериканского континента,

таких, как Эйтор Вила-Лобос, Карлос Чавес и Альберто Хинастера. У каждого из этих композиторов есть сочинения, где воссоздается архаическая звуковая среда на основе использования современных гармонических, ритмических, тембро-сонорных средств.

Вместе с тем и другие направления западноевропейской музыки XX века имели свою перспективу развития в странах Латинской Америки. И все же ни импрессионизм, ни неоклассицизм, ни экспрессионизм не имели столь широкомасштабного и разностороннего влияния на континенте, как неофольклоризм. Тем не менее эстетические установки неоклассицизма получили весьма различные интерпретации в творчестве Э.Вила-Лобоса, К.Чавеса, кубинца Х.Ардеволя. Однако каждый из этих композиторов акцентировал не столько объективный надличностный посыл неоклассицизма, сколько идею обращения к *своему* прошлому. Если говорить об экспрессионизме, то наиболее сильно он повлиял на творчество А.Хинастеры.

И все же не все латиноамериканские композиторы XX века разделяли позиции «музыкального национализма». Оппозиционное направление, ориентированное в основном на завоевания нововенской школы и послевоенного авангарда, формируется в ряде стран. Одной из наиболее мощных причин отрицания национальных ценностей, проявившегося в творчестве Х.Каррильо (Мексика), Х.К.Паса (Аргентина), М.Эткина (Аргентина), была остро ощущаемая музыкантами вторичность и провинциальность национальных композиторских школ. Однако бескомпромиссность Х.К. Паса, считавшего, что все «национальные» композиторы работают с «мертвым» материалом, Х.Каррильо, объявившего себя провозвестником новой эры в музыке, М.Эткина, апеллировавшего к универсализму додекафонии, была обусловлена не только внутренними, но и внешними причинами. Поддержку своим «наднациональным» устремлениям латиноамериканские композиторы находили в европейской музыке, ориентируясь на универсализм послевоенного авангарда. Начиная со второй половины 40-х годов в наиболее развитых странах возникают композиторские группировки — аргентинская *Новая музыка*, кубинское *Обновление*, бразильская *Новая музыка*, стремившиеся занять передовые позиции. Важно, что у истоков этих группировок стояли европейцы, обосновавшиеся в Америке, — испанец Х.Ардеволь на Кубе, немец Х.Коельройтер в Бразилии, сходную позицию в Мексике занимал испанец Р.Альфтер. Некоторые из них открыто высказывали мысль о бесперспектив-

ности национального направления, стимулировавшего, с их точки зрения, «эгоцентрические и индивидуалистические течения». Эта последовательно проводимая денационализация латиноамериканской музыки нашла крайнее выражение в творчестве аргентинца по происхождению, ученика Х.К. Паса Маурисио Кагеля, который полностью порвал с аргентинской культурой и, переехав в 1957 году в Германию, связал свое творчество с дармштадтской школой.

#### Рекомендуемая литература

*Карпентьер А.* Латинская Америка в музыке // Музыка стран Латинской Америки. М., 1983.

*Карпентьер А.* Стравинский, «Свадебка» и Папа Монтеро // *Карпентьер А.* Мы искали и нашли себя. М., 1984.

*Кряжева И.* Афро-христианские культы Латинской Америки // Очерки истории латиноамериканского искусства. В 2-х ч. Ч. 2: XIX–XX века. М., 2003.

*Кряжева И.* Городской музыкальный фольклор: Некоторые особенности становления и современного развития (на материале Аргентины и Кубы) // Профессиональное искусство и народная культура Латинской Америки. Российский институт искусствознания. М., 1993.

*Кряжева И.* О сущности и типологии афро-американского музыкального фольклора: кубинский сон и бразильская самба // Очерки истории латиноамериканского искусства. В 2-х ч. Ч. 2: XIX–XX века. М., 2003.

*Кряжева И.* «Свое-чужое» в профессиональной музыке Латинской Америки // Музыкальное искусство XX века. Сб. 9, вып. 2. Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. М., 1995.

Культура Латинской Америки: Энциклопедия. М., 2000.

*Пичугин П.* Стравинский и латиноамериканская музыка // Латинская Америка и мировая культура. Вып. 1. Институт Латинской Америки. М., 1995.

*Федотова В.* Композиторы Латинской Америки // Музыка XX века. В 2-х ч. Ч. 2, кн. 5А. М., 1987.

## Аргентина

Музыкальная культура Аргентины, где доминирует креольский тип, складывалась в колониальный период (XVI–XVIII века). Уже со второй половины XVIII века в Буэнос-Айресе функционировали музыкальные театры (*Teatro оперы и комедии* – с 1757-го, театр *Ранчерия* – с 1783-го), в которых ставились отдельные фрагменты из итальянских опер, а также популярные в Аргентине испанские тонадилы. XIX век почти полностью прошел под эгидой итальянской оперы, влияние которой еще более упрочилось после открытия в Буэнос-Айресе в 1857 году оперного театра *Колон*. Очень быстро он превратился в мировой оперный центр самого высокого уровня, где ставились оперы европейского классического репертуара и выступали лучшие певцы – Э.Тамберлик, А.Мазини, А.Патти и другие, а в XX веке Э.Карузо и Ф.Шаляпин. Именно многогранная и интенсивная деятельность *Колона* обеспечивала постоянный интерес со стороны аргентинской публики к оперному жанру. К концу XIX столетия влияние итальянской оперы несколько ослабевает, и в области профессионального композиторского творчества формируется национальное направление, у истоков которого стоял Франсиско Харгрейвс (1849–1900). Важную часть его наследия, наряду с оперой, составляли фортепианные миниатюры – вальсы, мазурки, милонги, танго. Следующий шаг на пути освоения национальных традиций сделала группа композиторов, вошедшая в историю как *Поколение 1880 года*. Наиболее влиятельным из них считается Альберто Вильямс (1863–1952), получивший образование в Парижской консерватории у С.Франка. Он предпринял конкретные попытки создания национального стиля на основе использования и стилизации песенного и танцевального фольклора гаучо<sup>6</sup>. Кроме того, в 1893 году Вильямс основал

6. Гаучо – аргентинские скотоводы-пастухи, составлявшие основную часть сельского населения страны в XIX – начале XX века.

консерваторию в Буэнос-Айресе, которая в настоящее время носит его имя.

На протяжении первой трети XX века национальная романтическая концепция занимала господствующее положение. Однако уже после 1930 года «романтический национализм» обнаруживает полную несостоятельность во многом благодаря деятельности *Группы музыкального обновления* (основана в 1929), куда вошли Хуан Хосе Кастро (1895–1968), Хуан Карлос Пас (1901–1972) и другие. В целом эстетическая позиция *Обновления* носила компромиссный характер – композиторы не отказывались от опоры на национальные традиции, но критиковали «фольклорный этнографизм». И если Кастро не был жестким приверженцем какого-либо одного направления, то Пас и группа его единомышленников усматривали в любых проявлениях «музыкального национализма» отсталость и провинциализм. Будучи абсолютным сторонником австро-немецкого экспрессионизма и додекафонии, Пас в 1944 году организовал новое композиторское объединение, получившее название *Новая музыка*, которое последовательно ориентировалось на западноевропейский музыкальный авангард. В Аргентине такого рода эстетические приоритеты получили весьма широкое распространение именно благодаря известности и авторитету Паса. В своих сочинениях 50–60-х годов (*Инвенция* для струнного квартета, *Музыка* для фортепиано с оркестром, *Галактика* для органа) композитор использовал различные виды современной техники – алеаторику, пуантилизм, сериализм. При этом он внес весомый вклад и в область музыкальной теории. Так, достаточно широкий резонанс в Аргентине имели его работы – *Введение в современную музыку* (1955) и *Арнольд Шёнберг, или Конец тональной эры* (1958).

Неудивительно, что в таких условиях в 60-е годы появляется новое поколение композиторов авангардного направления, которые сумели преодолеть национальные границы и интегрировались в современную композиторскую элиту. Это Маурисио Кагель (р. 1931), который с 1957 года живет в ФРГ и является сторонником самых радикальных новаций. Будучи создателем «инструментального театра» (*Ящик Пандоры*, 1960, «антиопера» *Государственный театр*, 1971, *Сотворение мира*, 1980 и другие), он также экспериментирует в области электронной, конкретной музыки, применяет неограниченную алеаторику. Еще одна крупная фигура интернационального масштаба – Марио Давидовски (р. 1934), который живет в США и также экспериментирует в области электронной музыки.



Однако позиции «музыкального национализма» не были полностью утрачены. Национальная идея по-прежнему имеет своих сторонников, в частности в творчестве Карлоса Гуаставино (1912–2000). Основную часть его наследия составляют вокальные и инструментальные миниатюры, где он ориентировался на неоромантическую концепцию. Совершенно новую и индивидуальную трактовку находит проблема синтеза национального и универсального в творчестве Альберто Хинастера, масштаб и значение которого сопоставимы с творчеством Вила-Лобоса.

### **Альберто Хинастера (1916–1983)**

Во второй половине XX века Альберто Хинастера – наиболее крупная фигура в латиноамериканской музыке. Он имел звания почетного доктора Йельского университета, почетного члена Бразильской Академии музыки, члена Чилийской Ассоциации композиторов, почетного члена Американской Академии наук и искусств, члена Национальной Академии изящных искусств Аргентины, члена Международного музыкального совета при ЮНЕСКО.

Как и Вила-Лобос, Хинастера связан с национальными традициями латиноамериканской культуры, однако эти связи имеют своеобразный характер. К индивидуальному синтезу национального и универсального, связанного с активным освоением современных композиторских техник, таких, как сериализм, сонористика, алеаторика, микротоновая техника, композитор приходит не сразу: этот синтез стал результатом интенсивной художественной эволюции и внутреннего развития.

#### **Творческий путь**

Альберто Хинастера родился в 1916 году в Буэнос-Айресе в семье каталонских и итальянских иммигрантов. В детстве формируются его главные музыкальные пристрастия, в первую очередь к опере, которую он прекрасно знал благодаря широкому и разнообразному репертуару театра *Колон*. В 12-летнем возрасте он поступил в консерваторию *Альберто Вильямс*, а с 1936 по 1938 год учился в Национальной консерватории Буэнос-Айреса. Самые ранние музыкальные опусы относятся к началу 30-х годов, когда главными авторитетами в музыке для него были Дебюсси и Равель. Из самых важных музыкальных впечатлений этого периода Хинастера выделял

*Весну священную* Стравинского и *Allegro barbaro* Бартока, которое он впервые услышал в интерпретации Артура Рубинштейна. Пьеса Бартока поразила его ритмической энергией, новым способом звукоизвлечения и ударным эффектом. Влияние неофольклоризма, и прежде всего Стравинского, отчетливо ощущается в его первой серьезной работе – балете *Панчамби*<sup>7</sup> (1936), который обозначил четкие национальные ориентиры композитора. В ноябре 1937 года состоялось важное событие в жизни молодого композитора – в театре *Колон* под управлением Х.Х.Кастро была исполнена *Симфоническая сюита* из балета. За ней последовал ряд сочинений 40-х годов, также связанных с национальными традициями, – балет *Эстансия*, *Пять народных аргентинских песен*, *Двенадцать американо-африканских прелюдий* для фортепиано и другие. Из творческих контактов тех лет необходимо отметить общение с Мануэлем де Фальей, который с 1939 по 1946 год жил в эмиграции в Аргентине, а также с испанским гитаристом Андресом Сеговией.

Двухлетнее пребывание в США (1945–1947), субсидированное фондом Гуггенхайма, оказало существенное воздействие на молодого композитора: он познакомился с практикой некоторых ведущих американских университетов и музыкальных учебных заведений, в частности Коплендовских курсов композиции в Тэнглвуде. Для установления его международного авторитета большое значение имел концерт из его сочинений, организованный Лигой композиторов Нью-Йорка.

Вернувшись в Буэнос-Айрес, помимо композиции, Хинастера активно занимался педагогической и общественной деятельностью. Он инициировал создание Лиги композиторов Аргентины, которая в 1948 году стала секцией Международного общества современной музыки (ISCM). В том же году по его инициативе была создана консерватория Ла Платы, директором которой он состоял некоторое время. В конце 50-х годов он был деканом музыкального факультета в Аргентинском Католическом университете, а в 1962 году становится директором Latinoамериканского центра музыкальных исследований Института *Торкватто ди Телля*. 60-е годы стали пиком педагогической активности Хинастеры, когда из его композиторского класса вышло большое число музыкантов, среди которых Астор Пиаццолла (1921–1992) и Антонио Таурелльяно (р. 1931).

7. Панамби – имя индейской девушки, главной героини балета, действие которого разворачивается в индейском племени в доколумбову эпоху.

В 50–60-е годы были созданы концерты для фортепиано (№ 1), для скрипки, для виолончели (№ 1), *Кантата Магической Америке*. Однако наиболее важным событием этого периода сам композитор считал обращение к оперному жанру. Так, первая опера *Дон Родриго* (1964) была написана по заказу Муниципалитета Буэнос-Айреса и поставлена в театре *Колон*; вторая опера *Бомарцо* (1967), созданная по заказу Оперного общества Вашингтона и впервые там же поставленная, получила интернациональную известность.

На рубеже 60–70-х годов жизнь композитора резко меняется. Он вторично вступает в брак и женится на известной аргентинской виолончелистке, ученице П.Казальса Авроре Натола. С 1971 года композитор постоянно живет в Швейцарии. Последнее десятилетие — наиболее плодотворный в творческом отношении период, принесший композитору мировую славу и успех. В 1971 году открытие Кеннеди-центра в Вашингтоне было ознаменовано премьерой его третьей оперы *Беатрис Ченчи*. В это время творческие интересы композитора отличаются исключительной широтой — от доколумбова эпоса майя *Пополь Вух*, который он использует в одноименном сочинении — семичастной сюите для большого симфонического оркестра с расширенной группой ударных инструментов, до католических страстей (*Turbae ad Passionam Gregorianam*). В новом контексте он возрождает старинный, восходящий к эпохе Возрождения, испанский жанр глосы<sup>8</sup> и для фестиваля Пабло Касальса в Пуэрто-Рико пишет сочинение *Глосы на тему Пабло Касальса*, которое существует в двух редакциях — для струнного оркестра и для большого оркестра. Не ослабевает интерес и к жанру инструментального концерта. Так, в тот период написаны два наиболее сложных сочинения — *Концерт для фортепиано с оркестром* № 2 (1972) и *Концерт для виолончели с оркестром* № 2 (1981). В 70-е годы развиваются творческие контакты музыканта с М.Ростроповичем, который стал первым интерпретатором ряда его сочинений, в частности пьесы для виолончели соло *Горянка*, написанной в 1976 году к 70-летию швейцарского дирижера Пауля Захера. В качестве дирижера Ростропович исполнил оркестровую версию *Глос на тему Пабло Касальса*. Рубеж 70–80-х годов стал кульминацией творческой активности Хинастеры. Так, в 1980 году в Атланте (США) состоялся большой фестиваль его сочинений. Особенно успешным был 1981 год, когда праздновалось его 65-летие и Хи-

8. Глосы — в испанской музыке XVI века вариации (органные или лютневые) на популярную мелодию. Этим словом могли обозначаться также орнаментальные украшения.

настера с Авророй Натола совершили мировое концертное турне. Во второй половине 1982 года он почувствовал признаки неизлечимой болезни, которая привела к безвременной кончине в 1983 году.

### Стиль

Творческое наследие Хинастеры относительно велико и включает 55 завершенных опусов, которые были созданы за почти 50-летний период его композиторской деятельности (с середины 30-х до начала 80-х годов). Вместе с тем оно охватывает почти все жанры. Здесь представлены опера, балет, оркестровая музыка (программные симфонические пьесы, увертюра, сюита), инструментальный концерт (два фортепианных, два виолончельных, скрипичный и арфовый), соната (три фортепианных, одна для гитары), камерно-инструментальные жанры (три струнных квартета и фортепианный квинтет), вокально-инструментальные жанры (две кантаты), музыка для отдельных инструментов – фортепиано, гитары, виолончели и другие.

Если определить в целом стилевую позицию аргентинского композитора, то, безусловно, на протяжении всего творческого пути он так или иначе был связан с национальными традициями. При этом он строил свой музыкальный язык на свободной переработке современных технико-стилевых элементов, используя додекафонию и композиторские техники авангарда – сериализм, сонористику, алеаторику, микроинтервалику. Однако привлечение этих современных ресурсов, кроме, пожалуй, электронной музыки, не влекло за собой отказа от национальной основы. Такого рода синтез, казалось бы, взаимоисключающих явлений – уникальное достояние аргентинского композитора, основа индивидуальности его музыкального мышления и языка.

Стиль Хинастеры, базирующийся на национальном фундаменте, сложился не сразу. Композитор прошел сложную эволюцию, которую принято разделять на три главных периода.

Первый период, условно называемый этапом «объективного национализма», охватывает время с середины 30-х до 1948 года. Он характеризуется ярким внешним проявлением национальных реалий, что очевидно в названиях сочинений и в самом музыкальном языке, строящемся на определенных жанровых, структурных, мелодических и ритмических элементах аргентинского фольклора. Так, за эти годы были созданы балеты *Панамби*, *Эстансия*, вокальный цикл *Песни Тукума*

на, *12 американских прелюдий*, *Сюита креольских танцев* и другие сочинения. Первые опыты, в первую очередь партитуры двух ранних балетов и цикл *12 американских прелюдий*, свидетельствуют не столько о влиянии характерного для этого периода «фольклорного этнографизма», сколько об усвоении современных тенденций европейского искусства, связанных с эстетикой неофольклоризма. Эмансипация ударного начала и ритма, подчеркивание его динамических качеств, тяготение к диатоническим, в частности пентатонным ладовым структурам, усложнение гармонической вертикали, звучащей временами очень жестко, — все это говорит об усвоении идей Бартока и Стравинского. В своих интервью Хинастера не раз подчеркивал влияние именно этих двух композиторов, добавляя еще и Фалью. Наиболее близок ему был метод Бартока, в основе которого лежит структурная реконструкция фольклорных моделей<sup>9</sup>, что также характерно для ряда сочинений Мануэля де Фальи. Один из наиболее показательных примеров раннего стиля Хинастеры — *12 американских прелюдий* (1944), которые представляют собой серию разнохарактерных коротких пьес, включая пьесы-портреты (*В честь Хуана Хосе Кастро*, *В честь Вила-Лобоса*, *В честь Аарона Копленда*), где он переиначивает романтическую традицию, а также пьесы, связанные с конкретными жанрами аргентинского фольклора (тристе, видала, креольский танец). В этот период выделяется весьма характерная для Хинастеры жанровая сфера, которая останется для него таковой и на протяжении последующих периодов. Речь идет об активном мужском танце маламбо, для которого типичны постоянная пульсация восьмых и несколько типов синкопированных ритмических фигур.

Один из самых ранних примеров использования маламбо — финал балета *Эстансия*, который впечатляет своим размахом, мощью и почти гипнотической магией остигатных ритмов. Вслед за финалом *Эстансии* жанр маламбо, трактуемый более свободно и обобщенно, становится предпочтительным для быстрых завершающих частей сонатно-симфонических циклов. Эта динамичная и активная жанровая сфера противостоит контрастной, связанной с лирическими и печальными фольклорными песнями типа видалы; иногда она соприкасается с пасторальной сферой.

Следующее десятилетие (1948–1958) представляет новый период в творческой эволюции композитора — период

9. В своих интервью композитор использовал понятие «воображаемый фольклор», которое, скорее, следует расценивать как яркую метафору, а не как научный термин.

так называемого «субъективного национализма». При всей относительности и условности этих терминов («объективный» и «субъективный национализм») есть несомненная стилистическая разница между сочинениями, написанными до 1948 года и после. Наиболее очевидное различие проявляется в том, что все внешние, то есть, по терминологии зарубежных исследователей, «объективные признаки» фольклора уходят на второй план, но вместе с тем ощущение национальной природы языка не исчезает. Связи с фольклором остаются, но они приобретают характер скрытой ассоциации, аллюзии, намёка. Хинастера практически полностью отказывается от каких бы то ни было внешних программных признаков и переходит к «чистой» непрограммной музыке. Это *Струнный квартет № 1, Соната для фортепиано № 1, Концертные вариации* для оркестра. В этот период изменяются методы работы композитора с фольклорным материалом. В этих сочинениях центральным мелодико-гармоническим элементом становится последование звуков *e-a-d-g-b-e*, приобретающее у композитора символический характер. Представляя строй шестиструнной испанской гитары, которая с некоторыми изменениями глубоко укоренилась в фольклорной культуре Латинской Америки, в наибольшей степени в креольской, это созвучие стало для композитора важнейшим национальным звуко-символом. Формы проявления этого звукокомплекса многообразны — и в мелодическом варианте, и в гармоническом; композитор может транспонировать это созвучие и представить его как политональный аккорд, а в мелодических формах выявить его диатонические свойства. Это созвучие, как основной структурообразующий элемент, определяет кварто-квинтовый тип аккордовой вертикали и соответствующие интервальные параллелизмы.

*Концертные вариации* для камерного оркестра ярко иллюстрируют все перечисленные тенденции. Идея сочинения тесно связана с произведением Бриттена *Путеводитель по оркестру для молодежи*. Вариации и fuga на тему Пёрселла, созданным в 1946 году по заказу Министерства образования. Первоначально предполагалось записать два сходных по дидактическим целям сочинения на одной пластинке — уже известное произведение Бриттена и новый опус Хинастеры, максимально представив выразительные и технические возможности различных инструментов оркестра<sup>10</sup>. Однако если Бриттен строго следует дидактиче-

<sup>10</sup>. Об оригинальном разрешении этой непростой задачи свидетельствует тот факт, что такой мастер дирижирования, как И. Маркевич, избрал это вновь написанное сочинение для курсов дирижерского мастерства в Зальцбурге в 1954 году. Кроме того, *Концертные вариации* Хинастеры имеют четыре разные хореографические версии.

ским задачам и использует инструменты большого оркестра как группами, так и по отдельности, не делая исключения даже для ударных, то Хинастера ограничивается камерным составом оркестра и показывает инструменты либо соло (флейта, кларнет, альт, скрипка, валторна, контрабас), либо парами — гобой и фагот, труба и тромбон. Изложение темы он поручает двум разнохарактерным инструментам — арфе и виолончели, причем аккомпанемент арфы построен на гитарном звукокомплексе, где арфа явно ассоциируется с гитарой, а основным элементом темы является секундовая интонация.

Перед заключительной вариацией, порученной всему оркестру, композитор еще раз проводит тему, но поручает ее контрабасу, который звучит в высоком регистре, что придает теме более напряженный и резкий характер. В этом произведении Хинастера обнаруживает тонкое и детализированное слышание как отдельных тембров, так и всей оркестровой массы. Конечно, он использует каждый инструмент в контексте сложившихся традиций, но вместе с тем привносит нечто глубоко своеобразное. Например, в пасторальной вариации для валторны слышны отзвуки фольклорных реалий и в то же время возникают отдаленные ассоциации с медленной частью *Пятой симфонии* Чайковского. Финальное рондо несет в себе смысл обобщающего финального аллегро и в то же время отдаленно напоминает «американизмы» Гершвина. Эта многозначность ассоциаций, в основе которой лежит диалог культур Старого и Нового Света, определяет индивидуальную манеру автора.

С 1954-го по 1958 год в творчестве композитора последовал перерыв, обозначивший очередные изменения его стиля и техники. Начало нового периода, который принято называть «неоэкспрессионистским», ознаменовал *Струнный квартет № 2*, созданный в 1958 году. Начиная с этого момента стиль Хинастеры представляет ярко индивидуальное явление, ассимилирующее самые различные источники, традиции и техники, причем эта ассимиляция происходит на основе свободного применения додекафонии, сериализма и других современных техник композиторского письма. Вместе с тем национальное проявляется в этот период на разных уровнях:

1) на уровне использования неких обобщенных интонационно-тематических формул, звуко-символов и жанровых категорий. Например, звукокомплекс *e-a-d-g-b-e* сохраняет свое значение, хотя его применение становится не столь частым и более скрытым; характерное для композитора воссоздание активной моторики фольклорных танцев типа маламбо смыкается со сферой «агрессивной токкатности» и в таком обобщенном виде наиболее часто фигурирует в финалах сонатно-симфонических циклов — финалы 1-го и 2-го фортепи-

анных концертов, 2-го виолончельного концерта, Концерта для струнных, 2-й и 3-й сонат для фортепиано и т. д.;

2) второй уровень проявления национального у Хинастеры в этот период имеет более общий характер и не связан с конкретными звуковыми структурами или жанровыми признаками. Речь идет о некоторых общих особенностях мышления и мировосприятия композитора, которые отражают именно латиноамериканский менталитет.

Суть его творческого метода состоит в том, что композитор интенсивно работает в существующем музыкально-историческом поле, объемлющем приметы Ренессанса, барокко, классицизма, романтизма, экспрессионизма, неоклассицизма, неофольклоризма и аванграда, которыми он произвольно манипулирует, подвергая их переосмыслению и переработке. Эта ретроспективно-синтезирующая направленность, безусловно, может быть осмыслена как отражение всеохватывающего историзма в художественной культуре XX века. При этом она имеет и свою национальную подоплеку, обусловленную многосоставной сущностью латиноамериканской культуры, где в современном пространстве существуют реальные «пережитки» прошлых исторических этапов, этнокультурных и музыкальных традиций. Путешествием по времени назвал Карпентьер одну из своих поездок по Латинской Америке, встретившись там с первобытным человеком, с человеком XIX века и современником. Основываясь на метафоре Карпентьера, можно сказать, что аргентинский композитор путешествует по музыкальной истории. Сфера его музыкальных интересов весьма обширна и простирается от грегорианики и музыки ранних полифонистов до Стравинского, Вареза и Веберна. Примечательно, что из этого огромного музыкально-исторического поля не выпадают те этапы и явления, которые были отвергнуты в XX веке, в особенности лидерами послевоенного авангарда. Речь идет о позднеромантической эстетике, квинт-эссенцией которой стала вагнеровская музыкальная драма. «Не забывают, — пишет он в одном из писем, — что я убежденный и восторженный "вагнерианец" и "штраусианец"», обнаруживая явное тяготение к мистическому и сумрачному началу, свойственному немецкому позднему романтизму. То, что это не просто слова, а эстетический и стилеобразующий принцип, подтверждают сочинения 60–70-х годов, и в первую очередь оперное наследие композитора.

Перу Хинастеры принадлежат три оперы — *Дон Родриго* (1964), *Бомарцо* (1967), *Беатрис Ченчи* (1971), которые концентрируют самые характерные черты стиля композитора это-



го периода. Первое, что тут же бросается в глаза, — и в либретто, и в музыке начисто отсутствуют какие бы то ни было латиноамериканские реалии<sup>11</sup>, но вместе с тем каждая из опер несет в себе такой тип мироощущения, имеет такой своеобразный музыкальный язык, что все в совокупности нужно рассматривать как отражение именно латиноамериканского образа мышления и типа восприятия.

Опера *Бомарцо*, неоднократно ставившаяся в Америке и Европе и получившая наибольшую известность, создана на основе одноименной новеллы аргентинского писателя Мануэля Мухика Лайнеса, который стал автором либретто. Она состоит из двух актов, включающих 15 сцен.

Главный герой — Пьер Франческо Орсини, герцог Бомарцо, известный тем, что высек в скалах своего парка фигуры страшных чудовищ, — предстает как властолюбивый горбун, одолеваемый метафизическим страхом смерти. Он стал жертвой обмана. Вместо напитка бессмертия, приготовленного его учителем-астрологом, он выпивает яд и в предсмертных видениях еще раз проживает свою жизнь. Перед его взором проходят детские и юношеские годы, когда он подвергался моральным и физическим унижениям со стороны братьев и отца. После смерти старшего брата Джироламо, утонувшего в реке, когда Пьер Франческо намеренно не пришел ему на помощь, он унаследовал герцогский дом. Однако его постоянно терзают страх и ужас, не оставляющие его и после женитьбы на прекрасной Юлии Фарнезе. После женитьбы героя мучает ревность к своему младшему брату Маербале, и он подсылает к нему убийц. По приказу Пьера Франческо астролог Сильвио Нарни посвящает годы поискам формулы бессмертия, которая наконец была найдена. И в момент, когда подсознательные муки героя достигают апогея, когда он видит в высеченных в скалах чудовищах материализацию своего уродливого существования, его настигает месть сына убитого им младшего брата, который подменяет напиток бессмертия ядом.

В целом свои взгляды на оперу композитор изложил в опубликованном выступлении «Как и почему я написал *Бомарцо*», суть которых сводится к следующему. Опера как жанр, считает композитор, имеет свои жесткие законы, утвердившиеся еще со времен музыкальной драмы Монтеверди, которые необходимо соблюдать... «или писать что-нибудь еще...». В ряду этих фундаментальных законов оперы он видит незыблемость вокальной природы жанра, хотя сама основа вокальной интонации может и должна быть современной. В опере, ут-

11. Действие *Дона Родриго* происходит в средневековой Испании в период арабского завоевания, оперы *Бомарцо* — в XVI веке во Флоренции и Риме, оперы *Беатрис Ченчи* — в XVI веке в Риме.

верждает композитор, нужно писать «для голоса, а не против него». Не менее важный закон требует соответствия драматического и музыкального развития, и это, с его точки зрения, одна из самых сложных задач для современного композитора – выразить через пение и музыкальное развитие психологию характера и драматическую экспрессию. Эта охранительная позиция по отношению к опере, переживающей во второй половине XX столетия кризисный период, безусловно, обращает на себя внимание, а ее художественное воплощение, в частности в опере *Бомарцо*, доказывает несомненную жизнеспособность жанра.

В основу драматургии и музыкального языка оперы положена идея стилевого синтеза, которая проявляется на всех уровнях. Многозначна жанровая природа оперы, где наслаиваются противоположные линии психологической музыкальной драмы XIX века – вагнеровская и вердиевская, черты экспрессионистской драмы Р.Штрауса и Берга и признаки веристской оперы. В этом сплаве традиций необходимо выделить одну доминанту – тяготение к сумрачному, открыто и яростно выраженному драматизму, предельной экспрессии в отображении страшных и низменных сторон человеческой натуры. Свое внимание к дисгармоничному жизненному началу, к проявлениям морального и физического насилия над личностью, к чудовищной трансформации этого в подсознании человека композитор объясняет состоянием современного социума, в котором, в его понимании, жестокость и насилие составляют едва ли не главные черты. Важно, что такой тип мироощущения есть отражение одной из архетипических черт латиноамериканской жизни и сознания. Такое понятие, как «виоленсия» (жестокость), под знаком которой развивалось завоевание континента, пронизывает все современное латиноамериканское искусство, и в первую очередь литературу.

Пятнадцать картин *Бомарцо*, где главный герой есть антигерой и в то же время архетипическая фигура, можно рассматривать как цепь психоаналитических этюдов, прослеживающих тайную подоплеку его моральной и физической ущербности. В этом ряду – сцены изощренных издевательств в детстве Пьера Франческо, когда его переодевали в женское платье и засовывали в комнату с танцующим скелетом (2-я картина), эпизод в доме флорентийской куртизанки, где он испытал потрясение от собственного безобразного внешнего облика (6-я картина), сцены эротических сновидений (интерлюдия между 11-й и 12-й картинами), где в хоровой партии слово «любовь» речитируется одновременно на нескольких

языках. Закономерно, что к «психоаналитической драме» Хинастеры тянутся столь различные нити, а внешняя эклектика оперных традиций оборачивается строгим отбором, драматургическим и стилистическим единством.

Музыкальный язык оперы *Бомарцо* также складывается из массы стилистических и технических компонентов, которые при этом имеют свою внутреннюю обусловленность. Ведущим является использование техники ограниченной алеаторики с включением эпизодов чисто сонорного звучания, свободно трактованной додекафонии и микроинтервалики, что абсолютно точно выверено с образно-драматургической стороны. Апофеоз трансцендентного и непознаваемого, таинственного и подсознательного — все это сконцентрировано в новаторской работе со звуком и звуковым пространством. Композитор изобретательно обращается с инструментальными тембрами и оркестром в целом, причем особая роль отводится расширенному составу ударных (три группы). Слушателя окружает мистическая звуковая аура, то пронзительная, то едва уловимая, где инструменты извлекают странные, не свойственные их природе звуки, наслаиваются друг на друга, где звук тянется и вибрирует, как бы уменьшаясь и увеличиваясь в пространстве.

Особую область составляет работа с музыкально-речевой интонацией и просодией, чрезвычайно разнообразной, отражающей тонкие психологические нюансы, подсознательные мотивы действий персонажей. В партитуре Хинастера выделяет несколько переходных от речи к пению типов интонирования: речь-просодия, речь с музыкальным ритмом, речь с указанием ритма и звуковысотности, речевое пение (*schprechgesang* Шёнберга), собственно пение.

Ренессансная сюжетная оболочка оперы имеет свой выразительный музыкальный план. Свободно преломляя неоклассицистский принцип ретроспективы, композитор искусно вплетает в поток усложненного современного языка островки изысканно и со вкусом стилизованных ренессансных жанров. Такова фроттола *Ни в одном городе мира не умеют любить так, как во Флоренции* из 4-й картины (*Пантасилеа*<sup>12</sup>), имеющая характерную рефренную структуру, кантиленный тип мелодики, аккордовый тип сопровождения у деревянных духовых, звучащая в сопровождении мандолины. 5-я картина (*На берегах Тибра* — сцена гибели Джироламо) начинается с пасторали, исполняемой английским рожком и фаготом, затем флейтой и валторной, где композитор все-таки более близок романтической интерпретации пасторали в духе Берлиоза (III часть *Фантастической симфонии* — дуэт английского рожка и гобоя) и Вагнера (соло английского рожка во

12. Пантасилеа — имя флорентийской куртизанки, в дом которой попадает главный герой.

вступлении к III акту *Тристана и Изольды*). В 6-й картине (*Пьер Франческо Орсини, герцог Бомарцо* — торжественная церемония, когда герой становится главой герцогского дома) Хинастера использует архаический музыкальный пласт — мелодию на латыни *Rex Gloria*, которую он позаимствовал из рукописей Сен-Галленского монастыря, представив ее в старинной манере раннего параллельного органа. И здесь же типичная музыкальная атрибутика придворной музыкальной жизни эпохи Возрождения — фанфара-приветствие духовых (трубы), звучащая в момент появления герцога, а также торжественный гимн *Аллелуйя*. Упоминания заслуживает также изящная стилизация мадригала в 9-й картине (*Юлия Фарнезе*), которая выполнена в прозрачной, изысканно звучащей фактуре, напоминающей о камерном выразительном стиле ранней оперы.

Все более явно прорастающая неоклассицистская струя — неожиданная, но драматургически обусловленная в этом неоэкспрессионистском потоке — буквально расцветает в 7-й картине (*Праздник в Бомарцо*). Картина начинается с танцевальной сюиты, включающей пассамеццо, мюзетт, гальярду (соло виолы д'амур) и сальтарелло. Последование танцев в этой сюите прерывается внутренними монологами Пьера Франческо — путаными видениями его воспаленного сознания, в которых резко меняется музыкальная стилистика. Эти неожиданные переключения с внутреннего на внешнее заставляют вспомнить о технике кинематографического монтажа. И все же неожиданность и парадоксальность сочетания разных стиливых пластов имеет очень жесткое драматургическое обоснование. Кроме того, в этой картине зашифрован индивидуальный композиторский знак, символизирующий внутреннюю связь композитора с родной культурой, — последование *e-a-d-g-b-e*. Симптоматично, что в опере оно звучит всего лишь один раз на текст «земля моя» (*tierra mia*), вложенный в уста главного героя, у фаготов и виолончелей, что служит одним из прямых подтверждений преемственности стиля Хинастеры.

Совершенно иной, но не менее убедительный пример преломления национального через универсальное представляет одно из лучших сочинений этого периода *Кантата магической Америке*, написанная для женского голоса, расширенно-го состава ударных<sup>13</sup>, челесты и двух фортепиано.

**13.** В составе ударных — шесть литавр, три индийских барабана (малый, средний, большой), три барабана, шесть барабанов типа тепонацтли (ацтекские барабаны-ксилофоны) или африканских, три пары тарелок (малые, средние, большие), три там-тама (малый, средний, большой); три группы: 1) две пары античных тарелочек, большие тарелки, два бонго, колокола, малый треугольник, реко-реко, клавес, малые мараки, чокальо; 2) чокальо, гуиро, треугольник, большой барабан, большие клавес; 3) две пары мараки (малые и большие), две пары тарелок, 2 *sistri* (маленькие колокольчики), малый треугольник и разного рода шумовые инструменты; а также большой ксилофон, маримба, колокольчики.

Кантата состоит из шести частей, пять из которых вокально-инструментальные, а одна — инструментальная:

1. Прелюдия и песнь рассвету.
2. Ноктюрн и песнь любви.
3. Песнь уходящих воинов.
4. Интерлюдия.
5. Погребальная скорбная песнь.
6. Пророческая песнь.

Замысел сочинения был вдохновлен доколумбовыми индейскими текстами, записанными в хрониках первых европейских миссионеров, которые и легли в основу кантаты. Эти тексты стали поводом для обращения композитора к самому драматичному и трагическому моменту в истории континента — крушению и гибели индейской цивилизации, которая была разрушена в процессе завоевания и освоения Нового Света. Фактом своего обращения к этой тематике Хинастера утверждает значимость, зачастую рационально не познаваемую, этого мира для современного латиноамериканца. В эпистолярном наследии композитора есть немало упоминаний о таинственных голосах прошлого, о легендарных цивилизациях, влияние которых он никогда не ощущал как фольклорное. «Это влияние, — пишет композитор, — я ощущаю... как разновидность метафизического вдохновения... то, что я делаю, — это реконструкция трансцендентной сущности старого доколумбова мира».

Это произведение, ставшее своеобразной музыкальной эпитафией, плачем по погибшей столетия назад цивилизации, но таинственным образом сохранившейся и пульсирующей в сознании сегодняшнего латиноамериканца, является точкой пересечения архаики и аванграда. Здесь нет ничего ретроспективного, прошлого, что не имело бы отношения к сегодняшнему дню. Это та архаика, то «коллективное бессознательное», которое постоянно живет в человеке, выражаясь через устрашающее господство ритмо-ударного начала, вобравшего в себя все виды физиологической, природной и космической пульсации. В рамках этой художественной концепции жизнь — это только биение ритма, которое символизируется в ударе по барабану, самому древнему, универсальному и священному инструменту. Конечно, ясны истоки этой пропущенной через ультрасовременное сознание архаики, впервые реконструированной Стравинским в *Весне священной*, и все же, осваивая это музыкально-стилевое поле, Хинастера приносит нечто глубоко индивидуальное.

Он предельно осовременивает техническую сторону музыкального языка, используя здесь сериализм, регламентирующий заранее заданными сериями все параметры музыкального языка, включая звуковысотность, динамику, тембр, звуковую плотность. Основная звуковысотная серия представляет два шестизвучия (*fis-g-cis-c-b-f* и *as-d-es-e-b-a*), где второе — ракоходная инверсия первого, причем эта серия служит

источником для образования вторичных серий. Наряду со свободным применением серийной техники в его арсенале — микроинтервалика и разнообразные сонористические приемы — так он реконструирует примитивную и «неорганизованную» звуковую массу, таинственные и мистические шорохи первозданной природы. Однако эти до предела рационализированные звуковые конструкции, характерные именно для авангардного мышления, уступают под натиском пронзительной лирической эмоции в *Погребальной скорбной песне*, где в совершенно неожиданном контексте оживают самые выразительные и трепетные интонации европейской траурной музыки. Нисходящая малосекундовая интонация, прообразом которой служил скорбный вздох, откристаллизовавшаяся в позднеренессансном мадригале и барочной арии, парадоксально вплетается в этот странный гортанный плач, обнаруживая свою универсальную значимость. Причем эта ламентозная интонация приходится на самое главное в смысловом отношении слово «прощай» («Adios») и на самую долгую длительность в такте. Еще один из важнейших образно-смысловых компонентов — мимолетный намек-ассоциация на траурный марш (несколько аккордов у литавр в характерной ритмической последовательности, четыре раза звучащие соло).

С одной стороны, за этими жанровыми ассоциациями встает огромный пласт западноевропейской траурной музыки, включая марши Бетховена, Шопена, Листа, Вагнера и других, а с другой — звучание ритуальных барабанов в первобытных погребальных процессиях. Еще один важный элемент — вплетение в эту реконструкцию примитивного музыкального сознания пространственных представлений, свойственных западноевропейской музыке Ренессанса и барокко, когда понятие «земля» (tierra) олицетворяет низ, могилу, а значит обуславливает нисходящее мелодическое движение, в то время как «небо» (cielo) — устремление вверх. Таким образом, из взаимодействия этих различных элементов, нередко зашифрованных и едва намеченных, рождается индивидуальная образная и стилевая система.

Наряду с вокально-инструментальной музыкой существенное место в поздний период занимают инструментальные жанры — соната и концерт. Сам факт обращения к этим жанрам, имеющим прочную классико-романтическую основу, опять же говорит о важной роли охранительных тенденций, что отчетливо проявилось в отношении к опере. При этом Хинастера стремится к внутреннему обновлению этих устоявшихся жанровых моделей. Наиболее показательным в этом отношении является *Концерт для фортепиано с оркестром № 1*, посвященный памяти Сергея и Наталии Кусевицких, заказанный Фондом Сергея Кусевицкого. Композитор использует традиционную модель четырехчастного цикла (I — Cadenza e vari-

anti, II – Scherzo allucinante, III – Adagissimo, IV – Toccata concertata), однако каждая часть, сохраняя универсальную образно-смысловую нагрузку, получает своеобразное переосмысление и вместе с тем представляет самые характерные для стиля композитора образные и тематические сферы. Это «агрессивная» наступательная токкатность, в операх и программных сочинениях часто сопряженная у него с выражением образов жестокости («виоленсии») и насилия (I и IV части), медитативная лирика, соприкасающаяся с пасторальностью (I и III части), и мистическая скерцозность (II часть). Вместе с тем концерт, как и три фортепианные сонаты, представляет новаторские эксперименты композитора в сонорно-тембровой области, что затрагивает и партию солиста и оркестра<sup>14</sup>. Исключительно разнообразно представлено фортепиано – и как виртуозный, концертного плана инструмент с разнообразнейшей крупной и мелкой техникой, и как ударный инструмент, требующий от исполнителя жесткого и мощного удара, например в 9-й вариации I части, где автор ставит такие указания, как *violento*, *martellato*.

Вместе с тем фортепиано представлено здесь и как кантиленный лирический инструмент (1, 2, 8-я вариации I части, III часть). Однако ведущее значение имеет сфера токкатности, которая тесно соприкасается с танцевальностью (карнавалито, маламбо). Например, во *Второй сонате для фортепиано* он обозначает финал, основанный на ритмике карнавалито, – *Ostinato aymara*<sup>15</sup>. Близкий тип движения, фактуры и ритмики представляет IV часть фортепианного концерта, обозначенная как токката, но эта танцевальная подоплека в ней очевидна. Наиболее индивидуализирована здесь область ритма, что типично для стиля композитора в целом. Он использует переменные размеры, причем все время один и тот же характерный вариант – комбинацию размеров 3/4 6/8 (тип гемиолы, являющийся своего рода архетипом в латиноамериканской музыке) и 5/8, смещение мотива относительно доли такта, полиритмию и т. д.

14. Оркестр имеет тройной состав деревянных духовых, четыре валторны, три трубы, три тромбона, тубу, расширенный состав ударных – литавры, кастаньеты, бубен, малый барабан, три том-тома, большой барабан, две пары античных тарелочек, треугольник, тарелки, там-там, ксилофон, колокольчики, а также челесту и арфу

15. Аймара – одно из индейских племен Латинской Америки, населявшее Андский регион континента.

## Основные произведения

*Оперы**Дон Родриго* (1963)*Бомарцо* (1967)*Беатрис Ченчи* (1971)*Балеты**Панамби* (1937)*Эстансия* (1941)*Симфонические сочинения*

Концертные вариации (1953)

*Пампеана № 3* (1954)

Концерт для фортепиано с оркестром № 1 (1961)

Концерт для скрипки с оркестром (1963)

*Симфонические этюды* (1967)

Концерт для фортепиано с оркестром № 2 (1972)

*Глосы на тему Пабло Касальса* (1977)

Концерт для виолончели с оркестром № 1 (1977)

Концерт для виолончели с оркестром № 2 (1981)

*Пополь Вух* (1983)*Кантаты**Кантата Магической Америке* для сопрано, ансамбля ударных, челесты и фортепиано (1960)*Милена* для сопрано и оркестра на тексты писем Кафки и Милены Есенской (1971)*Для фортепиано*

Двенадцать американских прелюдий (1944)

Сюита креольских танцев (1946)

Соната № 1 (1952)

Соната № 2 (1981)

Соната № 3 (1982)

## Рекомендуемая литература

*Кряжева И.* Национальные «звукосимволы» в музыке Альберто Хинастеры (Аргентина) // Очерки истории латиноамериканского искусства. М., 2003.*Струйский П.* Национальная музыкальная культура Аргентины // Культура Аргентины. М., 1977.



## Бразилия

Музыкальная культура Бразилии, одной из самых больших и сложных по этническому составу стран на континенте, которую населяют белые, негры, мулаты, индейцы, метисы, самбо, отражает этнокультурную многосоставность. Удивительное многообразие и красочность отличают музыкально-поэтический и танцевальный фольклор Бразилии, который включает афробразильский пласт (жанры батуке и самба), креольский (песенные жанры модинья, лунду), так называемые «танцы-действия» (народные театрализованные представления на религиозные, исторические и бытовые сюжеты), популярный городской танец машиши, близкий аргентинскому танго, и другие.

Одна из наиболее самобытных и благодаря Вила-Лобосу известных за пределами Бразилии форм народного музицирования связана с традицией шоро, которая сформировалась в последней трети XIX века в Рио-де-Жанейро. Само понятие шоро многозначно. На ранней стадии оно связывалось с группой народных городских музыкантов, игравших на флейте, гитаре и кавакинью (небольших размеров четырехструнный инструмент, близкий гитаре). Несколько позже к этой группе стали присоединяться духовые инструменты — кларнет, офиклейд, саксофон, тромбон, а также мандолина. Однако ведущее положение в ансамбле всегда занимали флейта и гитара. Репертуар ансамблей состоял из модной и популярной в городской среде музыки, включая польки, вальсы, танго, машиши. Но музыканты-шораны привносили такой самобытный акцент в исполнение, создавали такую неповторимую звуковую атмосферу, что со временем понятие шоро в большей степени стало подразумевать жанр городской популярной музыки. Шоро могли основываться на разных танцевальных ритмах — польки, машиши, вальса, которые в импро-

визации музыкантов соединялись с синкопами африканского происхождения. Именно этот особый акцент, узнаваемая всеми в Рио, а позже и в Бразилии *манера исполнения* в наибольшей степени соответствуют понятию шоро. Группа музыкантов имела своего лидера – солиста-импровизатора (как правило, это был флейтист или гитарист). В истории бразильской музыки сохранились имена выдающихся шоранов Ж.А.Калладо, уникального флейтиста-импровизатора, прожившего всего 32 года, С.Бильяра, о котором с неизменным восхищением вспоминал Вила-Лобос, и других.

В не меньшей степени, чем шоро, бразильский городской фольклор представляет самба – жанр, в котором объединились португальские и африканские корни. Существует масса разновидностей самбы, однако наиболее известна самба-кариока<sup>16</sup>, которая развивалась и культивировалась в особых «школах самбы». Эти объединения представляют собой своего рода клубы танцоров, которые выступают и соревнуются во время бразильского карнавала, ежегодно проводимого в Рио-де-Жанейро в феврале.

Национальные интересы бразильских композиторов формируются в последней трети XIX века, в том числе в творчестве Алешандру Леви, автора *Бразильского танго* для фортепиано и *Бразильской сюиты* для оркестра. Наиболее яркая индивидуальность бразильской музыки конца XIX – начала XX века – Алберту Непомусену (1864–1920), который одним из первых обратился к разработке афробразильского фольклора в оркестровой сюите *Бразильская серия* (1897). Заключительный раздел сюиты имеет название *Батуке*, где композитор воспроизводит усложненные ритмоинтонации афробразильского танца.

Младшим современником Непомусену был Антониу Франсиску Брага (1868–1945). Получив основы музыкального образования в Королевской консерватории Рио-де-Жанейро, в дальнейшем он совершенствовал свое музыкальное мастерство в Париже у Ж.Массне, влияние которого ощущалось на протяжении всего творчества композитора, в особенности в операх *Жутира* на сюжет одноименной поэмы Антониу Гонсалвиса Диаса, *Анита Гарибальди*, мелодраме *Торговец алмазами*. В целом музыкальный стиль Браги имеет двойственную природу, что весьма типично для периода становления профессиональных композиторских школ Латинской Америки. С одной стороны, его отличает прочная профессиональная база и опо-

16. Кариока (carioca) – уроженец или житель Рио-де-Жанейро.

ра на традиции романтического симфонизма. С другой стороны, именно романтическая эстетика обусловила его интерес к локальному колориту и использование элементов бразильского фольклора, что наиболее заметно ощущается в симфонических произведениях композитора – симфонических поэмах *Наваждение*, *Мараба*, в *Прелюдии и вариациях на бразильскую тему* для оркестра.

Среди этого поколения композиторов, непосредственных предшественников Вила-Лобоса, необходимо упомянуть весьма своеобразную фигуру – Эрнесту Назаре (1863–1934), творчество которого было целиком и полностью посвящено популярным жанрам городского фольклора. Большой известностью пользовались его машиши и танго для фортепиано. Его яркую индивидуальность и своеобразный исполнительский стиль высоко ценил Вила-Лобос, с творчеством которого связана одна из самых ярких страниц латиноамериканской музыки XX века. Музыкальный стиль Вила-Лобоса оказал колоссальное воздействие на творчество его современников, и в первую очередь соотечественников, которые в основном ориентировались на концепцию «музыкального национализма». Это Оскар Лорензо Фернандес, Франсиско Миньоне, а из композиторов следующего поколения – Камарго Гуарниери и Жозе Сикейра. Национальные идеи занимали доминирующее положение в бразильской музыке первой половины XX столетия, но не исчерпывали всей панорамы.

Первые ростки оппозиционного мышления относятся к 30–40-м годам и связаны с деятельностью немецкого композитора Ханса Иоахима Коельройтера, жившего в Бразилии с 1937 по 1964 годы и воспитавшего плеяду бразильских композиторов, ориентированных главным образом на додекафонию и сериализм. Влияние этих эстетических идей сконцентрировалось в трех крупных городах страны – Рио-де-Жанейро, Сан-Паулу и Сальвадоре (штат Баия), а наиболее известными учениками Коельройтера, культивировавшими универсальный стиль и современные композиторские техники, стали Клаудио Санторо, Сезар Герра Пейше, Эдину Кригер. Хотя Санторо в 40-е годы предпринимал попытки осуществить некий компромисс и пробовал писать в технике условно называемого «12-тонового национализма» (1-й струнный квартет, 2-я и 3-я симфонии, *Музыка для струнных*), однако эти попытки вылились в стилистическую эклектику. Кригер, также после жесткого следования додекафонии, в 60–70-е годы приходит к неоклассицизму с выраженным национальным акцентом (балет *Конвергенция*, пьеса *Контрасты*

для оркестра). Именно Кригеру принадлежит инициатива организации *Биеналле современной бразильской музыки*, которое проводилось в Рио-де-Жанейро с 1975 по 1997 годы. В 60-е годы «музыкальный универсализм» завоевывает все большее пространство, и центром бразильского авангарда становится Сан-Паулу. В это время появляются такие композиторские группировки, как *Новая музыка* в Сан-Паулу, *Группа Баия*, которые отдают предпочтение экспериментам в области электронной музыки.

### Эйтор Вила-Лобос (1887–1959)

#### Творческий путь

Эйтор Вила-Лобос родился в Рио-де-Жанейро в 1887 году. Его отец — Раул Вила-Лобос, служащий Национальной библиотеки и большой любитель музыки — дал сыну первые навыки игры на виолончели, познакомив его также с нотной грамотой. Впоследствии именно виолончель, как и гитара, которую он освоил чуть позже, станут наиболее предпочтительными инструментами для композитора.

Очень рано у Вила-Лобоса проявился спонтанный интерес к бразильскому городскому фольклору, который побудил его в начале 1900-х годов присоединиться в качестве гитариста к группе шоранов и музицировать вместе с ними. Этот музыкальный опыт дал ему практические навыки и знания, которые в недалеком будущем «прорастут» неожиданными и яркими результатами. Что касается академических музыкальных занятий, то они никогда не были систематическими, что, несомненно, отражало особенности творческой природы композитора. И все же необходимо упомянуть, что одно время Вила-Лобос брал уроки по гармонии у Ф.Насименту, а позже занимался композицией у А.Ф.Браги и Э.Освалда. При этом он завершил общее образование в гуманитарной школе при монастыре Сан-Бенто.

С 1905-го по 1912-й — в годы странствий Вила-Лобос, опять-таки под влиянием внутреннего влечения, совершил несколько продолжительных путешествий по разным штатам Бразилии и побывал в самых глухих и труднодоступных местах, где преобладает коренное индейское население. Это позволило ему «из первых рук» познакомиться с богатейшим фольклором сельских областей Бразилии, который найдет столь же яркое и самобытное отражение в его музыке, как впоследствии и городской фольклор. Однако заметим, что

фольклорные интересы Вила-Лобоса, хотя и вписывались в общий контекст времени, не имели той научной академической основательности, которая характеризовала деятельность Педреля или Бартока.

Последующее десятилетие (1912–1922) отмечено интенсивными поисками своего собственного стиля. Именно в этот период композитор усваивает опыт своих старших современников А.Непомусену, А.Ф.Браги и Э.Назаре. Важное значение для расширения творческого кругозора молодого музыканта имело знакомство и общение с Д.Мийо, который познакомил Вила-Лобоса с музыкой Дебюсси и французской Шестерки, а также с Артуром Рубинштейном, гастролировавшим в Рио-де-Жанейро в 1918 году. К этому периоду относится официальный композиторский дебют Вила-Лобоса, состоявшийся в ноябре 1915 года. Хотя в тот момент он еще не знал музыку Дебюсси и Стравинского, его эстетические ориентиры, скорее всего под влиянием внутреннего интуитивного поиска, базировались на антиромантических позициях, с чем связано стремление к тональной нестабильности и гармонической жесткости. Среди молодых бразильских художников, как и он стремившихся освободиться от устаревших романтических канонов, Вила-Лобос нашел своих единомышленников. Подтверждением их единства в приверженности новому стала *Неделя современного искусства*, организованная в Сан-Паулу в феврале 1922 года, в которой участвовали молодые художники и интеллектуалы — филолог и музыковед Мариу ди Андради, поэт Роналд ди Карвалью, Вила-Лобос и другие. Они стремились обновить национальное искусство, используя как последние достижения западноевропейской художественной культуры, так и самобытные формы бразильского фольклора. Неудивительно, что публика в провинциальной Бразилии в штыки принимала эти новации. Накаленную атмосферу тех дней живо описывал один из участников: «...Мы были чисты, свободны и бескорыстны; нас объединяли самые возвышенные чувства. Нас бойкотировали, высмеивали, оплевывали, предавали анафеме — все это лишь преисполняло нас наивно-го, быть может, но искреннего сознания собственного величия и непоколебимой убежденности в своей правоте»<sup>17</sup>.

Трудно переоценить значение следующего периода в жизни композитора (1923–1930), который он провел в Париже, где общался с выдающимися художниками и музыкантами своего времени — Равелем, Дюка, Онеггером, Стравинским,

17. Цит. по: Пичугин П. Эйтор Вилла-Лобос и бразильская национальная музыкальная культура // Культура Бразилии. М., 1981. С. 104.

Прокофьевым, Варезом, Фальей. К тому моменту, когда Вила-Лобос покинул Бразилию, он был автором трех квартетов, пяти симфоний, большого количества инструментальных сочинений, среди которых выделяются *Шоро № 1* для гитары соло, два цикла фортепианной сюиты *Мир ребенка* и *Нонет* для инструментального ансамбля. Обосновавшись в Париже, Вила-Лобос чрезвычайно интенсивно работал как композитор и дирижер. Его сочинения стали звучать в концертах современной музыки, что сразу привлекло к нему внимание парижского музыкального мира, вслед за чем постепенно пришло признание. Живя в Париже, он много гастролировал как дирижер, выступая в европейских столицах (Вена, Берлин, Лондон, Мадрид, Лиссабон) и у себя на родине, куда приезжал почти ежегодно с программами из произведений бразильских и современных европейских композиторов. Благодаря инициативе Вила-Лобоса в Сан-Паулу впервые прозвучали *Вальс* и *Болеро* Равеля, сочинения Онеггера, Пуленка и другие произведения. За этот восьмилетний период он создал третий цикл сюиты *Мир ребенка*, фортепианный цикл *Сиранды*, пьесу *Приветствие бразильским лесам* для фортепиано и завершил грандиозный инструментальный цикл *Шоро* (№ 1–14, 1920–1929).

В 1930-е годы Вила-Лобос оказался вовлеченным в гигантскую государственную музыкально-образовательную программу, которую продвигал и финансировал политический режим Варгаса, что и побудило композитора вновь обосноваться на родине. Патриотический накал эпохи правления Варгаса способствовал реализации планов Вила-Лобоса, связанных с повсеместным развитием хорового пения как основы музыкального воспитания в общеобразовательных школах, а также пробуждению массового интереса к национальной бразильской музыке. Осуществляя эту программу, Вила-Лобос возглавил Управление музыкального и художественного образования (SEMA), благодаря которому получил практическую возможность организовывать массовые хоровые выступления, в которых участвовало до сорока тысяч школьников.

Свои представления о том, как должно строиться музыкальное воспитание в стране, он изложил в специальной работе *О музыке и музыкальном образовании*. Будучи сторонником практического слухового освоения музыки, Вила-Лобос исходил из предпосылки, что «преподавать музыку с самого начала нужно как некую *жизненную силу* так, как обучают языку. Прежде чем обрушить на ребенка лавину музыкальных правил, следует непосредственно познакомить его с миром звуков. Необходимо научить его слушать звуки, узнавать их,

различать их тембровую окраску, индивидуальность... Пусть ученик усвоит мелодию, почувствует гармонию не из правил, записанных на бумаге, а по живым звукам, которые он услышит сам. Затем уже, гораздо позднее, можно обучать его правилам...»<sup>18</sup> Есть все основания сопоставить этот практический и «живой» подход к музыкальному обучению Вила-Лобоса и других композиторов XX века, активно занимавшихся детским музыкальным воспитанием, — Карла Орфа, Золтана Кодая, Дмитрия Кабалевского.

В основе педагогической реформы Вила-Лобоса лежала идея повсеместного развития хорового пения, что, по замыслу автора, должно было послужить базой для последующего профессионального музыкального образования<sup>19</sup>. Он считал, что хоровое пение, как форма совместного художественного творчества, в наибольшей степени соответствует психологическим особенностям бразильской нации и развитие этих навыков может послужить началом для формирования бразильского музыкального сознания. «Хоровое пение, — отмечал композитор, — есть одно из высших проявлений музыки, ее истинное предназначение. Обладая огромной объединяющей силой, оно помогает индивидууму ощутить себя частицей коллектива, почувствовать свою принадлежность обществу, родине»<sup>20</sup>.

На протяжении 30–40-х годов Вила-Лобос инициировал создание десятков музыкальных школ, хоровых коллективов, организовал школу учителей-хормейстеров, которой сам руководил, а в 1942 году была открыта Национальная академия хорового пения, бессменным президентом которой он был до конца своих дней. Кроме того, он основал специальный оркестр, силами которого впервые в Бразилии были исполнены *Торжественная месса* Бетховена (1933) и *Месса си минор* Баха (1935 — к 250-летию со дня рождения немецкого композитора). Уникальная страница творческой биографии Вила-Лобоса связана с дирижированием массовыми хоровыми концертами на стадионах. Стремясь «научить всю Бразилию петь», в дни национальных праздников он дирижировал на стадионе «Васко да Гама» в Рио-де-Жанейро оркестром из 1000 исполнителей, а в 1942 году собрал хор из 40 тысяч школьников. На этих грандиозных хоровых праздниках присутствовали десятки тысяч слушателей.

18. Вила-Лобос Э. О музыке и музыкальном образовании // Музыка Латинской Америки. М., 1983. С. 119.

19. Сходная идея о приоритете хорового обучения лежала в основе педагогической практики Э.Кодая.

20. Цит. по: Пичугин П. Эйтор Вилла-Лобос и бразильская национальная музыкальная культура // Культура Бразилии. С. 107.

Частью реформы можно рассматривать создание серии учебных пособий, которые выходят за рамки узкодидактических задач. Это *Практическое руководство*, задуманное в шести томах (1932), представляющее собой учебное пособие для детских музыкальных школ и состоящее из небольших хоровых пьес а саррелла и в сопровождении фортепиано. 137 примеров, вошедших в первый том, являются обработками подлинных фольклорных тем самого разного происхождения — индейского, афробразильского, креольского, испанского, португальского, французского, итальянского, которые в том или ином качестве присутствуют в бразильском фольклоре. В процессе подготовки *Практического руководства* композитор использовал фольклорный материал, собранный им в поездках 1905–1912 годов. Идея развивать музыкальный вкус и певческие навыки детей через приобщение к национальному фольклору во всем его многообразии оказалась весьма полезной и продуктивной. Однако, помимо воспитательных и дидактических задач, *Практическое руководство* имеет еще одно очень ценное качество — является по сути дела антологией бразильского музыкально-поэтического фольклора, которая сама по себе представляет огромную художественную ценность. Следующим этапом стала подготовка двух тетрадей *Сальфеджио* (1939–1945) и двухтомника *Хоровое пение* (1940–1950), куда он включил весьма разнородный материал: свои собственные произведения, обработки фольклорных образцов, фрагменты из сочинений бразильских и европейских композиторов.

В этот период продолжается интенсивная концертная деятельность композитора. Он совершил ряд гастрольных турне по Латинской Америке (Аргентина, Чили), выступил с концертами у себя на родине и в Европе. В 1944 году по приглашению американского дирижера Вернера Янссена он впервые посетил США, причем принять это приглашение убедил его давний друг еще по Парижу Леопольд Стоковский. С этого момента визиты Вила-Лобоса в США стали носить регулярный характер.

Если в начале 30-х годов композиторская активность Вила-Лобоса несколько снизилась, что было вызвано переключением главного внимания на музыкальное образование, то позже он работает столь же интенсивно, как и в предшествующие годы. Им создан цикл *Бразильских бахьян* (1930–1944) для различных составов, последние пять симфоний (№ 8–12), три фортепианных концерта (№ 3–5), концерты для гитары, арфы и второй виолончельный концерт, шесть струнных квар-



тетов (№ 12–17), пять симфонических поэм, опера *Йерма* (1955), несколько балетов и другие произведения.

В эти годы растет международное признание Вила-Лобоса, он получает ряд почетных званий, в частности звания почетного доктора Нью-Йоркского университета, действительного члена академий изящных искусств Парижа и Нью-Йорка, почетного члена Римской академии *Санта Чечилия*, члена-корреспондента Национальной академии изящных искусств Буэнос-Айреса. Исключительную творческую активность Вила-Лобос сохранял до последних месяцев своей жизни. Он скончался в 1959 году в возрасте 72 лет в Рио-де-Жанейро.

### Стиль

Наследие Вила-Лобоса включает свыше двух тысяч сочинений, которые он создал более чем за 50-летний период своей творческой деятельности, охватив при этом почти все основные жанровые сферы<sup>21</sup>. Здесь представлены опера, балет, симфония, симфоническая поэма, кантата, инструментальный концерт, камерная музыка (сонаты, трио, квартеты), пьесы для отдельных инструментов – фортепиано, гитары, песни, романсы, хоры и т. д.

Самая известная и наиболее показательная для стиля композитора часть наследия – циклы *Шоро* и *Бразильские баллады* – стоит особняком, точнее, занимает промежуточное положение именно в силу своего жанрового своеобразия и новаторского характера.

А.Карпентьер дал краткую и в то же время точную характеристику Вила-Лобоса: «Бразильский композитор – сила природная. Ничто не предвещало его бурного вторжения в художественную панораму целого континента; музыку, написанную в его стране в предыдущие десятилетия, нельзя назвать предшественницей его творчества... это случай феноменальный, стихийный, внезапный...»<sup>22</sup> Эта оценка дает общую установку для понимания стиля композитора, к которому в гораздо большей степени применимы такие определения, как яркость, праздничность, чрезмерность, спонтанность, парадоксальность, экспрессивность, и абсолютно не применимы такие, как академизм, сухость, строгая логика, рационализм. Действительно, стиль бразильского композитора строится на объединении и подчас противоречивом сочетании самых раз-

21. Наиболее полный каталог его произведений издан в 1989 году Музеем Вила-Лобоса в Рио-де-Жанейро и включает 323 страницы.

22. Карпентьер А. Латинская Америка в музыке // Музыка стран Латинской Америки. М., 1983. С. 6.

народных явлений и влияний. Склонность к такого рода манипуляции с различными музыкально-историческими, стилевыми, жанровыми, этническими, национальными, социальными компонентами следует рассматривать именно как отражение национального бразильского и, шире, латиноамериканского типа мышления. Вила-Лобос стал первым в истории музыки латиноамериканским композитором, который абсолютно стихийно и без какого-либо теоретического обоснования воплотил эти черты.

Таким образом, музыкальный стиль Вила-Лобоса объединяет самые разнородные музыкальные традиции и влияния, но так или иначе строится на взаимодействии локального (бразильского фольклора) и универсального (западноевропейских жанров и стилей). При этом композитор нашел своеобразный ракурс этого пересечения. Некую универсальную категорию, например какой-либо жанр (сюита, прелюдия, хорал, ария, токката и т. д.) с характерным для него устоявшимся типом образности он сопоставлял с бразильским фольклорным жанром. В результате такого парадоксального, но очень точного и выверенного наложения происходило переосмысление универсального через локальное, как и локальное обнаруживало универсальный смысл. Такой новый творческий метод, который после него по-своему применяли и другие латиноамериканские композиторы, обусловил достигнутые им высокие художественные результаты.

Становление музыкального стиля Вила-Лобоса происходило в 1910-е годы и характеризовалось стихийным отрицанием романтических принципов, обусловленным в этот период погружением в звуковую атмосферу афробразильского фольклора. Вместе с тем в конце 10-х — начале 20-х годов композитор испытал существенное влияние импрессионизма, что проявилось в тембровой детализированности и насыщенной кварто-квинтовыми и аккордовыми параллелизмами гармонии, а также воздействие раннего Стравинского. Наиболее показательны для этого периода две серии фортепианной сюиты *Мир ребенка*. Так, например, в пьесе *Полишинель* он использует остинатные ритмокомплексы, близкие афробразильскому фольклору, и битональные наложения, вызывающие ассоциации с *Петрушкой* Стравинского. В *Нонете*, написанном для флейты, гобоя, кларнета, саксафона, фагота, арфы, фортепиано, смешанного хора и ударных, автор расширяет группу ударных, дополняя ее традиционными афробразильскими инструментами — шокалью, реко-реко и другими. Согласно авторскому комментарию, *Нонет* представляет «новую форму

композиции, которая выражает бразильскую звуковую атмосферу и наиболее характерные ритмы». При этом, используя имитационную фактуру у деревянно-духовых инструментов, где мотивы имеют характерные синкопированные ритмы, он стилизует импровизационную природу шоро. Однако разнообразные эксперименты в тембровой сфере позволяют увидеть здесь и черты импрессионизма.

Усвоение эстетических и технических принципов *неофольклоризма* происходит в парижский период, например в *Варварской поэме* для фортепиано, которую Вила-Лобос посвятил Артуру Рубинштейну, задумав ее как своеобразный портрет пианиста. Будучи одним из наиболее сложных в техническом отношении сочинений композитора, *Варварская поэма* представляет еще одну грань нового пианизма XX века, связанного с именами Бартока (*Allegro barbaro*), Прокофьева (*Сарказмы*), Фальи (*Фантазия Бетика*). Первобытная мощь, стихийность, исключительная энергия создаются здесь через активизацию ритмического начала с подчеркиванием ударных эффектов. Для музыкального языка *Поэмы* характерны также «многоэтажный» тип фактуры, длительные остинато-нарастания и усложненный тип гармонии.

К парижскому периоду относится и монументальный цикл *Шоро*, написанный с 1920 по 1929 годы и включающий 16 самостоятельных произведений (14 шоро, *Интродукция к Шоро* и *Шоро-бис*), который стал одной из самых ярких и своеобразных манифестаций национальной природы творчества Вила-Лобоса. Благодаря его композиторской инициативе региональное явление, малоизвестный жанр бразильского городского фольклора, обрел универсальный смысл, не утратив при этом своих первоначальных качеств. Этот переход жанра из фольклорного контекста в универсальный стал возможен в тот период, когда композитор интенсивно осваивал европейский опыт и знакомился с новыми стилевыми течениями европейской музыки. Только тогда он смог найти точки соприкосновения и пересечения «своего» (бразильского) и «чужого» (европейского). Каждая из пьес цикла по-своему разрешает эту проблему.

С одной стороны, цикл поражает разнообразием исполнительских составов, средств, разнохарактерностью и пестротой музыкального материала и, как следствие, отсутствием видимого стилистического единства. Диапазон исполнительских составов весьма широк, включая сольные шоро (№ 1 — для гитары соло, № 5 — *Бразильская душа* — для фортепиано), ансамблевые (№ 2 — для флейты и кларнета, № 4 — для двух

валторн и тромбона, № 7 — для духовых, скрипки и виолончели, *Шоро-бис* — для скрипки и виолончели), оркестровые (№ 6, 8, 9, 11, 12, 13, *Интродукция к Шоро*) и вокально-инструментальные (№ 3 — *Дятел* — для мужского хора и духовых, № 10 — *Разбитое сердце* — для смешанного хора и оркестра, № 14 — для смешанного хора, оркестра и ансамбля инструментов). С другой стороны, при всем разнообразии цикл представляет единство творческого метода, на которое обращал внимание сам композитор: «Шоро написаны в соответствии с *новой специальной техникой*, основанной на бразильских музыкальных манифестациях, исключительно оригинальных и примечательных, а также на психологических впечатлениях от них...» Хотя в дальнейшем Вила-Лобос так и не объяснил сущность этой «новой специальной техники», так как всегда был далек от теоретизирования, все же ясно, что речь идет о близкой эстетике неофольклоризма реконструкции (не имитации!) самых главных и существенных признаков жанра с использованием современных усложненных музыкально-языковых средств.

Показательно в этом отношении *Шоро № 5* для фортепиано, имеющее название *Бразильская душа*, созданное в 1926 году.

Как и большинство пьес в цикле, *Шоро № 5* представляет собой одночастную композицию, написанную в сложной трехчастной форме, с ярко выраженным жанровым и тематическим контрастом между основными разделами формы. В первом разделе Вила-Лобос воссоздает так называемый серенадный стиль шоро, отличающийся меланхолическими и выразительными мелодиями, а в инструментальном сопровождении — ведущим значением гитары. Легкий намек на гитарный тип фактуры содержит аккомпанирующая фигура с характерным параллелизмом секстаккордов.

С первых тактов индивидуализирована ритмика, основывающаяся на синкопе. Композитор говорил, что самое интересное в этом шоро — мелодические и ритмические каденции, которые благодаря полиритмии и разнообразному применению синкопирования дестабилизируют ощущение квадратности в четырехдольном метре. Это балансирование между ритмической регулярностью и нерегулярностью создает ощущение удивительной ритмической свободы, что, по словам автора, является наиболее интересной чертой серенадного стиля шоро. Особая экспрессия мелодической линии рождается из сочетания контрастных элементов — остилатно повторяющейся малосекундовой интонации и мелодических оборотов, охватывающих диапазон октавы. Во втором варьированном проведении темы фактура распадается на три самостоятельных пласта, где средний «этаж», основанный на мелодическом движении орнаментального типа, воспринимается

как квазиимпровизация на основную тему. Средний раздел воссоздает стихию активного танца с резко акцентированными слабыми долями такта и диссонантным типом гармонии. Вместе с тем в фактуру этого раздела вплетаются «нерегулярные каденции» из первого раздела, что обнаруживает единство этих контрастных типов ритмического движения.

*Шоро № 10*, завершенное в 1925 году, имеет подзаголовок *Разбитое сердце*, объясняющий происхождение одной из главных тем этого сочинения. Она появляется во втором разделе и представляет собой цитату из песенного репертуара популярного городского шорана Катлу де Пайшан Саеренсе. Многие исследователи творчества Вила-Лобоса отмечают, что это сочинение имеет ключевое обобщающее значение для стиля композитора. Уникален и в то же время прост его замысел, где композитор в едином звуковом пространстве создает модель окружающего многосоставного музыкального мира, то есть в контрапункте объединяет музыку, принадлежащую разным историческим эпохам.

Так, одна образная сфера представляет архаический пласт, осмысленный в современных категориях, то есть с использованием усложненной гармонии, характерных приемов оркестровки, ритмического развития. Автор применяет расширенную группу ударных инструментов, включая региональные разновидности (куика, реко-реко и другие), усиливая ее динамические функции, использует многочисленные соло духовых инструментов, имитирующих звуки и шорохи природы, пение птиц, применяет остинатные сонорно-шумовые комплексы, особенно у струнных. Для ладовой организации характерно объединение диатоники (трихордные бесполутоновые попевок, пентатоника) и хроматики. Предельно индивидуализирована ритмическая сфера, где используются полиритмия, переменные метры, переменность акцентов, смещение акцента на слабую долю. Один из наиболее выразительных компонентов в этой архаической звуковой «протоплазме» — хор, партия которого выдержана в рамках остинатного тематического комплекса, включающего нисходящий поступенный ход в объеме кварты на ритмизованные звукоподражательные слоги — *Ja-ka-tá ka-ma-ra-ja* и т. д.

Слово важно здесь не как смысловая единица речи, а как звуковое, то есть фонематическое образование. Однако самое интересное начинается, когда на этот архаический пласт накладывается совершенно другая музыка — популярная мелодия городского шорана, известная под названием *Разбитое сердце* или *Сердце в лохмотьях*. Появление этой лирической сентиментальной мелодии знаменует начало второго крупного раздела шоро, на протяжении которого в единовременном звучании развиваются эти контрастные образно-тематические сферы. Их противоречивое объединение и развертывание, приводящее к заключительному экстатическому скандированию хора и оркест-

ра, рождает удивительно емкую метафору-символ, через которую Бразилия и, шире, Латинская Америка открывает свои самые характерные черты.

Цикл из девяти *Бразильских бахиан*, созданный в период с 1930-го по 1945 год, обнаруживает новые стилевые тенденции в творчестве бразильского композитора, связанные с воздействием эстетики неоклассицизма. Однако и здесь, как и при осмыслении неофольклорных принципов, Вила-Лобос проявил индивидуальный подход. В силу особенностей своей импульсивной творческой природы и ярко выраженного темперамента композитор оказался чужд формализованности и объективности неоклассицизма, которые для многих композиторов, и в первую очередь для Стравинского, стали сутью творческого процесса. Неоклассицистская ретроспекция и лозунг «назад к Баху» вовсе не означали для Вила-Лобоса отказа от открытой эмоциональности и романтической экспрессии. Он «шел к Баху» не как изоцированный интеллектуал XX века, уставший от романтического психологизма и взвинченности, а как восторженный неофит, за плечами которого была всего лишь четырехсотлетняя цивилизация. И в очередной раз его творческое прозрение привело к созданию нового жанра, в котором строгая и выразительная кантлена баховского типа незаметно преображалась в печальную бразильскую песню, а энергичный синкопированный фольклорный танец таил странное сходство с барочной токкадой или жигой. В интерпретации Вила-Лобоса неоклассицизм предстает в весьма своеобразном обличье, не утрачивая способности к открытому выражению лирической экспрессии и характерных национальных качеств. И с этой точки зрения *Бразильские бахианы* отнюдь не менее национальны и выразительны именно в романтическом смысле слова, чем *Шоро*, просто национальное здесь осмыслено в несколько иных категориях. На это сходство, казалось бы, разных по эстетико-стилевым признакам сочинений указывали наиболее чуткие исследователи творчества композитора, отмечая, что «национально-характерный элемент выражен в обоих циклах с большой силой». Этот тезис непосредственно подтверждает *Бахиана № 6*, вызывающая прямые ассоциации с шоро благодаря исполнительскому составу (флейта и фагот); обращает на себя внимание то, что первая часть этой бахианы (*Ария*) написана в стиле шоро. И тем не менее при такой своеобразной трактовке неоклассицизма есть очевидные неоспоримые признаки, которые позволяют рассматривать этот цикл в рамках данного направления.

Определяющей жанровой основой для Вила-Лобоса является четырехчастная барочная сюита (2, 3, 4, 7, 8-я Бахианы), где он достаточно свободно манипулирует средними частями: это может быть ария, фантазия, хорал, танец, токката. Однако обрамление цикла всегда единообразно — цикл начинается с прелюдии и завершается фугой или токкатой. Вместе с тем 5, 6, 9-я Бахианы имеют двухчастную структуру, достаточно произвольную в 5-й (*Ария, Танец*) и 6-й (*Ария, Фантазия*) и типизированную в 9-й (*Прелюдия, Фуга*). Однако эта жанровая определенность с четкой ориентацией на барочную сюиту или двухчастный цикл (прелюдия и фуга) имеет второй план — своего рода бразильский подтекст, благодаря которому становится ясно, что каждый европейский барочный жанр имеет своего бразильского «двойника», обозначенного в подзаголовке к каждому номеру. Один из наиболее предпочтительных для Вила-Лобоса фольклорных жанров — лирическая модинья, которая чаще всего у него ассоциируется с арией (3, 5, 8-я Бахианы), и такая аналогия не случайна. Связующим мостом между двумя далекими жанрами послужила итальянская опера, существенно повлиявшая на мелодику бразильской лирической модиньи в XIX веке. Что касается воздействия итальянской оперной кантилены на мелодический стиль Баха — это общеизвестно. В такой необычной атмосфере, сотканной из самых разных традиций, рождается кантилена Вила-Лобоса, отличающаяся удивительной красотой и лирической выразительностью.

Парадоксальное наложение этих далеких явлений стало столь убедительным и правомерным не только на основе аналогий характера музыки, образно-смысловых параллелей, типов движения и т. д., но и благодаря жестко выдержанным структурным признакам, которые присутствуют и в баховской музыке, и в бразильском фольклоре. Во-первых, речь идет о важной роли *контрапунктической техники*, которая ясна у Баха, а в таких жанрах, как шоро, ее особое значение является следствием импровизационной природы жанра. Это обуславливает самостоятельность и относительную независимость мелодических линий. Во-вторых, речь идет о *ритме*. Наиболее очевидно ритмическая близость проявляется в быстрых частях циклов, где постоянное движение мелкими длительностями создает особую динамику и энергию. Ярко выраженный национальный акцент привносят в быстрые части остросинкопированные фигуры и полиритмия, которая накладывается на этот динамичный пульсирующий фон.

Гармонический язык *Бахиан* отличается преобладанием консонантного типа аккордовой вертикали и имеет ясно выраженную тональную основу. Это отражает общую ретроспективную направленность цикла, хотя вместе с тем композитор не отказывается от жестких гармонических созвучий сложной структуры вплоть до политональности. Однако общий удельный вес в *Бахианах* усложненной гармонии несравненно меньше, чем в *Шоро* и других сочинениях композитора с выраженной неофольклорной ориентацией.

В формообразовании доминирует тенденция к трехчастным формам (ABA), где первый раздел отличается более детализированной и индивидуальной проработкой, средний содержит ярко выраженный контраст, а реприза, как правило, имеет сокращенный вид.

Что касается исполнительских составов, то здесь опять возникают параллели с *Шоро*, обусловленные исключительным разнообразием инструментальных ресурсов — от большого оркестра (в 3, 4, 7 и 8-й Бахиане), камерного (во 2 и 9-й) до различного типа ансамблей (флейта и фагот в 6-й, вольты виолончелей в 1-й, восемь виолончелей и голос в 5-й). Такая произвольность в выборе исполнительских составов, скорее, идет от ансамблей шоро, хотя и не противоречит принципам барочной инструментальной музыки.

*Бахиана № 1* (1932), написанная для ансамбля виолончелей (не менее восьми), представляет собой цикл из трех частей: *Интродукция (Эмболада)*, *Прелюдия (Модинья)*, *Фуга (Конверса)*. Общая организация цикла по принципу быстро-медленно-быстро вызывает ассоциации с типом концерта у Вивальди и Баха, однако национальный акцент здесь явно доминирует. *Интродукция (Эмболада)* представляет жанр бразильского фольклора — песню-скороговорку довольно быстрого темпа, основанную на безостановочном движении мелкими длительностями, на которое накладывается мелодия декламационного склада. На пульсирующем фоне звучит выразительная мелодия, обнаруживающая характерные признаки мелодического стиля Вила-Лобоса.

Так, начальная фраза имеет гармоническую аккордовую основу, причем опорным интервалом является нона, а последующая фраза представляет собой гаммообразное нисходящее движение, за которым следует весьма типичная для композитора секвенция из секст в триольном ритме. Еще больший национальный акцент привносит середина *Интродукции* с характерной асимметрией синкопированных фигур. Во второй части (*Модинья*) главным зерном темы является нисходящая секвенция, чрезвычайно характерная для тематизма медленных частей концертов Вивальди, а также баховских арий и адажио.



Заключительная часть, *Фуга (Конверса)*, построена на ритмически индивидуализированной теме, главным зерном которой является ямбический квинтовый зачин, за которым следует остросинкопированная фигура, развивающаяся секвенционно.

*Бахиана № 5 (1938–1945)* обнаруживает самые яркие стороны мелодического дара Вила-Лобоса, который находит здесь абсолютно индивидуальный тип интонационности. Она написана для женского голоса и ансамбля из восьми виолончелей и представляет собой двухчастный вариант цикла: *Ария (Кантилена)* и *Танец (Мартелло)*; в основе цикла лежит контраст лирического и танцевального. Основная тема *Арии* вызывает прямые ассоциации с модиньей, трансформировавшей, как уже отмечалось, кантиленность и лиризм итальянской оперной арии, хотя сам композитор не выносит это жанровое обозначение в подзаголовок, оставляя более общее и нейтральное — кантилена. Мелодию *Арии* отличает ярко выраженный импровизационный характер, возникающий вследствие почти свободного метра — на протяжении первых двух страниц партитуры тактовый размер меняется шесть раз ( $5/4$ ,  $3/4$ ,  $3/2$ ,  $4/4$ ,  $6/4$ ,  $5/4$ ). Постоянное использование разного рода синкоп, залигованных длительностей и асимметричной музыкальной пунктуации создают ощущение полной ритмической свободы и нерегулярности.

Импровизационность также возникает благодаря особенностям мелодического развертывания, где главным «структурообразующим» элементом темы является первая фраза, замкнутая и завершенная, а последующие мелодические фразы строятся как свободное вариационное преобразование первой. Особого качества лиризм и выразительность темы создаются не только интонационно-ритмическими средствами, но и при помощи контрастного аккомпанемента (*pizzicato* вторых виолончелей), который явно ассоциируется с гитарной «щипковой» манерой, называемой на португальском языке понтейю (*pop-teio*). *Ария* написана в сложной трехчастной форме с контрастной средней частью, где композитор использует скороговорку на повторяющихся звуках в духе эмболады, которая еще больше подчеркивает лиризм основной темы.

## Основные произведения

### *Шоро*

№ 1 для гитары (1920)

№ 2 для флейты и кларнета (1921)

№ 3 *Дятел* для мужского хора и ансамбля духовых (1925)

№ 4 для трех валторн и тромбона (1926)

№ 5 *Бразильская душа* для фортепиано (1925)

- № 6 для оркестра (1926)
- № 7 для духовых, скрипки и виолончели (1924)
- № 8 для большого оркестра и фортепиано (1925)
- № 9 для оркестра (1929)
- № 10 *Разбитое сердце* для смешанного хора и оркестра (1925)
- № 11 фортепиано с оркестром (1928)
- № 12 для оркестра (1929)
- № 13 для оркестра и ансамбля солистов (1929)
- № 14 для смешанного хора, оркестра и ансамбля солистов (1928)

### *Бахианы*

- № 1 для 8-ми виолончелей (1932)
- № 2 для камерного оркестра (1933)
- № 3 для фортепиано с оркестром (1934)
- № 4 для фортепиано, 1930–1940; версия для оркестра (1942)
- № 5 для голоса и 8-ми виолончелей (1938)
- № 6 для флейты и фагота (1938)
- № 7 для оркестра (1942)
- № 8 для оркестра (1944)
- № 9 для хора или струнного оркестра (1944)

### Рекомендуемая литература

- Алваренга О.* Бразильские народные танцы-действия // Музыкальная культура стран Латинской Америки. М., 1974.
- Вила-Лобос Э.* О музыке и музыкальном образовании // Музыка стран Латинской Америки. М., 1983.
- Мариз В.* Эйтор Вила-Лобос. Л., 1977.
- Пичугин П.* Эйтор Вилла-Лобос и бразильская национальная музыкальная культура // Культура Бразилии. М., 1981.
- Федотова В.* К вопросу о тематизме «Бразильских Бахиан» Э.Вилла-Лобоса // Музыка стран Латинской Америки. М., 1983.
- Эстрела А.* Современная бразильская музыка // Музыкальная культура стран Латинской Америки. М., 1974.

## Куба

Музыкальная культура Кубы являет пример весьма своеобразного синтеза европейских и африканских музыкальных традиций, в результате которого сформировался богатейший пласт афроамериканского музыкально-поэтического фольклора, представленный такими жанрами, как сон, дансон, конга, румба. Вместе с тем на Кубе есть и креольская музыка, получившая интернациональную известность благодаря хабанере, сформировавшейся на основе европейского контрданса<sup>23</sup>. Отличительной особенностью хабанеры стала остиная ритмоформула, которая обычно называется «ритмом хабанеры» или «ритмом танго», выдерживаемая на протяжении всей пьесы. Однако кубинскую хабанеру отличает не столько ритмоформула, которая характерна для многих латиноамериканских жанров — танго, милонги, машиши и других, сколько экспрессивный тип мелодики и особая манера исполнения. Именно к этой жанровой области малых салонных форм — дансы, контрдансы, хабанеры — обратились выдающиеся представители кубинской музыки XIX века Мануэль Самуель и Игнасио Сервантес. Во второй половине XIX века формируется кубинский театр-буфф, который трансформирует традиции испанского комического театра — жанров сарсуэлы, тонадиллы, чико — и вместе с тем опирается на кубинский городской фольклор, что и послужило основой особого демократизма этого жанра, его доступности для широкой аудитории.

**23.** Эволюция европейского контрданса (*исп.* *contradanza*) отразилась в постепенной эволюции названий: первоначальное *contradanza* сократилось до краткого варианта *danza*. На следующем этапе «дансу», которую культивировали в Гаване, стали называть «*danza habanera*» (гаванская данса), а впоследствии первое слово ушло из практики, оставив субстантивировавшееся прилагательное в качестве основного термина — хабанера.

В первые десятилетия XX века система устоявшихся художественных представлений, основанная на романтических принципах, начинает видоизменяться, чему в немалой степени способствовали новые направления европейского искусства. Постепенно формируется совершенно новое отношение к африканской культуре, которая за короткое время преобразуется из объекта осмеяния в предмет национальной гордости. Эта духовная атмосфера обусловила появление нового художественного объединения – *Группы минористов*, которая была основана в Гаване в 1923 году и объединила молодых художников, поэтов, композиторов. Путь обновления кубинской художественной культуры они видели в опоре на африканские традиции, и постепенно в русле этих интересов формируется «негризм» или «афрокубанизм» – направление, которое сконцентрировало наиболее яркие и самобытные черты латиноамериканского искусства того периода. Из числа «минористов» вышел Алехо Карпентьер, который стал одним из создателей *Нового латиноамериканского романа*. Перу этого замечательного писателя принадлежит большое количество произведений, в том числе романы, новеллы, повести, а также критика, публицистика, эссе, мемуары. Начало творческой карьеры писателя (вторая половина 20-х годов) характеризовалось сильным влиянием африканского искусства.

В эти годы, насыщенные яркими событиями, дискуссиями и активной полемикой с оппонентами, Карпентьер тесно общался и сотрудничал с двумя молодыми композиторами – Амадео Рольданом (1900–1939) и Алехандро Гарсия Катурлой (1906–1940). Широкий резонанс на Кубе получила известная дискуссия между «гуахиристами», приверженцами романтических эстетических ценностей, ориентировавшимися на креольскую культуру, и «афрокубанистами», начало которой ознаменовала премьера *Увертюры на кубинские темы* Рольдана (1925) и которая длилась более семи лет. Суть этой дискуссии сводилась к борьбе между отжившим в музыке, что называлось с лирикой итальянской оперы и ее влиянием на романтическую сентиментальную песню Кубы, и новым, которое создавала энергия ритма африканских ударных инструментов. «Долой лиру, да здравствует бонго!» – таков был главный лозунг афрокубанистов Карпентьера, Рольдана и Катурлы. В своих статьях Карпентьер живо и красочно описывает бурлящую культурную атмосферу Гаваны тех лет, определяя этот период как «детскую болезнь» афрокубанизма. «Мы почитали книги Фернандо Ортиса. Мы ловили ритмы на "кончик брандаша"... Как только мы узнавали, что где-то в окрестнос-

тях Гаваны состоится церемония няньниго<sup>24</sup>, мы бросали все дела и устремлялись туда... Однажды в Регле Амадео (Рольдан. — И.К.) и я присутствовали на изумительном "балете" няньниго. Это ритуальное действо длилось непрерывно почти сутки (позже я подробно описал этот праздник в своем романе "Экуэ Ямба-О!"). Рольдан непрерывно писал что-то в крохотном блокнотике из нотной бумаги». Однако, продолжает Карпентьер, чрезмерное любопытство Рольдана было наказано, и его принудили оставить записи, так как участники церемонии были категорически против, чтобы он «уносил» оттуда музыку. Описывая эти события, Карпентьер приводит очень важные слова Рольдана, известные только в его передаче и раскрывающие эстетическую суть «афрокубанизма» и отношение самого Рольдана и его единомышленников к противоположным эстетическим направлениям. Рассуждая о возможностях применения в латиноамериканской музыке микротоновой техники, Рольдан сказал: «Когда мы исчерпаем эти ритмические и мелодические сокровища (речь идет об афрокубинских традициях. — И. К.), у нас будет время подумать о четвертых или восьмых тона... На Кубе было бы чудовищным присутствие какого-нибудь Алоиза Хабы... Разве мы можем позволить себе предать забвению эти сокровища народной музыки ради того, чтобы заниматься искусством... может быть и объяснимым, но абстрактным! Предоставим заниматься этим немцам! У Америки совсем другие проблемы! Сама по себе задача совместить гармоническую систему... с этими мелодиями и ритмами уже налагает на нас огромную ответственность»<sup>25</sup>.

Эта задача, сформулированная композитором, была решена им в сочинениях конца 20-х — начала 30-х годов. *Увертюра на кубинские темы* стала первым в истории кубинской музыки сочинением, где использовались элементы негритянского и афрокубинского фольклора, включая традиционные ударно-шумовые инструменты, что и спровоцировало столь неоднозначную реакцию. За *Увертюрой* последовал ряд сочинений аналогичной направленности, среди которых выделяется балет *Ребамбарамба* (1928, либретто А.Карпентьера). Используя в названии бессмысленное сочетание слогов, которое имеет характерную для негров звукоподражательную функцию, Рольдан вместе с Карпентьером воссоздали на сцене один из наиболее самобытных религиозных праздников Гава-

24. *Ньяньниго*, или абакуа — разновидность афрохристианского культа сантерии, а также название общины, созданной на Кубе в 30-х годах XIX века неграми-рабами.

25. *Карпентьер А.* Мы искали и нашли себя. М., 1984. С. 51.

ны – День Волхвов, в котором всегда участвовали негры и исполнялись африканские песнопения и танцы в сопровождении ударно-шумовых инструментов. Позднее Рольдан сделал на основе балета оркестровую сюиту, которая является одним из наиболее репертуарных его сочинений.

Сюита *Ритмики* (1929–1930) ознаменовала новую стадию в творческой эволюции композитора, когда он полностью отказывается от цитирования и переходит к более сложной переработке и обобщенному воспроизведению характерных признаков афрокубинского фольклора. Сюита состоит из шести частей, четыре из которых написаны для инструментального ансамбля (флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, фортепиано), а пятая (в ритме сона) и шестая (в ритме румбы) только для афрокубинских ударно-шумовых инструментов, включая клаве, сенсерро, гуиро, бонго, кубинские тарелочки, тарелки, бомбо, маримбулу или контрабас. В этом сочинении, в особенности в двух последних частях, Рольдан соприкасается с одной из важнейших тенденций музыки XX века, связанной с эмансипацией группы ударных инструментов и выдвиганием на первый план ритмо-ударного начала, что происходит в творчестве Вареза, Стравинского, Бартока и других. Более того, совершенно конкретные параллели возникают между сходными экспериментами «французского американца» Эдгара Вареза, который в 1931 году завершил *Ионизацию*, написанную тоже только для ударных инструментов. Однако в своих экспериментах в области обновления тембро-ритмической сферы Варез исходил из чисто рациональных и абстрактных предпосылок, считая, что музыкальный язык беден, а музыка, пульсирующая вместе с жизнью, нуждается в новых средствах выражения. Главенствующую роль в этом обновлении он отводил знанию и творческому интеллекту, который оперирует такими универсальными категориями, как «звуковые массы», «зоны напряжения», рассматривая их в движении или разграничении.

Иные закономерности лежали в основе *Ритмик* Рольдана. Кубинский композитор в первую очередь исходил из практики афрокубинского музицирования, видя перед собой африканские ансамбли ударно-шумовых инструментов, и искал средства и способы для обобщенной реконструкции реально существующей традиции. При всей конкретности и определенности замысла он все же избегает однозначных жанровых ассоциаций и воссоздает некий обобщенный тип афрокубинской музыки, так как ни инструментальный состав, ни главная ритмоформула не несут этих конкретных признаков. Столь же общие принципы лежат в основе музыкальной драматургии, которая имеет один-единственный прототип – логику постепенного нагнетания и фактурно-динамического уплотнения, на которой строятся все афрохристианские ритуалы, и в частности сантерия, широко бытующая на

Кубе. При этом кульминация достигается не прямолинейно, а своеобразными ступенчатыми блоками, в основе каждого из которых лежит вариантнo-монтажный принцип. Собственно музыкальное развитие осуществляется небольшими фрагментами, более плотным или разреженным в фактурно-динамическом отношении. Последование этих блоков, напоминая череду картинок в калейдоскопе, все же подчинено единой логике нарастания. Впечатляют заключительные фрагменты двух пьес, исключительно насыщенные в фактурно-динамическом отношении, изобилующие полиритмическими сочетаниями. Так композитор реконструирует общие структурные закономерности, которые лежат в основе традиционной афроамериканской музыки.

После *Ритмик* Рольдан, кстати, как и впоследствии Вarez после *Ионизации*, не обращался к чисто ударно-шумовому ансамблю, исчерпав его все-таки ограниченные выразительные возможности. Наиболее показательным сочинением для стиля Рольдана 30-х годов является вокальный цикл *Мотивы сона* (1934)<sup>26</sup> для женского голоса и 11-ти инструментов<sup>27</sup> на текст одноименной поэмы Николаса Гильена, мулата по происхождению и одного из самых ярких выразителей негр-истских тенденций в кубинской поэзии XX века. Цикл состоит из восьми вокальных миниатюр: *Негр-губошлеп*, *Моя девчонка*, *Мулатка*, *Достань деньжонок*, *Вчера мне сказали «негр»*, *В аглицком ты не спец*, *Если б ты знала*, *Иди*. Поэтический цикл Гильена основывается на жанровой модели кубинского сона, одного из наиболее своеобразных жанров афрокубинского фольклора, который воплотил особенности простонародного говора мулатского населения Гаваны с характерным хлестким, скептическим и даже грубоватым юмором. Для поэтической структуры сона типично наличие краткого рефрена, который, как правило, основывается на звукоподражательных слогах. Новаторство Гильена как поэта состояло в том, что он зафиксировал в виде поэтического текста эти особенности устной речи со всеми ее грамматическими «неправильностями» и «проглатываниями» целых фрагментов слова. Его литературный язык отличает акцентирование фонических качеств текста, основанного на звукоподражательности, слоговой симметрии и пр. Эти черты и привлекли Рольдана, который находит свои музыкальные средства для их отражения. Он усиливает слоговую фонетическую симметрию, подчеркивая повторяющиеся поэтические рефрены («негр-губошлеп»,

26. Это сочинение стало единственным, которое было опубликовано при жизни композитора.

27. В инструментальный состав входят: два кларнета, труба, скрипка, альт, виолончель, контрабас, бонго, мараки, клавиш и сенсерро.

«достань деньжонок», «в аглицком ты не спец») однотипными ритмо-мелодическими фигурами, акцентируя повторность и некоторую навязчивость, которая заложена в гильеновском тексте.

Своеобразно решает композитор проблему соотношения поэтического и музыкального образа, привнося в музыку элементы завуалированной звукоизобразительности или избирая характерный музыкальный штрих в передаче поэтического образа. Таково «пришлепывающее» пиццикато струнных в начальных трех тактах первой песни *Негр-зубошлен*, невольное рождающее этот колоритный зрительный образ.

В песне *Моя девчонка*, представляющей собой гимн трудолюбию и усердию подружки-мулатки, эту неутомимость символизируют однообразно «трудящиеся» на протяжении всей песни виолончели. В резко шаржированной песне *В аглицком ты не спец* гротескно переваливающийся в низком регистре кларнет точно ассоциируется с образом главного героя стихотворения — недалекого угодника состоятельных американок Бито Мануэля, который не знает и двух слов на чужом языке.

При внешнем сокращении группы ударных инструментов (бонго, две мараки, клавесин и сенсерро) по сравнению с *Ритмиками* Рольдан приходит к более тонкому и индивидуализированному слышанию ударного эффекта, что становится у него одной из важных черт стиля. Из любого инструмента или их сочетания он способен извлечь скрытый ударный эффект, как это происходит, например, в начале первой песни *Негр-зубошлен*, где пиццикато скрипки и альты воссоздает характерный «ударно-шлепающий» эффект, внося даже элемент прямой иллюстративности. В целом благодаря яркой театральности и выпуклости образов *Мотивы сона* являются самым исполняемым сочинением Рольдана, демонстрирующим наиболее характерные черты зрелого стиля композитора.

#### Рекомендуемая литература

Леон А. Музыка кубинских негров // Музыкальная культура стран Латинской Америки. М., 1974.

Карпентьер А. Музыка Кубы. М., 1962.

Карпентьер А. Мы искали и нашли себя. М., 1984.

Пичугин П. Краткий очерк истории кубинской музыки // Музыкальная культура стран Латинской Америки. М., 1974.

Сапонов М. Современное кубинское музыкознание // Музыка стран Латинской Америки. М., 1983.



## Мексика

Основы мексиканской музыкальной культуры, принадлежащей к метисскому типу, формировались в колониальный период. На рубеже XIX–XX веков самым значительным явлением в художественной жизни Мексики становится быстрый рост национального самосознания. Волна патриотических настроений, обусловленная главным образом мексиканской революцией 1910–1920 годов и создавшая новую духовную атмосферу в стране, захлестнула все виды искусства. В основу новой концепции национального искусства была положена модель «индихенизма», которая характеризовалась возрождением индейских и метисских корней мексиканской нации. Эта эстетическая позиция определила творчество Мануэля Понсе (1882–1948), который считается пионером мексиканского «музыкального национализма», опиравшегося на метисский фольклор. Если в ранний период (до 1925 года) в творчестве композитора преобладали романтические тенденции, проявлявшиеся в тяготении к малым жанрам (песня и вокальный цикл), то после длительного пребывания в Европе (1925–1933) и занятий с Полем Дюка диапазон его стиливых ориентаций расширился, более разнообразным становится круг жанров. В сочинениях с конца 20-х по 40-е годы Понсе ассимилирует черты французского импрессионизма, что затрагивает сферу оркестра и инструментально-тембровых средств (три симфонических скетча *Чапультепек*, 1929, переработаны в 1934-м). Интерес к неоклассицизму обусловил тяготение к полифонии и контрапунктическим методам развития с усложнением гармонической вертикали (*Концерт для скрипки с оркестром*, 1943). В творчестве композитора присутствуют и неофольклорные черты, связанные с обращением к архаичным индейским источникам (*Песня и танец древних мексиканцев*, 1933). Существенную часть наследия Понсе составляют произ-

ведения для гитары, которые возникли под влиянием его долгой дружбы со знаменитым испанским гитаристом Андресом Сеговией и стали важной частью гитарного репертуара XX столетия. Это *Соната № 1 (Мексиканская)*, *Классическая соната*, посвященная великому испанскому гитаристу и композитору прошлого Фернандо Сору, *Южный концерт*, а также цикл *Фолии Испании*, состоящие из 20-ти вариаций и фуги на тему испанской фоллии<sup>28</sup>. Все эти сочинения представляют яркий концертный и виртуозный стиль современной гитары.

Новый этап в развитии мексиканской музыки XX века связан с творчеством двух крупнейших композиторов — Карлоса Чавеса (1899–1978) и Сильвестре Ревуэльтаса (1899–1940). Чавес был ключевой фигурой в возрождении интереса к доколумбовой индейской музыке, что в целом протекало в русле эстетических установок западноевропейского неофольклоризма. Именно Чавес стал одним из наиболее ярких выразителей так называемого *Ацтекского Ренессанса*, который проявился во всех видах мексиканского искусства послереволюционного периода. Это новое направление было сопряжено с резким отказом от романтических ценностей и поиском новых выразительных и языковых средств в архаических доколумбовых формах художественного творчества. Неудивительно, что эта перспективная позиция Чавеса привела его к резкому разрыву с романтической эстетикой. Яркая новизна его стиля выразилась в простоте диатонических конструкций и в то же время в гармонической жесткости, в тяготении к асимметрии и статичным комплексам, в возрождении традиционного индейского музыкального инструментария. Все это позволяет увидеть в Чавесе представителя новой художественной идеологии и обнаружить скрытые нити, которые связывают его с Бартоком, Стравинским, Фальей и другими.

Важно подчеркнуть, что «индихенизм» Чавеса имел достаточно прочную научно-теоретическую базу, так как композитор изучал исторический документальный материал, относящийся к первым десятилетиям завоевания континента (в исторической литературе этот период называется конкистой) и описывающий музыкальную практику ацтеков, их музыкальные инструменты и т. д. В более поздних теоретических работах, таких, как *К новой музыке: музыка и электричество* (1937), *Музыкальные размышления* (1961), он анализирует наиболее характерные аспекты индейской музыки — рассуждает о магичес-

28. Фолия — популярный в XVI–XVII веках трехдольный танец испано-португальского происхождения, обладающий — наподобие пассамеццо и бергамаски — определенными мелодико-гармоническими формулами.

ком происхождении музыки, о ее социальных и ритуальных функциях. Его интересуют и конструктивные особенности музыкального языка индейцев — лады и звукоряды, основанные на диатонических структурах, архаичная индейская полифония, он указывает на нерегулярный метр и огромную роль остинато.

Новые тенденции, связанные с реконструкцией отдельных элементов индейской музыки, отчетливо проявились в балете *Новый огонь* (1921), который основывается на ритуальной церемонии древних ацтеков. В оркестровой партитуре балета Чавес впервые применил расширенную группу ударных инструментов, в том числе такие традиционные индейские инструменты, как тепонацтли, гуиро<sup>29</sup>, различные типы погремушек-мараки и другие. Эти примитивистские тенденции развивает следующий балет композитора *Четыре солнца* (1926), а также *Индийская симфония* (1936) и *Концерт для фортепиано с оркестром* (1940), причем каждое из этих сочинений показывает различные способы и уровни освоения этого архаичного материала.

*Индийская симфония* является наиболее убедительным примером «индихенистского» стиля композитора, где он прибегает к цитированию подлинного мелодического материала и развивает идею использования аутентичного инструментария. Это одночастная монументальная композиция, обладающая своеобразным типом музыкальной драматургии, для которого характерны замкнутость и внутренняя завершенность разделов, отсутствие процессуальной логики развития тематического материала. На основании этого форму можно определить как контрастно-составную, где объединяются признаки циклической формы (на эту особенность указывал сам композитор в своих комментариях) и сонатного аллегро. В соответствии с этим здесь выделяются следующие разделы:

- вступление (B-dur)
- аллегро (экспозиция), включающее главную партию (B-dur) и побочную партию (Es-dur)
- медленная часть (эпизод на месте разработки), включающая новую тему (a-moll)
- аллегро (реприза), включающее главную партию (B-dur) и побочную (B-dur), что является главным аргументом в пользу сонатности

**29.** Тепонацтли — разновидность барабана-ксилофона, представляющего собой полый цельнодеревянный цилиндр на подставках. На корпусе барабана делаются прорези так, чтобы образовались два язычка, по которым ударяют деревянными колотушками с каучуковыми наконечниками. Корпус барабана украшается рисунками и декоративными деталями. Гуиро — ударно-шумовой инструмент, разновидность мараки. Изготавливается из выдолбленного и высушенного плода тыквы, который заполняется стеклянными бусинами или сухими семенами. С внешней стороны плод тыквы оплетается сеткой.

- кода на материале вступления
- финал на новой теме (F-dur).

Вместе с тем наличие пяти самостоятельных тем и внутренняя завершенность разделов вносят в эту одночастную симфонию черты сюитности, на что обращали внимание многие исследователи. «Восхитительным попури из подлинных народных мелодий» назвал эту симфонию американский композитор А.Копленд. Музыкальный язык произведения отличают разнообразное использование остинато, особая изощренность ритмической техники (переменные размеры, полиритмия, смещение акцента на слабую долю и др.), кварто-квинтовый тип аккордовой вертикали, использование диатонических ладовых структур.

Многогранная деятельность Чавеса как композитора, педагога, музыкального теоретика имела огромное влияние на общее состояние музыкальной культуры Мексики. Отдельно необходимо выделить его дирижерскую работу и многолетнее руководство Симфоническим оркестром Мексики, созданным в 1928 году. В течение двух десятилетий он руководил этим коллективом, с которым сыграл 155 премьер из современного репертуара, причем 82 сочинения представляли мексиканскую музыку. Как и Вила-Лобос, Чавес внес существенный вклад в развитие музыкального образования в стране и много лет руководил Национальной консерваторией.

Если творчество Чавеса олицетворяло ретроспективные тенденции *Ацтекского Ренессанса* и было направлено на реконструкцию индейского доколумбова фольклора, то Ревуэльтас строил свою национальную модель на основе обращения к более поздним смешанным жанрам метисского фольклора, в частности к традиции музицирования марьячи<sup>30</sup>. В отличие от Чавеса, иногда прибегавшего к цитированию, Ревуэльтас никогда не использовал этот прием. Его творческую манеру характеризует живой, насыщенный конкретной образностью язык, основанный на переработке конструктивных элементов современного городского фольклора. Большинство произведений Ревуэльтаса — а это в основном симфонические поэмы — написано в последние десять лет жизни композитора. Это *Куаунауак*<sup>31</sup>, *Уличные перекрестки* (обе 1930), *Окна* (1931),

**30.** Марьячи — традиционный мексиканский ансамбль, сложившийся во второй половине XIX века. Он включал в качестве обязательных инструментов скрипки, гитары и гитарроны, а как дополнительные — трубы и тромبون. В репертуаре ансамблей марьячи — танцевальная и песенная фольклорная музыка, в частности соны. Для исполнительского стиля характерны усложненный ритм и полифония, возникающие как следствие импровизационной природы музицирования.

**31.** Куаунауак — древнее название мексиканского города Куэрнавака.

*Котилки, Краски* (обе 1932), *Памяти Гарсия Лорки* (1936) и другие сочинения. С точки зрения стилевых тенденций, в творчестве Ревуэльтаса присутствует весьма своеобразный синтез романтических традиций (склонность к картинной программности, красочная оркестровка, выразительность мелодического языка) и неофольклорных, выражающихся в тяготении к жесткой диссонантности и ритмической активности, основанной на нерегулярных ритмах и остинатности.

Особое место в творчестве композитора занимает симфоническая картина *Сенсемайя* (1938), представляющая наиболее характерные черты творчества композитора. Программой сочинения стало одноименное стихотворение кубинского поэта, лидера «негрристской» поэзии Николаса Гильена, воспроизводящее звуковую атмосферу афрокубинских ритуалов. В текст стихотворения в качестве рефрена вплетаются звукоподражательные возгласы на африканском наречии конго — *mayombé, bombé, mayombé*, связанные с культом негров абакуа, не имеющие какого-либо смысла и создающие чисто фонический эффект. Помимо звуковой, эти возгласы несут важную ритмическую и организующую функцию в стихотворении, что и послужило отправной точкой для композитора. Основываясь на драматургической логике негритянского ритуала, Ревуэльтас строит все произведение на постепенном ритмо-динамическом нагнетании и уплотнении фактуры, которое приводит к грандиозной кульминации. В его арсенале полиритмия, остинатные ритмокомплексы, нерегулярные метры, которые в союзе с остродиссонантной гармонией воссоздают эту ритуальную стихию.

Как и в других странах Латинской Америки, в Мексике национальные тенденции, утвердившиеся в первой половине XX века, все же не исчерпывали всей музыкальной панорамы. Как уже отмечалось, «музыкальный национализм» имел своих оппонентов практически во всех странах континента, но в Мексике эта конфронтация носила наиболее отчетливо выраженный характер. Универсалистский пафос, отрицающий какой бы то ни было диалог с фольклором, характеризует многогранную творческую деятельность (композиторскую, педагогическую, дирижерскую) Хулиана Каррильо (1875–1965), который вошел в историю латиноамериканской музыки как первый экспериментатор в области микротоновой музыки. Большое влияние на созревание его творческой личности имели годы учения, проведенные в Лейпциге (1899–1903), где он испытал воздействие позднего немецкого романтизма, хотя заинтересованность акустичес-

кими проблемами музыки проявилась у него гораздо раньше – когда он учился в Национальной консерватории Мехико. Исходя из принципа «тонального разнообразия», активно применяемого им в ранних сочинениях, в 20-е годы он приходит к убеждению, что традиционное для равномерно темперированного строя разделение октавы на 12 полутонов существенно обедняет музыку. Так он начинает использовать интервалы меньше полутона – микротоны (вплоть до  $1/16$  тона) и формулирует свою теорию, которую он назвал *Тринадцатый звук*. Само понятие «Тринадцатый звук» стало для него символическим выражением разделения октавы на более мелкие отрезки, чем полутона. Свою теорию он объявил «музыкальной революцией» и стал работать над созданием новой нотации и нового музыкального инструментария. Наиболее известное сочинение Каррильо, написанное в этой технике, – *Прелюдия Христову Колумбу* (1922) для сопрано, флейты, гитары, скрипки (все четвертитоновые), октавины (струнный инструмент, сделанный по проекту композитора, основанный на  $1/8$  тона) и арфы ( $1/16$  тона). Средствами микроинтервалики он добивается особой атмосферы звучания. Первая секция *Прелюдии* представляет собой микротоновую нисходящую линию в объеме двух октав, повторяющуюся у скрипки и голоса. В процессе развития автор использует остинато, глиссандо, что все в целом создает скорбный и в то же время футуристический характер звучания. В теории Каррильо декларирует большое количество микротонов, в реальности же он оперирует в основном  $1/3$ ,  $1/4$ ,  $1/8$  и  $1/16$  тона.

Хотя Каррильо и объявил себя революционером в музыке, такого рода эксперименты уже осуществлялись рядом европейских и американских композиторов. Наиболее последовательно над проблемой расширения звукового пространства через внедрение микротонов работали чех Алоиз Хаба, русский композитор Иван Вышнеградский, американец Чарлз Айвз, а также группа немецких композиторов – Р.Штайн, В.Мёллендорф и другие. Эксперименты Каррильо, конечно, следует рассматривать в этом музыкально-историческом контексте.

Помимо новой системы нотации, с отказом от нотного стана, нот, диезов и бемолей и использованием лишь цифр с дополнительными значками, он работал над созданием нового инструментария (в том числе нового фортепиано), приспособленного для извлечения  $1/8$  и  $1/16$  тона. В течение 30-х годов Каррильо обдумывал идею пятнадцати микротоно-

вых фортепиано<sup>32</sup>, однако ждал воплощения своей мечты до конца 50-х годов. В 1958 году на Международной выставке в Брюсселе были представлены эти инструменты, изготовленные одной немецкой фирмой, и состоялось исполнение сочинений композитора. Каррильо известен и как автор теоретической работы, опубликованной в Нью-Йорке в 1927 году и имевшей достаточно широкий резонанс, *Ключи музыкальной метаморфозы*, где он излагает свои идеи о новых типах мелодической, гармонической и ритмической трансформации.

Творческие новации Каррильо заложили тот фундамент, на котором впоследствии выросло и развивалось поколение мексиканских композиторов-авангардистов, таких, как Эктор Кинтанар, Марио Лависта, Эдуардо Мата.

#### Рекомендуемая литература

- Доценко В. Карлос Чавес // Музыка стран Латинской Америки. М., 1983
- Кряжева И. Религиозная музыка в Новой Испании // Очерки истории латиноамериканского искусства. В 2-х ч. Ч. 1: XVI–XVIII века. М., 1997
- Пичугин П. Сильвестре Ревуэльтас // Музыка стран Латинской Америки. М., 1983.

**32.** Одно должно было быть настроено в целотоновой системе, второе – в 1/3 тона, третье – в 1/4, вплоть до 1/16. Интересно, что к инструментам Каррильо проявляли интерес и Вышнеградский, и Хаба, которые знали об экспериментах мексиканского композитора. Кстати, именно Вышнеградский назвал Каррильо «предвестником всех ультрахроматических композиторов».



## Становление музыкальной культуры

США – страна молодая, с необычной историей. Она создана преимущественно иммигрантами. Этническая пестрота является одной из главных особенностей Нового Света. Коренное население – индейцы – существовало в основном изолированно от переселенцев и не играло решающей роли в развитии общественной и культурной жизни страны<sup>1</sup>. Необычный путь становления культуры США был связан с мозаичностью и многоголосием традиций, которые привозили выходцы из Европы, Азии и Африки. Плюрализм в среде белых становился характерным признаком американской жизни и культуры.

С самого начала существования страны в США утверждается приоритет демократических принципов. Государство было создано людьми, многие из которых покинули свою прежнюю родину в поисках более свободной жизни. Жажда свободы и демократии стала своеобразным генетическим кодом большинства американцев. Провозгласив свободу (для белого населения) и независимость от Европы в области социальной и политической жизни в 1776 году, США стремились следовать этим принципам и в сфере духовной культуры, хотя в течение долгих лет оставались под влиянием европейских традиций. В создании своей художественной культуры Северная Америка искала новые ресурсы, средства как у себя в стране, так и в давних культурных традициях Европы предшествующих исторических периодов. Важно помнить, что американская культура с самого момента возникновения была многостилевой, «полистилистической», ор-

1. Индейское население в период завоевания Америки европейцами (с XVII века) было большей частью уничтожено. Оставшиеся в живых индейцы были загнаны в резервации, где были вынуждены жить вплоть до XX века. Отсюда и навязанная им изоляция от культурной жизни страны



ганично соединяя в себе, казалось бы, несовместимые элементы разных культур.

В США сохранилась и живет по сей день музыка разных народов мира. Самым древним видом фольклора США является индейский, но он не принимает активного участия в музыкальной жизни страны. Огромное разнообразие видов фольклора в США имеет две тенденции бытования. Первая, «консервативная» (по выражению В.Конен<sup>2</sup>) связана с сохранением первоначальных образцов в чистом виде. Вторая, основанная на взаимодействии или синтезе нескольких видов фольклора, привела к появлению целого ряда «гибридов». Именно в этой сфере возникли самобытные формы афроамериканской музыки США — пуританский гимн Новой Англии, песни менестрелей, негритянские духовные песни южан, госпел, спиричуэл, блюз, рэгтайм, новоорлеанский джаз. Последние три жанра являются истоками джаза, который особенно ярко демонстрирует музыкальное мышление американцев.

Ныне принята следующая периодизация истории США:

I период: 1607–1877, от основания английских колоний в Северной Америке (1607) до Гражданской войны 1861–1865 годов между промышленным Севером и рабовладельческим Югом и завершения так называемой Реконструкции в 1877-м<sup>3</sup>;

II период: 1877–1918, до окончания Первой мировой войны;

III период: 1918–1945, между Первой и Второй мировыми войнами;

IV период: после Второй мировой войны.

На протяжении XVII–XVIII веков в северных колониях Америки преобладала культурная традиция деревенской Англии средневекового и ренессансного периодов — переселенцев из Англии, представителей преимущественно третьего сословия. Двум жанрам английской музыки XVII века суждено было сыграть важную роль в становлении музыкальной культуры США. Это «елизаветинская баллада» и культовая музыка — хорал. Оба этих жанра способствовали формированию и развитию пуританского гимна, или хорала Новой Англии. Символом высокой духовной культуры была Новая Англия. В Бостоне и возникли

2. Конен В. Пути американской музыки. М., 1977. С. 9.

3. После Гражданской войны начался период освобождения рабов, конфискации земель плантаторов и распределения их среди негров и безземельного белого населения; этот период и получил название Реконструкции Юга.

две новоанглийские музыкальные школы. Первая – во второй половине XVIII века во главе с У.Биллингсом (1746–1800) и его сподвижниками, которые были в основном музыкантами-самоучками. Главным достижением Первой новоанглийской школы явилось создание хорового пуританского гимна. Его интонационный строй близок наиболее типичным оборотам английской народной песни XVI–XVII веков – это модальность мелодики, танцевальные ритмы. Сохранившиеся «фугированные напевы» Биллингса были тесно связаны со старинным английским жанром «кэч»<sup>4</sup>. В XX веке на «фугированные напевы» создавали оркестровые произведения Г.Кауэлл, В.Томсон, Р.Харрис, У.Шумен.

В последней четверти XIX века в США образовалась Вторая новоанглийская (бостонская) школа. Ее основоположником был Джон Пэйн (1839–1906), писавший в разных жанрах и выступавший как органист, исполнитель музыки Баха. Среди других представителей школы – Горацио Паркер, Джордж Чадвик, Артур Фут, Эми Бич. Американские критики часто называли их «бостонскими классицистами» или «консервативными эклектиками». Важно, что в центре внимания названных композиторов была музыка преимущественно венских классиков и немецких симфонистов раннего периода романтизма. Все композиторы бостонской школы получили образование в Германии, и их творческие принципы во многом ориентировались на традиции немецкого романтизма. Расцвет их творчества приходится на последнюю четверть XIX века. Именно к этому времени, следовательно, в американской музыке сложились свои традиции, хотя и не такие давние, как в Европе. Таким образом, американская музыка заявила о себе лишь в конце XIX века.

Первым американским композитором, посвятившим себя поискам «нового пути национальной самобытности», был Э.Мак-Доуэлл (1860–1908) – по определению американцев, «основоположник национальной композиторской школы», «чудесное дитя будущего». Заслуги его, однако, в большей мере связаны с созданием системы профессионального музыкального образования в США, нежели с разработкой в музыке принципов национального стиля. Музыкальный язык Мак-Доуэлла эклектичен, как и у многих композиторов конца XIX века. В его наследии – симфонические поэмы, сюиты, концерты, хоровые сочинения и песни. Но главной областью его творчества была фортепианная музыка – циклы миниатюр (*Забывшие сказки, Идиллии по Гёте, Рассказы у камина, Ориентали по Гюго* и др.), сонаты, этюды, пьесы. Кумирами композитора были Шуман, Григ, ранний Дебюсси. Будучи профессором Колумбийского университета в Нью-Йорке, Мак-Доуэлл разработал программы по гармонии, истории музыки, эстетике. Позднее лекции, прочитанные Мак-Доуэллом в университете, были опубликованы.

4. Кэч – жанр английской песни-канона XVII–XVIII веков.

### Чарлз Айвз (1874–1954)

Наибольшее значение для становления национального стиля на рубеже XIX–XX веков имело творчество Чарлза Айвза. Музыка Айвза, глубоко национальная по духу, уходящая корнями в духовные и бытовые традиции жизни Новой Англии, оставалась, однако, не замеченной его современниками и не оказала тогда большого влияния на американских композиторов.

Открытие творчества Айвза произошло лишь спустя несколько десятилетий после его смерти, когда стало ясно, что смелые творческие искания композитора предвосхитили новые пути не только американской, но и европейской музыки. Так, Стравинский в 60-е годы в диалогах с Крафтом отмечал, что Айвз «предвосхищал 60-е годы XX века в эпоху Дебюсси. Политональность; атональность; кластеры; микроинтервалы; использование принципов случайности, статистических методов; техника перемещений; ритмическая пространственность, которая опережает авангард даже сейчас; звучащая порознь, грубо-шуточная, импровизационная музыка — все это открытия Айвза, полвека назад запатентованные молчанием тогдашнего музыкального мира»<sup>5</sup>.

Представляет интерес и публицистическая деятельность Айвза, посвятившего ряд статей вопросам музыкальной эстетики, социальной и политической жизни, государственного устройства, проблемам экономического и культурного прогресса Америки. Высказанные Айвзом идеи были развиты позднее деятелями культуры США. Таким образом, Айвз, формально не являясь создателем национальной композиторской школы, тем не менее способствовал сложению ее основ, что было вполне осознано многими американскими композиторами XX века (Кауэлл, Копленд, Томсон, Харрис, Крам). Из них наиболее последовательным пропагандистом творчества Айвза стал Г.Кауэлл — автор первой монографии о замечательном американском композиторе<sup>6</sup>.

Чарлз Айвз — один из крупнейших композиторов рубежа XIX–XX веков, подлинный национальный художник США, который стоит в одном ряду с замечательными писателями и поэтами Америки — У.Уитменом, М.Твенном, Дж.Лондоном. Айвз является смелым творцом и новатором в музыке. Он отразил в своем творчестве национальную историю, впечатления жизни, музыкальный быт и духовный мир американского народа. Музыковед Р.Перри назвала композиции

5. Стравинский И. Статьи и материалы. М., 1973. С. 79

6. Cowell H., Cowell S. Charles Ives and his music. N. Y., 1955.

за «культурной моделью нашей эпохи». А.Копленд замечает, что Айвз оказался первым, кто «связал музыку, которую писал, с образом жизни, которую он знал». Айвза по праву считают основоположником американской профессиональной музыки.

Годы учения. Ранние сочинения. Творческий путь Айвз является примером беззаветного служения искусству. В нем тем парадокс его жизни заключается в том, что, получив образование по композиции в Йельском университете, он более сорока лет руководил страховым агентством, занимаясь музыкой в вечерние часы, выходные и праздничные дни. Сам композитор часто называл себя композитором «выходного». Таким образом, главное дело его жизни — музыка — было формально на втором плане, как и у композиторов Перновоанглийской школы. Как музыкант Айвз прожил свою жизнь почти в полной изоляции и неизвестности. Лишь изредка мог слышать фрагменты своих сочинений. Все основные сочинения были созданы композитором преимущественно в 1920-е годы, но исполняться они стали лишь в конце XX века, пока к нему пришла запоздалая слава.

Чарльз Айвз родился в маленьком городке Дэнбери (штат Коннектикут) в семье дирижера провинциального духового оркестра Джорджа Айвза и певицы местного церковного хора Мери Пармели. В одном из писем Айвз охарактеризовал себя как одну из ярких художественных личностей города, блестящего педагога, разностороннего музыканта.

Чарльз испытал сильное влияние отца, особенно его характера, философии и непредубежденности в высказываниях. Джордж Айвз принимал участие в Гражданской войне США в качестве капельмейстера духового оркестра, и сын особенно гордился тем, что его отец встречался с президентом Авраамом Линкольном и получил от него лестный отзыв о своем оркестре. После войны отец был организатором всей музыкальной жизни города Дэнбери. Он служил органистом местной церкви, руководил духовым оркестром, в репертуаре которого преобладали различные жанры популярной музыки США от маршей, гимнов, госпел и танцев до песен С.Фостера и других композиторов. Отец был замечательным педагогом — он обучал детей и взрослых игре на различных музыкальных инструментах, а также играл на увеселительных вечеринках и свадьбах; был знатоком как классической, так и народной музыки. Джордж Айвз увлекался всевозможными акустическими опытами, любил экспериментировать со звуком (обращение к более дробному делению темперированной шкалы на четвертитоны и т. д.), что явилось импульсом к экспериментам его сына.

Отец был первым учителем Айвза. Он обучал сына игре на скрипке, фортепиано и трубе, а также гармонии, полифонии, сольфеджио и истории музыки, причем занятия носили часто игровой характер. Под его руководством Чарлз создает первые пьесы и упражнения по композиции. Любимым гармоническим созвучием Айвза было трезвучие с дополнительными секундами, которые часто встречаются позднее в его произведениях. Отец учил сына внимательно вслушиваться в звуки природы, которая, по его мнению, была лучшим учителем музыки. Для ощущения ритмической свободы отец начал обучать сына игре на ударных инструментах. Он приучал его слушать бытовую музыку того времени во всем многообразии — менестрельный театр и песни Д.Эммета и С.Фостера, танцы фиддлеров, баллады, ковбойские песни, негритянские рэгтаймы и спиричуэлы, патриотические марши духовых оркестров, цирковые польки. Наряду с этим отец знакомил сына с музыкой венских классиков, они часто музицировали дома — играли квартеты Гайдна, Моцарта, Бетховена, причем в различных инструментальных составах. Позднее Чарлз начал обучаться игре на органе и уже с 13-ти лет выступал как органист на воскресных службах в местной церкви. Исполнение и импровизация на органе были любимым занятием Чарлза.

В 1893 году Айвз поступил в Йельский университет в класс композиции Г.Паркера. Одним из любимых заданий по композиции в классе Паркера было сочинение песен в духе немецкой романтической Lied. Молодой композитор обращается к немецкой поэзии, ранее претворенной Шубертом, Шуманом, Брамсом. Примерами для него являются песни Шумана — Гейне *Я не сержусь*, Брамса — Альмерса *Одиночество в полях*. Так, в первой песне текст Гейне трактован американским композитором иначе: в отличие от патетического монолога Шумана с аккордовым сопровождением песня Айвза звучит нежно и лирично, в ней часто меняется фактура и в целом создается совершенно другое настроение. Композитор вспоминал, что Паркер не замечал, «просто игнорировал» все его экспериментальные сочинения. Учитель не разделял взгляды ученика на тональность, гармонию и цитирование популярных песен и религиозных (ревивалистских) гимнов<sup>7</sup>. Однако, несмотря на творческие расхождения, Айвз всегда тепло и с уважением говорил о Паркере. В период учебы в колледже и уни-

7. Ревивализм — религиозное движение в США, возникшее в середине XVIII века. Во время религиозных собраний ревивалистов исполнялись гимны и патриотические песни

верситете Айвз принимал участие в деятельности различных молодежных организаций. Он играл в бейсбол, футбол, теннис, участвовал в капустниках, для которых писал марши, песни и куплеты (сохранились афиши некоторых из них), в самодельном театре, где исполнялись фрагменты из менестрельных шоу и мюзиклов, писал музыку к шоу, включая такие човации, как кластеры, четвертитоны, политональность и цитирование популярных мелодий.

Важным аспектом духовной жизни Айвза в годы студенчества и позже было занятие литературой и историей. С детства он изучал античную литературу, читая Гомера и философов Древней Греции. Особое внимание Айвз проявлял к американской истории, в частности к истории его родных мест – Дэнбери, Конкорда, Реддинга. Эти маленькие провинциальные города были для композитора символом героического прошлого Америки.

В раннем творчестве Айвз был прочно связан с традициями демократических бытовых жанров, которые доминировали в музыкальной жизни страны вплоть до начала XX века. Он сочинял марши, танцы, «компанейские» и колыбельные песни, вокальные ансамбли. Первыми опусами Айвза были *Новогодний танец* в духе танцевальных мелодий сельских фиддлеров, *Полонез* для двух корнетов и фортепиано и множество салонных песен, которые стилистически очень близки итальянской оперной музыке.

Помимо популярной музыки, Айвз был тесно связан и с церковной традицией – он написал ряд хоровых произведений в жанре пуританского гимна (*Псалом 42: Испытай меня. Боже; Будь верен мне*) и органные пьесы (*Вариации на тему «Благословенный Иерусалим»; Вариации на тему «Америка»*). На хоровую музыку Айвза большое влияние оказали композитор и органист XIX века Дэддли Бак, чьи сочинения считались эталоном американской церковной музыки, и его ученики – Харри Шелли, а также Г. Паркер.

Влияние стиля Бака проявляется в использовании хроматической гармонии и тесного расположения вокальных голосов. Таковы пьесы *Пересекая черту* и *Benedictus* для хора и органа. В отличие от Бака хоровые сочинения Айвза выделяются большим разнообразием ритма, свободой фразировки и гибкостью фактуры. Влияние Паркера ощутимо во многих хоровых сочинениях – *Сиявший свет; Всепрощающий, взгляни на меня*; кантате *Небесная страна*. Ранний период творчества Айвза заканчивается на рубеже XIX–XX веков. После 1902 года Айвз почти не обращался к подобным жанрам, однако их черты присутству-

ют в его произведениях центрального периода (Первый струнный квартет, Третья симфония, Вторая фортепианная соната).

Еще в классе Паркера Айвз хорошо изучил традиционные европейские жанры — симфонию, сонату, квартет, трио. Знакомство с европейской музыкой непосредственно отразилось на его творчестве тех лет — в *Первой симфонии*, *Первом струнном квартете*, *Фортепианной* и *Скритичной сонатах*, песнях. Так, в *Первой симфонии* (1902) образцами для композитора послужили: тематизм *Неоконченной симфонии* Шуберта (в первой части), медленной части симфонии Дворжака *Из Нового Света* (во второй части), скерцо из *Девятой симфонии* Бетховена (в фактуре и мелодических контурах главной темы скерцо), марш из третьей части *Патетической симфонии* Чайковского (финал).

Расцвет творчества. После окончания Йельского университета (1898) Айвз служит органистом в церкви в Нью-Джерси. Постоянно ощущая непонимание со стороны и прихожан, и музыкальных критиков, Айвз, как упоминалось, сделал свой выбор в пользу бизнеса и поступил в Агентство страхования жизни конторским служащим, а с 1907 года совместно с Дж. Майриком основал собственную компанию, став бизнесменом. Он писал: «...Деловой опыт оживил мое существование во многих аспектах, которых в ином случае я бы просто не знал... В мире бизнеса я нашел гораздо больше понимания и восприимчивости к новым и необычным вещам и их основаниям, нежели в сфере музыки... Я испытал настоящую полноту жизни в бизнесе. Ткань бытия сплетает себя сполна... Моя работа в музыке помогла бизнесу, а работа в бизнесе — музыке»<sup>8</sup>.

Годы наивысшей активности Айвза как бизнесмена совпали по времени с периодом творческого расцвета, появлением его лучших музыкальных сочинений (1900–1920). Это *Вторая*, *Третья* и *Четвертая симфонии*, симфония *Праздники*, две оркестровые сюиты, фортепианная соната *Конкорд*, *Второй струнный квартет*, ряд камерно-инструментальных произведений и песни.

*Вторая симфония* (в пяти частях) тесно связана с *Первой симфонией* Брамса, в ней слышны также аллюзии тем Баха, Бетховена, Дворжака и Вагнера. В финале симфонии композитор отразил впечатления юности, используя темы своих ранних сочинений, мелодии популярных старинных песен. Разные темы автор дает в контрапункте и имита-

8. Цит. по: Bellmann H. Charles Ives: The Man and His Music // Musical Quarterly, 1933, № 1.

ции: здесь зарождается характерная стилистическая черта будущего Айвза — тип многоплановой прозрачной полифонии. Все эти влияния свидетельствуют о тщательном изучении и усвоении композитором как европейской музыкальной традиции, так и опыта американской музыки. Третья симфония *Лагерные встречи* (в трех частях, для камерного оркестра) — первое программное симфоническое произведение Айвза. Программа симфонии связана с исполнением гимнов и патриотических песен во время религиозных собраний участников ревивалистского движения. Каждая часть имеет программный подзаголовок: 1 *Собрание стариков*, Andante; 2 *Праздник дня детей*, Allegro; 3 *Единение*, Largo Музыка симфонии характеризуется политематизмом. Партитура пронизана мелодиями гимнов, популярных песен, а также ранних органых пьес композитора.

*Четвертая симфония* (1916) — монументальный четырехчастный цикл для симфонического оркестра с хором, один из шедевров американской музыки начала XX века. Композитор дает пространственное расположение разных групп оркестра и синтез различных типов звуковой материи. Он соединяет не только мелодии гимнов и популярных песен, ритмические педали, но и разные звуковысотные шкалы — диатонические, хроматические, пентатонные, целотоновые и четвертитоновые. Отметим новаторство и в последовательности частей цикла (прелюдия, скерцо, фуга, финал), и в их роли в концепции симфонии. Основной смысл заключен в прелюдии и финале, обрамляющих симфонию. В конце первой части вступает хор, исполняющий гимн *Часовой*, звучат вопросы «Что?» и «Зачем?»... Последующие части являются поиском ответа на заданный вопрос. В них также звучат цитаты и заимствования из ранних сочинений, гимнов и песен. В финале хор исполняет гимн *Ближе к Тебе, мой Господи* без слов на фоне маршевых ритмов ударных. Автор трактует финал как обобщение материала предыдущих частей. Это апофеоз всей симфонии, здесь звучит ответ на вопрос, заданный в Прелюдии: «Жизнь говорит человеку о неизбежности единения с прошлым, с вечностью, с природой, ее непрерывными циклическими процессами»<sup>9</sup>.

Наиболее ярко программность претворена в симфонии *Праздники* (1913). Четыре части симфонии — *День рождения Вашингтона*, *День памяти погибших*, *Четвертое июля* и *День благодарения* — представляют собой зарисовки жизни провинциального города во время главных праздников Америки. Части писались в разное время для разных составов оркестра и могут исполняться как вместе, так и порознь. Каждая часть повествует об основных событиях праздников. В первой части симфонии претворена атмосфера танцевальной вечеринки с одновременным звучанием польки, вальса и кадрили. В центральном эпизоде части звучит амбарный танец (сельский) в импрессионистской манере,

9. См.: *Ивашкин А.* Чарлз Айвз и музыка XX века. М., 1991. С. 299.





с введением варгана. Во второй части выражены впечатления от процессии идущих на кладбище горожан с помощью цитирования мелодий патриотических песен и марша Второго полка Д.Ривса. Главное же — это передача атмосферы массового шествия. Третья часть — картина ликующего веселья во время Дня независимости; здесь процитированы более пятнадцати мелодий, среди которых *Янки Дудл*, *Колумбия*, *жемчужина океана*, *Боевой клич свободы*, *Индейка в саломе* и др. Эта часть симфонии является одной из новаторских партитур Айвза, в которой он трактует тему гимна *Колумбия* как своего рода серию.

Гармония здесь представлена блоками подвижных кластеров и глассандо. Велика роль сонористики и алеаторики. Создается ощущение игры нескольких оркестров с разным репертуаром. В общую звуковую материю вплетаются мелодии религиозных гимнов, песни Ф.Сузы. Главный смысл финала — воспоминание о прошлом.

Симфонию *Вселенская* для семи оркестров и хора Айвз задумал как музыку Земли и Небесных сфер. Он начал писать ее в 1911 году и затем возвращался к ней не раз, но симфония так и осталась незаконченной. Благородную задачу по завершению партитуры на основе сохранившихся эскизов осуществил музыковед и композитор Л.Остин. В год столетия со дня рождения Айвза он приступил к ней и закончил работу в 1998 году. В архиве Айвза в Йельском университете сохранились 37 страниц партитуры симфонии, детальный словесный и графический план с описанием формы и эстетической программы опуса. Композитор дал точную программу каждой из трех частей симфонии, как трех категорий времени Вселенной. Первая часть — Прошлое. Возникновение воды и гор; вторая — Настоящее. Эволюция природы и человечества; третья — Будущее. Небо. Восхождение к духовному. В понимании автора все семь оркестров должны были располагаться в огромном пространстве — в горах, у подножия холмов, на открытой сцене. Семь оркестров разделяются на две части (3+4), символизирующие Земную музыку и Небесную музыку. Первая — из трех оркестровых групп низких тембров — олицетворяет Земную музыку: группа из двадцати ударных символизирует Пульс и Ритм жизни Вселенной; низкие медные духовые создают образ Земли и Камней; виолончели и контрабасы — Гармонию Земли. Айвз писал, что «каждый континент будет представлен своим созвучием, своим комплексом интервалов, своей шкалой». Вторая — из четырех оркестров — скрипки, альты и высокие духовые — символизирует Небесную музыку. Эти разделенные на две части группы, по мнению Айвза, «должны играть независимо друг от друга, как бы вращаясь вокруг своей орбиты, и иногда приходить к единству»<sup>10</sup> По его замыслу *Вселенская* должна представлять кульминацию и итог всего его творчества. Симфоническая музыка Айвза внесла значительный вклад в сокровищницу симфонических жанров XIX — начала XX века.

10. *Ives C. Memos*. N. Y., 1972. P. 108.

Из двух оркестровых сюит наибольшую известность приобрела вторая — *Три местности в Новой Англии* (1914), части которой имеют программные заголовки и подробные авторские описания. Первая часть — *Сент-Годенс в Бостонском парке* — навеяна воспоминаниями о памятнике участнику Гражданской войны Р.Шоу (командовавшему полком негров), воздвигнутом скульптором О.Сент-Годенсом. Суровый колорит музыки вызывает в памяти события давно минувших дней. В первой части композитор цитирует в одновременности любимые им мелодии — *Старый негр Джо, Маршируя по Джорджии. Боевой клич свободы*. Вторая часть — *Лагерь Патнэма<sup>11</sup> в Реддинге, штат Коннектикут*. Крайние разделы концентрической формы создают эффект приближения и удаления. Айвз цитирует здесь мелодию своего раннего сочинения — *Марша провинциального оркестра*. Постепенно напряженное звучание оркестра разрежает простая мелодия скрипки в моцартовском стиле. В среднем разделе оркестр делится на две группы и играет в разных темпах и размерах. Композитор дает калейдоскоп цитат патриотических песен — *Янки Дудл, Славься, Колумбия, Звездно-полосатый флаг, песни Сузы*, тему из своей ранней *Жертвоты и марша «1776»*. Третья часть — *Хусатоник у Сток-Фриджа* — одна из самых тонких пейзажных зарисовок Айвза. Хусатоник — небольшая река в Новой Англии. Эта звуковая картина является воспоминанием композитора о свадебном путешествии по этим местам.

Фортепианные сочинения представляют новые звуковые пути Айвза. В рамках фортепианных жанров воплощены главные философские концепции композитора. Одна из них представлена фортепианными миниатюрами — пьесами, этюдами, эскизами, транскрипциями; вторая — двумя монументальными сонатами. Вершиной творчества Айвза является вторая соната *Конкорд, Массачусетс, 1840–1860*, созданная в 1909–1915 годах. Эта соната была его первым произведением, изданным на собственные средства в 1920 году. В ней выражены сущность мировоззрения композитора, его отношение к ценностям жизни и понимание вечного. Это музыка «высшего порядка». Источником вдохновения послужила философия трансценденталистов<sup>12</sup>-конкордцев — Р.Эмерсона, Н.Готорна, Б.Олкотта и Г.Торо. Революционная слава Конкорда вызывала

11. Патнэм — один из героев армии Джорджа Вашингтона.

12. Трансцендентализм — американское философско-литературное движение 1930–1960-х годов. Название и ряд идей заимствованы от «трансцендентального идеализма» И.Канта. В основе движения лежали идеи социального равенства людей, необходимость духовного самоусовершенствования, очищение через близость к природе.

неизменные симпатии Айвза. Первое литературное эссе Айвз посвятил Эмерсону, позднее написал трактат «Эссе перед сонатой», задуманный как предисловие ко второй сонате. Высказанные в трактате идеи получили отражение в музыке. Четыре части сонаты названы именами философов-конкордцев. Каждая часть сонаты имеет свой облик и представляет свой самостоятельный микрокосм, духовную сферу. Композитор не стремится дать музыкальные портреты своих кумиров или представить смысл их философских творений. Главное — передать дух трансценденталистов, свое впечатление о деятелях Конкорда и отношение к ним.

Так, в первой части — *Эмерсон* — Айвз показал философа как первооткрывателя, пророка. Эмерсон для Айвза — непревзойденный образец, а его учение — основа для взглядов остальных героев сонаты. Эта часть сначала была задумана как фортепианный концерт *Эмерсон* для большого оркестра. В экспозиции сонатного аллегро композитор цитирует мелодии своих кумиров — Бетховена, Брамса, тему ВАСН, песни Фостера и гимны Мэйсона в главной партии. В побочной он представляет мир семьи. Уже с начала части, по словам автора, открывается огромный философский мир, границы которого «расширялись путем открытия новых связей и потенциалов того, что уже было». Вместо разработки звучит эпизод импровизационного характера, олицетворяющий философскую поэзию Эмерсона и показывающий разные стороны его взрывного характера и мышления. Традиционной репризы здесь нет. В конце многослойный поток тем постепенно успокаивается, и в заключении звучит мелодия альты, составленная из свободного сочетания интонаций ВАСН. Вторая часть — *Готорн* — огромное скерцо, в котором композитор хотел подчеркнуть «важность не того, что случается, но каким образом что-либо случается». Структура второй части — сложная трехчастная концентрического типа с приемами монтажа. Крайние разделы скерцо насыщены фантастическими и танцевальными мотивами (ритм рэгтайма), в среднем преобладают цитаты из гимнов (*Иисус, возлюбленный моей души*) Третья часть — *Олкотты* — носит элегический характер. Педагога, проповедника и философа Б.Олкотта Айвз характеризовал как «подлинного друга всех людей, единственного друга прогресса». «В его гостеприимных мыслях находится место и для детей, и для нищих, и для безумцев, и для ученых... Природа не может обойтись без него»<sup>13</sup>. Здесь преобладает музыка гимнического характера с простой аккордовой фактурой и ритмом. Четвертая часть — *Торро* — воплощает мысли о единении человека с природой. Музыка возникает из тишины и затем погружается в сумрак. Медитативный характер звучания подчеркивается и отсутствием тактовых черт. Медитация трижды сменяется рефреном, основанным на цитировании пес-

13. *Ives Ch. Essays before a sonata*. N. Y., 1970. P. 15, 42, 45.

ни С.Фостера. Айвз олицетворял Торо с обликом отца. Здесь слышны также отзвуки первой части; таким образом, смысловая арка перекидывается от Эмерсона к Торо. В сонате показан огромный диапазон мировосприятия любимых мыслителей композитора, широкий круг их идей и нюансы мышления, своеобразие индивидуальностей каждого из них.

Традиционное и новаторское органично переплелись в полистилистическую контрастность в музыке Айвза, и если его ранние сочинения опирались преимущественно на традиции популярных жанров и церковной музыки, то следование европейской музыкальной традиции стало прочным и устойчивым на протяжении всего последующего периода его творчества. Именно в органичном синтезе традиций многообразных форм американской культурной жизни и европейской классической музыки композитор сумел создать свой индивидуальный язык.

Важное место в творчестве Айвза занимают эксперименты. Его новации получают развитие в музыке XX века. Эксперименты Айвза отличаются необычайной изобретательностью, они создавались для узкого круга друзей и единомышленников и были творческой лабораторией для выработки новых приемов в области высотной и ритмической организации музыки. Небольшие скетчи-эксперименты он начал писать еще в бытность студентом Йельского университета. Новаторство композитора определяется двумя моментами. Во-первых, он создал ряд явно экспериментальных пьес, в которых гораздо раньше европейцев использовал кластеры (пучки звуков), политональность, четвертитоны, полиритмию, полиметрию, коллаж, технику наслоений и пространственные звучания, аллюзию. Стравинский в беседе с Крафтом точно подметил, что «Айвз принялся закусывать нынешним пирогом до того, как кто-нибудь еще успел сесть к тому же столу. Однако лично для меня эти новшества менее важны, чем новое осознание Америки, которое я открыл в нем»<sup>14</sup>. Предвосхищение Айвзом додекафонии и серийности наблюдается в использовании тем из неповторяющихся звуков и мотивных преобразований. Его музыка тяготеет к «свободной атональности, провозглашенной "второй венской школой", но при этом не совпадает полностью с разработанными в ней принципами»<sup>15</sup>. Во-вторых, Айвз писал музыку в широком диапазоне стилей от популярных до высоких, интегрируя их в плюралистическом целом — наиболее успешно в своих работах 1910–1920-х годов.

14. Стравинский И. Статьи и материалы. М., 1973. С. 79.

15. Конен В. Пути американской музыки. С. 332.

Одно из наиболее популярных камерных произведений Айвза — *Вопрос, оставшийся без ответа* — композитор назвал «космическим пейзажем». Здесь выражена его основная философская идея, изложенная в предисловии к партитуре «В чем смысл человеческого существования?». Автор разделяет музыкантов на три группы и предлагает свой план расположения их в концертном зале. Первая группа — струнный ансамбль (обычно располагается на сцене), постоянно звучащий *ppp*, создает образ «молчащих друидов, которые ничего не знают, ничего не видят, ничего не слышат»; вторая — солирующая труба с сурдиной (может находиться на балконе), которая семь раз задает вечный вопрос — тема из шести неповторяющихся звуков на фоне трезвучия соль мажор. Третья — поручена квартету флейт или других духовых (могут располагаться в противоположном конце зала), которые ищут ответ на вопрос. Их игра не скоординирована со струнными, большая роль принадлежит импровизационности. Здесь используются элементы алеаторики. Но поиски ответа не увенчались успехом — вопрос так и остается без ответа.

Песни Айвза представляют собой своеобразную энциклопедию американской жизни и являются живым откликом на многие события американской истории, став, таким образом, настоящим дневником композитора. Мы можем встретить здесь все, что его волновало, сопровождало его жизнь: воспоминания юности, ностальгию по прошлому, лирику, образы природы, шаржи и карикатуры, звуковые эксперименты, отклики на философские и политические темы (в том числе на события Гражданской войны, Первой мировой войны), политические памфлеты. Сборник *114 песен* был издан Айвзом на собственные средства в 1921–1922 годах и затем разослан в лучшие консерватории мира. В своих вокальных сочинениях композитор часто цитирует мелодии популярных патриотических песен, маршей, вальсов, которые символизируют американскую действительность и прошлого, и настоящего.

Первая группа песен представлена лирическими миниатюрами, созданными в разные периоды жизни. К ней относятся песни Айвза на немецкие и французские тексты — *Элегия* (Л.Галле), *Листок лотоса* (Г.Гейне), *Осень* (Г.Твичел — жена композитора), *У реки* (Л.Лоури). Вторая группа связана с популярной музыкой Америки. Это небольшие жанровые сценки, в которых композитор цитирует любимые мелодии, например *О том, что любили наши отцы*. Третья — жанры философских высказываний: *Эсхил и Софокл*, *Об антиподах*, *Парацельс*. Большое место в четвертой группе песен принадлежит образам природы, зарисовкам с натуры. В них переданы простор, особая пространственность звучания. В каждой запечатлен один важный момент бытия. Например, в

*Безмятежности* автор отражает как бы остановившееся время остиной мелодией в голосе на фоне покачивающихся, почти невесомых септаккордов. Песня *Пруд* напоминает небольшую восточную миниатюру, звучащую как музыкальная иллюстрация к акварели. Значительное место в пятой группе занимают песни-плакаты на гражданскую тематику — *Выборы, Большинство, Линкольн, великий гражданин, Они — там!, Генерал Уильям Бут восходит на небо*. Некоторые песни этой группы существуют в разных версиях — для хора и оркестра, для соло с фортепиано. В них активно используются кластеры, свист, говор и выкрики. Так, двенадцатитоновые последования звуков в песне *Большинство* связаны с программой сочинения. Айвз писал: «Мой план здесь заключается в том, чтобы в каждой оркестровой партии, в различных ритмах были разбросаны все 12 звуков и чтобы каждый инструмент заканчивал свою фразу на двенадцатом звуке... словно находя свою звезду»<sup>16</sup>. В песне раннего периода *Цирковой оркестр* (1891) он дает гротескное цитирование маршей и патриотических песен.

Яркий пример синтеза различных традиций — *Генерал Уильям Бут восходит на небо* для унисонного хора и оркестра на стихи поэта В. Линдси (1914). Имеется авторское переложение для голоса с фортепиано. Литературный источник — известная поэма о смерти У. Бута — основателя религиозного евангелического движения, получившего после Первой мировой войны название «Армия спасения». Большая роль в мероприятиях движения отводилась музыке. Часто во время религиозных собраний звучали пьесы для духового оркестра. Айвз, с иронией относившийся к фанатичному Буту, в своем хоре представляет его марширующим под аккомпанемент большого барабана и не замечающим ни самой жизни, ни верующих, которые его окружают. Диссонирующие аккорды фортепиано вызывают в памяти ранние эксперименты композитора конца XIX века, ритмические фигуры близки уличным маршам духовых оркестров. Контрастом к этому маршу звучит вокальная линия хора, выросшая из цитируемой мелодии официального гимна «Армии спасения», — *Фонтан, полный крови* Л. Мэйсона. Последователи Бута получают различную стилевую характеристику: здесь и мелодии в традициях менестрелей, и ритмы банджо, и напев эстрадной песенки *Золотые туфельки*. Айвз использует два чередующихся пласта — целотоновость в мелодии, а в фортепианной партии звучание параллельных септаккордов, типичных для песен менестрелей. Постепенно повествование становится более жестким и гротескным. Все смеются над Бутом — и святые, и грешники, и постепенно марш превращается в дикий танец. Но Бут слеп, он ничего не видит и продолжает маршировать. Это сочинение представляет собой одну из творческих вершин композитора, пример романтической песни, но образное содержание ее выросло из традиций американской жизни и быта.

16. Цит. по кн.: *Rossiter F. Charles Ives and his America*. N. Y., 1975. P. 98.

Принципы цитирования, коллажа и аллюзий сопровождали произведения Айвза на протяжении всей его жизни. Он органично включал темы других авторов в более чем треть своих сочинений. Композитор первым «сумел показать, что не столько чистота традиций, сколько их сплав и синтез характерны для профиля искусства Соединенных Штатов»<sup>17</sup>. Важным событием в жизни Айвза было знакомство в 1927 году с Генри Кауэллом, который сразу же ввел его в работу нескольких музыкальных организаций, что способствовало исполнению его сочинений. Проработав всю свою жизнь в страховом бизнесе, Айвз добился больших финансовых успехов и выступал как спонсор многих культурных акций в США и Европе<sup>18</sup>. В последние годы жизни Айвз жил попеременно то в Нью-Йорке, то в Реддинге, занимался редактированием и записью своих сочинений.

Эстетические взгляды Айвза на искусство очень близки взглядам другого крупного новатора музыки XX века — Арнольда Шёнберга. Не случайно Стравинский высказал в «Диалогах» интересную мысль, что из композиторов — современников Айвза только Шёнберг мог понять и по достоинству оценить его творения. В статье «Музыка и будущее» Айвз писал, что «будущее музыки будет заключаться не только в ней самой, но более в том, как она будет ободрять и расширять стремления и идеалы людей вместо того, чтобы их ограничивать; в том, как она будет участвовать в лучших делах, о которых человечество мечтает»<sup>19</sup>. Важнейшим и оригинальным достижением Айвза является «многоплановость его мышления, охватывающая все сферы музыкального языка», объединяющая в одно целое принципы полимелодики, полигармонии, линейного контрапункта, полиметрии, элементов алеаторики и коллажа. Его новаторство состоит во всеохватном ощущении жизни в музыке, в подчинении всех выразительных средств художественному воплощению. Генри Кауэлл называет Айвза «отцом независимой американской композиторской школы и в то же время музыкантом, открывающим горизонты будущего экспериментальной музыки»<sup>20</sup>.

17. Ивашкин А. Чарльз Айвз и музыка XX века. С. 85.

18. Айвз поддерживал деятельность музыкальных обществ «Панамериканская ассоциация композиторов», «Новая музыка» и фестивали современного искусства. В архивах Кауэлла и Беккера находится много финансовых документов, свидетельствующих о такого рода благотворительности Айвза.

19. Cowell H. American composers on American Music. N. Y., 1962. P. 197.

20. Там же. С. 128.

## Поиски национального стиля в симфонической музыке США первой половины XX века

Если до начала XX века существовала очевидная зависимость американской академической музыки от европейской, то после Первой мировой войны ее облик радикально изменяется. Впрочем, это относилось и ко всем другим сферам культуры. Рубеж XIX–XX веков открывает новую эпоху в истории мировой художественной культуры — он характеризуется глубокими переменами, охватившими все стороны жизни общества. Изменения были связаны и с открытиями в научно-техническом мире и технологиях, и в области экономики и культуры. В начале XX века существенные сдвиги происходят и в музыкальной географии — возникает ряд новых национальных музыкальных школ в странах Европы и Америки. Всеобщее внимание привлекает и культура США, в которой заметна активизация музыкальных сил.

В середине 10-х годов XX века в Париже был представлен американский джаз, который произвел фурор среди европейцев. Джаз воплотил дух нарочитого вызова респектабельности, характерного для того времени. Писатель Ф.С.Фитцджеральд назвал 20-е годы «эпохой джаза». Джаз явился ярчайшим выразителем эстетики «послевоенного поколения». Утверждение джаза как одного из видов национальной музыки афроамериканского фольклора было тесно связано с развитием музыкальной эстрады Бродвея.

После 1918 года американские композиторы стали чувствовать себя более свободными в музыкальных новациях — они использовали ритмы джаза, нетрадиционные музыкальные инструменты, диссонансы, числовые структуры и проч., не равняясь при этом на музыкальных «законодателей» Европы. Оглядываясь назад, на период между двумя мировыми войнами и особенно на годы, предшествовавшие Великой Депрессии, можно с уверенностью назвать это время «золо-



тым периодом американской независимости» в музыке США, как определяют его сами американцы. А.Копленд писал, что «современная музыка как организованное движение в США родилась в конце Первой мировой войны»<sup>21</sup>.

Предпосылки к утверждению национального стиля начинают отчетливо проявляться только с 20-х годов XX века, открывающих третий период в истории и культуре США. Музыка 20-х годов характеризовалась разнообразием художественных направлений, поисками новых форм и средств музыкальной выразительности. Несмотря на различие взглядов, в творчестве разных композиторов США можно отметить усиление национальных черт, к претворению которых каждый из них шел своим путем. В сложной и противоречивой обстановке этого десятилетия формировалось мировоззрение нового поколения американских композиторов. По традиции американцы продолжают совершенствовать свое мастерство в странах Европы, считая, что стать «законченным» композитором можно лишь обучаясь в европейских консерваториях. Если в XIX веке американцы учились преимущественно в Германии, то в 20-е годы их более всего привлекал Париж, на интернациональной почве которого утверждались новейшие направления искусства.

Этой переориентации интересов способствовало открытие в 1921 году Американской консерватории в пригороде Парижа Фонтенбло. Занятиями студентов по гармонии со дня основания школы до конца жизни руководила Надя Буланже (1887–1979) — замечательный музыкант, композитор, дирижер, педагог, органистка и пианистка. С ее именем связано творчество большой группы американских композиторов, именовавших себя «буланжистами», — А.Копленда, Р.Харриса, У.Пистона, Д.Мура, В.Томсона, Дж.Антейла, К.Портера, Э.Картера, М.Блицштейна, Э.Сигмейстера, Ф.Гласса и других. Роль Буланже весьма значительна в становлении молодой композиторской школы США. Она постоянно укрепляла их веру в творческие силы, укрепляла тяготение к национальной самобытности. Американцы с любовью называли ее «крестной матерью» новой американской музыки.

Вернувшись в США, «парижские американцы» посвятили себя делу развития американской музыки. В одном из интервью 20-х годов Копленд сказал: «...Французскую музыку обычно можно узнать совершенно безошибочно, настолько она национальна по своему характеру. Я не могу понять, почему мы, американцы, не умеем создать серьезную музыку, в

21. Copland A The New Music: 1900–1960. London, 1968. P. 102.

которой слушатели могли бы уловить что-то типично американское, тем более что джазовые композиторы и создатели рэгтайма отлично этого добиваются. Ведь джаз и рэгтайм зародились именно в Америке, и весь мир это признал»<sup>22</sup>. Так по сути была сформулирована мысль о необходимости претворения традиционных национальных жанров, интонационно-падовых, ритмических, гармонических особенностей как основы национального стиля. Собрание, изучение, обработка традиционного материала, воссоздание его духовной сущности с этих пор становится примечательной чертой творчества американских композиторов и этномузыкологов. Как известно, традиция использования различных элементов фольклора была характерна для многих национальных музыкальных школ, сложившихся на рубеже XIX–XX веков. В дальнейшем претворение различных жанров национальной американской музыки – духовных гимнов, ковбойских песен, джаза, кантри-мьюзик и народных обрядов – будет характерным для творчества многих композиторов США в 30–40-е годы XX века. Под влиянием европейского искусства в творчестве «парижских американцев» развивались симфонические жанры, в которых они опирались на культурные пласты различных этнических групп США. Композиторы США часто обращаются к традициям пуританских гимнов и фугированных напевов У. Биллингса. Таковы, например, *Симфония на мелодию гимна* В. Томсона, увертюра *Уильям Биллингс* У. Шумена, *Четвертая симфония* и *Пьеса и фугированный напев* Г. Кауэлла.

Именно с конца 20-х годов начинается расцвет симфонической музыки США, в большинстве программной. Так, первая симфония Р. Харриса (1929) озаглавлена *Американский портрет*. Каждая из четырех частей имеет заголовки: *Надежда, Инициативность, Успех, Коллективная сила и убедительность*, символизирующие особенности американского характера. Композиторы нередко цитировали в симфонических произведениях народные мелодии Гражданской войны. Часто программы симфонических произведений связаны с историческими темами и героями. Одной из излюбленных тем являются события Гражданской войны и патриотические речи Авраама Линкольна – 16-го президента США. В основе кантаты *Авраам Линкольн бродит в полночь* Э. Сигмейстера, пьесы *Портрет Линкольна* для чтеца и оркестра Копленда, Шестой и Девятой (*Авраам Линкольн*) симфониях Харриса звучит речь Линкольна после победы под Геттисбергом. Для создания

22. Цит. по: Розенуолд П. Жизнь в музыке // Диалог – США, 1982, № 20. С. 123

достоверного художественного образа героя композиторы цитируют песни из штата Кентукки, откуда родом Линкольн. Среди них чаще всего встречается песня *Весна в горах*. Обращает на себя внимание включение в произведение слова и как вокально-хорового (у Сигмейстера, Харриса), и как декламационного (у Копленда) приемов. Интересным примером цитирования является *Народно-песенная симфония* (№ 4) Харриса, в семи частях которой представлена панорама американского фольклора — ковбойские песни и баллады Южных Аппалачских гор и сельских районов Юга, спиричуэлы и песня Гражданской войны *Когда Джонни возвращается домой*, а также мелодии скрипичных наигрышей сельских фиддлеров. Автор оставляет народные напевы в оригинальном виде, применяя лишь гармоническое варьирование и контрапунктическую технику в сочетании с фактурно-колористическими приемами. Цитирование имело место и в непрограммных симфониях 30–40-х годов XX века. Наиболее последовательно жанр симфонии развивали Харрис, Кауэлл, Сешенс, Пистон, Копленд, Сигмейстер.

Широкое развитие в симфонических жанрах, оркестровых и балетных сюитах американских композиторов получила ковбойская тематика: это *Западная сюита* и *Легенда прерий* Сигмейстера, балеты и балетные сюиты *Родео*, *Аппалачская весна*, *Парень Билли* Копленда, сюита *Весна в Кентукки* Харриса, музыка к кинофильму *Луизианская история* Томсона. Композиторы используют также ковбойские темы, типичные для тех или иных районов США, давая своеобразный этнографический срез ковбойского фольклора.

Одним из важных принципов оркестровой музыки США является и претворение элементов джаза, особенно в музыке 20–40-х годов. Самыми яркими примерами являются *Рассодия в блюзовых тонах* Гершвина, *Джазовая пьеса для духового оркестра* Харриса, *Четвертая симфония* Антейла, сюиты для оркестра *Воскресенье в Бруклине*, *Театральная сюита* Сигмейстера, *Наш город*, *Музыка для театра* Копленда.

В 30-е годы в американском искусстве с новой силой зазвучала тема расовой борьбы и протеста против угнетения негров. Она получила широкое отражение в творчестве негритянского композитора Уильяма Гранта Стилла (1895–1978), прежде всего в его *Афроамериканской симфонии* № 1, симфонии № 2 *Песня новой расы*, симфонической поэме *Темнокожая Америка*, сюитах *Страницы негритянской истории* и *Памяти цветных солдат, отдавших жизнь за демократию*. В оркестровых и вокально-хоровых сочинениях Стилл обращается к тра-

дициям духовных песен негров, а также к негритянским трудовым песням и похоронному плачу. Он создает атмосферу жизни негритянского народа. В целом опора на традиционные европейские формы и жанры, а также претворение фольклора в симфониях композиторов США были связаны с неоклассицизмом и неофольклоризмом, получившими широкое развитие в Европе в межвоенный период.

В годы Второй мировой войны американские композиторы создали ряд произведений, которые посвятили советскому народу. Харрис посвятил Пятую симфонию победе советского народа в Сталинградской битве и 25-летию Красной Армии. Военная тема претворена также в финале *Четвертой симфонии* Антейла, сочинении Шумена *Песнь свободы*, *Второй симфонии* Д. Мура, *Второй симфонии* Пистона.

## Модернизм. Истоки музыкального авангарда

В начале XX века возник ряд художественных направлений, объединенных западноевропейскими критиками термином «модернизм». Стажировавшиеся у Буланже «парижские американцы» наряду с интересом к фольклору были увлечены и модернизмом, в то время являвшимся «доминантой европейской культуры». Но искания американцев были самостоятельными, они не равнялись на Европу, а были продиктованы архаическим слуховым опытом, свойственным афроамериканской среде.

Многие американцы оказались в гуще событий художественной культуры Парижа 10–20-х годов. Историко-культурный контекст эпохи оказал влияние на молодых композиторов Америки. На выставках, в литературных и эстетических статьях формировались и оттачивались взгляды сторонников различных течений — фовизма, конструктивизма, кубизма, дадаизма, футуризма, орфизма. В 1913 году состоялась выставка Армори-шоу в Нью-Йорке, Чикаго и Бостоне, на которой экспонировались картины современных европейских и американских модернистов. В XX веке в мировой культуре происходит переход от последовательного к симультанному сосуществованию различных течений. Музыкальная культура 20–30-х годов представляет собой период взлетов, исканий и дерзких новаций, формирования новых средств выразительности. Модернизм в США выдвинул ряд интересных явлений и художников, хотя здесь они не имели такого цельного выражения, как в Европе. Тем не менее черты модернизма проявились в музыке таких композиторов, как Лео Орнштейн, Джордж Антейл, Эдгар Варез, Генри Кауэлл, Дэн Рудьяр, Руфь Кроуфорд-Сигер. Их композиции вызывали острые дискуссии среди музыкантов, и не случайно в прессе укрепилось название «плохие парни» за тремя композиторами — Орнштейном,

Антейлом и Кауэллом, так как они не следовали нормам академической музыки и взрывали традиционные понятия о мелодии и гармонии.

Лео Орнстайн (1892–2000) промчался, подобно яркому метеориту, по сцене американского искусства 10–20-х годов, вызывая огромное любопытство публики. Однако он скоро сошел с арены авангардного искусства и оказался в тени своих современников — Генри Кауэлла, Эдгара Вареза и Джорджа Антейла, которые проявили себя намного ярче в экспериментах. Выходец из России, одно время учившийся в Петербургской консерватории у А.Глазунова, Орнстайн эмигрировал в США (1907), где продолжил образование и успешно выступал как пианист, приверженец романтического направления.

Вскоре он, однако, увлекся композицией, начал писать резко диссонантную музыку и, по выражению американского музыковеда Г.Чейза, «щекотал» публику потрясающими пассажами и глissандо. Сам композитор вспоминал, что после сочинения нескольких пьес в тональной системе и традиционных формах у него возникла идея создать свой алфавит нового языка, к которому он пришел весной 1913 года. Главной новацией Орнстайна были кластеры — большие звуковые комплексы, основанные на секундовом принципе соотношений. Они расширили возможности гармонии и раздвинули рамки традиционной диатонической системы. Орнстайн говорил, что «существующие тональные принципы не позволяют абсолютно точно передать то, что хотелось бы выразить в музыке... Я понимал, — продолжал он, — что моя идея будет когда-нибудь понята и мою музыку смогут воспринять многие»<sup>23</sup>. Первыми примерами были экспрессионистские по стилю фортепианные пьесы 10-х годов *Самобийство в самолете*, *Танец первобытного человека*, *Сюита карликов*. Некоторые колористические находки Орнстайна тесно связаны с влиянием музыки Ближнего Востока и Закавказья, хотя композитор никогда и не цитировал подлинные народные темы. Он часто использует оstinатно повторяемые краткие мотивы, фигурации, как, например, в пьесе *Самобийство в самолете*, где на протяжении всей пьесы подражает звуку мотора самолета и выражает эффект движения. Подобная техника похожа на повторяющиеся изогнутые линии в картинах французского художника, его современника Марселя Дюшана (*Большое стекло*, *Вращающиеся*

23. Цит. по: Сигида С. Лео Орнстайн — футурист американской музыки начала XX века // Русские музыкальные архивы за рубежом. Вып. 2. М., 2002. С. 89.

*стеклянные плоскости*). Композитор почти всегда использует сонорность и трактует фортепиано как ударный инструмент, часто обращаясь к крайним регистрам. Фортепианные эксперименты Орнштейна выражали напряженность эмоционального состояния в преддверии Первой мировой войны.

После исполнения экспериментальных произведений Орнштейна его сразу окрестили «футуристом, радикалом и ультрамодернистом». В прессе появилось много шаржей и карикатур на него. С самого начала у него появились как приверженцы его музыки, так и критики, выражавшие неприятие ее. Композитор хотел «искренне выразить свои эмоции в звуках так убедительно и честно, как только мог»<sup>24</sup>.

Как пианист Орнштейн отошел от активной исполнительской деятельности и организовал в конце 30-х годов XX века музыкальную школу и в течение последующих десятилетий целиком погрузился в преподавательскую деятельность. Он продолжал сочинять музыку, хотя и не так интенсивно, как ранее. Одним из последних его сочинений является фортепианная пьеса *Биография в сонатной форме* (1974). Долгое время Орнштейн как композитор был забыт, и лишь в 70-е годы о нем вспомнили и заинтересовались его судьбой. Музыковед В.Перлис встретила с ним, записала и опубликовала несколько интервью<sup>25</sup>. Лео Орнштейн прожил долгую жизнь и скончался в возрасте 108 лет.

Американского композитора Джорджа Антейла (1900–1959) обычно называют футуристом в музыке. Его музыкальные композиции тесно связаны с новациями конструктивистов и орфистов в живописи. Индустриальные мотивы лежат в центре его произведений. Уже в раннем творчестве Антейл тяготел к диссонантной гармонии и необычным тембровым звучаниям. Талантливый композитор, пианист и общественный деятель, Антейл родился в Трентоне, неподалеку от Нью-Йорка, занимался по композиции и теории у К.Стенберга в Филадельфии и у Э.Блоха в Нью-Йорке. Его фортепианные сочинения 20-х годов — *Золотая птица*, *Сюита в четыре руки*, *Соната № 1 (Savage)*, *Соната № 2 (Аэроплан)*, *Соната № 3 (Смерть машин)*, *Соната № 4 (Джазовая)* пронизаны диссонансами и ритмами джаза. Главное для Антейла — передать движение самолета, автомобиля и других машин, создать мир, привлекающий своей грозной брутальностью. В программных подзаголовках пьес отразилось восхищение композитора ур-

24. Chase G. America's music. N. Y., 1955. P. 451.

25. Позднее весь свой архив Орнштейн передал в библиотеку Школы музыки Йельского университета.

банизмом и музыкой машин. Сочетание разных ритмических блоков и индустриальных ритмов в фортепианных сочинениях Антейла 20-х годов музыковед Г.Штукеншмит назвал «полоритмической гомофонией».

В сонатах Антейла № 1 и 4 взаимодействуют две тенденции – фольклорная (афроамериканский джаз) и конструктивистская. В них можно отметить параллель с геометрическими плоскостями живописи голландского художника-конструктивиста П.Мондриана. В начале 20-х годов музыкант концертирует как пианист в странах Западной Европы, исполняя свои экспериментальные опусы. После успешных выступлений его провозгласили «восходящей звездой авангарда». В Берлине Антейл встретился со Стравинским, который оказал на него значительное воздействие, особенно в области ритма. В эти же годы он познакомился с художественной элитой Парижа – Дж.Джойсом, Э.Сати, П.Пикассо и Э.Паундом (позднее написавшим о нем книгу). Антейл сразу же был признан как представитель музыкального авангарда.

Всемирную известность получил *Механический балет* Антейла (1926). Сначала музыка была задумана как звуковое сопровождение к абстрактному кинофильму французского художника Ф.Леже (позднее она стала самостоятельной пьесой для восьми фортепиано, электрической пианолы, восьми ксилофонов, двух электрических колокольчиков, ударных, ветряной машины и маленького и большого пропеллеров). Музыка *Механического балета* близка конструктивистской мозаике живописи Леже. После грандиозного успеха премьеры *Механического балета* композитор стал ведущим модернистом Парижа. Новацией Антейла является использование в партитуре *Механического балета* молчания: это первый пример музыки молчания. В 20-е годы Антейл создал также Первую симфонию, которая известна под названиями *Джазовая симфонietta* или *Джазовая симфония*. В ней, как и в *Джазовой сонате*, главный акцент сделан на претворении джазовых элементов и ритмических новаций.

После модернистского периода в Европе Антейл в 1933 году вернулся в США и активно включился в музыкальную жизнь и деятельность молодых общественных организаций Вареза и Кауэлла, в концертах которых исполнялась его музыка. В композиторском творчестве Антейла произошел поворот к неоклассицизму – к традиционным жанрам симфонии и оперы. В 30–40-е годы он написал пять из шести симфоний: № 2, № 3 (*Американская*), № 4 (*Музыка на воде на 4 июля 1942 года*), № 5 (*Трагическая*, 1946), № 5 (*Радость*, 1948), № 6



(По Делакруа), в которых преобладает четырехчастный цикл, песенный тематизм. В своих произведениях композитор следует американской традиции (идущей от Айвза) цитирования маршей и патриотических песен. В 30-е годы Антейл познакомился с симфониями Шостаковича и затем использовал аллюзии на темы военных симфоний Шостаковича и советских массовых песен. В оперном жанре были сочинены *Вальтоне* по Б.Джонсону, опера-балет *Полет* (из истории жизни Ивана Грозного). В сотрудничестве с Дж.Баланчинным и непосредственно для Марты Грэхэм им созданы балетные партитуры *Танец в четырех партиях*, *Времена года*, *Мечты*, *Столицы Мира* (по Хемингуэю) и музыка к театральным постановкам. В балетах нередко цитируются мелодии испанских песен и танцев. В 1945 году Антейл опубликовал автобиографию<sup>26</sup>. В историю музыки он вошел как один из ярчайших авангардистов первой половины XX века.

### Эдгар Варез (1883–1965)

Варез — композитор, дирижер и общественный деятель, одна из центральных фигур в художественной культуре Европы и Америки первой половины XX века. Современники называли его величайшим пионером в музыке США XX века, самым последовательным и бескомпромиссным модернистом. Еще до Первой мировой войны он ощутил потребность в развитии новых средств для создания собственной творческой концепции. Варез создал новый, особый порядок выстраивания ударных, включая и инструменты без определенной высоты. «Организованными звуками» он предпочитал называть свои сочинения, нежели традиционными музыкальными композициями.

Тембр звука, его колорит — элементы первостепенной важности в композициях Вареза, во многом зависимые от гармонии и обертонов, производимых каждым инструментом и различными перемещениями или комбинациями серий обертонов. Варез полагал, что, подобно живописцу в красках и цвете, композитор с помощью тембров может получать звуки различной вибрации, необязательно согласующиеся с традиционными тонами и полутонами.

В инструментовке Варез предпочитал духовые и ударные инструменты, значительно расширяя и разрабатывая их новые исполнительские возможности, что нередко приводило к необычным эффектам. Он также конструировал новые музы-

26. *Antheil G. Bad Boy of Music*. N. Y., 1981.

кальные инструменты и электронные аппараты, способные издавать звуки любого ряда частоты и демонстрирующие гармонические особенности обертонов во всем их богатстве. Большим достижением композитора было создание целого мира новых звуков благодаря, например, магнитофонной записи или электронному синтезатору, которые были использованы им в сочинениях 50-х годов (*Пустыни* и *Электронная поэма*).

Интересен взгляд Вареза и на музыкальную форму. Он никогда не писал в классической сонатной форме, предпочитая небольшие трехчастные формы и разного типа периоды. Для него форма являлась результатом процесса, развертывающегося во времени. Каждая его партитура уникальна и по композиции, и по составу музыкальных инструментов. Здесь можно провести параллель с живописью Марселя Дюшана (близкого друга и соратника композитора) — главенство процесса над результатом. Таковы *Ионизация* (пьеса для 13-ти исполнителей на сорока ударных инструментах), *Экваториальное* (произведение для баса, двух волн Мартено, органа, фортепиано, трубы, тромбона и ударных на тексты индейских племен майя в переводе на испанский). *Плотность 21,5* (для флейты соло).

Уже в серии композиций 20-х годов Варез представил новаторскую трактовку звука и ритма, использовал атональность и новые принципы музыкальной формы, не связанные ни с традиционной гармонией, ни с приемами тематического развития. Тематизм в традиционном смысле не характерен для композитора. Его роль выполняют звуковые массы, сочетающие разные тембры, ритмы и высотность. Вареза часто называли предтечей электронной музыки. Стравинский писал, что Варез «по-новому определил границы между "человеческим" и "механическим", и не просто теоретически, но и силой своих собственных очеловечивающих творений... Мало кто из композиторов посвятил себя с такой преданностью идеалу "чистого звука" и мало кто был так чувствителен ко всей сумме его свойств»<sup>27</sup>.

Парижский период. Варез родился в Париже, но большую часть детства провел в Бургундии. Его дядей был известный пианист Альфред Корто. Учился он в Инженерной школе Политехнического института в Турине. Хотя профессия инженера не привлекала Эдгара, он пронес страстный интерес к науке через всю жизнь. Первые уроки музыки он брал у директора Туринской консерватории Джованни Больцони, а затем занимался в Париже в известной Схола Канторум. Его педагогами были Венсан д'Энди (дирижирование), Альбер Руссель (композиция,

27. Стравинский И. Диалоги. Л., 1971. С. 117.

контрапункт, fuga) и Шарль Борд (история музыки), под руководством которого Варез впервые познакомился с искусством полифонии старинных мастеров и музыкой Средневековья и Ренессанса. Ближе ему была музыка Перотина, Леонина, Машо, Шютца, чем композиторы классической и романтической эпох. Исключение составлял лишь Берлиоз, которого он обожал. Стравинский писал: «Узнаешь с удивлением, что Варез твердо базируется на... "ранней" музыке и что Инджьери и Гудимель — его любимейшие композиторы. Возможно, это следует приписать скорее тому обстоятельству, что он был хормейстером, чем полученному им музыкальному образованию»<sup>28</sup>. Затем юный музыкант поступает в Парижскую консерваторию. Его педагогами по композиции были Ш.Видор и Ж.Массне.

В первый парижский период (1903–1907) творческие контакты Вареза были очень широкими. Он дружил и с представителями других видов искусства, особенно визуальных, был увлечен их новыми идеями. Значительным событием стала его встреча с Пикассо, стоявшего тогда у колыбели кубизма. Варез тяготел к тем кругам, где уважали перемены и новации. Его радикальные идеи взошли именно на этой почве дискуссий в артистической среде, здесь он черпал основные идеи для своих экспериментов, именно эта среда повлияла на развитие его эстетики в гораздо большей степени, нежели музыкальная среда.

Привлекало Вареза новое художественное течение орфизм. Ему нравились жонглирование словами поэтов-орфистов, коллажи и инсталляции у художников, когда в картину включались вполне конкретное и абстрактное в сочетании с индустриальными предметами. Главная идея орфистов — выразить динамику и выразительность ритма (в живописи посредством пересечения плоскостей, окрашенных в яркие и чистые тона), органично включиться в эпоху Новых Машин.

В 1907 году Варез уехал в Берлин. Важным для него в Берлине было знакомство с К.Мукком, Г.Малером, Р.Штраусом, Г.Гофмансталем и особенно Ф.Бузони. Молодой композитор был увлечен радикальными пророчествами Бузони, подробно изложенными им в трактате «Эссе о новой эстетике музыки». В нем Варез нашел мысли о будущем музыки, созвучные его собственным. Он вспоминал: «...С самого начала Бузони проявил интерес к моей музыке и попросил принести ему мои последние оркестровые опусы. Я не помню точно, что я ему принес — *Песни Севера* или *Эдит и Сфинкс*, но он был настолько приятно удивлен тем, как я развивал идеи, что сразу сказал мне: "Теперь ты можешь обращаться ко мне просто на ты или Ферруччо, а не Маэстро"<sup>29</sup>. Варез находил-

28. Стравинский И. Диалоги. С. 118.

29. Varese L. Varese. A Looking-Glass Diary. Vol. 1: 1883–1928. N. Y., 1972. P. 49.

ся под обаянием личности Бузони, его острого ума, в нем он встретил музыканта, чьи мысли явились как бы эхом его внутреннего голоса.

Из Берлина Варез постоянно совершал поездки в Париж. Знакомство с Дебюсси переросло в последующую дружбу. В музыке Дебюсси его привлекали прежде всего бережливое отношение к музыкальным средствам, ясность композиции. Дебюсси не был авторитарен и свои замечания делал в форме советов и пожеланий. Варез часто вспоминал афоризм Дебюсси: «произведения искусства не создаются по правилам» и далее в дневнике писал: «...Мы все понимали, что Дебюсси — один из величайших новаторов всех времен...»<sup>30</sup>. В Париже Варез встретился и с Равелем. Во время другой поездки в Париж ему представилась возможность познакомиться Дебюсси и Р. Роллана с атональными опусами Шёнберга. К сожалению, многие рукописи раннего периода творчества Вареза сгорели во время пожара в Берлине.

Второй парижский период (1913–1915) отмечен увлечением электронными инструментами, встречей с Жаном Бертраном, тогда разработывавшим динафон, который создавался по тем же принципам, что и волны Мартено и Терменвокс.

В этот период расширился круг друзей Вареза. Среди них художники Фернан Леже, Андре Дерен и Рауль Дюфи, поэт Андре Саймон, актер и режиссер Фермен Жемье (директор театра «Антуан», позднее известного как «Одеон»), артист-сатирик Макс Жакоб. Внимание Вареза привлек футуризм. Подобно кубистам, художники-футуристы находились в оппозиции к предшествующим движениям. И для тех, и для других главной целью стало «не познание и отображение окружающей действительности, но созидание новой реальности, в которой изобразительные элементы используются соответственно субъективной воле художника»<sup>31</sup>. Футуристы более всего увлекались передачей движения. Шумный «антиэстетизм» футуризма приводит в художественной практике к хаосу композиции и дисгармонии цвета. Интерес к звуку и ритму машин и заводов, городских улиц нашел отражение и в музыке (Онеггер, Антейл, Стравинский, Руссель, Прокофьев, Бузони, Мосолов). Варез извлек для себя пользу от общения с футуризмом. Он был увлечен и восхищен звуками современного города, любовь к городской жизни стала важным аспектом радикализма Вареза.

Варез в США. В 1915 году Варез уезжает в Нью-Йорк. Он полюбил этот шумный город, его звуковой колорит, суматоху. Особенно ему нравились американцы и их чувство оптимистического реализма. Варез был представлен артистическим кругам Нью-Йорка его другом дирижером К. Мукком.

30. Varese L. Varese. A Looking-Glass Diary. Vol. 1: 1883–1928. N. Y., 1972. P. 45.

31. Модернизм. М., 1980. С. 116.

В 1917 году Варез дебютировал в США, дирижируя *Реквиемом* Берлиоза. Сначала работал с симфоническим оркестром Цинциннати, а затем создал собственный Новый симфонический оркестр, но скоро ушел в отставку, так как его не устраивала репертуарная политика коллектива.

В Нью-Йорке Варез сблизился с группой дадаистов. Это течение сформировалось в годы Первой мировой войны, оно провозглашало непримиримую борьбу с буржуазным искусством. Дадаисты не принимали эстетические концепции традиционного искусства. Их творческими методами были коллаж и монтаж. Совместно с художниками-дадаистами М.Дюшаном и Ф.Пикабиа Варез работал в журнале «391» (название журнала было взято по аналогии с журналом «291», издававшимся еще в 1915 году). Выставки современного искусства проходили тогда в доме 291 по Пятой авеню Нью-Йорка. В журнале публиковались эпиграммы и стихотворения Вареза, печатались Сати, Кокто, Арагон, Тцара, Дюшан, Десно и другие. Еще тогда, в 1917 году, Варез мечтал «иметь инструменты, послушные его мыслям, и которые бы внесли ценный вклад в новый мир звуков, привели к появлению и развитию неожиданных тембров» («391», № 5). Но его мечта реализуется только в эпоху электронной музыки в 50-х годах XX века.

В 20-е годы Варез активно участвовал в музыкально-общественных организациях. Важным вектором движения искусства в первой половине XX века явились творческие группировки художников. В Америке возник ряд композиторских организаций, содействовавших исполнению современной музыки. Варез вместе с композитором Карлосом Сальседо в 1921 году создали Международный союз композиторов. В первых же концертах общества были исполнены произведения Шёнберга, Берга, Веберна, Стравинского, Айвза, Раггlsa, Кауэлла. Тогда же прозвучали и произведения самого Вареза, созданные в США, — *Америки*, *Приношения*, *Гиперфизм*, *Октандр*, *Интегралы*. Кроме того, Варез развивал контакты с зарубежными странами, открывая там отделения своей организации (в Берлине в сотрудничестве с Ф.Бузони, в Италии в сотрудничестве с А.Казеллой). В те же годы Варез начал налаживать контакты с Союзом композиторов Москвы.

Варез не создал свою композиторскую школу, но уже его первое произведение, созданное в Америке, привлекло внимание музыкальной общественности. Намеренно и многозначительно он озаглавил его *Америки* (1921). Название было задумано как символ открытия новых миров на земле, в космосе и в сознании людей. Еще ранее он изложил свои идеи о будущем музыки: «...Современные композиторы очень нуж-

даются в открытии новых инструментов... Музыканты должны разрабатывать новые возможности звука при активной совместной работе с инженерами»<sup>32</sup>. Пьеса *Америки* явилась вызовом музыкальной традиции, и каждый раз нечто новое появлялось в каждом его следующем произведении. Композитор использовал традиционные инструменты, но собирал их в необычные группы и всегда дополнял огромным количеством ударных и шумовых. Среди шумовых были сирены, чьи аркообразные волны звука олицетворяли одну из концепций Вареза: музыка являлась для него пространственным искусством, движущимся телом в пространстве. Сирены использовались им в композициях *Америки*, *Гиперпризм* и *Ионизация*. Варез полагал, что эффекта медленного постепенного скольжения невозможно достичь с помощью традиционных инструментов. Наряду с сиренами он включал в оркестр разнообразные барабаны, гонги, тамтамы, деревянные блоки, кастаньеты, свистки, наковальни и др.

Сочинения 20–50-х годов. Музыка Вареза 20-х годов основана на сонористике, достигаемой преимущественно многократным повторением нот или агрегата нот, частым обращением к крайним регистрам инструментов, аккордов, размещенных в нетрадиционной манере и разбросанных в разных регистрах, в широком пространственном спектре. В значительной степени взгляд Вареза на сонористику опережал существовавшие нормы в практике использования традиционных инструментов. Он экспериментировал с сонорностью как ученый в исследовательской лаборатории. Композитор признавал, что он сознательно отказался от традиционных звучаний, хорошо известных слушателям. И действительно, часть публики приходила в ужас от подобных экспериментов, однако многие чувствовали важность новаций, которыми увлеклись молодые композиторы 20-х годов. Для музыки Вареза этого десятилетия характерны резкость звучаний в целом, пульсация отдельных звуков с разной частотой интенсивности и изменением тембров.

Показательна в этом отношении небольшая пьеса *Гиперпризм* для флейты, кларнета, трех валторн, двух труб, двух тромбонов и семи исполнителей на ударных, включая и шумовые с неопределенной звуковысотностью, в том числе сирену. В партитуре отсутствуют струнные (они использованы только в четырех сочинениях): композитору не нравилось вибрато струнных, он считал, что только духовые и ударные могут обеспечить желаемую интенсивность звука и сложное ритмиче-

32. Varese L. Varese. A Looking-Glass Diary. Vol. 1. P. 275.

ское развитие. В пьесе использованы четыре независимые друг от друга группы ритмических партий ударных. Духовые составляют однородную группу звуков, с помощью которых создается сонорность, причем сочетание духовых и ударных постоянно меняется. Наибольшая ритмическая сложность в партиях ударных проявляется в их сольных эпизодах или тогда, когда духовые уходят на второй план. Драматургия тембров, их сочетание и развитие очень важны в композиции пьесы, равно как и работа со звуковыми массами, их расширением или расщеплением в разные конфигурации или группы звуков, постоянно изменяющиеся по форме, направлению и скорости и имеющие разнообразную силу ударов. Форма образуется, таким образом, из последовательности и взаимодействия подобных звуковых комплексов. Композитор представляет форму подобно взаимодействию граней кристалла, который хотя и ограничен во внутренней форме, но может появляться в бесконечных внешних формах. Таким кристаллом являются интервал большой септимы или его инверсия — малая секунда — и их трансформации в звуковых агрегатах.

Композиция *Ионизация* для 13 исполнителей на 39 ударных инструментах (1930) была тесно связана с футуризмом благодаря брутальному характеру звучания. Эта пьеса принесла наибольшую славу автору. Это был прорыв к существованию нового жанра для ударных соло. Любопытно отметить, что ритмические формулы здесь выполняют одновременно и мелодическую функцию. Как уже отмечалось, тематизм в традиционном смысле не характерен для Вареза, его заменяют звуковые массы или комплексы, которые затем варьируются, контрапунктируют, — это и есть тот путь, где возникает тема. Но в данной пьесе можно говорить о существовании темы, исполняемой тамбурином (такты 8–13). Мы видим здесь бесконечное разнообразие ритмов и тембров, что дает основание оценить плодотворный метод варезовской концепции музыкального кристалла.

После первого исполнения пьесы *Ионизация* в Карнеги-холл в Нью-Йорке под управлением Н.Слонимского (1933) один из критиков писал, что даже «поклонники музыкального заумья искренне улыбались от удовольствия». Это была одна из первых пьес американского композитора для ударных, она и по сей день остается классическим примером в репертуаре для ударных. Сочинение получило положительную оценку в прессе. Так, известный музыкальный критик П.Розенфельд писал, что Варез «несомненно сделал так много сенсационного в мире современной музыки, как Пикассо в области визуальных искусств»<sup>33</sup>. В двух последующих сочинениях — *Октандр* и *Интеграл* — композитор развивает некоторые черты своего стиля. Высотная организация музыки этих двух опусов демонст-

33. Davis R. A History of Music in American Life. Vol. 3. N. Y., 1990. P. 219.

рирует более тесную связь с транспозицией основных групп или серий, чем с принципами тематического развития.

В 30-е годы творческая активность Вареза снизилась, на что были причины как внешнего, так и внутреннего, творческого характера. Однако композитор продолжал размышлять об идее новых звуков и новых инструментов, которые освободят музыку от равномерно темперированной системы.

Таков экспериментальный опус *Экваториальное* на текст молитвы и магических заклинаний племени майя в переводе отца Хименеса для соло баса или хора басов в сопровождении восьми духовых, фортепиано, органа, двух волн Мартено. Композитор ввел в пьесу древние песнопения, показывая тем самым, что далекое прошлое было важно для него. Кардинально меняется подход к инструментальному составу. Значительная роль принадлежит фортепиано и органу. Очевидно, интерес к клавишным пробудился под влиянием французских композиторов, в частности Мессиана. Впервые введена партия электромузыкальных инструментов — терменвоксов (хотя в опубликованной партитуре указаны волны Мартено). Включение электронных инструментов давало возможность растягивать звуки, трансформировать и добиваться эффектов, которых нельзя было достичь с помощью традиционных инструментов. Вокальная партия молитвы сначала предназначалась для Шаляпина, но затем был представлен вариант для унисонного хора басов. Введение вокального начала придавало сочинению драматическую силу.

Последующие годы жизни Варез посвятил педагогической работе. Он читал лекции по композиции и оркестровке, проводил мастерклассы в школе изящных искусств Санта-Фе, университетах различных штатов США, а также на Дармштадтских курсах в Германии. Темы его лекций многообразны. В одной из них под названием «Музыка как наука» он сформулировал свои взгляды на новые технические средства: это освобождение от общепринятой системы равномерной темперации; расширение диапазона звука в верхнем и нижнем регистрах; углубление дифференциации тембров; расширение спектра динамических оттенков; проекция звука в пространстве; скрытые возможности (ресурсы) перекрестных ритмов. Важное внимание Варез уделял электронным средствам, которые могут давать невероятное разнообразие тембров. Но он всегда подчеркивал, что никакая машина не может создать гениальное сочинение, стать волшебником, как он думал прежде.



В 50-е годы Варез включает в свои композиции магнитную ленту. В пьесе *Пустыни* для 20-ти инструментов (14 духовых, фортепиано и 5 ударных) и магнитофонной ленты (две дорожки) он зримо представил не столько картину пустынь с их песками, морями, горами, снегом, пустынными улицами городов, создающими контуры внешнего пространства, сколько выразил одиночество человека «в мире тайн и молчания». Сначала Варез написал инструментальные партии и лишь позднее подготовил магнитофонную запись. Здесь более спокойная и тихая звучность в отличие от прежних сочинений, больше консонантных интервалов, которые автор называет «консонантным пространством». Роль ударных с неопределенной высотой звука значительно уменьшена. В подготовке электронных интерлюдий он использовал запись заводских шумов и ударных инструментов. Сам композитор признавал, что *Пустыни* — яркий пример «организованных звуков».

Для магнитной ленты создана и *Электронная поэма*. Пьеса была исполнена на Брюссельской всемирной выставке в 1958 году, и это исполнение было знаменательным для композитора. Музыка сопровождала экспозицию павильона фирмы Филипс, оформление которого разработал известный архитектор Ле Корбюзье. Четыреста громкоговорителей проецировали звуки электронного генератора в каждой точке внутри непрерывно изогнутого здания. Варез собрал и использовал широкий диапазон звуков — чистые электронные звуки, шум машин, колокола, сольное и хоровое пение, фортепиано, ударные как в прямом, так и в модифицированном виде. Звуки были записаны на три дорожки магнитофона. Общая продолжительность звучания 8 минут, в течение которых звуки исполнялись в прямом и обратном направлениях, с ускорением и замедлением, создавая множество образов в пространстве, что создавало необычные визуальные и слуховые эффекты при отталкивании от стен павильона (неправильной формы). Этот способ можно сравнить с цифровой системой записи. В *Электронной поэме* звучат отголоски темы зовов из *Интегралов*, настойчивых ритмов из *Ионизации*. Варез впервые слышал свою музыку в пространстве и был чрезвычайно удовлетворен результатом своего творчества. Но к большому сожалению композитора, вскоре павильон Ле Корбюзье был разобран и Варез не смог продолжить свои эксперименты с пространственным звучанием. Одно из поздних сочинений Вареза — *Nocturnal (Ноктюрновое)* на текст А.Нин (*Дом кровосмешения*) для сопрано, хора басов и камерного оркестра, где он использовал различные фонемы. В центре композиции — образы ночи и смерти.

В последние годы жизни Варез получил полное признание. Его сочинения начали издавать и исполнять. Он получил почетные звания и премии. Большая заслуга в пропаганде творчества Вареза принадлежит Н.Слонимскому, Г.Кауэллу, Чоу Вен Чунгу. Варез умер 6 ноября 1965 года в Нью-Йорке, и Булез сказал: «Прощай, Варез, твоя жизнь закончилась, но твоя музыка осталась с нами».

Среди современных композиторов, оказавших наибольшее влияние на Вареза, были Дебюсси, а также Стравинский и Шёнберг, с которым он познакомился еще до Первой мировой войны. Варез знал и с любовью исполнял музыку Шёнберга, но всегда проявлял недоверие к любым системам. Он считал двенадцатитоновую систему ограниченной и чрезмерно дисциплинированной, особенно в ее приверженности к темперированной шкале и жесткой высотной организации. Додекафония была заслугой Шёнберга, и Варез считал ее изобретение делом трудным и благородным, однако сам не считал для себя необходимым изобретение собственной системы.

Как отмечалось, важной чертой композиторского метода Вареза было структурное использование звуковых масс. Наряду с ними он активно использовал и «музыку молчания». Эти два важных принципа — «звуковые массы» и «музыка молчания» — отчетливо проявляются на разных уровнях музыкального языка (высотность, интервалика, регистр, ритм, инструментовка), в методах развития. Композитор оставил двенадцать опусов, но главный его вклад заключается в том, что почти каждое его произведение явилось стимулом и основой многих новаций в будущем.

Среди представителей первого авангарда нельзя не назвать имя американского композитора французского происхождения Дэна Рудьяра (оригинальное имя Даниель Ченевье или Шеневье, 1895–1985). Сфера его экспериментов связана с философией, оккультизмом, астрологией, акустикой, поэзией, живописью и музыкой. Получив образование в Сорбонне и Парижской консерватории, Рудьяр с 1916 года жил в США и сначала работал на киностудиях Голливуда, сочиняя музыку к кинофильмам. Увлечение восточной философией нашло отражение в его трудах «История индийской музыки» и «Магия звука и музыкальное искусство». С конца 20-х годов Рудьяр активно выступает как пианист и организатор концертов различных музыкальных обществ.

Интерес Рудьяра к философии побудил его обратиться к музыке Скрябина, влияние которого ощутимо в фактуре и

гармонии многих его произведений. Образы фортепианных произведений 20-х годов связаны с античностью и астрологией (*Пэаны, Тетраграммы, Пентаграммы, Граниты, Звезды*; последнее по языку близко прелюдиям Скрябина). Вместе с тем в симфонических произведениях налицо связь с жанрами древнегреческой трагедии и поэзии (*Диалоги, Стансы, Этита-лама, Тренодия, Эклога*), с астрологией и акустикой (симфонические поэмы *Синтония № 1–5, Космический цикл*). В 30–60-е годы Рудьяр посвятил себя преимущественно литературе, поэзии, астрологии, философии, опубликовав около тридцати книг и статей. В последние годы жизни (70–80-е) он вновь обратился к композиции и создал программные симфонические произведения для большого оркестра (*Преддверия, Столкновение [звезд]*), камерного (*Пришествие, Ностальгия, Кризис и Преодоление*) и для фортепиано (*Трансмутации, Трансцендентность, Этическая поэма, Звуковой ритуал*) и др. Американские критики считают его музыку неоромантической, иногда экспрессионистской.

Талантливым представителем американского авангарда первой волны была Рут Кроуфорд-Сигер (1901–1953). Как и Кауэлл и Рудьяр, она была увлечена теософией, но главное внимание уделяла изучению европейского искусства в университетах Чикаго, Нью-Йорка. В ее ранних сочинениях проявляются черты позднего романтизма и импрессионизма, воздействие музыки Скрябина. В своем творчестве она сосредоточилась на использовании диссонансов и экспериментах с сериализмом. От предшественников она восприняла эксперименты с тон-кластерами. Кроуфорд-Сигер была первой женщиной-композитором, удостоенной премии Гугенхайма в 1930 и 1931 годах, что позволило ей стажироваться в Берлине и Париже. Там она получила одобрение у таких известных музыкантов, как Берг, Барток, Онеггер, Руссель, Ауэр. Вернувшись в США, занималась фольклором вместе с мужем — известным теоретиком и композитором Ч.Сигером. Они собирали и систематизировали различные образцы американского фольклора. Произведения, созданные после Второй мировой войны, предвосхитили принципы тотального сериализма.

Таким образом, в творчестве композиторов США первого авангарда объединяющими были такие принципы, как диссонантность, использование тем с неповторяющимися звуками, кластеры, свободная тональность, атональность, экмелика и микрохроматика. Ю.Н.Холопов отмечал, что в XX веке «есть такая музыка, которая не вписывается просто в цепь исторической эволюции и не может быть понята как простое

продолжение традиции»<sup>34</sup> Подобные течения и направления модернизма называют первым авангардом в музыке XX века. Среди многих американских композиторов первой половины XX века Варез, Кауэлл и Антейл являются наиболее яркими представителями модернизма в искусстве США 20-х годов. Каждый из них внес свою лепту в область музыкальных новаций. Особенно ярко их влияние отразилось на творчестве авангардистов второй половины XX века.

**34.** *Холопов Ю.* Кризис музыки XX века в ритме циклов истории // Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. М., 2000. С. 276.

## Американская пятерка

Музыкальная культура США 20–30-х годов XX века была бы неполной без характеристики музыкально-общественных организаций, творческих группировок и их деятельности. Огромный интерес представляет деятельность в этот период группы композиторов, получившей название «Американская пятерка», которая сформировалась в конце 20-х годов. Центральной фигурой был Чарлз Айвз, вокруг которого объединились Карл Рагглс, Уоллингфорд Риггер, Джон Беккер и Генри Кауэлл. Название группы возникло по аналогии с русской «Могучей кучкой» и французской «Шестеркой». «Американская пятерка» являлась творческим содружеством композиторов-единомышленников, но в отличие от русской и французской групп, созданных музыкальной молодежью, «Американская пятерка» объединила композиторов зрелого возраста. В 1928 году Джон Беккер выступил в журнале «Northwest Musical Herald» со статьей «Американская пятерка», в которой и изложил основные задачи группы: это взаимная поддержка, развитие нового музыкального языка и новых принципов композиции, исполнение и пропаганда современной музыки. Автор статьи подчеркивал, что экспериментальные тенденции американских композиторов в большей степени выросли из американского опыта, нежели из отражения европейского. Каждый из членов группы продолжал оставаться участником содружества до конца жизни.

Центром группы, как говорилось, был Айвз. Ознакомление с новыми архивами выявляет широкий диапазон его творческих контактов, опровергает устоявшееся мнение о его замкнутости. После серьезной болезни в начале 20-х годов Айвз оставляет бизнес, сокращается и его общественная деятельность. Однако он поддерживает активную переписку с друзьями, финансирует не только общество «Новая музыка»,

но и концерты американской музыки в США и Европе. Об этом свидетельствует, в частности, пианист и дирижер, один из ближайших друзей Айвза Николас Слонимский<sup>35</sup>.

Другой фигурой «Американской пятерки» был Карл Рагглс (1876–1971). Как и Айвз, он был поборником новой, экспериментальной музыки, отрицал академизм всякого рода. Рагглс встретился с Айвзом уже в зрелом возрасте, музыканты быстро и надолго подружились. Они были близки по духу, у них было много общего в прошлом: оба являлись представителями Новой Англии, их предки прибыли в США в XVII веке и были приверженцами демократии. Большое влияние на обоих оказали трансценденталисты Новой Англии. Оба получили исключительно американское образование, хотя их педагогами были музыканты, учившиеся в Германии. (Рагглс учился у Д.Пэйна в Гарварде.) Рагглс был известен как музыкальный педагог, дирижер, художник-живописец и увлекательный рассказчик. Многие полотна Рагглса хранятся в музеях изобразительного искусства в Детройте, Чикаго и Нью-Йорке. Рагглс был дружен с Рокуэллом Кентом, который всегда присутствовал на выставках и музыкальных премьерях Рагглса. Среди прочих его друзей были Джорджия О'Киф, Джек Поллок, Роберт Фрост.

Как композитор Рагглс выступил с атональными произведениями в то время, когда в США подобный язык почти никто не разрабатывал. Он искал свободы от строгого и сурового пуританства, дух которого еще витал в Новой Англии. Именно Айвза и Рагглса нередко называли в одном ряду с Шёнбергом. Примечательно, что Рагглс руководил американской премьерой «Лунного Пьеро» в Нью-Йорке 4 февраля 1923 года. В одном из интервью Рагглс вспоминал, что это исполнение «было подлинным переворотом для всех участников Международного союза»<sup>36</sup>. Он был очень увлечен музыкой Шёнберга и считал, что именно «Лунный Пьеро» оказал на него особое влияние.

Творческое наследие композитора невелико. Им созданы десять опусов, преимущественно для оркестра. Несмотря на то что названия его произведений навеяны поэтическими образами, они, в сущности, представляют собой примеры «чистой», непрограммной музыки. Характерными чертами стиля Рагглса являются его постоянная приверженность к диссонантности и к полифонии и технике строгого стиля. Одним

35. В 1971 году Н.Слонимский опубликовал 80 писем Айвза в книге «Музыка с 1900 года».

36. *Ziffirin M. Carl Ruggles. Composer, Painter and Storeyteller. Urbana and Chicago, 1994. P. 84.*

из ранних сочинений Раггlsa была песня *Игрушки* на собственный текст в сопровождении фортепиано, посвященная его сыну Михе. Уже в этом опусе проявляются особенности музыкального языка композитора — свободное использование диссонансов, кластеры, нерегулярность метроритма<sup>37</sup>. Работая симфоническим и оперным дирижером, Рагглс познакомился с лучшими образцами мировой классики. Немногие сохранившиеся наброски оперы *Затонувший колокол* (по драме Г. Гауптмана) свидетельствуют о воздействии композиторской техники Дебюсси и раннего Шёнберга (*Песни Гурре*).

Первый оркестровый опус — *Люди и ангелы* для шести труб с сурдинами<sup>38</sup> — это небольшая атональная пьеса, в которой проявляются черты зрелого стиля композитора — сочетание диссонантной гармонии и контрапунктической независимости голосов («диссонантный контрапункт», по определению К. Гэна). Необычным было инструментальное решение пьесы: композитор использовал группу темброво однородных инструментов, как и Айвз в пьесе *Вопрос, оставшийся без ответа*. В 20–30-е годы Рагглс работает над оркестровыми опусами *Люди и горы*, *Порталы* и *Солнечный путь* (или *Ступающий по солнцу*), тесно связанными с английской и американской поэзией.

Так, название *Люди и горы* по предложению Р. Кента заимствовано из стихотворения У. Блэйка, посвященного американской войне за независимость: «Большие дела свершаются тогда, когда люди и горы встречаются». Пьеса вдохновлена суровым пейзажем Новой Англии. Три части опуса также озаглавлены. В центре цикла — *Сирень* — лирический образ (струнные), возникший под впечатлением стихотворения У. Уитмена «Когда сирень отцвела». Обрамляют ее первая часть — *Люди*, рапсодическое воззвание для семи валторн и оркестра — и третья — *Марширующие горы* для симфонического оркестра. Тема марша основана на неповторяющихся звуках. При последнем проведении, в момент кульминации, она звучит на фоне мотива судьбы из Пятой симфонии Бетховена, которую часто цитировал и Айвз. Пьеса *Порталы* для струнного оркестра была вдохновлена поэзией У. Уитмена. В качестве эпиграфа взята строка «Кто же те, кто стремится и идет в неизвестное?» Автор назвал *Порталы* стихотворением в прозе в форме рапсодических вариаций. Как и в предыдущей пьесе,

37. Среди других ранних произведений упомянем цикл из трех песен для меццо-сопрано и камерного оркестра *Глас вопиющего в пустыне* — *Утренняя разлука* на ст. Браунинга, *Ясная полночь* на ст. Мельтцера и *Мой сын* на ст. Уитмена.

38. Существует редакция для струнных и медных духовых под названием *Ангелы*.

композитор дает темы из неповторяющихся звуков, затем делит их на несколько сегментов и сплетает в контрапунктическую плотную фактуру. А заключительный аккорд является вертикальной модификацией 12-тоновой темы. Рагглс писал: «Здесь я использую новый метод композиции — мелодии из неповторяющихся нот, и Сигер сказал, что это очень верный путь». Пьеса *Порталы* стала своеобразным выражением «бури и натиска» в творчестве композитора.

*Солнечный путь* для большого оркестра — одна из самых протяженных пьес Рагглса, свидетельствующая о «расцвете всех основных идей и технических приемов» (Дж.Киркпатрик) композитора: здесь налицо разнообразие в использовании диссонантного контрапункта, тем с неповторяющимися звуками, однородных тембров, коллажа, бесконечное богатство ритма, широкие перспективы мелодического развития, линейный тип фактуры, связь с поэзией.

В 40-е годы Рагглс написал *Полифоническую композицию* для трех фортепиано<sup>39</sup> и *Органум* для оркестра, с успехом исполненный Нью-Йоркским симфоническим оркестром под управлением Л.Стоковского. С конца 30-х годов Рагглс преподавал композицию в различных университетах США (хотя неоднократно повторял, что творческой работе невозможно научить). Однако предпочтение отдавал дирижерской деятельности, выступая с программами как американской, так и европейской музыки. В 20–30-е годы XX века Рагглс был тесно связан с деятельностью музыкальных организаций Вареза, Кауэлла, Э.Р.Шмитца.

Младшие коллеги Айвза по «Американской пятерке» — Уоллингфорд Риггер и Джон Беккер. Риггер (1885–1961) был плодовитым композитором, работал во многих жанрах музыкального искусства. Он автор четырех симфоний, камерных инструментальных и вокальных произведений, нескольких балетов и сочинений для современного танца. Ведущее место в его творчестве занимают сочинения для современного танца, которые он создавал в содружестве с тремя наиболее известными и радикально настроенными балетмейстерами — Мартой Грэхэм, Дорис Хэмфри, Ханьей Хольм и другими.

Риггер родился в Олбани (штат Джорджия) в семье музыкантов. Учился в Нью-Йорке, совершенствовался в Высшей школе музыки в Берлине по композиции и игре на виолончели. Работал в Германии как симфонический и оперный дирижер. По возвращении в США преподавал в различных

<sup>39</sup>. Вторая редакция под названием *Воспоминания — Четыре хорала* для фортепиано.



колледжах и университетах и выступал как дирижер. В 20-е годы был исполнен ряд его сочинений: *Фортепианное трио*, *Три канона* для квартета деревянных духовых, *Дихотомия* для камерного оркестра, *Дивертисмент* для арфы, флейты и виолончели. В эти годы композитор увлекается сонористикой. Его первым экспериментом была пьеса *Каприччио* (позднее переименованная в *Сонорный этюд*) для десяти скрипок или других однородных тембров. Вместе с Кауэллом и Л.С.Терменом он создавал электроинструменты, прежде всего электровиолончель, на которой играл сам.

Произведения Риггера для современного танца — *Вакханалия*, *Кипучие ритмы*, *Восхищение*, трилогия *Театральная пьеса*, *Красные огни* и *Новый танец*, а также *Крик*, *Тенденция*, *Хроника*, *Кандид*, *Случай из истории №...*, *Троянская война*, *Балет машин*, *Прогресс колонистов* — неразрывно связаны с историей абстрактного танца в США в 30-е годы. Интерес композитора к современному танцу возник после посещения концерта Марты Грэхэм в 1928 году. Ее исполнение, отличавшееся технической точностью в выражении ритмических сложностей современной музыки, произвело на него сильное впечатление. В то время Риггер был известен в нью-йоркских кругах как модернист. Позднее Грэхэм попросила написать для нее музыку к танцу *Вакханалия*.

Так началось творческое содружество двух художников. По мнению Грэхэм, корни современного американского танца следует искать в таких популярных жанрах, как водевиль и немое кино, а также в пластике Айседоры Дункан. В 30-е годы в США возникает сразу несколько балетных трупп, сосредоточившихся исключительно на современном танце, в том числе созданный в 1933 году при значительном содействии русских танцовщиков и балетмейстеров (М.Фокин, Л.Мясин, Дж.Баланчин) Американский балет, а также Танцевальный репертуарный театр. В музыкальном отношении *Вакханалия* интересна постоянно варьируемыми смещениями ритмических акцентов, параллельным хроматическим движением больших септаккордов и кластерами. Именно ритмическая оригинальность способствовала стремительной популярности этой пьесы. В 1937 году Риггер и Грэхэм создали балет *Хроника*, возникший как их отклик на события гражданской войны в Испании. Это было их первое произведение, вдохновленное политической темой. Впрочем, Риггер, хотя и был связан с коммунистическими организациями, никогда не рассматривал музыку как идеологическое оружие. Так, в комментарии к программе балета *Хроника* композитор писал: «Мы не пытались показать ре-

альные события войны. Балет представляет собой серию из четырех пророческих прелюдий войны, мы даем портрет опустошения духа, который оставила война после себя». В передаче трагизма реальной истории балет *Хроника* перекликается с картиной *Герника* Пикассо.

Продолжением работы Риггера в области современного танца явилось создание в 30-е годы группы произведений с Дорис Хэмфри. Среди них трилогия *Театральная пьеса, Красные огни* и *Новый танец*. К сожалению, музыка *Театральной пьесы* не сохранилась, но две другие части удержались в репертуаре вплоть до сегодняшнего времени. *Новый танец* основан на асимметричном сочетании ритмов румбы и конга. Совместной работой композитора с Ханьей Хольм явился балет *Тенденция* — масштабное произведение для семи солистов и кордебалета из тридцати танцовщиков. Авторы ставили своей целью передать «суматошную энергию бессмысленной деятельности и столкновений, в которых обесцениваются или искажаются насущные жизненные цели, что приводит к окончательному распаду». Риггер использовал здесь смелый по тем временам прием — он включил в музыку балета записи фрагментов из *Ионизации* и *Октяндра* Вареза.

Свое отношение к работе в области балетного театра Риггер высказал в статье «Я сочиняю для современного танца»: «Моя главная цель — создать музыку для танца, способную стать самостоятельным сочинением... Музыка и танец были для меня одинаково ценны и важны. Танец как средство интерпретации музыки и музыка как решение ритма и настроения танца должны тесно переплетаться в органическом единстве; не одна только музыка и не одна только хореография, и не сумма того и другого, но нечто качественно новое»<sup>40</sup>.

В балетах и музыке для современного танца Риггер испытал значительное влияние балетов Стравинского, прежде всего — в отношении к ритуальным обрядам. На основе своих танцевальных композиций Риггер создал позднее сюиты для большого оркестра. Из оркестровых произведений Риггера выделяются *Дихотомия* для камерного оркестра (1932) и *Третья симфония* (1948). В них композитор прибегнул к серийной технике. Так, в *Третьей симфонии* тема главной партии первой части представляет собой 12-тоновую серию, а в побочной ее сегменты совмещаются по вертикали у различных групп струнных. В основе же второй части — серия из 9-ти звуков, основанная на теме из балета *Красные огни*. Фактически во всех частях симфонии Риггер обращается к серийности и по-

40. Riegger W. I compose for Modern Dance // Dance, 1937, № 3. P. 85.



лифоническим принципам развития. Симфония была высоко оценена как значительный вклад в американскую инструментальную музыку.

Джона Беккера (1886–1961) американские критики называют «забытым человеком» музыкального модернизма. Беккер был энтузиастом и пропагандистом новой музыки на Среднем Западе, систематически выступал с лекциями, организовывал концерты американской музыки «левого» толка. Являясь в 30-е годы директором Музыкального проекта штата Миннесота в рамках программы «Нового курса» Рузвельта, он также пропагандировал музыку современных американских композиторов в своем штате. В 1935 году под его руководством в г. Сент-Пол впервые прошел Концерт ультрамодернистской американской музыки, в котором прозвучали пьесы *Полифоника* Кауэлла, *Ночь Айвза*, *Скерцо* Риггера, *Сирень* Раггlsa и его собственное сочинение *Concerto arabesque*.

Музыкальное образование Беккер получил в консерваториях Цинциннати и Чикаго, защитил диссертацию в консерватории г. Милуоки на тему «Сравнительное изучение литературы и музыки Германии романтического периода». Затем преподавал в разных штатах, активно выступал как дирижер и музыкальный критик. В одном из писем к Э.Паунду Беккер писал, что «ненавидел все академическое и считал, что все в американской жизни является проклятым академизмом». Много энергии он уделял вопросам реорганизации учебного процесса, дополняя уже существовавшие программы и создавая новые курсы: «Искусство и Цивилизация», «Сравнительное изучение искусств», «Музыкальная эстетика», «Критика».

В творческом наследии Беккера представлены разнообразные жанры академической и модернистской музыки, это 7 симфоний, 6 концертов, струнные квартеты, песни, фортепианные пьесы и модернистские музыкально-сценические произведения, музыка для католической церкви. Многие произведения Беккера оставались в рукописях и после его смерти, и лишь часть из них была опубликована во второй половине XX века, когда на волне увлечения творчеством Айвза возник интерес и к другим американским экспериментам начала столетия. В 20-е годы Беккер написал ряд сочинений, в которых использовал политональность, сонористику, диссонантную гармонию. *Симфония-бревис* (№ 3) означала освобождение композитора «от оков европейского симфонизма». Излюбленным приемом Беккера являются аккордовые параллелизмы в оркестре с октавными дублировками у фортепиано, трактуемого как ударный инструмент. Особое внимание

Беккера привлекали сонорные возможности, новые звуковые эффекты — недаром он часто использовал для своих произведений различного состава название *Soundpiece* — звуковая пьеса. Композитор обращается также к ориентализму, что находит отражение в пьесах *Кавказские эскизы*, *Китайские миниатюры*, *Поэма ухода в небытие*.

Наиболее смелые эксперименты композитора относятся к 1929–1933 годам (период работы в колледже Святого Фомы). Это пьеса *Abongo* для большого ансамбля ударных, где предвосхищается минималистская техника, *Танцевальная фигура* для голоса, танцовщиков и оркестра на стихи Э.Паунда, *Пасторальный концерт* для двух флейт и оркестра, материал которого основан на имитациях клекота птиц родного штата Миннесоты, *Концерт для валторны с оркестром* и *Шутка-пародия* для джаз-бэнда. В 1930 году Беккер начал работу над новым музыкально-сценическим произведением по драме Л.Андреева *Жизнь человека: Сценическая пьеса № 4* для оркестра, цветового освещения, драматического актера соло и танцевального ансамбля с солистами. К сожалению, этот проект в области multimedia так и остался незавершенным.

В 40–50-е годы Беккер продолжает педагогическую и исполнительскую деятельность на Среднем Западе. Его журналистская и критическая работа носила ярко выраженный пропагандистский характер. Он был борцом за новые идеи в искусстве и твердо убежден в том, что американские эксперименты выросли скорее из опыта американского, нежели из европейского.

Значительное место в деятельности Беккера представляет его работа над музыкальным репертуаром католических богослужений. Американская духовная музыка, по его мнению, должна обрести новое дыхание, обратившись к музыке Палестрины и других композиторов XVI века. Увлечение Палестриной отразилось в *Missa Symphonica* (1933), где в условиях атональности автор воссоздает некоторые особенности строгого стиля. В последние годы композитор написал: *Мессу в честь Святого Духа*, *Offertorio*, *Хоральную мессу*, духовные кантаты и другие сочинения. В 1952 году Беккер как представитель США был приглашен в Ватикан для участия в Международном конгрессе католических артистов, который явился первым собранием подобного рода в истории культуры и церкви.

Музыка Беккера, интересная и самобытная, не получила должного признания в 30-е годы. Именно в годы Великой Депрессии многие финансовые фонды были отторгнуты от экспериментальной музыки в поддержку демократического

движения, возглавляемого А.Коплендом. Оно охватило большую группу музыкантов, и даже Беккер создал одно из произведений в рамках этого движения — *Симфонию Демократии*. Композитор являет собой яркий пример искреннего служения высоким целям и задачам музыкального искусства США первой половины XX века.

Самым молодым и необычайно активным участником «Американской пятерки» был Генри Кауэлл (1897–1965) — композитор, пианист, музыкально-общественный деятель, педагог, автор книг о музыке. Кауэлл оставил яркий след в истории американской музыки. Ему принадлежат 21 симфония, опера, музыка к драматическим пьесам, камерные инструментальные и вокальные сочинения, пьесы для духового оркестра. Композитор экспериментировал в русле музыкального конструктивизма почти одновременно с Айвзом, Антейлом, Варезом, Орнштейном, Кроуфорд-Сигер. Среди его экспериментов — многозвучные комплексы — так называемые аккорды-«кляксы», звуковые «пучки», позднее получившие название кластеров, игра на подготовленном фортепиано, четвертитоны и другие. Но ни одна из новаций Кауэлла не вызвала столь острых дискуссий, как тон-кластер, что позднее дало основание музыковеду Г.Чейзу назвать его «Господином Кластером». В то время кластер был канонизирован многими музыкантами как эмблема музыкального прогресса XX века.

Генри Кауэлл родился в Менло Парк (Калифорния) в семье ирландского происхождения. В его творчество органично вошли сюжеты и образы из ирландской мифологии, литературы и истории, а также многообразные жанры и мелодии ирландского фольклора. Уже в юном возрасте будущий композитор внимательно прислушивался к звукам, которые окружали его, — шуму ветра и моря, гулу поездов и машин, разнообразным речевым интонациям многонациональной среды, окружавшей его. Большое впечатление на него произвели детские игры с песнями восточных народов, звуки гонгов и барабанов. Традиции ориентальных культур получают отражение в его музыке на протяжении всего творческого пути.

Решающую роль в судьбе Кауэлла сыграла встреча с композитором и музыковедом Чарлзом Сигером в 1913 году. Кауэлл, тогда почти незнакомый с европейской музыкальной культурой, показал ему ряд сочинений, в которых свободно использовал диссонансы, политональность, атональность, диссонантный контрапункт. Сигер оценил талант и новизну идей молодого музыканта, он нашел в его сочинениях сходство с фортепианными пьесами ор. 11 Шёнберга (музыку кото-

рого Кауэлл в то время не знал). По совету Сигера Кауэлл начал заниматься контрапунктом, гармонией и композицией, систематизируя свою технику и последовательно применяя в сочинениях новые приемы. Познакомившись в 1916 году с музыкой Кауэлла, Лео Орнстайн провозгласил, что «это — наиболее радикальные и интересные композиции, которые встречались ему в современной музыке».

Первой опубликованной теоретической работой Кауэлла была статья «Гармоническое развитие в музыке», написанная им в содружестве с филологом Р.Дюффусом (1921). В ней рассматриваются арифметические соотношения обертонового ряда, прослеживается его восприятие и проводится мысль о том, что кластеры стали важным шагом в слуховом освоении более далеких обертонов (от 13-го и далее). Свой теоретический трактат «Новые музыкальные ресурсы» Кауэлл издал лишь в 1930 году. С ним тесно связан замысел *Фортепианного концерта*, каждая из трех частей которого имеет подзаголовки, соответствующие названиям трех глав трактата, — «Полигармония», «Тон-кластер», «Контрритм».

Кауэлл систематизировал в этом трактате кластеры и дал объяснение каждому из его разновидностей: это диатонические, пентатонные и хроматические кластеры, причем к ним применил принципы гомофонно-гармонического или полифонического письма. Примерами диатонических кластеров являются фортепианные пьесы *Бог Манануаун*, *Труба Angus Og*; хроматических — *Антиномия*, *Реклама*, *Тигр*, пентатонных — *Приветливая беседа*, *Ликование*. Полифонические принципы в использовании кластеров прослеживаются в пьесе *Динамическое движение*, а гомофонно-гармонические — в композициях *Арфа жизни*, *Рил*.

Невзирая на развернувшуюся в американской печати дискуссию о том, кто является «первооткрывателем» кластера, можно утверждать, что до 1920 года было пять композиторов, использовавших неразрешенные диссонансы. Кауэлл писал: «Первым был Айвз, вторым был я, третьим — Сигер, четвертым — знаменитый Орнстайн, пятым — Рагглс». И все же — независимо от того, кто был первым — не вызывает сомнений, что именно Кауэлл сыграл главную роль в определении и теоретическом осмыслении понятия термина «кластер»: он классифицировал эти созвучия и изобрел для них нотную запись. Сначала он использовал кластеры только в фортепианной музыке, но позднее, начиная с 1920 года, применял их и в оркестре. Каждая его пьеса имеет подробные комментарии, объясняющие особенности того или иного приема исполнения.

Композитор экспериментировал на струнах фортепиано, исполняя мелодии с сурдинами в струнах, с глиссандо, пиццикато и добавляя в струны различные механические предметы, которые создают, по его мнению, своеобразные звучания. Кауэлл называл такой прием «струнное фортепиано» – то, что позже будет называться «подготовленным фортепиано».

В 20–30-е годы Кауэлл много гастролировал в Европе. Его творчество вызвало интерес у европейских музыкантов. Так, Барток и Шнабель организовали концерты Кауэлла в Берлине, Дессау и Париже. Большинство фортепианных пьес, исполненных в Европе, были изданы. Кауэлл был первым американским композитором, посетившим и успешно выступившим с концертами в Советском Союзе (1929).

Важную роль в жизни Кауэлла играла его музыкально-общественная деятельность. Он участвовал в организации и работе различных творческих союзов, обществ и организаций, но его главным детищем, безусловно, было упоминавшееся ранее общество «Новая музыка», основанное в 1925 году в Лос-Анджелесе; позднее открылись его филиалы в других городах. Программа общества была многогранной. Его целью было не только исполнение музыки современных композиторов, но и издание оркестровых партитур и камерных произведений, их звукозапись, а также организация дискуссий по проблемам современного искусства. К участию в работе общества был приглашен широкий круг композиторов. Именно в рамках «Новой музыки» преимущественно и проходила музыкально-общественная деятельность представителей «Американской пятерки», которые выступали и как исполнители. Первой акцией общества было издание ежеквартальных нотных сборников «*The New Music Quarterly*»<sup>41</sup>. В издательский комитет Кауэлл пригласил Айвза, эта встреча положила начало теплой дружбе и творческому сотрудничеству музыкантов. Айвз стал не только одним из самых почитаемых членов общества, но и наиболее щедрым спонсором. В 1932 году была выпущена новая серия партитур, в которой опубликованы произведения Айвза, Риггера, Беккера, Раггса, Кауэлла, Рудьяра, Вареза, Рольдана, Мясковского, Кейджа. В 1933 году общество организовало серию мастерклассов выдающихся американских музыкантов – композиторов и исполнителей (в том числе членов «Американской пятерки», а также Н.Слонимского), а в 1934-м основало новую серию грамзаписей современной музыки.

41. Полностью список всех изданных обществом сочинений имеется в кн.: *Mead R. Henry Cowell's New Music*. Ann Arbor, 1981.

На концертах современной музыки, которые организовывались в разных городах США, исполнялись произведения не только американских, но и европейских композиторов – Веберна, Бартока, Шёнберга. Особый интерес представляет программа концерта советской музыки (1935) в Сан-Франциско, где были исполнены хоровые сочинения А. Мосолова, А. Давиденко, Н. Ивановна-Радкевича, А. Веприка, фортепианные пьесы Н. Мясковского, Д. Шостаковича, *Трио* Н. Рославца, *Поэма* для оркестра Ю. Крейна. В 30-е годы сотрудничество русских и американских музыкантов находилось в самом расцвете.

Еще одна сфера интересов Кауэлла – фольклористика. Он интересовался фольклором разных народов и обращался не только к типичному для «белой» Америки англо-кельтскому и ирландскому фольклору, но и к традиционной музыке Китая, Индии, Японии, острова Бали, Ирана. Совершив в 50-е годы поездку по восточным странам, создал ряд произведений, в которых использовал традиционные для этих культур инструменты. Таковы *Персидский цикл* для тара и камерного оркестра, *Мадраасская симфония* для трех индийских инструментов и оркестра, *Ongaki* для оркестра. Позднее красочно-сонорные эффекты и ориентализм получают развитие в творчестве Кейджа, Парча, Харрисона, Брауна.

Кауэлл экспериментировал и в области электронной музыки. Совместно с Л. С. Терменом Кауэлл проводил научные опыты и изобретал новые инструменты. В результате совместной работы был сконструирован инструмент Ритмикон, для которого Кауэлл создал ряд композиций. Совместная студия Кауэлла – Термена просуществовала в Нью-Йорке около десяти лет.

В последние годы Кауэлл занимался педагогической деятельностью, преподавал в Новой школе социальных исследований в Нью-Йорке, университете Сан-Диего в Южной Калифорнии, Пибоди-консерватории в Балтиморе, вел летние курсы в Колумбийском университете. Таким образом, деятельность Кауэлла была необычайно многообразной и разносторонней. Не будет преувеличением сказать, что он был крупнейшей фигурой американской музыки первой половины XX века<sup>42</sup>.

Как отмечалось, в поздних сочинениях Кауэлла важно влияние этнических культур. Именно эти тенденции были

42. В 70–80-е годы американские музыканты в точности повторили некоторые концертные программы «Американской пятерки» 30-х годов как дань памяти музыкантам, сыгравшим важную роль в истории музыкальной культуры своей страны.



подхвачены многими молодыми американскими композиторами. В экспериментальном спектре ритмических сложностей в синтезе с джазовыми элементами выросло творчество Конлона Нэнкэрроу (1912–1997), который вошел в историю как новатор в технике «играющего фортепиано». Он учился у Н.Слонимского, У.Пистона и Р.Сешенса. Параллельно играл в джазе. В 30-е годы принимал активное участие в испанском Сопротивлении и боролся против режима Франко в составе бригады А.Линкольна в Испании. Был антифашистом, отказался от американского паспорта. Около сорока лет прожил в Мексике, выполняя разную работу. Вернулся в США в 1981 году. Все созданные на протяжении многих лет произведения под названием *Этюды* композитор написал для акустической пианолы. Этому инструменту доступны предельно быстрые темповые и ритмические параметры, одновременное сочетание разных типов движения<sup>43</sup>.

**43.** См.: Дубинец Е. Метафора XX века — предельно организованный хаос // Музыкальная академия, 2000, № 2.

## Самобытность американского авангарда. Джон Кейдж. Лу Харрисон

Интерес к философии и культурам Востока, ударным инструментам и различным теоретическим системам (внеевропейским) получил яркое отражение в творчестве учеников Кауэлла – Джона Кейджа (1912–1992) и Лу Харрисона (1917–2003). Одновременно они брали уроки и у Шёнберга, эмигрировавшего в США в 1933 году. На одном из занятий Шёнберг вынес свой вердикт по отношению к Кейджу: «он не композитор, а изобретатель, гений». Кейдж отмечал огромное значение в творческой жизни своего отца Джона Мильтона Кейджа, процветавшего изобретателя в строительстве субмарин, один из проектов которого применялся Германией в годы Первой мировой войны. Определенное воздействие имел на будущего композитора американский писатель Генри Торо и его философские сочинения. В раннем творчестве Кейдж следовал принципам додекафонии не только в интонационных структурах, но и в организации ритма пьес в *Сонате для кларнета* и *Трио для ударных*. С конца 30-х годов он сочиняет для ансамбля ударных, в который вводит и различные нетрадиционные предметы. Американский музыковед А.Рич верно подметил, что Кауэлл, Кейдж и Харрисон «совершили налет на всякого рода старье со двора и создали из этих предметов новый оркестр». Эта особенность примечательна в группе сочинений Кейджа под названием *Конструкции: Первая* (в металле), *Вторая* и *Третья* для квартета ударных. Наряду с этим в них он конструирует метрические оstinatно повторяющиеся ряды под влиянием восточной традиции. Активно сочиняет композитор и для «подготовленного фортепиано» в традиционной нотации, снабжая сочинения подробными комментариями. Таковы *Вакханалия*, *Сонаты и интерлюдии* (40-е годы). В последнем цикле он выразил, по мнению П.Гриффитса, «вечные эмоции индийской традиции: героику, эротику, удив-

ление, веселье, печаль, страх, гнев, ненависть и общее для всех типов стремление к созерцательности»<sup>44</sup>. Автор представляет здесь подробные комментарии и схему подготовки фортепиано. Эти пьесы были исполнены и в США и за рубежом.

В 50-е годы Кейдж посещает в Колумбийском университете курс восточной философии и увлекается дзэн-буддизмом и древнекитайской книгой «И-цзин» («Книга перемен»), под влиянием которых сочиняет пьесы, основанные на методе случайности или алеаторики. Так, в пьесе *Музыка перемен* в качестве алеаторики «творческого процесса» были использованы игральные кости или подбрасывание монеты. Композитор экспериментирует и с магнитной лентой. В сочинении *Воображаемый пейзаж № 1* автор использует два патефона с разной скоростью вращения дисков, фортепиано, цимбалы и магнитную запись. Позднее он обращается и к электронным звукам, таковы *Воображаемый пейзаж № 3* и *№ 4* для 12-ти радиоприемников, настроенных на разные волны. Партитура является первым примером «недетерминированной нотации». Средствами традиционной записи выражены пропорциональные высотно-временные и динамические соотношения. Особую известность Кейдж получил после создания своей пьесы *4'33"* для любого инструмента. Это пример музыки молчания, или музыки тишины. Начиная с 50-х годов Кейдж последовательно разрабатывает методы алеаторики. М.Сапонов отмечает, что «создаваемое Кейджем — уже не произведения и даже не факты культуры, а программные напутствия исполнителям к неодадаистской акции. Кейджа отныне интересует только процесс, а не итог»<sup>45</sup>. Это очень созвучно игровой сущности дадаистов, у которых основной доминантой произведения являлся процесс, а не результат, особенно у Дюшана. Кейдж был дружен с художниками-модернистами XX века.

Важную роль в творчестве Кейджа играла его совместная работа с известным танцовщиком и хореографом М.Каннингемом, с которым он создал много произведений для современного танца. В процессе их совместной работы, продолжавшейся около пятидесяти лет, создан ряд пьес для ударных и подготовленного фортепиано. В 60-е годы Кейдж обращается к получившему распространение в США хэппенингу, включавшему элементы рока, джаза, электроники, современного танца, кинопроекции, фортепиано и голоса. Подобные композиции часто исполнялись в музеях современ-

44. Griffiths P. *Modern Music*. N. Y., 1994. P. 118.

45. Сапонов М. *Искусство импровизации*. М., 1982. С. 61.

ного искусства Нью-Йорка, Лос-Анджелеса и других городов. Вместе с композитором Л.Хиллером Кейдж создал пьесу *HPSCHD*, название которой является сокращенным вариантом слова «харпсикорд», где шесть букв представляются компьютерной версией названия инструмента. Первое исполнение пьесы состоялось в 1969 году на большой арене университета штата Иллинойс на семи клавишинах с микрофонами. В партиях солирующих клавишинов звучит коллаж из произведений Моцарта, Бетховена, Шопена и других. Живое исполнение дополнялось 51 пленкой с записью электронной музыки, световыми эффектами и слайдами. Представление длилось около пяти часов, причем публика могла выходить из зала и входить в него во время исполнения. Подобная практика характерна для концертов джазовой и популярной музыки.

В 80-е годы Кейдж создал крупный проект для музыкального театра, называемый *Европеры* (пять опер: *Европеры 1*, *Европеры 2* и т. д.). Каждая из них представлена музыкой, вербальными программами и комментариями, световым оформлением, костюмами, декорациями и сценическим действием. В *Европерах 1* — девятнадцать исполнителей, которые поют фрагменты из 64 опер европейских композиторов (Моцарт, Верди, Вагнер, Гуно, Бетховен, Пуччини, Глюк, Чайковский, Мусоргский, Доницетти, Бизе, Оффенбах и др.). Прием коллажа, излюбленный у Айвза, здесь получает свое развитие. Для композиции Кейдж предлагает 12 вариантов либретто по выбору исполнителей. Партитура представлена вербальными и цифровыми символами, в которых указываются местоположение актера, его действия и варианты арий, предлагаемых для исполнения. Первые два опуса были с успехом исполнены во Франкфурте-на-Майне.

Кейдж написал несколько книг и статей по разным вопросам культуры и искусства и других областей знания (микологии, диетической кулинарии), хорошо рисовал. Он был своеобразным первооткрывателем в искусстве наряду с Кауэллом, Варезом и Харрисоном. Кейджа по праву считают лидером американского послевоенного авангарда.

Другой ученик Кауэлла, Лу Харрисон, — композитор, дирижер, педагог и общественный деятель. Он учился у Шёнберга в университете Лос-Анджелеса (Южная Калифорния) и у В.Томсона в Нью-Йорке. По собственному признанию композитора, он вырос на музыке Айвза, что во многом определило его творческую судьбу. Начиная с 1936 года Харрисон постоянно исполнял в качестве дирижера музыку Айвза и других современных композиторов в симфонических концертах.

Он был постоянным корреспондентом газеты «New York Herald Tribune», в которой публиковал статьи о современной музыке, об Айвзе.

В композиторском творчестве Харрисон экспериментировал с так называемым *tack-riapo*, в котором в фетровую часть молоточка закрепляется кнопка с большой шляпкой. Как и Кейдж, он сотрудничал с танцовщиками и хореографами, много писал для ударных. Вместе с Кейджем Харрисон создал композицию *Double music* для квартета ударных (две партии из которых написал Кейдж, а две другие — Харрисон). Вместе они разрабатывали и открывали новые шумовые звуки, включая автомобильные тормоза, удары по цветочным горшкам. Большое влияние на Харрисона оказала музыка народов Юго-Восточной Азии — оркестр гамелан, традиционные инструменты Кореи и Таиланда. В 1961 году Харрисон присутствовал на конференции в Токио, где встретился с известным музыковедом из Кореи Ли Кье Ху. В течение нескольких месяцев он изучал у него древнекорейскую теорию музыки и брал уроки игры на пхири (корейский традиционный инструмент семейства гобоя). Затем создал ряд аранжировок произведений традиционной придворной церемониальной музыки Кореи. Харрисон интересовался также ладами индонезийской музыки *слендро* (бесполутоновый) и написал концерт *Слендро* для струнного оркестра.

В 60-е годы композитор обратился к жанру симфонии, в некоторых из них использовал двенадцатитоновую технику. Наибольшую известность получила *Симфония in G* (1964). Харрисон увлекался созданием музыкальных инструментов (клавикорд, фригийский авлос и др.). Любопытно, что в созданный им ансамбль ударных он включал наряду с барабанами также различные предметы быта. Некоторые вокальные пьесы композитор написал на языке эсперанто. Многие черты стиля Харрисона свидетельствуют о том, что он истинный представитель культуры Западного побережья США.

## Музыкальный театр

Оперный жанр европейской традиции американцы не знали вплоть до 20-х годов XIX века. Серьезная опера проговорила самой природе и вкусам американского зрителя. Но начиная с 1825 года в США стали выступать европейские оперные труппы с классическим репертуаром. Будучи господствующим жанром в Европе с XVII века, опера не привилась в Америке, что было связано с несовместимостью эстетической природы жанра и ее социокультурной среды. Однако в середине XIX века в США стали популярны балладные оперы — разновидность английской комической оперы с акцентом на развлекательность. И так, в XIX веке в Америке существовали, с одной стороны, серьезная опера европейского типа, с другой — развлекательные музыкально-театральные представления. Начало же XX века, рубежное время, стало созидательным для многих жанров, и особенно для музыкального театра США. На театральных подмостках зарождается новый жанр — мюзикл, который стал символом американского оптимизма и жизнелюбия, своеобразной визитной карточкой страны.

Один из предшественников мюзикла — представление *менестрельного театра*, откристаллизовавшиеся в первой трети XIX века. Шоу менестрелей были популярны вплоть до XX века и представляли собой разновидность площадного театра, уходящего корнями в английские традиции. В нем утвердились два сценических типажа — деревенский негр с плантаций и франтоватый негр-денди. В спектакли включались комические сценки, шутки, танцы, песни, цирковые номера, но безусловно главными в них были песни, окрашенные иронией и насмешкой. Классический облик театр менестрелей приобрел благодаря труппе «Вирджинские менестрели» Д.Эммета и деятельности С.Фостера. Оба были полупрофессиональными композиторами. Менестрельные песни интона-

ционно родственны популярным ариям и английским народным мелодиям.

К началу XX века возникло несколько разновидностей увеселительных представлений — экстраваганца, водевиль, шоу-герлс, ревью, бурлески, музыкальная комедия. Самой притягательной стороной всех этих жанров были песни, ставшие неотъемлемой частью американской культуры. Авторами песен и музыкальных комедий были Д.Керн, И.Берлин, К.Портер, Р.Роджерс, О.Хаммерстайн, Дж.Гершвин. Первый расцвет популярной песни приходится на 20-е годы XX века. Успех музыкальных комедий и мюзиклов зависел главным образом от мастерства актеров, выразительности мелодий и баланса между музыкой и драматическими компонентами спектакля. Мюзикл, таким образом, был произведением коллективным, в равной мере принадлежавшим композитору, либреттисту, хореографу, аранжировщику, дирижеру, продюсеру и директору. Именно такой тип соавторства является характерной особенностью жанра. В 20-е годы, как известно, происходят усовершенствования в сфере звукозаписывающей и воспроизводящей аппаратуры, открывается много коммерческих радиостанций. Все это расширяет аудиторию и делает национальным достоянием различные жанры музыки. В моду входят новые танцы. Интерес к рэгтайму сменяется увлечением фокстротом, танго, шимми, румбой, чарльстоном.

Уже в конце XIX века в США было написано несколько опер, ориентированных на европейскую традицию, большинство из которых были эклектичными. Постепенно, однако, начинает формироваться национальная традиция оперного жанра. Яркими образцами американской национальной оперы суждено было стать двум операм — это *Тримониша* (1911) Скотта Джаплина и *Порги и Бесс* (1935) Джорджа Гершвина, возникшие в тесном взаимодействии афроамериканских и европейских традиций. Каждая из них явилась выразителем идей своей эпохи, зеркалом своего времени. Первая связана с атмосферой «веселых девяностых» (1890-е) годов с преобладанием различных песенно-танцевальных жанров во главе с рэгтаймом, а вторая — с эпохой джаза и песнями Тин-Пэн-Элли<sup>46</sup> 30-х годов XX века.

Джаплин (1868–1917) был типичным представителем негритянской среды, Гершвин (1898–1937) — белый музыкант, специально изучавший негритянские традиции. Путь к профессиональному мастерству обоих музыкантов не типичен (с

46. Тин-Пэн-Элли — район Нью-Йорка, где находились музыкальные издательства и студии грамзаписи.

точки зрения европейца): они не учились в консерваториях, их школой была музыка демократического быта. У Джаплина – это песни и импровизации на банджо и фортепиано в барах и на танцевальных вечерах; Джаплин был ярким представителем жанра регтайма и вошел в историю как король регтайма. У Гершвина – бродвейская эстрада, джаз и работа иллюстратором в нотном магазине. Оба музыканта сумели вырваться из «золотых тисков» Бродвея, выйти за рамки развлекательного искусства и создать оперы общенационального значения.

Сюжет оперы *Тримониша* связан с некоторыми фактами биографии самого композитора, в ней показаны типичные сцены из жизни негритянской общины на плантации с наивным поведением людей, ролью предрассудков в их жизни. Тримониша – главная героиня оперы – становится лидером общины и возглавляет борьбу с предрассудками и невежеством. Этот сюжет отразил взгляды одного из идеологов негритянского движения Букера Т. Вашингтона. Опера имеет номерную структуру, и лишь в финалах используются приемы сквозного действия. Несмотря на то что композитор не имел профессионального образования, он проявил хорошее знание европейской музыки (одно время занимался с немецким скрипачом Дж. Вайсом). Важной особенностью оперы является большая роль танцевального начала, особенно жанров слои-дрег, клог-танца и рэгтайма.

В основе сюжета оперы *Порги и Бесс* – конфликт и душевная борьба Бесс между истинной любовью и увлечением низменными чувственными наслаждениями. Драматическое повествование вплетается в рамки комедийного жанра. В отличие от номерной драматургии *Тримониши* в опере *Порги и Бесс* сквозное развитие сцен как цепи событий. Оперные персонажи характеризуются широким спектром эмоций от горя, страдания до радости, веселья, правдиво отражающих особенности негритянского характера. Образ Порги тесно связан с одним из типажей менестрелей (добродушный простак) и характеризуется песнями в жанре негритянских духовных гимнов, трудовых песен, лирических мелодий и трагических арий. В противоположность Порги образ щеголя Спортинга Лайфа воплощает в себе коммерческий дух Бродвея, в его характеристике преобладают элементы эстрадного джаза. Гершвин обращается к широкой палитре афроамериканского фольклора – блюз в колыбельной Клары, спиричуэл в хоровой сцене оплакивания негра, джаз, негритянские гимны. Комедийный облик многих эпизодов оперы связан и с баллад-



ной оперой. Традиционно первой американской национальной оперой считается опера *Порги и Бесс* Гершвина, так как *Тримониша* Джаплина не была известна долгое время – впервые она была поставлена в 1972 году. А уже в 1975 году с успехом была исполнена в Метрополитен-опера и заняла достойное место в истории оперного театра США.

30-е годы XX века в истории США многими исследователями определены как *ключевая* эпоха. В американском искусстве это десятилетие представлено творчеством выдающихся писателей, драматургов, режиссеров, музыкантов, работавших в тесном сотрудничестве. Среди них в литературе – Э.Хемингуэй, Т.Драйзер, Дж.Стейнбек, М.Голд, в кино и театре – Ю.О’Нил, Л.Хелман, К.Одетс, О.Уэллс, Дж.Форд, Х.Клерман, Ли Страсберг, в музыке – А.Копленд, Дж.Гершвин, Г.Кауэлл, В.Томсон, У.Риггер, Э.Сигмейстер, М.Блицштейн, У.Грант Стилл и другие. 30-е годы – это период интенсивного формирования национальной самобытности, происходившего в русле духовных исканий эпохи. Копленд писал: «...Период Великой Депрессии принес новые импульсы в поисках национальной самобытности в искусстве США. Во всех видах искусства поднималась новая волна симпатий к простому человеку... В музыке это выразилось в стремительном порыве композиторов ощутить себя в своей эпохе как никогда ранее. Мы просто писали о нашей жизни, нужде и лишениях Великой Депрессии»<sup>47</sup>.

Мощный экономический кризис 1929–1933 годов и следующий за ним период Великой Депрессии оставили неизгладимый след во всех сферах американской жизни, в том числе художественной. Социальные потрясения привели к всплеску массовых движений, участниками которых выступали рабочие, фермеры, интеллигенция. Америка чутко реагировала и на важнейшие события, происходившие в Европе. Протест против фашизма и борьба с ним повернули многих деятелей культуры и искусства Европы и Америки к участию в разных формах политической борьбы, в демократических движениях (Соппротивление, Народный Фронт). Среди них – Мийо, Онеггер, Руссель, Ибер во Франции, Ревуэльтас в Мексике, Копленд, Блицштейн, Сигмейстер в США. Драматизм исторической ситуации побудил целое поколение талантливых художников заняться активной общественной деятельностью, что вызвало взлет творческой мысли и создало благодатную почву для ярких художественных достижений, а вместе с тем и актуализировало в музыке национальную идею.

47. Copland A. The New Music: 1900–1960. N. Y., 1968. P. 161.

Неведомое ранее интенсивное взаимодействие музыкального искусства с социальными движениями способствовало появлению коллективных объединений – Лиги композиторов, Рабочей музыкальной лиги, Клубов им. Дегейтера. Их социальной функцией стала борьба за свои профессиональные права. В дальнейшем они стали использоваться музыкантами и для решения художественных задач. Подобные организации были своего рода творческими лабораториями, в которых рождались новые жанры, разрабатывались новые музыкальные средства выражения.

Из жанров, рожденных в 30-е годы, выделяется политическая песня, массовая – хоровая и сольная, сфокусировавшая в себе темы новой эпохи. Именно через песню осуществлялась демократизация американского искусства того периода. Интонационная основа политических песен была тесно связана с традициями разных видов американской народной и популярной музыки. Так, Копленд обращался к фольклору белых американцев района Аппалачских гор, Сигмейстер претворял интонационные и ладогармонические особенности песенных жанров бродвейской эстрады (croon, torch), являющихся синтезом некоторых видов негритянского и европейского искусства малых форм (кабаре, «живая газета»). Наиболее интересные примеры политических песен находим у Копленда, Сигмейстера, Адомяна, Робинсона. Это непосредственные, искренние документы эпохи. Появление таких концептуальных сочинений стало возможным благодаря тому, что политическая песня Америки не была простым заимствованием «агитпропа», привезенного из Европы, – она отвечала национальной психологии и продолжала давние собственные традиции песенного искусства.

Политическая песня дала импульс развитию не только кантатно-хоровых жанров, но и в известной мере нового театрального направления, получившего название «политический театр». Своего рода промежуточным жанром явились песни-инсценировки, создававшиеся преимущественно композиторами Рабочей музыкальной лиги. Эволюция этого жанра привела к рождению весьма своеобразной сценической формы, получившей название «живая газета», – злободневным устным монтажам, спектаклям-обозрениям, небольшим докладам, исполнявшимся перед рабочей аудиторией во время собраний или митингов. Экспериментальная по своему характеру «живая газета» формировалась на основе богатого опыта европейского театрального искусства начиная от Аристофана, Шекспира, комедии dell'arte до русской «Синей блузы», экспериментов Мейерхольда и Эйзенштейна. В инсценировках «живой газеты» наблюдалась полная свобода в обращении со временем и пространством на сцене. Действие с легкостью переносилось с фронта на завод и оттуда во дворец и на биржу, из 1905-го в 1914-й или 1929 год. Постоянные персонажи-маски – «бур-

жуи», «интеллигенты», «генералы», «рабочие» и другие. Хор обычно образует драматургический центр инсценировки. Американская концепция «живой газеты» испытала значительное влияние национальной радиопрограммы и кинохроники «Марш времени» (1931–1954), где важное место занимали острые и злободневные сюжеты из современной мировой политики.

Утверждению новых тенденций в американском театре во многом способствовал Федеральный проект президента Рузвельта, являвшийся частью его политики «Нового курса» (1933). Среди социальных программ проекта был и музыкальный раздел, в соответствии с которым большое содействие оказывалось постановкам музыкальных спектаклей на актуальные темы в театрах Нью-Йорка и других городов США. Приоритет принадлежал пьесам с ярко выраженными социальными и политическими идеями. Под влиянием опыта советских театров в начале 30-х годов в США начали возникать рабочие театры, которые ставили пьесы о жизни рабочих. Эти пьесы отличались знанием «трагической Америки». Даже «коммерческая цитадель» Нью-Йорка – бродвейские театры – была увлечена новым театральным движением. Наряду с музыкальными комедиями, фарсами, мелодрамами, ревю – традиционными зрелищами бродвейских театров – большое место в их репертуаре тех лет занимали пьесы, затрагивавшие актуальные социальные и политические темы, – «политические», или «красные ревю».

Заметное влияние на американский театр 30-х годов оказал «эпический театр» Б.Брехта с его социально-критической направленностью. Таковы, например, пьесы *Булавки и иголки* Гарольда Рома и *Колыбель Будет качаться* Марка Блицстайна. Их жанр представляет собой синтез мюзикла и политического музыкального ревю. Сатирическое ревю *Булавки и иголки* Рома – «политический спектакль, обладающий удивительным чувством юмора и сатирическим подтекстом» (режиссер Дж.Хаусман). Музыка содержит 19 сцен-памфлетов, скетчей, представляющих собой песни, пародии, танцы, а также политические шлягеры, составляющие центр спектакля и ярко отражающие дух времени. В тексты песен включены политические лозунги – призывы к борьбе против фашизма, к сплочению в борьбе за социальные права. Это песни-памфлеты *Спой мне песню социального значения* и антифашистская *Четыре ангела мира*, героями которой являются крупные «международные политики-злодеи» – Гитлер, Муссолини, Хирохито и Иден, поддерживавшие экспансию в Южной Аф-

рике, Китае, Индии и Ирландии. Едким сарказмом насыщены и другие номера ревью. В подобной нарочито агрессивной атмосфере ревью даже лирические темы трансформируются сквозь призму злободневного содержания пьесы.

Наибольшую известность в 30-е годы получили пьесы с музыкой Блицстайна — *Осужденные*, *Колыбель Будет качаться*, *Нет — вместо ответа*, возникшие как непосредственный отклик на события общественно-политической жизни США. Апогеем музыкально-творческой деятельности композитора явилась опера социального значения — *Колыбель Будет качаться*, представляющая собой уникальный и самобытный музыкально-театральный жанр.

Главная идея пьесы — обличение лжи, обмана, коррупции, показанные на примере жизни небольшого провинциального города США, в котором вся политическая, экономическая и культурная жизнь находится под контролем крупного бизнесмена и владельца сталелитейного завода. Герои пьесы — собирательные образы-маски, олицетворяющие собой какую-либо социальную группу либо класс. Подобное имело место в менестрельных комедиях. Очевидно, в этом сказались и влияние балетов *Парад* Э.Сати, *Парад* Д.Мороса и поучительных пьес Брехта. В пьесе даны две группы героев. Первая группа представляет галерею типичных представителей американской провинциальной жизни, это Редактор газеты, Доктор, Профессор университета, Скрипач, Артист, Художник, Священник, Аптекарь; некоторые из них показаны не только в гротескном плане, но и как жертвы системы, ее неизбежное порождение. Вторая группа — это рабочие, борющиеся за создание профсоюза нового типа. В основе композиции пьесы десять сцен, в которых разговорные эпизоды, монологи и диалоги чередуются с зонгами, речитативами, хорами, ансамблями, танцами и инструментальными интермедиями. Блицстайн использует различные достижения современного кинематографа: прием ретроспекций, выполненных в виде наплывов-воспоминаний, принцип монтажа, проявляющийся в постоянном переключении происходящих в разное время событий. Переключение планов ярко прослеживается и в чередовании повествовательных и драматических сцен. Эти приемы были новыми формами в современной драматургии.

Пьеса с музыкой *Колыбель Будет качаться* сконцентрировала в себе основные достижения Блицстайна в области музыкального театра 30-х годов и явилась импульсом к его последующим музыкально-сценическим поискам (оперы *Реджина*, *Нет — вместо ответа*). Композитор оставил глубокий след в истории музыкального театра США. Он заложил основы социально-критической драматургии, впоследствии получившей развитие в пьесах многих авторов внебродвейских театров второй половины XX века.

Своеобразное претворение концепций социального театра можно проследить в таких разных по музыкальной стилистике операх, как *О мышах и людях*, *Вилли Старк* К.Флойда (р. 1926), *Открытие из Марокко* Д.Ардженто (р. 1927), *Дантон и Робеспьер* Дж.Итона (р. 1937), *Никсон в Китае* Дж.Адамса (р. 1947), *Призраки Версаля* Д.Корильяно (р. 1948). Во всех этих произведениях второй половины XX века, представляющих различные направления, включая минимализм, электронную и микротоновую музыку, можно отметить развитие принципов одного из важнейших явлений американского искусства 30-х годов – социально-политического музыкального театра, рожденного драматической эпохой Великой Депрессии.

В рамках модернистского искусства еще в конце 20-х годов в США появилась опера *Четверо святых в трех действиях* В.Томсона – Г.Стайн. По первоначальному замыслу писательницы Г.Стайн содержание оперы посвящено жизни св. Терезы и св. Игнатия Лойолы. Однако идея произведения получила неожиданное претворение и развитие. Либретто оперы лишено сюжетности. Последовательное развитие заменено свободной цепью событий и образов, сопровождающихся игрой слов (влияние дадаизма). Здесь нет традиционного для драматического произведения конфликта, что связано с теорией Стайн о психологии человеческого восприятия. Главным здесь является изображение ритуала (в отличие от драматического действия). Святые, введенные авторами (св. План, св. Селение и другие), становятся пейзажем. Авторы используют прием симультанности изображения. Так, главная героиня св. Тереза представлена на сцене двумя исполнительницами, что связано с идеей раздвоения изображения на сцене на составляющие; кроме того, события на сцене представляют разные планы одного момента времени. Музыка Томсона отражает мозаичность либретто. Ее простой, но не примитивный язык сочетает урбанистические элементы (влияние Сати) с отголосками американских народных мелодий и аллюзиями на оперный стиль Генделя. Свое отражение находят бытовые жанры, окружавшие композитора в юные годы, – церковные гимны, вальсы, бытовые песни, танцы. Оркестр камерный, включает 19 инструментов с аккордеоном. Именно музыка Томсона стала образцом «новой простоты» для американской музыки 30-х годов.

Вспоминая об этих бурных 30-х годах, патриарх американской музыки XX века Леонард Бернстайн в одной из бесед с молодыми музыкантами говорил: «Мы принадлежали к поколению, которое умело надеяться. Мы были детьми тридцатых годов, времен Рузвельта. У нас было много задач: были Испания, Китай, Чехословакия, рабочее движение, борьба за

расовое равенство, антифашистское движение. Мы были преданы идее социального прогресса и ликвидации фашизма в любых его формах. Наши годы учения прошли в походах забастовщиков... Мы были устремлены в будущее, у нас были надежды»<sup>48</sup>.

В 40–50-е годы XX века опера продолжала свое успешное шествие. Появляются оперы *Ласковая земля* Копленда, *Медиум*, *Консул*, *Святая с Бликер-стрит*, *Мария Головина* Джан Карло Менотти (р. 1911), *Сусанна* К. Флойда, *Ванесса* С. Барбера (1910–1981) и другие. В каждой из них композиторы развивали традиции американской оперы, касающиеся тем, сюжетов, опоры на жанры многонационального фольклора США в синтезе с претворением черт европейской романтической оперы. Оперы *Сусанна* Флойда и *Ванесса* Барбера корнями уходят в жанр лирической оперы XIX века, являют примеры психологической драмы с мотивами одиночества и несчастной любви. Оба произведения имеют сквозной тип драматургии. Вокальные партии главных героев представлены преимущественно ариозным стилем.

Наряду с психологическими драмами следует выделить и комические американские оперы XX века. Среди них камерная комическая опера *Телефон* Менотти, одноактная шутка для двух солистов и инструментального ансамбля. Кроме того, в период второго авангарда американские композиторы продолжают писать и оперы традиционного типа. В оперном жанре появились и новые имена – Корильяно, Пасатьерри, Ардженто, Флойд.

## Музыка США второй половины XX века

Общественно-политическая и культурная жизнь Америки после Второй мировой войны была связана с переменами, произошедшими в мире. В жизни общества происходит активизация консервативных сил, поворот вправо, возникает мощный всплеск антикоммунизма в эпоху маккартизма<sup>49</sup>. Политика Рузвельта, выступавшего за сотрудничество с СССР, сменилась установкой администрации Трумэна, ратовавшей за проведение внешней политики «с позиций силы». Маккартистские репрессии обрушились в 50-е годы на различные слои американского общества, в том числе на артистов и художников. В последующие 60–70-е годы XX века в истории США сменяют друг друга программа «новых рубежей» (Дж.Кеннеди), война во Вьетнаме и крах «великого общества», негритянское освободительное движение, доктрина Никсона, «Уотергейт», обострение социальных конфликтов, что получило отражение во всех видах искусства.

Литература США в послевоенный период представлена различными направлениями. Наряду с серьезной литературой, продолжающей реалистические традиции романа 30–40-х годов с ее аналитическим отображением действительности, выявляются новые грани американского модернизма в поэзии «битников»<sup>50</sup> и школе прозаиков «черного юмора» (К.Воннегут), возникают «массовая беллетристика» и коммерческая литература. Социальные мотивы искусства 30-х годов

**49.** Эпоха маккартизма (1949–1954) связана с именем сенатора Маккарти. Это период усиливающегося кризиса буржуазной демократии в США.

**50.** «Битники», или разбитое поколение – литературное молодежное движение в США 50–60-х годов XX века, провозглашавшее добровольную бедность, бродяжничество, анархический гедонизм, отрыв от социального мира. В литературе «битники» тяготели к бессюжетности, свободному стиху и шокирующей лексике (Дж.Керуак, А. Гинзберг).

сменились обращением к внутреннему миру личности и ее морально-психологическим проблемам. Резкие перепады в экономической жизни и социальные конфликты нашли отражение как в духовном состоянии творческой интеллигенции, так и в большинстве произведений американских художников.

На развитие музыкального искусства и композиторскую практику повлиял научно-технический прогресс США, который привел к появлению новых технических средств для записи музыки и к росту количества студий звукозаписи. Возникла сеть благотворительных фондов в поддержку творческих планов художников. Государство и частные инвесторы участвуют в создании новых культурных центров, в частности Линкольн-центра искусств в Нью-Йорке, Кеннеди-центра в Вашингтоне и других. Все это привело к увеличению слушательской аудитории. Композиторы активно включаются в различные сферы музыкально-общественной и исполнительской деятельности.

Еще в 30–40-е годы большое число выдающихся европейских артистов эмигрировали в США, спасаясь от преследований фашизма, — Шёнберг, Хиндемит, Барток, Эйслер, Брехт, Вайль и другие. Важную роль в музыкальном образовании сыграла педагогическая работа Шёнберга в американских университетах и колледжах. Он и его ученики активно знакомили молодых американцев с додекафонией. В Америку приехали и ученики Шёнберга и Шрекера — Э.Кшенек, С.Вольпе, А.Вайс. Под влиянием Шёнберга американцы обратились к додекафонии, что нашло отражение в произведениях У.Риггера, Дж.Беккера и затем у младшего поколения композиторов — Д.Перла, Б.Вебера, Дж.Рокберга и М.Бэббитта.

Наиболее последовательным по отношению к додекафонии явился Мильтон Бэббитт (р. 1916) — композитор и теоретик, большую часть творческой жизни преподававший в Принстонском университете. Будучи учеником Р.Сешенса и увлеченный в студенческие годы теорией Г.Шенкера, Бэббитт разработал на основе учения последнего модель собственной концепции музыкальной теории множеств. Бэббитт систематизирует концепции традиционной тональности и 12-тоновой теории путем использования формального языка логики и математики. Двенадцатитоновость становится абсолютным аспектом музыки Бэббитта. Сам композитор называл себя последователем Шёнберга. Он говорил, что метод сочинения Шёнберга излагает фундаментальные музыкально-синтаксические изменения по сравнению с тональными композициями. Уже в 40-е годы Бэббитт, распространяя серийные методы



на невысотные параметры музыки, вводит многопараметровость. Он — создатель гексахордовой комбинаторики, характерной чертой которой является деление ряда на гексахорды, тетра хорды, трихорды. Так он создает *агрегаты* и большие комплексы рядов — *матрицы* — этому принципу композитор следовал в своей музыке. Среди его наиболее известных сочинений *Relata 1* (1966), *Relata 2* (1969), *Искусство комбинаторики для оркестра* (1981), струнные квартеты, фортепианные пьесы.

Разнообразны теоретические труды Бэббитта: философские работы («Структура и функция музыкальной теории», «Прошлое и настоящее природы и границ музыки»), статьи по технике композиции («12-тоновые инварианты как композиционные детерминанты», «Сет-структура как композиционный детерминанта»), аналитические сочинения («Струнные квартеты Бартока», «Эдгар Варез: несколько наблюдений над его музыкой», «Замечания о последних сочинениях Стравинского»). Музыкальная теория Бэббитта вызвала огромный интерес в музыкальном мире, среди его последователей А.Форте и Э.Мид. Интерес Бэббитта к тотальному контролю за всеми параметрами музыки привел его к электроакустической музыке — он стал руководителем студии электронной музыки в Принстонском и Колумбийском университетах (с 1953 года). Композитор активно использует синтезатор и магнитную ленту, и многие музыканты США также начинают интересоваться электронной музыкой (О.Льюэнинг, В.Усачевский, М.Давидовски). Они сочетали записанную заранее на магнитную ленту музыку (*tape-music*) и живое исполнение. Первые пьесы Льюэнинга включали также «конкретную музыку» и «музыку шумов». С изобретением сэмплирования и секвенцирования электронная музыка синтезировала в себе и «*tape-music*» и «конкретную музыку». С 80-х годов в сочинение музыки включаются и компьютерные технологии. Электронная музыка сочетается и с живым исполнением, о чем мечтал Варез. Она становится одним из важных компонентов музыкальной композиции в конце XX века.

Изменение экономической и социокультурной жизни США в послевоенный период ознаменовалось глубокими сдвигами, произошедшими в эстетике джаза под влиянием би-бопа и других новаторских жанров 40–50-х годов. Это было время расцвета новой разновидности джаза — би-боп, характеризовавшейся большим ритмическим разнообразием, импровизационностью мелодий, асимметричными структурами и нерегулярными акцентами, приемом в пении *scat signing*,

выражающимся в использовании бессмысленных слогов и подражании музыкальным инструментам. Впервые была введена электрогитара. Выдающимися представителями этого стиля были трубач Диззи Гиллеспи, пианист Телониус Манк, саксофонист Чарли Паркер, барабанщик Кенни Кларк. Если Гиллеспи внес значительный вклад в развитие гармонического языка раннего боба в ансамблевых фрагментах, то Паркер работал больше в области мелодической сольной импровизации. Очень часто музыканты стиля би-боп строили свои пьесы на гармонии хорошо знакомой песни, но заменяли ее оригинальную мелодию на новую в стиле би-боп с новым заглавием. Би-боп отверг эталоны Тин-Пэн-Элли и стал камерным жанром. В те же 40–50-е годы возникает огромное разнообразие жанров – традиционная американская песня, ритм-энд-блюз (трансформация музыки черных американцев южных штатов), свинговый стиль больших оркестров (Канзас-сити), блюеграс (Билл Монро и ансамбль «Блюеграсс Бойс»). Кроме того, происходит синтез стилей ритм-энд-блюз и кантри-вестерн, связанных с фольклором устной традиции, а также введение электрогитары с усилителем. Многообразие жанров популярной музыки представляет собой музыкальный феномен Америки. Эта музыка очень любима молодежью.

В 50-е годы впервые появился рок-н-ролл – символ молодежной культуры середины XX века. Его успех был оглушительным. Уходящий корнями в американский фольклор и бытовые полупрофессиональные жанры, рок-н-ролл молниеносно оттеснил продукцию Тин-Пэн-Элли, пробудил у американцев огромный интерес к музыкальному наследию Америки. Эта массовая культура бросала вызов прошлому, слищесворяла социальный протест и бунтарство и обладала множеством загадок: с одной стороны, рок – музыка, которая притягивает людей, особенно молодых, с другой – рок иногда пугает и отталкивает, долгое время он находился на положении андеграунда. Истоками рок-музыки были некоторые музыкальные субкультуры, жанры ритм-энд-блюз, англо-кельтские баллады. Королем рок-н-ролла был Элвис Пресли. Позднее возникают и другие разновидности: фолк-рок, серф-рок, соул, психоделия, хард-рок и другие<sup>51</sup>.

В конце 50-х возник стиль кул-джаз (прохладный джаз), яркими представителями которого явились трубач Майлс Дэвис, саксофонист Ли Конитц, пианисты Джерри Маллиган и Дэйв Брубек, ансамбль «Модерн-джаз-квартет». Они

51. См.: Сыров В. Стилиевые метаморфозы рока, или Путь к «третьей музыке». Нижний Новгород, 1997.

продолжили поиск новых горизонтов джаза. В сравнении с бопом их манера исполнения более спокойная, уравновешенная. В творчестве саксофонистов Дж. Колтрейна и О. Колмена, пианиста Б. Тэйлора в те же годы появляется свободный джаз, в котором используются ультрахроматика и атональность. Этот вид часто называют «атональный джаз» или «новая волна». Тогда же возникла и музыка «третьего течения», одним из основоположников которого был композитор Гюнтер Шуллер. Он стремился к синтезу свободного джаза и концертной музыки, сочетая одновременно композиторскую практику и музыку устной традиции. Ряд композиторов также стали активно включать в свои сочинения элементы различных стилей поп- и рок-музыки.

Примером синтеза традиций популярной и академической музыки и претворения идей «христианской революции» является *Месса* Леонарда Бернштейна, созданная по заказу вдовы Джона Кеннеди для торжественного открытия Кеннеди-центра искусств в Вашингтоне (1971). Произведение было задумано как театральное действо для певцов, актеров, танцовщиков и оркестрантов с использованием всех элементов бродвейского шоу. Традиционные разделы католической мессы постоянно прерываются гротескными вокальными и хоровыми номерами в стиле рок-музыки, блюза. Композитор использует пространственное звучание — прием квадрофонии, когда наряду с живым звучанием включается магнитофонная запись из четырех углов зала. Автор намеренно претворяет различные музыкальные стили популярной музыки, обращая свою композицию к вниманию широких слоев молодежи, — в тот период Бернштейн работал в редакции молодежных программ радио и общение с молодежью занимало важное место в его жизни.

Революция рок-музыки вносит свои коррективы и в «географию» исполнительских центров США. Наряду с известными центрами популярной музыки в Нью-Йорке, Вашингтоне и Чикаго появляются новые — в Нэшвиле, Мемфисе, Детройте, Сан-Франциско и других городах. Все виды шоу-бизнеса прочно обосновались на 42-й улице и площади Тайм-сквер Нью-Йорка. В жанры музыкальной комедии и мюзикла включаются элементы рок-музыки. Появляются интересные зрелищные спектакли — *Вестсайдская история* Л. Бернштейна, *Моя прекрасная леди* К. Лева. В 60–70-е годы выдвигается композитор Стивен Сондхайм с мюзиклами *Безумия*, *Маленькая ночная музыка*, *Суини Тодд*, *Воскресенье в парке с Джорджем*, *Убийцы* и другими. Основу этих спектаклей составляют песни. Хореогра-

фическое и драматическое решение отличается зрелищностью и высоким уровнем актерского исполнения.

Среди новых тенденций в композициях американских композиторов 60–70-х годов выделяются сонористика, коллаж, пространственность, микстмедиа и мультимедиа, некоторые из них были предвосхищены Айвзом. Коллаж, цитирование и аллюзии как один из важнейших методов полистилистики встречаются в музыке Дж.Крама, Дж.Друкмана (*Ламия* по Дж.Китсу для сопрано и оркестра, *Квинтет* для деревянных духовых и магнитной ленты, оба связанные с оперной арией XVII века Ф.Кавалли).

Метод пространственности, распространенный в американской музыке второй половины XX века, также имеет давнюю традицию начиная с Айвза и Вареза. Различные варианты претворения пространственности встречаются в музыке Л.Бернстайна, Дж.Крама, М.Кольграса, Росса Ли Финни, Э.Картера. Пространственное разделение групп исполнителей или других источников звуков (электронных или магнитной ленты) создает эффект рельефного звучания. Часто исполнители располагаются на разных уровнях или за сценой, на балконе. Применение такого метода встречается в четырех струнных квартетах, двойном концерте для клавесина, фортепиано и двух камерных оркестров Э.Картера, в сочинениях Г.Бранта (*Антифония*, *Пожар в городах* для нескольких хоров и инструментальных групп), Р.Шейпи (*Ритуалы*) и у других композиторов. В этом проявляется стремление к театрализации вокально-инструментальных произведений, которые правомерно называют «инструментальным театром».

Инструментальный театр Джорджа Крама. Один из ярких представителей инструментального театра Джордж Крам родился в 1929 году в Чарльстоне (Западная Вирджиния). Музыкальное образование получил в университете Мичигана в Энн Арборе у Росса Ли Финни и затем у Б.Блахера в Высшей школе музыки в Берлине. В ранние годы будущий композитор проявил интерес к мистицизму и символическим образам. Особое влияние на формирование его стиля оказали Дебюсси, Малер, Барток, Мессиа́н. В поэзии его кумиром был Ф.Гарсия Лорка, на тексты которого он создал несколько произведений. С 1965 по 1995 год Крам преподавал композицию в университете Пенсильвании в Филадельфии. На протяжении 60–80-х годов композитор создал преимущественно камерные произведения: *Ночная музыка I* (для сопрано, челесты и ударных), *Мадригалы* (4 книги для сопрано и различных инструментов на стихи Гарсия Лорки), *Одиннадцать эхо осени* (для

скрипки, флейты, кларнета и фортепиано), *Маленькая сюита на Рождество* для фортепиано, *Черные ангелы* для электрического струнного квартета, *Макрокосмос I, II, III, IV* для электрического фортепиано, *Lux aeterna* для пяти исполнителей в масках, а также *Звезда-дитя* (для сопрано, детского и мужского хора, колокола и большого симфонического оркестра), *Эхо Времени и Реки* и *Навязчивый пейзаж* для оркестра и др.

Крам развивает в своих произведениях квазисюрреалистическую концепцию с «трагическим ощущением жизни» (Г.Чейз). Он пишет музыку для нестандартных камерных составов. В композициях его пьес преобладает экспозиционный тип изложения. В чередовании tutti и солирующих инструментов прослеживается традиция концерто грассо. По структуре сочинения часто близки песенно-вариационной форме или периоду, иногда со сквозным типом развития. В некоторых сочинениях автор обращается к концентрическим формам (*Черные ангелы*). Большинство своих композиций Крам задумывал как театральное действо с обязательными костюмами, элементами декораций, световым оформлением, движением и сценическим действием музыкантов. Костюмы весьма разнообразны. Так, в пьесе *Ночь четырех лун* на стихи Лорки певцы должны быть одеты в костюмы артистов кабаре, в *Голосе кита* и *Lux aeterna* все музыканты – в черные свитера, брюки и черные полумаски. Подобные приемы деперсонификации усиливают впечатление таинственности и недосказанности. Элементы театральности проявляются и в освещении сцены – в пьесе *Голос кита* голубым светом, с имитацией пейзажа безбрежного океана. Драматическое действие в *Lux Aeterna* выражено в том, что сопрано перед началом исполнения зажигает свечи и в конце задувает их. Участники пьесы *Эхо Времени и Реки* шествуют через всю аудиторию в виде процессии.

Крам предпосылает своим сочинениям развернутые комментарии, в которых предлагает как своеобразные сценарии с детальным описанием расположения артистов на сцене, их сценического движения, мимики, жестов, так и подробные ремарки исполнения. Форма нотного стана часто имеет символическое значение. Так, в цикле *Макрокосмос*, в пьесе *Crucifixus* нотный стан изображен в форме креста, в пьесе *Спиральная галактика* – в форме спирали и т. д. Автор отказывается от сплошного нотного стана, разбрасывая отдельные музыкальные фразы в нужном ему порядке. Вокальные партии в его музыке являются антитезой стилю bel canto. Часто слышатся выкрики, шипение, гул, мурлыканье, цоканье языком, скандирование фонем типа scat sighing в бопе или счета (в чем

проявляется связь с нумерологией), свист простой или нотированный. Результат использования такого рода техники, по мнению автора, придает звучанию характер магического заклинания, таинственности, способствует раскрытию метафизической сущности музыки.

Большое место в создании звуковых образов в композициях Крама принадлежит сонористике. Он разрабатывает специальные тембровые эффекты и для камерных ансамблей, и для фортепиано. Все произведения для камерного ансамбля называются электрическими, так как все музыканты играют с усилением звука через микрофоны. Композитор считает, что это способствует созданию «сюрреалистического эффекта». Крам вводит понятие «расширенного фортепиано» (в отличие от «подготовленного фортепиано» у Кейджа): исполнение осуществляется на струнах фортепиано глissандо и пиццикато и игрой на струнах и клавишах. Новшествами являются одновременное пение и игра на духовых инструментах (в партитуре для исполнителя записываются две строчки — для пения и игры), пение солистом в деку и струны играющего фортепиано, в рупор, за сценой и т. д. Автор использует микротоновую технику у струнных. Он указывает точную продолжительность звучания повторяемых остинатных нечетных групп нот (7 раз по 13, 13 раз по 7) с преобладанием простых чисел. Часто расширяет исполнительскую палитру музыкантов на струнных введением дополнительных звучаний — маракасов, китайских тарелочек, игры контрабасовым смычком по краю тамтама, использованием стеклянной гармоники (движение смычком по краю наполненного водой стакана) для создания образа божественной музыки, а также специального приема игры фиддлеров на горлышке бутылки и т. д. Композитор включает, кроме того, некоторые инструменты из сферы популярной музыки — банджо, мандолину, игрушечное пианино (детское), варган, музыкальную пилу, электрогитару. Часто он сам конструирует новые инструменты, преимущественно ударные. С помощью различных тембровых и акустических приемов Крам создает свой особый звуковой мир.

Важным композиционным приемом композитора является коллажный тип полистилистики. Так, в *Черных ангелах* он цитирует фрагменты из песни *Смерть и девушка* Шуберта, секвенцию *Dies irae*; в *Макрокосмосе* — фантазию-экспромт Шопена, тему *Hammerklavier* из 29-й сонаты Бетховена (как у Айвза во 2-й фортепианной сонате), несколько фрагментов музыки Баха. Крам использует также прием аллюзий — реминисценции Малера (*Песни, бурдоны и рефрены смерти, Детские*

голоса Древности), Берга (*Звезда-дитя*), Р.Штрауса (*Голос кита*), Тартини (*Черные ангелы*), Мусоргского (*Макрокосмос*), стилизацию сарабанды и фламенко (соответственно в *Черных ангелах* и *Детских голосах Древности*). Скрытый подтекст полистилистики связан и с самоцитированием, когда одни и те же темы или образы переходят из одной пьесы в другую.

Наиболее ярко основные черты стиля Крама сконцентрированы в электрическом квартете *Черные ангелы* (с подзаголовком *Тринадцать образов из стран Тьмы*). Автор трактует этот цикл как «притчу о нашем беспокойном современном мире». Пьеса создана под впечатлением войны во Вьетнаме. В этом квартете Крам дает индивидуальное решение пространства и времени сценического действия, сонористики и коллажного типа полистилистики.

В одном из интервью Крам сказал: «Я всегда считал, что музыка — очень странная субстанция, наделенная магическими возможностями. Музыка — это нечто почти осязаемое, осязаемое, и все же она нереальна, иллюзорна... Я интуитивно чувствую, что музыка должна быть первичной клеткой, из которой произошли язык, наука и религия».

Минимализм. Филип Гласс. Как метод сочинения музыки минимализм возник в начале 60-х годов XX века в США. Уникальность его связана с тем, что это первое художественное течение, появившееся именно в США. Сначала термин «минимализм» (аналогично «импрессионизму») появился в ряде критических статей о визуальных искусствах, причем нередко с негативным оттенком. Отметим, что слово «минимализм» прописными буквами означал течение в области изящных искусств, тогда как написание его строчными буквами имело отношение к характеристике музыкальных произведений Ла Монт Янга, Филипа Гласса, Терри Райли и Стива Райха.

Эксперименты с монохромными полотнами художников Р.Раушенберга (знаменитая «черная» серия представляет собой холст с наклеенными на него предварительно окрашенными черной краской фрагментами газет) и Ф.Стелла, а также с простейшими геометрическими фигурами в скульптурных группах Д.Джадда и Р.Серра стали предметом обсуждения в прессе. Критики называли эксперименты художников, которые в своем творчестве пытались сократить материалы, структуры и краски до их базовых первоначальных элементов, минимализмом. Источником вдохновения для художников послужили различные работы от периода модернизма до постмодернизма — супрематизм К.Малевича, конструктивизм Вл.Татлина, дадаизм и другие. Из современных течений важ-

ную роль сыграли поп-арт и его символ — «концептуальные перформансы» — с его равноправием всех элементов культуры вне любой иерархической системы и с главенством самого предмета без связи с другими; и оп-арт (оптическое искусство) с его ритмическими комбинациями однородных геометрических фигур и искусством первичных структур. До того как термин «минимализм» окончательно утвердился, существовали и другие определения — «ABC-искусство» («ABC-art»), «неомеханическое искусство» («neomechanical-art»), «клевое искусство» («cool art»).

В музыке термин «минимализм» появился в откликах на концерты Гласса, Райли, Райха и Ла Монт Янга. Впервые его ввел в музыкально-критические статьи английский композитор М.Найман. Премьеры произведений этих четырех композиторов, которых американский музыковед Э.Стрикленд назвал «потрясающей четверкой», вызвали замешательство и шок у публики. Их встретили со скептицизмом, враждебностью и даже презрением, «сериалисты обвинили минималистов в музыкальном нигилизме, а авангардисты — в эстетическом фашизме» (У.Хичкок). Критики отмечали лишь общие тенденции их творчества, но не замечали различия, считали их союзом единомышленников, приверженцами одной техники. Однако вскоре каждый из них стал искать и развивать свой выход за рамками минимализма.

Музыка минималистов в 60–70-е годы исполнялась преимущественно в галереях и на выставках. В противоположность официальному искусству, выставлявшемуся в галереях и музеях престижных районов города, искусство минималистов было неизвестно большинству музыкантов. Минимализм и джаз — оба этих направления «вошли на музыкальную сцену через черный ход — джаз через бары, пабы и ночные клубы, минимализм — через небольшие выставки и частные галереи» (О.Карой). И только появление опер Гласса и крупных композиций Райха нарушило эту традицию — они стали исполняться в крупных музыкальных театрах и концертных залах.

По мнению Гласса, для каждого молодого американского композитора современности были открыты лишь две возможности — начинать поиски в области додекафонии или открывать скрытые возможности алеаторики и придерживаться «лагеря» Кейджа. Минималисты начали свой путь с отрицания и того и другого. Сериализм они отвергли за излишний рационализм и чрезмерную усложненность музыкального языка, а направление Кейджа — за его хаотичность и вседозволенность. Минимализм стал альтернативой, свободной от



влияний и тех и других. Музыка минималистов имеет и другие определения — репетитивная музыка, медитативная музыка, акустическое искусство, пульсирующая музыка, системная музыка. Определение «репетитивная музыка» связано с технической характеристикой работы с моделью. Но репетитивность не всегда является обязательной для минималистской музыки. Композиторы-минималисты предложили вернуться к тональности и модальности. Ла Монт Янг называл минималистской музыку, созданную с минимумом средств, с ограничением исходного материала. Начальным импульсом является не тема, а «модель» — простейший звуковой комплекс — небольшой отрезок гаммы или многократное повторение движения по звукам трезвучия. Таким образом, основным элементом минималистской музыки явилась структура бесконечных повторений коротких ритмических или мелодических моделей (понятие минимализма не связано с продолжительностью произведений, которые могли звучать несколько часов). Это было характерно для раннего творчества минималистов. В дальнейшем каждый шел в сторону постепенного усложнения и синтеза, преодолевая первоначальное табу.

Одним из истоков минимализма является восточная традиция, не только музыкальная (увлечение восточными инструментами), но и — в большей мере — философско-религиозная, в особенности дзэн-буддизм. Райли, Янг и Гласс превращали в своем творчестве индийскую традицию, а Райх — балинезийский гамелан и приемы исполнения на восточноафриканских ударных инструментах. Так, Янг и Райли изучали основы классического индийского танца и пения, Гласс изучал индийскую историю, литературу и игру на табла у Алана Рахха, который выступал в ансамбле Рави Шанкара; Райх брал уроки игры на ударных у педагога из Ганы. Изучив музыку этих регионов, минималисты взяли на вооружение принципы композиции восточной музыки (рага, маком и другие) — медитативность и статику. Истоки репетитивности можно найти и в полифонической музыке позднего Средневековья и Возрождения, особенно в технике изоритмии *Ars Nova*. Композиторы обращаются к бесконечным канонам, средневековым органам и изоритмическим моделям. Они не прошли мимо примеров репетитивности у Бетховена (*Шестая симфония*), у Вагнера (вступление к опере *Золото Рейна*), у Сати (*Неприятности*, где мотив повторяется 840 раз).

Особое влияние на минималистов оказали джаз и рок-культура. Трое из них выступали в джазе — Райли как пианист, Райх на ударных, Янг на саксофоне. Гласс использовал

усилители даже для классических инструментов своего ансамбля. На многих произведениях минималистов заметен отпечаток джазовых импровизаций, что проявляется в свободе развития, непрерывной ритмической пульсации, нерегулярности акцентов. Минимализм оказался близким и хиппи и рок-культуре. Господство тональности, использование электроники сделало музыку минималистов привлекательной для рок-фанатов. Концерты стали популярны как среди поклонников классической музыки, так и среди молодежи.

Филип Гласс (р. 1937) – крупнейший музыкант США второй половины XX века, один из представителей минимализма и автор большого количества театральных и инструментальных произведений, руководитель «Филип-Гласс-ансамбля». Музыкальное образование композитор получил в Чикагском университете, Джульярдской школе (В.Персикетти, Л.Бергсма) и у Н.Буланже в Париже, у Д.Мийо в США. В студенческие годы был увлечен джазом, посещал концерты Дж.Колтрейна. В 60-е годы он создал ряд минималистских произведений для инструментальных ансамблей.

Знакомство с режиссером и драматургом Робертом Уилсоном способствовало обращению Гласса в 70-е годы к музыкальному театру. В это время в Нью-Йорке возникают маленькие драматические студии off-off-Broadway со свойственными им экспериментальным характером постановок, отходом от реалистического направления, некоммерческим характером деятельности. Еще в Париже Гласс познакомился с драматургией Брехта, Жене, Беккета, Пинтера, Гротовского.

Наибольшую известность принесли Глассу произведения для музыкального театра. В первой опере – *Эйнштейн за лужей* (1976) – он создал опозитизированный портрет ученого. Персонажи (кроме Эйнштейна) представляют собой архетипы, аллегорические фигуры, меняющие свой сценический образ. Сценарий оперы имеет открытую форму со множеством вариантов трактовок, в нем нет последовательного развития сюжета. В пьесе четыре действия, каждое из которых начинается с интермедии под названием *Коленные действия*. Важную роль в композиции выполняют визуальные темы – Поезд, Суд, Поле с космическим кораблем. Этот видеоряд подразумевает сочетание повторяющихся компонентов сценографии – света, декораций, персонажей. Последовательное чередование трех постоянно трансформирующихся визуальных тем принимает на себя формообразующую функцию, перекликающуюся с кинематографическими приемами: это чередование в показе общих и крупных планов с портретами, а

также последовательное возвращение тем, что позволяет каждой из них пройти несколько уровней на пути от абстракции к конкретности (принцип монтажа).

Так, символом главного героя является загримированный под Эйнштейна скрипач, исполняющий в нескольких картинах на авансцене партию скрипки соло. В дополнение к звучанию скрипки на сцене в качестве антуража присутствует целый ряд предметов, которые окружали его в работе, — часы, макет ракеты, гороскоп. Музыка явилась частью целостной синтетической композиции как звуковой спутник визуальных тем, утратив свое лидерство. Постоянная вариативность на разных уровнях формы при сохранении звуковых моделей связана с разными типами развертывания, фактуры, лада, инструментального состава. Таким образом, форма целого подобна вариациям на три визуальные темы (Поезд, Суд, Поле с космическим кораблем). Гласс отмечает два основных приема композиционной техники: 1) процесс прибавления, смысл которого в дополнении модели новыми звуками, и 2) использование циклических структур, связанных с полиметрическим сочетанием двух или нескольких звуковых моделей. Рождение оперы *Эйнштейн на пляже* явилось большим событием как в жизни композитора, так и в истории американского музыкального театра. Новизна сценического решения, синтез музыки, слова, хореографии, дизайна и света, свобода замысла стали импульсом для последующих экспериментов минималистов.

Вторую оперу Гласс посвятил созданию портрета одухотворенной личности Махатмы Ганди. Он изучал исторические материалы и документы, совершил поездку в Индию для знакомства с подлинными источниками, касающимися театра, религии и философии, политической деятельности Ганди. Опера получила одноименное с книгой Ганди название *Сатьяграха* («истинная сила», санскрит, 1980). Все герои — реальные люди в отличие от архетипов в *Эйнштейне*. В опере три действия. Чередование медитативных сцен не соответствует хронологии событий. Главное — показать портрет, а не конфликт. Гласс показывает развитие театрального времени в двух направлениях. Первое связано с событиями, происходящими в первом действии — утром, втором — в полдень, третьем — вечером; второе разделяет события трех действий реальной протяженностью в 21 год.

Опере предшествует аллегорический пролог на санскрите в традиции барочной оперы на священный текст двух первых глав *Бхагават-гиты* — диалог принца Арджуны и бога

Кришны об относительной ценности победы и поражения. Пролог становится импульсом для последующих событий оперы. Гласс вводит три визуальных компонента, имеющих смысловую нагрузку: три безмолвных персонажа ассоциируются с прошлым, настоящим и будущим движения «истинной силы»: это Лев Толстой, чьи идеи отказа от насилия повлияли на Ганди (первое действие), Рабиндранат Тагор — моральный авторитет для Ганди (второе действие), Мартин Лютер Кинг — символ будущего (третье действие). В работе над произведением композитор переосмысливает свое отношение к опере, нарушает каноны минимализма. Он обращается к вокальному типу письма в сочетании с пульсирующей оркестровой партией (по типу *basso ostinato* в репетитивной технике), с наличием мелодии и аккомпанемента. Явно проявляется тяготение к сквозному принципу развития, модальности и полиладовости. В опере преобладают хоры и ансамбли. Сочинение начинается и заканчивается монологами, соответствующими кинематографическому приему крупного плана (прием тематической арки).

Успех первых двух опер побудил Гласса создать еще одну и объединить все в трилогию, посвященную выдающимся деятелям в области науки, религии и общественных движений. Жизнеописанию древнеегипетского фараона XV века до н. э. Аминхотепа IV Гласс решил посвятить свою следующую оперу. *Эхнатон* (1984) является трагической кульминацией цикла, это самая совершенная и зрелая опера трилогии. Как и ранее, композитор собирает документальные материалы и консультируется со специалистами-египтологами, посещает «Амарнскую комнату» в Каире. Он понимает, что основной акцент надо сделать на показе атмосферы эпохи с помощью атрибутов жизни и ритуалов Древнего Египта. Главный герой оперы известен как религиозный реформатор, впервые обратившийся к монотеизму и объявивший единым и всемогущим бога Атона. Радикальность его реформы не была воспринята современниками и послужила поводом для его свержения с престола. Символом Атона было солнце. Аминхотеп объявил себя сыном Атона и изменил имя на Эхнатон (что означает «угодный богу»). Он покинул столицу Египта Фивы и уехал в новый, построенный им город Ахетатон для служения небесному отцу.

В опере три действия и эпилог. Начинается она с эффектной сцены коронации Аминхотепа. Центральный раздел произведения посвящен жизни фараона. Завершается опера сценой низвержения и смерти фараона. В эпилоге показана туристическая экскурсия на руинах Ахетатона. Сопоставление

статичных и замкнутых картин имеет в *Эхнатоне* внутренний ритм и драматургическую закономерность. Здесь автор обращается к хронологической последовательности событий.

Текст либретто составлен на основе как немногих сохранившихся документов амарнского периода, так и более поздних материалов — отрывков из «Книги мертвых» и надписей на стенах пирамид. В оперу включены тексты любовной поэмы, предположительно принадлежащей самой Нефертити — супруге Эхнатона. Вокальные тексты даны на древнеегипетском и аккадийском языках (непонятных широкой публике), но композитор вводит рассказчика, который предваряет и заключает сцены на английском языке. В кульминации звучит хоровой *Гимн солнцу* по-английски и сразу за ним *Псалом № 104* на древнееврейском, что символизировало воскрешение веры легендарного египтянина. Такое эмоциональное напряжение в *Гимне солнцу* невозможно было передать только средствами минимализма. Именно при создании *Эхнатона* происходят изменения в музыкальном мышлении Гласса. Во-первых, он утверждает вокальный, ариозный стиль. Вокальные фрагменты часто написаны в куплетной форме на фоне оркестрового сопровождения, где сохраняется репетитивная техника небольших моделей. Партию Эхнатона композитор поручает контртенору. Во-вторых, противопоставление двух образных сфер — «варварской» и идиллически-проникновенной — выражается контрастом инструментального письма с преобладанием медных духовых и ударных (в первой сфере) и вокальных фрагментов (во второй). Любопытно, что Гласс использует одни и те же модели для двух контрастных сфер.

Трилогия Гласса явилась грандиозным оперным проектом XX века. В каждой из частей он создает новый оперный жанр, отказавшись от следования устоявшимся традициям. Идея опер-портретов в сочетании с «документальным» отражением событий является оригинальной идеей автора. Необычен и тип связи опер при отсутствии общей сюжетной линии, что компенсируется вневременной сущностью гуманистических идей и великих открытий, принадлежавших центральным персонажам истории. На протяжении трилогии у Гласса увеличивается акцент на оперности, вокальном типе письма, постепенно происходит отход от канонов минимализма. Внутренняя организация каждой оперы осуществляется при помощи сквозных лейтмотивов и общих ладовых устоев при смене ладовой окраски в каждой опере.

Проследим, как явления европейского и американского искусства опосредованно повлияли на творчество Глас-

са. Эпическая линия и ораториальность в сочетании со специфическими чертами средневековых мистерий указывают на влияние французской оперы. Введение рассказчика типично для оперных либретто П.Клоделя. Метод проекции и обращение к светящимся символам (крест, голубь, глобус) в *Христофоре Колумбе* Мийо получает отражение в сложной организации сценического пространства и визуальных тем в трилогии Гласса. Внутреннее родство ощущается в *Сатяграхе* с *Художником Матисом* Хиндемита и *Святым Франциском Ассизским* Мессиана. Их объединяет также медитативный тип драматургии и философско-религиозный аспект содержания.

Параллели с американской традицией в операх Гласса возникают со сценическими произведениями Томсона и Блицстайна. Режиссер в постановке *Эйнштейна на пляже* продолжил и воплотил на новом уровне свободную игру образов и легкий оттенок абсурда по аналогии с оперой Томсона — *Стайн Четверо святых в трех действиях*. Гласса и Блицстайна роднит обращение к драматическому творчеству Брехта: так, зачастую у Гласса встречаются безымянные герои и используются киноэффекты. Необходимо отметить и влияние развлекательного американского музыкального театра, преимущественно бессюжетных шоу, ревью и мюзикла. Таким образом, очевидно здесь плодотворное развитие и синтез разнообразных традиций музыкально-зрелищных искусств. Важным является и разнообразие сценических и постановочных решений трилогии. Многоликость трилогии, ее синтетичность и сложная жанровая природа в сочетании с постоянной трансформацией сценических решений придают ей привлекательность для самых разных аудиторий.

Новшества Гласса получили преломление в творчестве некоторых американских композиторов конца XX века. Обращение к известным персонажам или нашумевшим историям отмечается в операх Дж.Адамса *Никсон в Китае* (об исторической встрече двух лидеров — Никсона и Мао Цзэдуна) и *Смерть Клинхофера* (о судьбе человека, погибшего при захвате самолета палестинскими партизанами). Композитор говорил: чтобы стать «современным композитором, надо уметь с легкостью пройти через весь накопленный музыкальный опыт и уметь смеяться над собой». Эти слова явились девизом творчества Адамса, который сочетал традиции минимализма, джаза и популярной музыки с типичными атрибутами европейского музыкального искусства XVII–XIX веков.

Мультимедийный театр. В 60-е годы XX века наметился огромный интерес к экспериментальным произведениям

ям комплексного характера, в которых музыка была лишь составной частью целой композиции. Творческие поиски были обусловлены некоторыми факторами. Во-первых, представители художественного авангарда стремились выйти из изоляции, найти контакт с публикой, который был прочно утрачен в предыдущие годы. Во-вторых, эти поиски были направлены на открытие новых форм существования художественного произведения. Возникают теоретические концепции, полемизирующие, а иногда идущие вразрез со взглядами авангарда, особенно в их отношении к аудитории.

В последней трети XX века многие спектакли для музыкального театра характеризуются использованием форм мультимедиа, основанных на сочетании вокального и инструментального исполнения вместе с другими способами художественного выражения — такими, как драматическое действие, танец, мимика, пантомима, кино, проекция, электроника. Конечно, и ранее во всех видах музыкального театра, включая оперу, использовались идущие бок о бок различные художественные формы. Тем не менее уже в первой трети XX века возникает интерес композиторов к экспериментам в области синтеза жанров; вспомним цветковое решение в симфонической поэме Скрябина *Прометей*, включение кино в опере Мийо *Христофор Колумб*, участие чтеца в опере-оратории Стравинского *Царь Эдит*. Термины «мультимедиа» и «микстмедиа» появились во второй половине XX века. Нередко новые жанры предполагают участие и самой публики, как это имело место в хэппенингах.

В 50–60-е годы возникает ряд творческих содружеств (и студий) для осуществления «концептуальных перформансов», в которых сочетались музыка, световое оформление и кино, электроника. Например, композитор Сальваторо Мартирано сочинил произведение под названием «L's G.A.» (1968) для чтеца, исполняющего партию в противогазе и читающего известную Геттисбергскую речь Авраама Линкольна в сопровождении магнитофонной ленты, слайдов и кино, которые воплощают образы прошлого — войны и разрушения. В кульминации в конце пьесы гелий проникает в камеру, вынуждая чтеца издавать истеричные звуки.

Ярким представителем мультимедийного театра является композитор Харри Парч (1901–1974). Его деятельность многогранна. Парч обладал высоким мастерством в конструировании и дизайне новых музыкальных инструментов и адаптации уже существующих. Он исследовал акустические свойства различных пород дерева, а также использовал в кон-

струкции своих инструментов стекло, металл, струны (чаще всего гитарные), бамбук, тыкву и многое другое. Некоторые его инструменты явились модификацией существующих кото, хромелодиона, гармонического канона и кифары. Композитор создал свой инструментальный ансамбль, в котором большая роль принадлежит семейству маримб (героическая, басовая, бриллиантовая и др.). Почти все его новые инструменты использованы в композиции *...И на седьмой день опали лепестки цветов в Петаламе*. Парч всегда заботился о внешнем виде сконструированных им инструментов. Все они обладали скульптурной целостностью и органично вписывались в сценическое пространство театральных произведений. Автор группировал их обычно в соответствии с развитием сюжета произведения.

Другая грань новаторства Парча связана с созданием собственной теоретической системы. Он рано пришел к радикальному отрицанию новоевропейской музыки, ее гармонической системы, равномерно темперированного строя, моделью для создания музыки ему служила музыкальная культура античности. Непосредственное влияние на него оказали теоретические системы Древней Греции, а также Средневековья. Композитор построил свою шкалу делением на 43 части таким образом, что интервалы второй группы поделенной пополам шкалы являются ракоходом их первой половины. В его гамме звучат чистые, нетемперированные консонансы. Все его инструменты были созданы в соответствии с его теоретической концепцией. С середины 20-х годов на протяжении последних нескольких десятилетий Парч работал над подготовкой своей философской и теоретической концепции, основные принципы которой были опубликованы в трактате «Генезис музыки» (1949, второе издание дополнено описанием и фотографиями каждого его нового инструмента). Музыкальная эстетика Парча выросла на прочном фундаменте, представляющем, по признанию самого композитора, огромный диапазон различных культурных традиций; это индейская, китайская, еврейская (хоралы) традиции, христианские гимны, ритуальные обряды Конго, жанры китайских мюзик-холлов вплоть до классических опер, различные виды американской музыки, которые он хорошо изучил еще в юности.

Парч собирал и различные тексты для своих будущих сценариев. Его интересовала африканская и восточная литература, работы дохристианского периода о магии и волшебстве, элементы которых он заимствовал, сплетая их с пародией, иронией и сатирой. Его композиции представляют собой про-



изведения смешанных форм. В постановку некоторых включены отдельные приемы восточного театра (Но, Кабуки). Главным театральным представлением Парча является монументальный опус *Заблуждение фурий* (1969). После успешного исполнения этой пьесы его творчество получило признание.

Жанры мультимедийного театра последовательно развивает Мередит Манк (р. 1943) — актриса, певица, композитор, режиссер, хореограф и танцовщица, творчество которой вобрало в себя конструктивные приемы минимализма и являет собой образец уникального синтетического стиля. Манк стала известна благодаря своей исключительной вокальной технике. Нетрадиционный вокальный стиль Манк отличается от академического. К традиционному *bel canto* она добавляет вздохи, звуки, подобные сирене, скрипы, крики, ударные согласные, носовое и горловое пение. Ее пение настолько же пластично и разнообразно, как и ее танец. Следует отметить, что, как и Гласс, Манк отрицала свою принадлежность минималистскому направлению.

Композиции Манк берут свое начало от расширенной вокальной техники, включающей диапазон пения более четырех октав и огромное количество разнообразных видов исполнения, похожих на различные виды этнического пения, которые художник изобретает сама. Сольные композиции исполняются под аккомпанемент фортепиано, синтезатора или небольшого ансамбля с пульсирующими повторениями и постепенной трансформацией коротких модальных мотивов. Ранним примером такой техники является пьеса под названием *Dolmen Music*<sup>52</sup> (1979). Впоследствии композитор активно развивала эту технику в других театральных произведениях: оперы *Карьер* (1976) и *Атлас* (1991). Партитура последней основана на принципе сквозного действия, в которое органично вплетаются сольное и ансамблевое пение, камерный оркестр. Неотъемлемыми компонентами оперы являются движение, мимика и жесты, танец, пение, причем каждый жест и мимическое действие имели определенное символическое значение.

Важным для Манк является отсутствие текста в ариях, а иногда и вообще текста, имеются лишь фонемы. Так, в опере *Атлас* текст есть главным образом в разговорных разделах. Арии в операх звучат как вокализы. Автор считает, что отсутствие текста более способствует драматическому выражению, так как текст, по ее мнению, мешает передать основной смысл

52. Название связано с расой людей, живших на территории Франции в конце палеолита и уже во многом отличавшихся от неандертальцев.

происходящего. Композитор ставит для себя главную цель — создать универсальный язык, который смогут понимать люди во всем мире.

В связи с оперой *Атлас* критик Питер Фолтин писал: «Люди лингвоцентричны и погружены в мир языка, но мы должны помнить о том, что физический и духовный внутренний мир человечества гораздо богаче, чем язык, который не всегда может передать и выразить его в словах». И действительно, несмотря на то что в произведении мало текста, слушатель понимает, что в нем происходит. Все компоненты спектакля — музыка, режиссура, освещение, движение, танец, мимика, декорации — все ясно передает сюжет и содержание пьесы.

Театральные пьесы Манк, необыкновенно новаторские и оригинальные, называют операми в новом значении, как и театральные авангардные произведения композиторов Р.Эшли, Г.Парча, режиссеров Р.Уилсона и Л.Формана. Фактически подобные оперы вбирают в себя различные традиции, которые продолжают жить на сценах США, Европы и Азии и по сей день. Корни этого жанра лежат прежде всего в хэппенингах, вокальном искусстве, развивающем вокальную технику, идущую от *Лунного Пьеро* Шёнберга, а также в танце, музыке и драме внеевропейских культур и в таких художественных направлениях начала XX века, как конструктивизм, футуризм.

### Рекомендуемая литература

*Бернштейн Л.* Музыка — всем. М., 1978.

*Герман М.* Модернизм: Искусство первой половины XX века. СПб., 2003.

*Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К.* Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны. М., 1989

*Ивашкин А.* Чарльз Айвз и музыка XX века. М., 1991.

История США. В 4-х т. М., 1983–1987.

*Конен В.* Пути американской музыки. М., 1977.

*Павлишин С.* Чарльз Айвз. М., 1979.

*Сигида С.* Американская пятёрка // Музыкальная академия, 2002, № 3.

*Стравинский И.* Статьи и материалы. М., 1973.

*Шнейерсон Г.* Портреты американских композиторов. М., 1977.

*Chase G.* America's music. N. Y., 1955.

*Cowell H., Cowell S.* Charles Ives and his music. N. Y., 1955.

*Hitchcock W.* Music in the United States. New Jersey, 1988.

Часть



---

МУЗЫКАЛЬНАЯ  
КУЛЬТУРА АЗИИ  
И СЕВЕРНОЙ АФРИКИ  
(ОБЗОР)

## Азия и Северная Африка XX века

Рубеж XX и XXI столетий заставил по-новому осмыслить процессы, протекавшие в мировой музыкальной культуре, оценить их значимость, высветить наиболее яркие имена. В XX веке интерес вызывает не просто Восток, представленный ограниченным числом регионов (преимущественно Ближним и Средним Востоком), а весь мир за пределами Европы<sup>1</sup>. Музыкальные культуры Азии становятся неотъемлемой частью мировой музыкальной культуры, музыкальной жизни, слухового опыта. Музыка стран Азии в XX веке перестала быть регионально замкнутой и получила всемирное распространение. Повсеместное звучание индийской музыки, арабского макама, пьес яванского и балийского гамелана, японской музыки гагаку показали новую тенденцию столетия – выход региональных традиций на мировой уровень.

### **Исторический фон и структура музыкальной культуры**

Начиная с середины XIX столетия в социальной и культурной жизни стран Азии наблюдаются значительные изменения, связанные с борьбой за независимость, подъемом национального самосознания, возрождением национального наследия. Страны Азии становятся неотъемлемой частью мировой музыкальной культуры, оказывая все большее влияние на современную западную музыку и одновременно развивая новые формы собственной музыки, порожденные контактом с европейской традицией.

1. Раздел содержит материал по музыкальной культуре стран так называемого дальнего зарубежья и почти не затрагивает музыкальную культуру Советского Востока – бывших республик СССР, требующую отдельного рассмотрения.

Музыкальная культура стран Азии на сегодняшний день представляет собой сложно организованную систему, в которой взаимодействуют разные пласты, достаточно тесно взаимодействующие друг с другом. Схематически структуру музыкальных культур Азии можно представить следующим образом:

#### *Профессиональная музыка*

– Музыка высокой традиции – классика устной или устно-письменной традиции (в формах национальных фиксаций), или классическая музыка, определяемая часто более широкими понятиями как народно-профессиональная или профессиональная музыка устной традиции, а также придворная (дворцовая), церемониальная, ритуальная музыка<sup>2</sup>.

– Профессиональная музыка устной традиции (за исключением классики): эпос, творчество по канонам традиционной композиции.

– Культовая музыка (исполняемая в храме в процессе службы).

– Творчество композиторов, пишущих в западной традиции.

– Популярная музыка: популярная национальная классика, национальные традиции джаза, поп-музыки, кино-музыка и другие.

#### *Традиционная музыка*

– Обрядовая музыка, музыка торжеств, религиозная музыка, исполняемая за пределами храма, музыка базаров, представлений кукольного театра и канатоходцев.

– Фольклор и различные формы современного фольклоризма (сценического исполнения фольклорных произведений).

Обращает на себя внимание факт существования как устной, так и письменной традиции в классической музыке, хотя формы фиксации (в национальных системах записи) были призваны служить лишь напоминанием для музыкантов. Средневековые нотации «не нацеливали на передачу всего

2. Классическая музыка во всех ее проявлениях может быть охарактеризована как свод высокохудожественных образцов, выделяемых из профессиональной музыки устной и письменной традиций и служащих своеобразным эталоном музыкальной культуры. Понятия народно-профессиональной музыки и профессиональной музыки устной традиции более широкие, чем понятие собственно классики. Они включают в себя классику (придворную и церемониальную музыку) как составную часть и в широком контексте могут употребляться как синонимы.

Об устно-письменном в культурах Востока см.: Алкон Е.М. Музыкальное мышление Востока и Запада. Континуальное и дискретное. Исследование. Владивосток, 1999. С. 3–6

объема звучащего материала, а были как бы средством восстановления музыки в памяти исполнителя»<sup>3</sup>. Среди культур Азии можно выделить принципиально устные (Ближний и Средний Восток) и устно-письменные (например, культуры Дальнего Востока, в которых существуют различные формы иероглифической нотации).

Разделение старых форм (наследия) и новых явлений наблюдается повсеместно. Так, в арабской и иранской музыке принято деление на старый репертуар (*аль-турас* – наследие, *кадим* – старый) и новый репертуар – (*аль-джадид* – букв. новый – киномузыка, арабская оперетта и другие)<sup>4</sup>.

Своеобразие процессов, происходящих в различных регионах Азии в XX столетии, в значительной степени связано со специфическими социальными, религиозными и культурными различиями. Поэтому, отмечая общие черты, необходимо учитывать региональные традиции. Известный российский музыковед В.С.Виноградов справедливо заметил: «Нельзя составить модель процесса развития для всего Востока в целом. Играть роль региональные, этнические, исторические факторы, своеобразие социокультурных ценностей. Однако осевые тенденции этого развития проявляются повсюду достаточно определенно. Не насильственная форсированная вестернизация, но и не замкнутость в рамках традиций. Все ценное наследие живет, сосуществует и взаимодействует с новым. Повсеместно осуществляется проникновение нового, современного в естественных, оптимальных для местных условий формах»<sup>5</sup>.

### **Традиции классической и церемониальной музыки Азии в XX веке**

В профессиональной музыке Азии в XX столетии актуальными остаются классика, придворная, церемониальная музыка, называемые также музыкой высокой традиции, и современное композиторское творчество.

Ближний и Средний Восток. Классическая музыка – наиболее сложная, рафинированная часть музыкальной куль-

3. Авлянова У. К проблеме нотирования музыки устной традиции // Проблемы профессионального обучения музыканта. Ташкент, 1988. С. 100.

4. El-Shawan S. Traditional arab music ensembles in Egypt since 1967: The Continuity of Tradition within a contemporary framework // Ethnomusicology, 1984, № 2. P. 272.

5. Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. М., 1987. С. 242.

туры – присуща почти всем регионам мира, не только Европе. Восточная музыкальная классика сложилась в рамках городской традиции и представлена рядом жанровых форм: это египетский *васль*<sup>6</sup>, восточная и западная нуба, арабский *макам*, иранский *дастгах*, азербайджанский *дестгях*<sup>7</sup> и мугам, турецкий *фасиль*, таджикско-узбекский *шашмаком*, уйгурский *мукам*. Все они обычно объединяются не совсем точным, но прочно укоренившимся понятием «макамат». Крупной региональной традицией классики является индийская музыка *раг-*

**6.** *Васль* – циклическая форма классической музыки, наиболее распространенная в Египте. Представляет собой протяженные – до нескольких часов – вокально-инструментальные сюиты, содержащие несколько ладов-макамов, один из них считается главным и объединяет весь цикл. *Васль* включает в себя целую систему жанровых форм (*касыда*, *давр* и другие формы популярной классики – *мувашишах*, *тактугах*); чисто инструментальные формы, самая сложная из них – *таксим* (*такасим*).

*Нуба* – сюитная форма арабской классической музыки, распространенная на территории от Северной Африки (в прошлом и юга Испании) до Афганистана. Сегодня различают нубу восточную (в Египте, Сирии) и западную (андалусская), последняя подразделяется на марокканскую, алжирскую и тунисскую. В формировании традиции западной нубы выдающуюся роль сыграл Абуль Хасан Али бен-Нафи (Зирьяб, 789–857). Он возглавил андалусскую школу арабской музыки, ввел систематизацию 24 нуб. На севере Африки (в Магрибе) сформировались алжирский, тунисский и марокканский стили, которые и сегодня содержат основные части андалусской нубы и опираются на жанры классической музыки – *мувашишах* и *заджалъ*. Большую роль в становлении цикла нубы сыграли суфийские религиозные церемонии и их музыкальная часть – *самâ*. В нубе используются и жанры мистических суфийских поэм – *завийя*, *мадиха* – и песни в стиле коранической рецитации – *иттиад*. Наименование нуб, как и других жанров музыкальной классики Ближнего и Среднего Востока, связано с названием преобладающего лада и ритмических формул. Западная традиция нубы сформировалась на основе дамаской, попавшей в Андалусию и вернувшейся на Ближний Восток. Она считается более демократичной, популярной. Восточная представлена элитарной египетской и сирийской нубой. В цикле восточной нубы, более концертной по характеру, меньше популярных жанров, но больше чисто инструментальных частей.

**7.** *Дестгях* бытует в Азербайджане и на севере Ирана. Открывается цикл двумя вступлениями – *дерамед* и *бердашт*; основные разделы перемежаются *теснифами* – городскими классическими песнями – и *ренгами* – танцами. В строении иранских *дастгах* и азербайджанских *дестгях* присутствуют идентичные типы частей и жанры. Основу *дестгях* составляют *шо'бе* (аналог *аваза*), которые состоят из *гуше*. Количество разделов в каждом случае индивидуально, зависит от школы, временного регламента и пр. Установлены только минимально необходимое число частей и их определенная последовательность. Порядок частей может частично меняться в зависимости от традиций школы (в Иране их четыре: *казвинская*, *ширазская*, *исфаханская* и *тегеранская*). Азербайджанские *дестгях* меньше по протяженности, более динамичны, чем иранские *дастгах*. Термин *дестгях* (*дастгах*) используется в значении жанра, формы.

сангит, или рага (и родственные пакистанские и афганские раги). Музыкальная классика Азии представлена также жанровой системой музыки гагаку в Японии, классической инструментальной музыкой в Китае, церемониальной придворной музыкой аак в Корее. Согласно типологии музыкальной культуры Дальнего Востока (церемониальная, придворная – *яюэ*, театральная – *санюэ*, военная – *кучуй*), классика относится к церемониальной (придворной) музыке.

Развитие традиций классической музыки Ближнего и Среднего Востока в XX веке связано, с одной стороны, со стремлением сохранить богатое наследие Средневековья, с другой – адаптировать его к сегодняшнему дню. Как и прежде, классическая музыка Ближнего и Среднего Востока тесно связана с поэзией. В ней используются стихи крупнейших поэтов Средневековья – Физули, Навои, Хафиза, Хайяма, Рудакки, Низами, Бедия и других на арабском, персидском, урду или тюркских языках. Законы стиха в значительной степени определяют построение музыкальной ткани. Предпочтение отдается стихам философской, лирической образной сферы, характерным для религиозно-философского течения – суфизма<sup>8</sup>. В суфийской поэзии в образах любовно-лирической поэзии и лирики природы проповедуется любовь к Богу. Вместе с тем музыка существует достаточно самостоятельно и не привязана к одному определенному стихотворному тексту: во многих традициях классической музыки региона стихотворный текст свободно заменяется другим, однако при этом сохраняются настроение, а также поэтический метр и форма. Многие поэты XX века специально создавали стихи для классических композиций.

Классика, часто определяемая в региональных традициях как «наследие», ассоциируется с *определённым кругом высокохудожественных образцов, ставших эталоном региональной культуры. На Ближнем и Среднем Востоке, в Индии к этим свойствам добавляется устный характер бытования. Его не следует понимать как ступень, предшествующую более высокому – письменному искусству. Устность сопряжена здесь с целым рядом специфических и высоко ценимых в культуре качеств, которых лишена музыка письменной тради-*

**8.** Суфизм – философско-религиозное, мистическое течение в исламе, возникшее в VI веке и достигшее расцвета в XIV – XVI веках. Отличался необычайно широким распространением во всех слоях общества. В сфере творческих принципов и эстетических идеалов, символики и языка иносказаний оказал глубокое воздействие на музыку и культуру в целом. Подробнее см.: Юнусова В.Н. Ислам, музыкальная культура и современное образование в России. М., 1997.



ции, например возможность изменять музыкальный текст в зависимости от исполнительской индивидуальности. Вместе с тем устность классики этого региона не связана с импровизацией в том смысле, в котором она понимается в европейской культуре. Музыканты всегда имеют дело с заученным на слух текстом, который воспроизводится в основных своих чертах достаточно точно, хотя непосвященному слушателю эта музыка и представляется свободной импровизацией. В названных регионах сохранились образцы знаковой и табулатурной нотаций<sup>9</sup>, которые служили своего рода канвой, напоминанием при устной передаче.

Грани между классикой высокой традиции и популярной классикой весьма тонкие; популярная классика, бытующая во всех слоях общества, очень часто включается в состав циклов музыки высокой традиции.

Время формирования музыкальной классики — период Средневековья, хотя ее корни лежат в более отдаленных временах. Классика отразила в себе многие черты музыкальной и художественной культуры того времени. Ее музыкальная грамматика тесно связана с явлениями немusикальными: положением небесных светил, цветами спектра, запахами, временами года и суток. Это явилось отражением общей связи музыки как науки и вида художественной деятельности с рядом наук — астрологией, философией, математикой, акустикой, религией, медициной, стихосложением, что в значительной степени определило сложность классической музыкальной грамматики, необходимость специальной подготовки слушателя для правильного восприятия музыки. Характер ее, степень связи с перечисленными областями знания были различны на протяжении веков. Сейчас эти связи сохранились в наименьшей степени, что затрудняет адекватное понимание классического искусства в наше время. Поэтому, говоря о музыкальной классике как явлении, связанном со средневековой культурой, мы вместе с тем имеем дело с музыкой сегодняшней, звучащей в наше время и отражающей его закономерности. О музыкальной классике прошлых столетий можно судить лишь косвенно, на основании трактатов, фрагментов нотаций, иконографических памятников.

Музыкальная классика возникла и формировалась в городской демократической среде, ее наиболее сложная

9. См.: Матякубов О. Хорезмская танбурная нотация XIX столетия: Запись музыки устной традиции // Ежегодник по традиционной музыке. Т. 22. М., 1990

часть сосредоточивалась во дворце, куда стекались лучшие певцы, инструменталисты, поэты, философы. При дворцах правителей Ближнего и Среднего Востока существовали особые художественные собрания – *маджлисы* (*меджлисы*), где и звучала классика высокой традиции. На таких собраниях «культивировалось почтительное отношение к музыке – максимальное внимание к исполняемому, соблюдение абсолютной тишины. В маджлисах музыкальное исполнение чередовалось с чтением стихов, и в этом проявлялась тесная взаимосвязь музыки и поэзии у народов Востока»<sup>10</sup>. Атмосфера исполнения классики была особая, поэтичная. Музичество обставлялось со всевозможной пышностью, даже роскошью. Музыканты играли, пели и танцевали в красочно убранных залах, иногда на особых возвышениях, напоминавших сцену и отделявших исполнителя от слушателей. Подобный концертный стиль исполнения облегчил современное существование классики в условиях концертной эстрады, но по-прежнему она звучит в домах богатых горожан на так называемых домашних концертах, на семейных торжествах, свадьбах, на религиозных и национальных праздниках. В турецкой классической музыке (*фасиле*)<sup>11</sup>, как и в других макамных культурах, отражены традиции суфийских радений. Здесь даже сформировалась так называемая концертная суфийская музыка для зрителей, ее можно услышать в аудиозаписи и в интернете.

Большинство традиций классики представлено многочастными вокально-инструментальными циклами. Исполнение такого цикла может длиться от получаса до нескольких вечеров. Число музыкантов в зависимости от традиции колеб-

**10.** Караматов Ф. Исполнительские традиции народов Ближнего и Среднего Востока в условиях современности // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. М., 1987. С. 13.

**11.** *Фасиль* (от араб. – *васль*) – вокально-инструментальный цикл, состоящий из семи разделов: *пешрев* (тип секвенции), внутри которого по рондообразному принципу соседствуют разделы с неизменным мелодическим текстом (*теслим*) и изменяемым (*хане*); *таксим* – более сложный по структуре; *бесте* – классические пьесы и т. д. Роль инструментального начала в фасиле весьма значительна, что связано с ведущей ролью инструментальной культуры на Среднем Востоке. Она оказала большое влияние на становление инструментальной классической музыки в арабских странах. Мелодика фасилиа диатонична, ритмы связаны не только с классическим арузным метром, но и с акцентным метром турецкого стихосложения. Ансамбль инструментов, исполняющих фасиль, включает в себя популярные в Турции: танбур, ней, уд и др. Инструментальные части чередуются с вокально-инструментальными, что роднит фасиль с другими средневосточными циклами, например с дастгах. Он также родствен тахим жанрам, как нуба и васль.

лется от 3–4-х до 40–50-ти человек. В арабских странах классикой исполняет специальный ансамбль — *тахт* (или *галфи*), в него входят помимо певца, играющего к тому же на *уде*<sup>12</sup>, *канун*, *сантур*, *кьяманча* или *джёза*, *най* (*касаб*), несколько ударных инструментов: *дарбукка*, *табл*, *даф* и ряд других. Ансамбль сопровождает певца, по возможности дублируя его; иногда отдельным инструментам поручается соло. В цикле наряду с вокально-инструментальными присутствуют чисто инструментальные части, например *такасим*<sup>13</sup>, но основные разделы всегда вокально-инструментальные, в них ансамбль аккомпанирует певцам. Это связано с преобладающей ролью вокальной музыки, связанной со словом, хотя в XX столетии виртуозное инструментальное исполнительство завоевывает все больше поклонников как в регионе, так и за его пределами.

Классический цикл основан на раскрытии нескольких сочетающихся между собой ладов (модусов), которые проявляют себя через характерные обороты-попевки с определенным этосом, такие лады в музыке Ближнего и Среднего Востока называются *макам*. Этос макаменных ладов и основанных на них циклов отразил прежде всего опыт психологической медитации, который был присущ средневековой культуре и нашел свое наиболее полное отражение в концепции суфийского мистического пути (*тарика*). Можно сказать, что классическая музыка этого региона основана на практике музыкальной медитации и детально передает все ее стадии. Каждый макам содержит свой психоэмоциональный код, воздействующий на слушателя. Система считывания кодов была чрезвычайно важной и, передаваясь из поколения в поколение, обеспечивала адекватное понимание содержательной сущности этого искусства.

Средневековая музыкальная наука канонизировала этос макамов. Великий ученый XV века, один из значитель-

12. С XIII по XIX век искусство сольного исполнительства на *уде* переживает упадок. И только в XX столетии оно вновь возрождается. Особая заслуга в этом принадлежит выдающимся арабским исполнителям Шерифу Мохиддину, Муниру Баширу и другим.

13. *Такасим* (*таксим*) — одна из наиболее популярных жанровых форм Ближнего и Среднего Востока, сложная классическая сольная инструментальная форма, основанная на макаменных ладах, — может как входить в состав циклов, так и исполняться самостоятельно. Формирование *такасима* совпало с расцветом сольного исполнительства на *уде* в VII–XIII веках, в это время были усовершенствованы технико-акустические характеристики инструмента, количество струн возросло до пяти (на современном *уде* шесть струн). В становлении *такасима* большую роль сыграли выдающиеся средневековые музыканты Ибрахим и Исхак Маусили, Зирьяб, Зальзаль. Они сделали *уд* концертным, сольным инструментом.



ных представителей суфизма Абдурахман Джами писал, что макамы *ушишах*, *нава*, *буселик* возбуждают силу и храбрость; *раст*, *ирак*, *исфахан* — веселье и радость; *бузрук*, *рахави* — чувства, смешанные с печалью и тоской<sup>14</sup>. Другой ученый, Аш-Ширази (XIV век), считал, что мелодии выражают «некоторые эстетические свойства человека»<sup>15</sup>. Этос макамов связывали с определенным временем суток: *рахави* — перед восходом; *раст* — в предполдень и т. д.<sup>16</sup>. Основные звуки макамов-попевок соотносились с небесными светилами, знаками Зодиака. Например, *нава* — с Луной и Водолеем, *раст* — с Венерой и Овном, *ирак* — с Солнцем и Близнецами и т. д. Музыка использовалась в медицинских, лечебных целях. Считалось, что *раст* излечивал глаза, *исфахан* — простуду, *рахави* — головную боль<sup>17</sup>. В сегодняшней классике подобные соответствия, за исключением эмоционального толкования макамов, почти не сохранились, хотя они используются в музыкальной терапии.

В настоящее время, по замечанию ряда исследователей, утрачиваются традиционные сакральные символы, исчезают инструкции для медитации и транса, усиливается лиризация классики<sup>18</sup>. Без мистического (суфийского) контекста художественное содержание большинства классических мелодий действительно может характеризоваться термином «лирический» (лирико-эпический, лирико-экстатический и т. д.), что обедняет их содержательную сторону. Процесс лиризации отражает сегодняшнюю жизнь музыкальной классики, которая тем не менее продолжает развиваться и не может рассматриваться только как памятник прошлого.

Жанровые формы музыкальной классики региона в XX веке весьма разнообразны. Все они представляют собой крупные циклические композиции, базирующиеся на классической поэзии, системе макамовных ладов-попевок, на общих принципах формообразования, сходных исполнительских составах, сходных музыкально-поэтических и вокальных формах и типах вокализации, поэтому их часто объединяют термином *макамат*. Вместе с тем музыкальная классика

14. Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1968. С. 307.

15. Там же. С. 290.

16. Там же. С. 325.

17. Садыкова В.Н. Средневековые восточные каноны в современном мугаме // Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности. Л., 1981. С. 147.

18. См.: Матакубов О. Хорезмская танбурная нотация XIX столетия: Запись музыки устной традиции // Ежегодник по традиционной музыке. Т. 22. С. 34.

Ближнего и Среднего Востока разделяется по региональным традициям, принципам творчества. Ближневосточный регион представляют *васль, нуба, таксим, макал*; Турцию — *фасиль*; Иран и Закавказье — *дастгах*<sup>19</sup>, *мугам*; Среднюю Азию — *макам*<sup>20</sup>, *мукам*.

Наименее изученную в современной науке афганскую классическую музыку представляют также вокально-инструментальные жанры: *газель, касыда, мухаммас, чарбайт, рага, ноубат* (отголоски западной нубы), *кхаяль*<sup>21</sup> и другие. В Афганистане распространен также бухарский цикл шашмакома.

Расцвет афганской классической музыки наблюдается в XVII–XIX веках при кабульском дворе, где причудливо сочетались собственно афганские, ирано-арабские и индийские традиции. Среди жанров, популярных в XX столетии, необходимо назвать *нагма-и касхал* — протяженные инструментальные пьесы и *нагма-и чахар тук* — четырехчастная пьеса, открывающая цикл *газелей* и чаще исполняемая на *рубabe* с

**19.** *Иранские дастгах* — многочастные циклы (от 30-ти до 80-ти частей) — бытуют в вокально-инструментальном и сольном инструментальном виде. Цикл базируется на нескольких ладах, как правило, родственных по характеру, настроению. При большом количестве частей и разделов в дастгах сравнительно немного жанровых форм: *тишдарамид, чахармизраб, аваз, тасниф, ренг*. Состав каждого дастгах, порядок исполнения разделов и система самих дастгах именуется *радиф*.

**20.** Классические традиции музыки Средней (Центральной) Азии, северных и центральных районов Афганистана представлены бухарским циклом *таджикско-узбекского шашмакома* (букв. *шесть макамов*). Цикл каждого макама унифицирован и имеет одинаковое обозначение частей, к которым добавляется наименование лада. Вокально-инструментальные и чисто инструментальные разделы в цикле, в отличие от дастгах, нубы, васля, разведены в самостоятельные части: инструментальную — *мушкилот*, с которой начинается цикл, и вокально-инструментальную — *наср*, являющуюся основной. Исполняется маком большим ансамблем — до 40-ка музыкантов и певцов. Особенностью ритмической организации является непрерывный аккомпанемент дойры, излагающей простые или сложные ритмоформулы *усуль*. В Средневековье система макамов включала в себя 12 ладов (и 12 основанных на них циклов), сейчас их шесть: *Бузрук, Рост, Наво, Дугох, Сегох, Ирок*. Сегодня бытуют локальные стили Шашмакома: бухарский, хорезмский, ташкентско-ферганский, имеющие некоторые структурные отличия.

**21.** *Кхаяль* сформировался на стыке индийской, афганской и персидской культур. Структурно кхаяль идентичен одноименному жанру североиндийской музыки. Его медленные композиционные разделы *алап, вистар, бада-кхаяль* и быстрая часть *гат* имеют в основе систему попевок-ладов (*пакады*), родственную макаму. Цикл подразделяется на две половины — медленную и быструю, наступление последней ознаменовано вступлением ударного инструмента: он излагает ритмические периоды — *тала*. В первой, медленной части музыкант может импровизировать в рамках заданных ладовых формул-попевок. По протяженности этой части судят о мастерстве музыканта.

участием *таблы, саранги, танпуры*. Кабульский стиль исполнения газели с XIX века сочетал в себе тексты классической персидской поэзии (Хафиз, Саади, Бедиль) и популярные классические стили музыки североиндийской традиции Хиндустани с применением пуштунских ритмов. Знаменитый исполнитель этой музыки Устад Касем работал в первой трети XX века при дворе короля Амануллаха. Местные классические стили представляли певцы Устад Сараханг, Устад Касем и виртуоз-инструменталист Устад Мохаммед Омар (*рубаб*)<sup>22</sup>.

Внутри региональных традиций классики существуют локальные стили, школы, традиции. В их развитие вложили немало сил замечательные музыканты — исполнители арабской музыкальной классики XX столетия. В Ираке это Осман Мавсули (1854–1923), исполнявший макамы в классическом стиле, Рашид аль-Кубанчи, Мохаммед аль-Кубанчи, его ученик Назим аль-Газали, мастер оригинального популярного классического жанра чалги-багдади Юсеф Омар (1918–1987), Хусейн Исмаил, Исмаил Халиль Фаххам. Женская традиция исполнения макама представлена именами: Муниры аль-Навазвас, Садики Салех Муссы, Селимы Мюрад и другими. Далеко за пределами арабского мира известны имена инструменталистов: братьев Мунира (р. 1950) и Джамиля Баширов, Салема Абдул Карема, Салмана Шукура, виртуоза Фарида Атраша. В египетской классике в конце XIX — начале XX века прославился Ахмед аль-Лайти. Среди современных исполнителей иранской классики выделяются Фарамарс Паяр, Джалил Шахна, Хасан Нахид, Абдолла Шахиди, Мохаммад Мусави.

В так называемом Иранском Азербайджане расположена одна из крупных школ азербайджанской классической музыки — тебризская (помимо нее существуют апшеронская, карабахская, шемахинская школы). Со второй половины прошлого столетия там стала интенсивно развиваться сольная инструментальная традиция исполнения классических циклов дестях.

Классическое искусство Ближнего и Среднего Востока, сохраняя местные черты, складывалось как достаточно универсальное. Культурные контакты имели в этом процессе существенное значение. С точки зрения творческих принципов весь массив классики региона можно разделить на две группы. В первую войдут жанры, в которых могут меняться масштабы частей цикла. Исполнитель вправе спеть или сыграть

22. О них см.: The New Grove dictionary of music and musicians. Ed. 2. 2001. Vol. 1.

одну и ту же часть в коротком или длинном варианте. К данному типу относятся дастгах, мугам, таксим. Во вторую войдут жанры, масштабы которых менять практически невозможно. Это нуба, васль, макамы. В этой группе исполнитель будет сокращать количество частей в цикле, а не их масштабы. Безусловно, это только внешние проявления более глубоких и сложных принципов творчества, которые действуют внутри данных разновидностей музыкальной классики.

Краткий обзор музыкальной классики Ближнего и Среднего Востока позволяет увидеть как универсальные принципы этого искусства, так и региональное и локальное своеобразие. О классике часто говорят как об искусстве каноническом. Главенствующую роль в этой системе играл ладоинтонационный канон, слушатели внимательно следили за появлением определенных ладовых попевок, на основе которых строились разделы и циклы в целом. Однако необходимо пояснить некоторые особенности представлений о каноне на Ближнем и Среднем Востоке. Сам канон не был чем-то незыблемым, он подразумевал гибкое сочетание свободы и регламентированности, реагировал на изменяющуюся культурную ситуацию. Это соответствовало принципу *назиры* (подражания). Принципы канонического творчества не исключали индивидуального авторского начала, а придавали ему своеобразные формы; сама оригинальность не противостояла традиции, она требовала от автора быть оригинальным, не похожим на других<sup>23</sup>. Канон был гибким в своей основе.

В классике исполнение не является сотворчеством, а представляет собой сам процесс художественного творчества. Музыкант выступает как соавтор канонизированного образца, а сами образцы выявляются из большого числа авторских прочтений классики. Однако в мусульманском Средневековье не было принято увековечивать свое имя. По мере приближения к XX веку представление об авторстве в классике все более стало приближаться к европейским стандартам, особенно это касается грамзаписи, концертной практики. Музыканты стремятся «авторизовать» свое прочтение классики, а также сочиняют по законам классической музыки. В последнем случае их имена указаны как имена авторов.

В современных условиях музыкальная классика Ближнего и Среднего Востока приспособляется к концертной эстраде, грамзаписи, телевидению. Сворачиваются грандиозные циклы, предпочтение отдается чаще отдельным их

23. См.: Восточная поэтика: Специфика художественного образа. М., 1983. С. 7, 19.



фрагментам, малым циклам. Появилось большое число музыкантов, которые не могут работать без микрофона, а порой предпочитают студийные записи. Это накладывает свой отпечаток на облик классики, однако она продолжает жить. Знаменитый иракский музыкант-исполнитель на уде (арабская лютня) Мунир Башир подчеркивал, что современные исполнители пользуются всеми техническими достижениями современности и поэтому не могут играть так, как играли в XIX веке. Многие из них, включая самого Башира, получили кроме традиционного европейское консерваторское образование (Мунир Башир – лауреат премии им. Бэлы Бартока – окончил Будапештскую консерваторию, среди его преподавателей был Золтан Кодай)<sup>24</sup>. Многочисленные фестивали классической музыки в Алжире, Тунисе, Египте, Иране продолжают собирать аудитории, конкурируя со многими видами современной популярной музыки.

В наиболее «академичном» виде классическая музыка сохранилась в Ираке, Иране и странах Северной Африки. В Сирии и Египте возникло новое направление популярной оркестровой интерпретации классики, особенно распространенное в сфере киномузыки. Многие выдающиеся классические исполнители привносят элементы авторской интерпретации, свободной импровизации в каноническое искусство макама. К примеру, Мунир Башир часто в концертной практике исполнял свободные композиции, используя классические иракские макамы в качестве основы для импровизации.

К концу XX столетия постепенно рождается необходимость рассматривать классику «не как простую сумму таких разновидностей, но как внутренне единую, целостную систему, сложившуюся в лоне мусульманской культуры... сложился подход, который позволил осмысливать макам не только как явление типологическое, но как некое “метаявление”, определяющее ведущие параметры монодийной музыки мусульманских стран»<sup>25</sup>.

Всемирную известность получают имена исследователей региональной музыки: Хасан Хабиб Тума, Лоис аль-Фаруки, Салах эль-Махди, Хамади Бен Осман (Тунис); Башир Хаджи Али (Алжир); Салах Шерки (Марокко); Анвар Субхи Рашид, Шехразад Кассим Хасан (Ирак); Али Наги Вазири, Рухулла Халеги, Мехди Баркешли (Иран); Мохаммед Массудие,

24. Н.З. Многогранный талант (о М.Башире) // Советская музыка, 1986, № 5. С. 101–102.

25. Галицкая С.П. Еще раз о макама как явлении мусульманской музыкальной культуры // Сибирский музыкальный альманах: Ежегодник, № 1. Новосибирск, 2001. С. 101.



Сададдин Арель, Махмуд Рагин Газимихал, Ахмед Аднан Сайгун, Дж. Орансай (Турция).

В конце XIX — начале XX столетия во многих странах Азии активизируется движение за национальное возрождение, возрастает интерес к развитию и возрождению классического наследия, создаются специальные общества — «Гарнат», возрождающий андалусское классическое наследие в Алжире, «Ан-Нахда» в Ираке и другие.

Проблемы развития музыкальной классики Ближнего и Среднего Востока обсуждались на крупных международных форумах: I Конгрессе по арабской музыке в Каире (1932), Всеарабских музыкальных конгрессах в Багдаде (1964) и в Марокко (1969), на конференции по вопросам арабской музыки в Багдаде (1975), на Международных музыкальных симпозиумах в Самарканде (70–80-е годы), на Международных музыкальных трибунах Азии, Международных конгрессах ММС (Международный музыкальный совет при ЮНЕСКО, VII конгресс состоялся в Москве в 1971 году), а также на Международных фестивалях национальной музыки и т. д. Ее изучением занимаются в крупных центрах, например в Международном центре по изучению традиционной музыки в Багдаде. Регулярно проводятся фестивали музыкальных культур Азии в Москве, в том числе — в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского<sup>26</sup>.

Южная Азия. Развитие традиций индийской музыки в XX столетии связано с изменившейся социально-культурной ситуацией, появлением средств массовой коммуникации и, как следствие, новой смешанной аудитории и новых смешанных стилей, новых условий концертного исполнения в рамках филармонического концерта. В Индии и Афганистане классические музыканты сосредоточиваются в XX веке при радиокомитетах и на телевидении, совмещая собственно концертные выступления с записями в студии. Вместе с тем популярность инструментального исполнительства все еще уступает в Индии популярности вокальной музыки, поэтому индийские музыканты-инструменталисты порой чаще выступают за рубежом.

Подготовка музыкантов в XX веке осуществляется как через традиционные частные школы — *гхораны*, обучение в

**26.** Среди последних — Фестиваль иранской музыки, который прошел в 2003 году. В программу Фестиваля были включены концертные выступления иранских музыкантов, мастерклассы по иранской классической музыке и иранским музыкальным инструментам — сантуру, тару, кяманче, тонбаку, лекция по истории иранской музыки ректора Тегеранской консерватории профессора Бехзада Моафи.

которых осуществляется по принципу *гуру — шисья* (учитель — ученик), так и через систему колледжей и институтов. Из традиционных школ прежнюю популярность сохраняют Агрская школа, которую возглавлял Файяз Хан (1881–1950), школа Кираны, представленная именами Абдул Вахид Хана и Абдул Карим Хана, Джайпурская школа, крупнейшим представителем которой были Алладийя Хан (1855–1946) и его ученица Кесарбари Керкар, прозванная Рабиндранатом Тагором «королевой мелодии». До XX века гхораны обычно получали свое название по месту нахождения (Дели, Гвалиор и пр.), в XX веке они чаще именуются по главам школ — выдающимся личностям (школы Рави Шанкара, Али Акбар Хана и другие). Ученики под влиянием средств массовой коммуникации более свободно смешивают традиции школ и приемы разных исполнителей. В целом, однако, гхораны постепенно утрачивают свои позиции<sup>27</sup>. Среди знаменитых классических исполнителей Индии XX столетия выделяются Рави Шанкар, Вилайят Хан, Али Акбар Хан, Хари Прасад Чаурасия, Шивкумар Шарма.

Основу индийской музыкальной классики составляет музыка, основанная на раге, — *рагсангит*. Ее «матрицу» составляет триада *рага-тала-прабандха*. Под рагой подразумеваются ладоинтонационные образования, имеющие определенные эмоциональные характеристики (так называемые *раса*, их раскрытие определяется как цель исполнения), метроритмическую организацию *тала*, композиционную, формообразующую *прабандха*<sup>28</sup>.

*Музыкальный стиль индийской классической музыки: ххьяля*

шую популярность получает *ххьяля*, и особенно его инструментальная разновидность, возникшая в XIX веке, однако наблюдается и возрождение старых стилей, в частности *дхрупада*<sup>29</sup>. Отмечая черты современного *ххьяля*, индийский музыковед Прабха Атре выделяет «возрастание личного начала в артистической экспрессии, изменение функции словесного текста, повышенное внимание к работе со звуком, усиливающееся воздействие локальных форм традиционной музыки,

27. См.: Черкасова Н.Л. Рага и ее место в индийской музыкальной культуре: Очерки. М., 1993. С. 103–104.

28. Подробнее см.: Морозова Т. Рага в музыке Хиндустани: Современный период. М., 2003. С. 4–28

29. *Дхрупад* — вокально-инструментальный жанр-стиль (и форма) индийской классической музыки. Отличается религиозно-философской углубленностью, медленным развертыванием музыки, отсутствием орнаментики. Однако в дхрупаде применяются оригинальные способы «раскачивания» звука. Композиция дхрупада состоит из следующих разделов: развернутого импровизационного вступления (*алана*) и основного раздела (*дхрупад-ган*, или *гим*).



инструментальной музыки и разнообразных явлений западной музыкальной культуры»<sup>30</sup>. Каждое поколение исполнителей кхаяля вносит новые черты в его многогранный облик. К примеру, известные мастера этого стиля Дильшад Хан и Парвин Султана используют принцип ансамблевого пения *джугалбанди*, типичный для стиля *дхрупад*, однако данное стилистическое смешение не мешает им выявить своеобразие стиля кхаяль<sup>31</sup>. Современные условия бытования индийской классики, частые выступления перед аудиторией с иным культурным опытом приводят к необходимости менять характер выступления, выбирать более доступные для восприятия раги, порой отдавать предпочтение более виртуозным композициям.

Дхрупад получил наибольшее распространение в XVI–XVII веках в творчестве знаменитых средневековых музыкантов и ученых Свами Харидаса и его ученика Мияна Тансена, развивших систему раг. К концу XIX века он утерял былые позиции, уступив место более виртуозному индо-мусульманскому *кхаялю*. Возрождение жанра-стиля дхрупад в XX столетии связано с именами братьев Дагар. После недолгого отрицания значения этой формы-стиля, который служил своего рода школой для обучения музыкантов, он стал широко исполняться на фестивалях в странах Европы, в США и в самой Индии. Его возрождению способствовал как интерес публики Европы и Америки, так и включение в программу специальных фестивалей дхрупада в Дели, Вриндабане, Варанаси и других городах, а также создание представителями рода Дагаров Общества Дхрупада (1972), в том числе его парижского отделения (1985). С 1986 года издается ежегодник, публикующий материалы о дхрупаде<sup>32</sup>. «Для иностранной аудитории он представляется идеальным медитативным стилем, озвучивающим популярные на Западе философско-религиозные учения: индуизм, кришнаизм, буддизм, суфизм и другие»<sup>33</sup>.

Стиль дхрупад использует в своем творчестве Рабиндранат Тагор (1861–1941). В основу своей композиторской практики он положил раздел *дхрупад-ган*, увидев в нем возможности для создания ярких самостоятельных произве-

30. *Прахха Атре*. Современное в кхаяле — жанре североиндийской классической вокальной музыки // Традиции и современность в индийской музыке. М., 1988. С. 91.

31. См.: *Каратыгина М.* К вопросу современного функционирования жанра кхаяль на примере творчества Бегум Парвин Султаны и Устада Мохаммеда Дильшад Хана // Там же. С. 95.

32. *Аврамец Б.* К характеристике особенностей дхрупада в связи с его местом в современной музыкальной культуре // Там же. С. 67.

33. Там же. С. 76.

дений. «В своем песенном творчестве Тагор развил лучшие качества классического дхрупад-гана, сохранив без изменений... правила композиции... Наряду с сочинением песен на традиционную религиозную тематику (пуджа), он ввел в дхрупад новую патриотическую тему (шшодеши)»<sup>34</sup>, а также любовную тематику, тему природы.

Характерной чертой стиля Рабиндраната Тагора, как и индийской классической музыки в целом, является смешение стилей (часто юга и севера, представленных двумя региональными традициями *хиндустани* и *карнатак*). К числу произведений, синтезирующих новые веяния, можно отнести *Концерт для ситара с оркестром* Рави Шанкара (1971), посвященный Устаду Аллаудину Хану. Хотя композитор заявил в комментариях о сознательном отходе от европейских схем, в концерте, созданном для европейского симфонического оркестра и индийского классического щипкового инструмента *ситара*, можно усмотреть подобие симфонического цикла, составленного из четырех частей — четырех различных раг: *Кхамадж*, *Синдхи Бхайрави*, *Адана*, *Мандж Кхамадж*. Поясняя свой замысел, Рави Шанкар отмечает, что слушатель не найдет здесь гармонии, контрапункта и других особенностей, которые формируют основу западной классической музыки. Они сознательно аннулированы, поскольку могут испортить или даже уничтожить специфику раги. Он замечает, что в индийской классической музыке не используется модуляция, но музыкант может переместить основной тон (*Са*) и даже включить в композицию фрагмент другой раги (сходное явление в среднеазиатском макаме называется *намуд*. — В.Ю.) Это проявление большого мастерства и искусства, вызывающего трепет у знатоков. Однако в легком классическом стиле *тхумри* модуляция используется довольно часто. Композитор специально использует эту технику в *Концерте* в основной раге *Кхамадж*, где *ре* установлен как основной тон (*Са*); во второй части сочинения основным тоном становится *си-бемоль*, в раге *Адана* основной тон перемещен на *ми*, а в последней части основной тон снова — *ре*. Рави Шанкар уточнял, что его ситар настроен на основной тон *до*, и ему приходится играть в несвойственной классическому исполнению «высокой позиции», поэтому он вынужден применять некоторые структурные изменения и ритмические «вольности» в кульминационных построениях. Первая часть концерта соблюдает классическую последова-

34. Морозова Т. Рабиндранат Тагор и музыкальное наследие Индии // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 4. М., 1984. С. 233.

тельность разделов: *алат, джор, гат*; третья часть написана в стиле быстрого *кхаяля*, начало второй и четвертой частей — в полуклассическом стиле *тхумри*, «более чувственном, романтическом и печальном»<sup>35</sup>. Таким образом, композитор смешивает классические и легкие (полуклассические) стили *рагсангит* и создает свободную контрастно-составную композицию, в которой к тому же сочетаются раги утренние (*Синди Бхайрав*) и вечерние (*Адана*), сочетаются особенности западной и индийской музыки.

Дальний Восток. В странах региона пласт классической музыки составляет придворная и ритуальная музыка. В отличие от музыки Ближнего и Среднего Востока, Индии она представляет собой музыку письменной традиции. В ней и сегодня применяются разнообразные системы нотации: слоговая буддийская, иероглифическая, современная цифровая, которые используются для фиксации классики.

Наибольшую популярность в мире приобретает японская придворная музыка — *гагаку*<sup>36</sup>. Этот китайский конфуцианский по происхождению термин (кит. *яюэ*) буквально означает «высокая, правильная музыка» и включает в себя придворную музыку и музыку буддийских храмов. Заимствованная из Китая, Кореи, Индокитая, эта традиция с X века развивается как направление японской музыки. *Гагаку* составляют вокальный репертуар (буддийские песнопения *сёме*, песни *сайбара*, *имае*, *розэй* и другие) и инструментальный репертуар, разделяемый на *кангэн* (музыка духовых и струнных) и *бугаку* (танцевальная музыка); по происхождению репертуар подразделяется на *тогаку* — китайскую и *комагаку* — корейскую музыку. Оркестр гагаку состоит из трех групп инструментов: духовых, струнных и ударных. В группу духовых инструментов входят флейты *рютеки* и *комабуэ*, инструмент гобойного типа с двойной тростью *хитирики*, губной орган *сё*; в группу струнных — цитра *со* или *кото*, лютня *бива*; в группу ударных — барабаны *тайко* и *какко*, гонг *сёко*. В оркестре в целом и в распределении инструментов одной группы можно увидеть трехчленную модель мира. К примеру, большой барабан *тайко* озвучивает нижний мир, двусторонний барабан *какко* — средний, гонг *сёко* — верхний мир<sup>37</sup>. Фактура музыки гагаку

35. Ravi Shankar. Program note of Ravi Shankar // Ravi Shankar Concerto for Sitar & Orchestra. EMI Records, 1971. P. 1.

36. Подробно о ней см.: Сисаури В. Гагаку — музыка древней Японии: Характеристика форм и жанров // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 4.

37. Луцинос С.Б. Музыкальное наследие Японии: Традиционная модель мира и музыкальное мышление // Цит. изд. С. 176.

определяется как гетерофония с выделением в центре звукового комплекса мелодической линии, которую образуют нижние звуки аккордовых последований губного органчика *сё* и верхние звуки арпеджированных созвучий лютни *бивы*<sup>38</sup>.

До наших дней гагаку сохраняется при японском императорском дворе и в крупных буддийских храмах. Характерной чертой гагаку исследователи называют сочетание японских, китайских и других региональных элементов. «Элементы, порученные в оркестре гагаку струнным, ударным и духовому органу сё, восходят к китайской традиции, в то время как элементы, сосредоточенные в партиях хитирики и рюэки, — к традиции западноазиатской. В музыке инструментальной гагаку был достигнут синтез элементов китайских и некитайских, но синтез этот был еще неглубок, и до настоящего времени два генетически гетерогенных комплекса существуют в структуре гагаку в достаточной степени изолированно»<sup>39</sup>. В современной практике гагаку также сохраняется традиция исполнения некоторых произведений в репертуаре *кангэн* и *бугаку*.

Гагаку исследователи считают источником, питающим все последующие виды профессиональной музыки Японии вплоть до 1912 года — периода Мейдзи, когда страна была «открыта» внешним контактам<sup>40</sup>. Ее ладовые особенности, инструментарий составили основу японской музыкальной культуры и сохраняют свое значение по сей день. В XX веке сильно поменялся менталитет японцев, и в сохранившемся искусстве гагаку стали происходить изменения. В современной ритуальной и придворной музыке Японии «многообразие структурных принципов музыки гагаку и буддийских песнопений сёме (от санскр. *сабдавидья* — учение о грамматике, рифме и вокализации; кит. *шэн-минь* — “лучезарное пение”) постепенно размывается, упрощается, прежде всего в городской традиции Нового времени, представленной в обобщенном виде театром Кабуки»<sup>41</sup>. В то же время ощущается стремление к консервации и сохранению своего наследия. В конце XX столетия издается серия грампластинок и компактдисков с записями лучших произведений из репертуара гагаку. Появляется ряд современных японских исследований по музыке гагаку, в том числе

38. Лутинос С.Б. Музыкальное наследие Японии: Традиционная модель мира и музыкальное мышление // Там же. С. 178.

39. Сисаури В. Гагаку — музыка древней Японии // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 4. С. 198.

40. См.: Лутинос С.Б. Музыкальное наследие Японии: Традиционная модель мира и музыкальное мышление // Цит. изд. С. 179.

41. Там же. С. 173.

работы Масумото Кикико, Тамба Акира. Издаются также партитуры гагаку<sup>42</sup> и Собрание японской классической музыки: Гагаку, сёмё, бивагаку (Токио, 1982).

Проблемы классической, придворной, церемониальной музыки горячо обсуждаются в XX столетии. Поначалу возникают проблемы определения роли этого пласта музыкальной культуры, он не выделяется из традиционной музыки. В западном музыкознании, довольно долго сохранявшем европоцентричные позиции, «господствовало представление, согласно которому вся созданная на протяжении столетий музыка Востока квалифицировалась как фольклор. Иногда в самостоятельную область выделялась так называемая классическая придворная музыка Средневековья, но опять-таки четкой позиции в отношении ее принадлежности к искусству профессиональному прямо не высказывалось»<sup>43</sup>. Применение к классической музыке Азии европейских критериев приводило к утверждению мнения об отсутствии профессионального наследия во многих культурах. Например, появились высказывания о том, что у арабов «отсутствует классическая музыка, поскольку классичность трактуется с точки зрения европейских критериев и связывается с наличием симфонического оркестра, европейских музыкальных форм и жанров (опера, симфония, полифоническое пение и другие)»<sup>44</sup>. Только во второй половине столетия складывается представление о классике как особом виде профессиональной музыки устной или устно-письменной традиции. Все больше внимания уделяется проблемам ее сохранения и развития. Это связано с тем, что в течение нескольких десятилетий классика переживает кризис. В одних странах это объясняется увлечением европейской музыкой, в других – суждением о том, что классика объявляется феодальным наследием, которое необходимо уничтожить. Ожесточенными были споры между ревнителями новых и старых традиций, проповедовавших порой изоляционистские взгляды.

Во второй половине столетия ученые приходят к пониманию оригинальности и равноценности для человечества культур Востока и Запада. Звучит призыв не рассматривать культуры Азии «как некую низшую или уже пройденную ста-

42. *Shiba S. Scores Gagaku: Japanese Classic Court Music. Vol. 1. Tokyo, 1955.*

43. *Еолян И.Р. Традиционная музыка арабского Востока. М., 1990. С. 168.*

44. *Мусса Сахаб Салим. Музыкальное искусство Ливана // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. С. 205.*



дию», поскольку они продолжают играть «огромную роль в общей истории художественного опыта человечества»<sup>45</sup>.

Сохранение старых традиций музыкальной культуры в XX веке сопровождается не только их изменением, но и появлением новых. В рамках процесса урбанизации повсеместно наблюдается переселение сельских музыкантов, обслуживающих обряды и торжества, в город и образование в их среде новой прослойки. Представители ее культивируют популярный классический стиль, возникший в результате смешения элитарных традиций классической музыки и традиционной музыкальной культуры, в том числе фольклора (жанры *тхумри, тапа, газель* в индийской и афганской культуре, исполнение арабских макамов оркестром *фирках*, исполнение китайской средневековой инструментальной музыки реконструированными оркестрами народных инструментов и т. п.). Эта музыка пользуется наибольшим спросом в среде буржуазии. К примеру, в Индии новый класс музыкантов именуют *мираши* (инструменталисты, аккомпаниаторы), по большей части они являются потомками мусульман, обслуживавших деревенские обряды и торжества<sup>46</sup>. Мираши, имеющие оригинальную школу народно-профессионального обучения, закрепились в классической музыке как инструменталисты, сопровождающие пение классических вокалистов.

В области профессиональной музыки устной традиции классической и традиционной музыки также заметны изменения. Развитие средств массовой коммуникации рождает целый ряд новых явлений: возникает новый класс музыкантов, работающих не в прямом контакте со слушателем, а в условиях опосредованной коммуникации (в студии); появляются новые стандарты громкости (регулировка динамики с помощью цифровых технологий) и продолжительности звучания музыки, которые связаны с объемом грампластинок, аудиокассет, компактдисков, или временным регламентом, равным отделению филармонического концерта. В этом аспекте, наряду со стандартизацией, можно говорить о явно выраженной тенденции к сокращению звучания. Многочасовые концерты, составляющие обычную практику во многих элитарных класси-

<sup>45</sup> Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 22.

<sup>46</sup> Подробно см.: Черкасова Н.Л. Рага и ее место в индийской музыкальной культуре. С. 100. Михайлов Дж. К. Музыкальная культура Индии и ее место в современном мире: Опыт системной типологизации // Традиции и современность в индийской музыке. М., 1988. С. 37–48.



ческих традициях (Индия, Индонезия, Средний Восток, Север Африки), встречаются все реже. Проведение фестивалей искусств усилило тенденцию исполнения отдельных частей из этих масштабных классических циклов. Одновременно возросла роль виртуозности, так как исполнителю сложно показать свои возможности в условиях ограниченного временного регламента. Под влиянием западного спроса больший акцент стал делаться на инструментальные жанры или версии вокально-инструментальных циклов.

### На перекрестке двух композиций

Характерной особенностью внеевропейских культур в XX столетии становится наличие двух типов композиции: традиционной (назовем ее внеевропейской) и композиции европейски ориентированной. Специфическими чертами традиционной композиции являются:

- принципиальная опора на региональные (или локальные) формы музицирования;
- преимущественное использование местных профессиональных музыкальных инструментов;
- устный характер творчества либо внеевропейские формы фиксации, например иероглифическая в странах Дальнего Востока, табулатурная на Среднем Востоке;
- наличие специальной трактатной литературы, фиксирующей правила теоретической композиции и некоторые правила практической композиции;
- псевдоанонимность творчества; этот фактор объясняется спецификой традиционной культуры, в которой важны имена великих предшественников и непопулярна идея сохранения собственного имени; устный характер творчества также не способствует долговременному сохранению имени автора.

Только во второй половине XX века ситуация меняется в связи с фиксацией имени автора на звуковых носителях — аудиокассетах, компактдисках и т. п.

XX век признал внеевропейскую композицию как самоценное явление, имеющее собственные законы развития. Музыковедение обратило внимание на личность традиционного композитора, часто работающего в рамках устной культуры. В Средней Азии, к примеру, появилось даже специальное обозначение «композитор-мелодист» (в традиционных культурах существуют свои региональные термины, например, *муллахин* в арабской музыке, *вакгейякар* в Индии).

Непростая ситуация при формировании национальных композиторских школ была связана с наличием так называемой традиционной (например, арабской) композиции и выдающихся ее представителей, делавших робкие шаги навстречу новым западным веяниям. Их творчество долгое время недооценивалось: «...Крупнейших арабских композиторов Сейида Дервиша, Закариа Ахмеда, Рида ас-Саибаты, Мухаммеда Абд аль-Ваххаба и других называют неучами, поскольку они не были знакомы с европейскими теоретическими дисциплинами и методами творчества. При этом игнорируется их совершенное знание арабской национальной классики, самобытных принципов ее ладообразования, ритмических систем и организации форм, не говоря уже о великодушном творческом наследии этих прославленных музыкантов», — писал в 80-е годы XX века ливанский композитор Сахаб Салим Мусса<sup>47</sup>. Эти композиторы явились связующим звеном при переходе от традиционной композиции, сохранившейся как самостоятельное направление, к композиции в западном ее понимании.

Одним из первых к синтезу традиционной и западной композиции на Ближнем Востоке обратился египетский музыкант и композитор Сеид Дервиш (1892–1923), некоторое время изучавший европейскую музыку в Италии. Он смело вводил европейские скрипки и деревянные духовые в арабский оркестр, использовал некоторые приемы оркестровки, стал основоположником египетской оперы. Добавив европейские инструменты, он усовершенствовал новый тип оркестра *фирках*<sup>48</sup>, который стал сопровождать драму, концертные выступления классических египетских певцов, использоваться в кинематографе. Такой оркестр играл по нотной записи, сочетая фиксированные фрагменты с незаписанными инструментальными соло национальных инструментов. В творческом наследии Сеида Дервиша музыка к драматическим спектаклям (около 20-ти), опера *Клеопатра и Антоний* (не завершена), многочисленные сочинения для арабских ансамблей (*тахт* и *фирках*), марши, вальсы (наиболее известен *Нил*), песни. Среди последних — *Государственный гимн Египта* (1919, на собственный текст).

47. Мусса Сахаб Салим. Музыкальное искусство Ливана // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. С. 205.

48. El-Shawan S. Traditional arab music ensembles in Egypt since 1867: The Continuity of Tradition within a contemporary framework // Ethnomusicology, 1984, № 2. P. 271–287.

Опираясь на традиции национальной музыки, композитор добился необычайной популярности жанра арабской оперетты, которая вызывала больший интерес, чем европейская опера. Перу Сеида Дервиша принадлежат такие известные оперетты, как *Аль-Барука* (арабский вариант французской пьесы *La mascotte — Амулет*), *Бубновая десятка* (по одноименной пьесе Мухаммеда Теймура), *Лейли и Меджнун*, *Шахразада* (на сюжет сказок *Тысячи и одной ночи*), отрывки которой он использовал в своей опере *Клеопатра и Антоний*. Для арабской оперетты характерны: свободное соотношение музыки, слова, танца; номерная структура; включение в действие жанровых сцен; опора исключительно на национальные формы (*мувашиш*, *таксим*, *самай* и другие), которые стали именоваться ариями. Значительную роль в опереттах Сеида Дервиша стали играть оркестровые эпизоды — пьесы, создающие психологическую атмосферу действия. Одна из популярных пьес — *Великая река Нил* из оперетты *Лейли и Меджнун* — отличается проникновенной лирической, величавой мелодией (с явно выраженными арабскими интонационными ходами и глissандирующими переходами от одного тона к другому), которая звучит на выдержанном остинато оркестра. Основную мелодическую линию ведут скрипки, им вторит солирующий уд. В ариях композитор использует прием, характерный для арабской классической музыки, — диалог певца и сменяющих друг друга солирующих инструментов. Такова, к примеру, ария Меджнуна *Когда наступила ночь* из той же оперетты: вокальная линия дополняется вторящими ему мелодическими фразами уда и гобоя (одним из лучших исполнителей этой партии был замечательный арабский певец и композитор Мухаммед Абдель Ваххаб). Часто Дервиш использует хор, иногда два хора, поющих антифонно; из ансамблей чаще всего встречаются дуэты. Оперетты Сеида Дервиша, с изменениями и в различных музыкальных редакциях, ставились до конца XX века. И сегодня его музыка поражает мелодичностью и свежестью интонаций.

Творчество Сеида Дервиша послужило своего рода эталоном для многих арабских композиторов. В Египте его непосредственным продолжателем считается Мухаммед Абдель Ваххаб (1902–1991), закончивший после смерти Сеида Дервиша его оперу *Клеопатра и Антоний* и с большим успехом спевший партию Антония на ее премьере в 1927 году. Абдель Ваххаб работал в основном в песенных жанрах (более 1800 песен) и в области киномузыки (фильмы *Оружие любви*, *Белая роза*, *Счастливым днем* и многие другие). В 60-е годы он

смело использовал элементы джаза, ритмы латиноамериканских танцев (самбы, румбы, танго), синтезировал мажорно-минор и арабские лады. Обладая приятным выразительным голосом (баритональный тенор), он прославился как непревзойденный исполнитель собственных песен и музыки Сеида Дервиша.

Традиции Сеида Дервиша и Абдель Ваххаба продолжили Закария Ахмад, Рийад ас-Сумати; в Ливане их последователями были мастера песенных жанров Халим ар-Руми и Тауфик аль-Баша, композиторы Филимон Вахби, Заки Насыф и Ариф Ридван. Египетский стиль, в сочетании с бедуинскими традициями, определял облик ливанской музыки XX столетия. Характеризуя стиль Халима ар-Руми, исследователи отмечают, что его знаменитые касыды и песни «принадлежат к египетской музыкальной школе. Это закономерно, ибо автор получил профессиональное образование в Каире в 40-е годы, ставшие "золотым веком" для современной музыки арабского Востока. Халим ар-Руми широко известен как создатель и исполнитель традиционных арабских касыд и других песенных жанров. Его творчество испытало сильное и благородное влияние выдающегося египетского музыканта XX века Абд аль-Ваххаба»<sup>49</sup>.

Но, пожалуй, самыми известными за пределами своей страны стали ливанские композиторы братья Рахбани (Раббани) — Асси (1923–1986) и Мансур (р. 1925), развивавшие традиции жанра арабской оперетты и на равных сочетавшие музыкальные традиции сирийской христианской музыки, арабские и западные техники. Получив начальное образование в церкви у отца Пауля Элашкера, они освоили фортепиано и орган и сохранили любовь к этим инструментам в своей творческой практике. Музыкальное образование Асси продолжил в Академии искусств Алекси Бутруза и Национальной консерватории в Бейруте. Опыт проведения фольклорных концертов и театральных постановок, в которых участвовали братья, пригодился им в дальнейшем. Особую роль в их творческой судьбе сыграла звезда арабской оперетты Фейруз, ставшая женой Асси. Братья написали для Фейруз более 15-ти оперетт, в том числе известные оперетты *Ночь и фонарь*, *Мост луны*, показанные на фестивалях в Баальбеке и Дамаске, последняя оперетта Мансура *Он воскрес на третий день* была поставлена в 2000 году. В 50-е годы композиторы неоднократно участвовали в организации между-

49. Мусса Сахаб Салим. Музыкальное искусство Ливана // Цит. изд. С. 203.

народных фестивалей в Баальбеке (в рамках которых в свое время выступали Святослав Рихтер и Герберт фон Караян). Создание братьями Рахбани лирического музыкального театра оценивается как большой вклад в формирование национального искусства. Композиторы отказались от свойственной арабским ладам микротоновости, активно применяли джазовые гармонии, включали в оркестр электроинструменты, за что подвергались критике своих коллег. Однако их музыка до сих пор пользуется огромной популярностью в арабских странах.

Взаимоотношения между двумя типами композиции оказались неоднозначными именно там, где сохраняют свои позиции профессиональная музыка устной традиции и классическая музыка (как устная, так и устно-письменная). Они продолжают самостоятельно развиваться, часто вне связи с композиторской музыкой европейской традиции. Во многих странах внеевропейского мира интерес к национальной музыкальной культуре значительно выше, чем к европейской. Но и здесь усиливаются процессы взаимодействия. Граница Запад — Восток, свое — чужое оказывается смещенной, иногда стирается в процессе сближения культур, который усиливается в XX веке благодаря становлению национальных композиторских школ, освоению европейской композиторской техники.

Проблема композиторского творчества в странах Азии связана, таким образом, с взаимодействием двух типов профессионализма — восточной и европейской традиции (а не только фольклора и композиторского творчества, как в большинстве регионов западного мира). Осознавая сложность и неоднозначность такого взаимодействия, Н.Г.Шахназарова видит в нем столкновение двух эстетик, двух мировоззрений. Порой композиторы, начав с осторожных попыток проникнуть в другой тип музыки, приходят к вторжению в существо иной профессиональной традиции<sup>50</sup>. Многие из них последовательно обучены в обеих профессиональных традициях.

Процесс сосуществования и взаимодействия разных профессиональных традиций затрагивает и сферу музыкального образования. Уровень профессионализма в различных видах традиционной культуры очень высок и поддерживается отработанной веками системой обучения. Во многих странах она продолжает бытовать в прежних формах, соседствовать с

50. См подробнее: *Шахназарова Н.Г.* Музыка Востока и музыка Запада: типы музыкального профессионализма. М., 1983.

европейской или существует ныне в рамках консерваторского образования как часть последнего. В основе традиционного обучения всегда находилась пара: учитель — ученик, мастер — подмастерье. Функции учителя разнообразны — он не только партнер по музицированию, но и жизненный и религиозный наставник, беспрекословное подчинение которому является нормой. В таком обучении музицирующий учитель воспринимается как эталон, образец. Ему подражают, его исполнительские версии копируют. В подобной среде композиторское творчество европейской традиции, с его ориентацией на неповторимость и оригинальность, часто оказывается в изоляции и мало востребовано в восточной культуре, особенно там, где еще не сложились композиторские школы. В этом кроется одна из причин того, что западная музыка поначалу успешнее осваивается в области исполнительства. При этом в роли наставника (со всеми перечисленными функциями) иногда оказываются специалисты из российских музыкальных вузов и консерваторий. Процесс открытия национальных консерваторий и академий музыки, становления многоступенчатой системы музыкального образования проходил в 20–70-е годы. В это время открываются Стамбульская муниципальная консерватория (1923), Каирская консерватория (1959), Академия музыки (Багдад), Консерватория в Рабате (Марокко), Бейрутская консерватория, Национальная консерватория в Тегеране (1949), Тегеранская консерватория (европейского типа, 1954), Стамбульская государственная консерватория (1971), Пекинская (Центральная) консерватория (1949), позже — консерватории в Шанхае и Тяньзине. В Японии этот процесс начался в конце XIX века открытием Императорской (ныне Государственной) академии музыки (1887). Большинство консерваторий имеют факультеты национальной музыки и европейской музыки<sup>51</sup>. Нередко музыканты получают образование сначала в национальной, а затем в одной из европейских консерваторий. Помимо консерваторий в странах Азии были открыты многочисленные музыкальные (государственные и частные) музыкальные школы и училища. Во многих из них работали музыканты из СССР, а ныне работают представители музыкальных культур России, стран СНГ. Музыкальные факультеты существуют также в университетах и военных училищах.

**51.** Обучение длится четыре года (для исполнителей). По окончании выдается диплом бакалавра. Музыковеды (если консерватория имеет такое отделение) могут продолжить обучение и через два года получить степень магистра.



К середине столетия усиливается влияние поп-культуры, на основе которой возникают местные формы поп-музыки. Этот процесс стимулируется «заимствованием технических средств и способов распространения продуктов массовой культуры. Расширившаяся сфера бытования поп-музыки привела к тому, что выпуск продукции массовой культуры стал практически неуправляем. Привлекательность коммерческой музыки становилась все более ощутимой для представителей традиционной культуры: работа в этой области обеспечивала известность, признание, материальное благополучие. Большая часть слушающей публики была привлечена западной музыкой (в «серьезном» и «легком» ее вариантах) и местными видами поп-музыки»<sup>52</sup>.

### Процесс формирования композиторских школ

XX столетие стало временем приобщения музыкальных культур Азии к западному опыту, формирования национальных композиторских школ, внедрения творческих методов современных западных композиторов и самой системы композиции. Композиторские школы Азии представлены следующими именами: Египет – Сеид Дервиш, Закариа Ахмед, Риад ас-Санбати, Мухаммед Абд аль-Ваххаб; Ливан – Заки Насыф, Филимон Вахби, Сами ас-Садави, Ариф Ридван, Халим ар-Руми, Тауфик аль-Баш, братья Рахбани; Сирия – Фуад Хассун, Фуад Махфуз, Фарид Сабри; Ирак – Мунсер Джамаль Хафус; Алжир – Мохаммед Тобаль, Абдельхамид Абабсы, Аким Бенатия, Абд аль-Ваххаб Салим, Буджемиа Мезрал, в последней четверти XX века – Карим Касель, Омар Ягуби (проживают во Франции), Фрех Кожда (джазовый музыкант, проживает в США); Тунис – Джазири Хамиди; Марокко – Абдельваххаб Агуми, М. Шекруни; Турция – Дикран Гуашийан, Ахмед Аднан Сайгун, Али Риза Бей, Ульви Дж. Эркин, Ильхан Усманбаш; Иран – Али Наги Вазири – основоположник национальной композиторской школы, Рухулла Халеги, Парвиз Махмуд, Хосейн Теграни, Мустафа Поур-Тураб; Китай – Си Син-хай, Ма Сы Цун, Ду Минсинь, Тай Хунвей, Тан Дун; Япония – Т.Шибата, Такемицу Тору, Киохико Кажима, Икебе Ш., Исихара Тадаоки и другие.

<sup>52</sup> Михайлов Дж. К. О некоторых современных тенденциях в традиционном музыкальном искусстве стран БСВ и Южной Азии // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. С. 92.

В процессе формирования композиторских школ можно выделить три этапа: робкие шаги по синтезу национальной и западной композиции, синтез на равных и авангардные поиски. Поначалу многие национальные композиторы применяли простейшие приемы соединения восточной мелодики и европейской гармонии и полифонии, затем создавали новые техники, основанные на более тонком синтезе национальных и европейских традиций, а далее (что немало важно для региона) пришли к синтезу различных стилевых традиций внутри национальной культуры. Порой эти традиции отстоят друг от друга гораздо дальше, чем национальное и западное, поэтому во многих культурах стояла не только проблема Восток – Запад, но и не менее острая проблема Восток – Восток. Опираясь на традиции, композиторы понимали традиционное как непрерывный линейный процесс, включающий новации, а современность трактовали как сегодняшний этап эволюции традиционного.

Опора на национальную музыку – как фольклор, так и классику – стала основным методом творческой работы композиторов. Особенно интересны были опыты соединения маканного классического искусства и сонатно-симфонических принципов. На этом пути их подстерегало немало трудностей, о которых Н.Г.Шахназарова пишет: «Задача представлялась необычайно трудной, ибо именно в этой сфере происходит реальное столкновение двух эстетик, двух типов музыкальной драматургии. Удастся ли разрубить этот гордиев узел противоречий, возможно ли создание некоего синтетического жанра, в котором не были бы ущемлены “права” ни одного, ни другого жанра, в котором сочетались бы впечатляющие черты мугамно-макомного искусства – его медитативная углубленность, способность к самосозерцанию, восприимчивость к тончайшим нюансам – и не менее впечатляющие черты сонатной драматургии – активность действия, многоаспектность связей с жизнью, – покажет, видимо, будущее. Ибо, как всегда в искусстве, последнее слово за творческой практикой»<sup>53</sup>.

Усваивая западный опыт, композиторы Азии ориентировались на два образца: позднеромантический стиль, в том числе европейский музыкальный ориентализм (и выросшую на его почве школу композиторов так называемого Советского Востока), и новые композиторские техники XX века, в том числе авангардные, оказавшиеся созвучными многим

53. Шахназарова Н.Г. Об опыте взаимодействия двух типов профессиональных традиций // Там же. С. 37.



азиатским культурам. Среди жанров западной музыки предпочтение оказывается театральным жанрам — опере, оперетте, музыкальной комедии, поскольку они имеют аналоги в национальной культуре (мистерияльный театр — *ташабех* в арабских странах, *Пекинская опера* (Цзинцзюй), японский театр *Но* и *Кабуки*, вьетнамский театр *Тео* и другие). Зрелищные формы музыкальной культуры не только развиваются в странах Азии, но и охотнее экспортируются в Европу и Америку (считается, что они легче воспринимаются неподготовленным слушателем). Во многих странах Азии открываются национальные оперные театры: Оперный театр в Каире (1869), Театр оперы и балета им. Рудаки в Тегеране (1967), Государственный театр оперы и балета в Анкаре (1949), Стамбульский государственный театр оперы и балета (Стамбульская городская опера — 1960), с 1920 года функционирует оперная труппа *Асакусси* в Токио. В них ставятся как пьесы национальных композиторов, так и западная классика — оперы Глюка, Бизе, Верди, Гуно, Мусоргского, Чайковского и других композиторов. В большей мере опера развивалась в Турции и Иране, где были созданы национальные оперные школы.

К поколению композиторов, получивших европейское музыкальное образование и работавших в жанрах западной музыки, в том числе в жанре оперы, относится крупнейший турецкий композитор и исследователь XX столетия Ахмед Аднан Сайгун (1907–1991). Получивший образование в области турецкой музыки (в Измире), он в течение трех лет (1928–1931) изучал композицию в Париже под руководством Венсана д'Энди. В последующие годы принимал участие в фольклорных экспедициях Белы Бартока, читавшего в Анкарской консерватории лекции по методике экспедиционной работы и проблемам изучения народной музыки<sup>54</sup>. В творческом наследии Сайгуна пять симфоний, оратория *Юнус Эмре* (1946), вокальная лирика (баллады, романсы), два струнных квартета, *Дивертисмент для оркестра*, *Кантата в старинном турецком стиле*, исследовательские работы<sup>55</sup>. Успех пришел к композитору уже в 1931 году, когда был исполнен написанный под руководством д'Энди *Дивертисмент для симфонического оркестра*<sup>56</sup>. Не меньший успех ожидало исполнение в Париже

54. Об этом см.: *Рустам-заде З.* Живая легенда турецкой музыки // Советская музыка, 1986, № 5.

55. *Saygun A.* Ethnomusicologie tyrique // Acta musicologica, 1960, vol. 32; *Saygun A.* Основные принципы выразительности в музыке Среднего Востока // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 2. М., 1973.

56. См.: *Мартынов И.* Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века. М., 1970. С. 201 – 202, 401.

оратории *Юнус Эмре*, посвященной известному суфийскому поэту Турции Юнусу Эмре, жившему в XIII веке. Леопольд Стоковский, дирижировавший парижской премьерой, даже попросил посвятить ему эту ораторию<sup>57</sup>.

Оперы Сайгуна были ярким явлением в турецкой культуре, для которой характерно внимание к этому жанру<sup>58</sup>. Его опера *Феридун* (1934) официально считается первой турецкой оперой, хотя в 20-е годы прошлого столетия появились две оперы композитора Джемалея Решида (*Зейбех* и *Деревенская трагедия*)<sup>59</sup>. Определенное влияние на Сайгуна оказало оперное творчество Дикрана Гуашийана и Джемалея Решида.

В 1949 году в Анкаре исполнением первого акта оперы Сайгуна *Керем* (на сюжет восточной легенды) открылся Анкарский государственный театр оперы и балета. В 1973 году на Стамбульском международном фестивале поставлена его опера *Кероглу* (либретто С. Бату по мотивам тюркского эпоса, в премьерном спектакле участвовал азербайджанский дирижер Ниязи). Это произведение было признано крупной вехой в развитии оперного жанра в стране. В основе драматургии произведения лежат большие сцены сквозного развития, построенные на соединении речитативов и ариозо, некоторые из них написаны в формах турецкой музыки<sup>60</sup>. Последняя опера *Гильгамеш* на сюжет из древневавилонского эпоса написана в 1976 году.

Симфоническое творчество Сайгуна представлено произведениями разных жанров: пять симфоний, *Дивертис-*

57. Н.З. «Живая легенда» турецкой музыки // Советская музыка, 1986, № 5. С. 99 – 101.

58. В становлении оперных традиций в Турции в первой половине XIX века немалую роль сыграли гастролировавшие там итальянские труппы. Популярности оперы и оперетты способствовали исконные театральные традиции турецкой культуры, национальные формы музыкального театра: театрализация обрядов, легенд, сказок, театр теней, театр кукол, а также религиозные мистерии – *ташабех* (*шабех*). В начале XX века жанровый диапазон турецкого музыкального театра был достаточно широк: комедия с музыкой, водевиль, оперетта (первая оперетта *Продавец гороха* Т. Чухаджяна была поставлена в 1898 году). В этом жанре работали Али Риза Бей, Каптанзаде (*Продавцы ложек*, *Стамбульский интеллигент*, *Знатная особа*), Дж. Р. Рей (*Три часа*, *Прекрасная жизнь*, *Маскарад*). Многочисленные оперные театры в Турции создавали предпосылки для развития оперного жанра. Большую роль в этом процессе играли также международные музыкальные фестивали, в том числе международные фестивали в Стамбуле (в 1991 году прошел 19-й фестиваль).

59. См.: *Штейнпресс Б.* Оперные премьеры XX века. В 2-х т. Т. 1: 1904–1940. М., 1983.

60. Об этом см.: *Виноградов В.С.* На фестивале в Стамбуле // Советская музыка, 1975, № 6

мент, *Концерт для фортепиано с оркестром*. Для композитора вопрос синтеза национальных и западных техник (преимущественно романтического стиля и импрессионизма) был очень важным. На одной из встреч в Москве он сказал: «Если композитор замкнется только в узких национальных рамках, только внутри музыкальной традиции своего народа, то он в определенной мере обеднит саму эту традицию. Ведь и устное народное творчество находится в непрерывном процессе развития, постоянно соприкасается с фольклором других народов, к нему нельзя относиться как к чему-то раз и навсегда данному, неизменному»<sup>61</sup>.

В процессе синтеза разных традиций определенную сложность представляет выход за пределы традиционной культуры, которая составляет основу мировоззрения композитора. Об этом, в частности, пишет турецкий композитор Дженгиз Танч: «Индивидуальный способ выражения композитора основывается на установившейся традиции и самоограничении свободного воображения. Или, наоборот, — и это актуальная проблема — установившаяся традиционная техника может находиться в постоянном противоречии с несдерживаемым воображением композитора. Следует поэтому или приспособливать эту технику к требованиям нашего воображения или изменять ее так, чтобы она соответствовала традиции»<sup>62</sup>.

Одна из интереснейших композиторских школ XX столетия, которая представлена оперными и симфоническими жанрами, сложилась в Иране. Древние традиции профессионального музицирования накладывают отпечаток на приверженность иранских композиторов к инструментальному мышлению, симфонизации оперного и камерно-вокальных жанров.

В становлении оперного жанра в Иране большую роль сыграли национальные формы музыкально-театральных действий, издавна бытующие на Среднем Востоке. Это народные традиции праздника *Науруз* (древний земледельческий праздник, сейчас к нему приурочен мусульманский Новый год), театрализованные песни, сказки (в том числе знаменитый свод *Сказок 1001 ночи*, в котором рассказ перемежается с пением и диалогическими сценками), религиозные мистерии — *тазийе* и т. д.

61. НЗ. «Живая легенда» турецкой музыки // Советская музыка, 1986, № 5. С. 100.

62. Танч Д. Традиционная и современная музыка в Турции // Традиции музыкальных культур народов Ближнего и Среднего Востока и современность. С. 217–218.

В 1918 году в Тегеране была открыта европейская консерватория, сыгравшая значительную роль в становлении оперы в Иране. При консерватории долгие годы функционировала оперная студия. На ее базе шло становление оперного искусства. В 1967 году началась деятельность Театра оперы и балета им. Рудаки, на сцене которого были поставлены оперы *Зол и Рудабе* С.Бахчебана, *Хосров и Ширин* Х.Дехлеви, *Пардис и Париса* Л.Чекнавориана. Оперные и балетные постановки регулярно входили в программы Ширазского и Персепольского международных фестивалей. После Исламской революции 1979 года судьба иранской оперы была очень сложной. Большинство музыкантов уехали из страны.

Симфоническая музыка в Иране представлена именами композиторов, получивших европейское образование, — Ф.Фарзоне, Л.Текнавориана, П.Махмуда и других. Многие иранские композиторы обращались к опыту Советского Востока: С.Хагани, С.Бахчебан. В последние годы часто звучат симфонические произведения М.Поур-Тураба, Мохаммеда Реза Шаджариана, Кайхана Калхора.

Жанры инструментальной музыки постепенно набирают силу и широко распространяются во второй половине XX столетия, когда появляются крупные инструментальные школы — японская, ливанская, турецкая и другие. Развитие инструментальной музыки в первой половине века характеризуется преобладанием жанров камерной музыки, инструментального концерта, симфонической поэмы (в меньшей степени симфонии). Несмотря на то что в странах Азии и Северной Африки были созданы симфонические коллективы, традиции симфонической музыки, требующие подготовленного слушателя, развивались менее интенсивно. В некоторых странах (к примеру, в странах Персидского залива) они не «прижились» и симфонические оркестры слились с оркестрами оперных театров либо с оркестрами радиокомитетов. Во многих странах симфонические оркестры существуют в рамках высших музыкальных учебных заведений; таков, к примеру, японский Оркестр Государственной музыкальной академии, созданный в 1897 году. Такие коллективы ведут интенсивную концертную деятельность. Так, только в Иране за несколько лет с 1968-го по 1972-й год состоялось 253 симфонических концерта, не считая выступлений оркестра на ежегодных музыкальных фестивалях в Ширазе<sup>63</sup>. Широко известны, в том числе и по гастролям в нашей стране, Анкарский президентский симфони-

63. См.: Даидамирова С. Современная музыкальная культура Ирана: Обзор. М., Информкультура. Вып. 4. 1979.

ческий оркестр и Стамбульский государственный симфонический оркестр, с которыми выступали турецкие дирижеры Г. Айкал, Дж. Решид Рей и другие. Во многих симфонических коллективах Азии работают по приглашению музыканты из Австрии, Германии, России, стран СНГ.

В состав симфонических оркестров часто вводятся национальные инструменты, исполняющие сольные партии и придающие, так сказать, национальный колорит звучанию. В то же время инструменты симфонического оркестра становятся обязательными в новых типах национальных оркестров (например, в арабском оркестре *фирках*). Такие оркестры могут сочетать принципы игры по нотам с устной традицией. Организуются и оркестры национальных инструментов (по образцу Андреевского оркестра русских народных инструментов), в их состав входят реконструированные национальные инструменты и могут включаться отдельные инструменты симфонического оркестра, в основном скрипки и деревянные духовые (гобой, кларнет). Для подобных оркестров формируется специальный репертуар, включающий переложения образцов национальной классической инструментальной музыки и специально написанные сочинения — фантазии, концерты, дивертисменты и пр.

Практика игры на национальных инструментах по западным методикам широко распространилась, например, в Китае, в том числе под влиянием советских музыкантов. Одним из первых китайских композиторов ее развивал Лиу Тианхуа, используя китайскую двухструнную скрипку *эрху* как солирующий инструмент<sup>64</sup>. Постепенно формируется отдельный репертуар для таких коллективов, включающий переложения народных песен и специально созданные произведения. У истоков китайской инструментальной музыки стоял композитор Си Син-хай (1905–1945), написавший две симфонии (Вторая симфония *Священная война* посвящена Великой Отечественной войне в СССР), *Китайскую рhapsодию* для симфонического оркестра. Будучи учеником Поля Дюка в Парижской консерватории, он перенес на китайскую почву позднеромантический стиль, желая «создать новый стиль в китайской музыке»<sup>65</sup>. В 30–50-е годы широко использует обработки народных мелодий в своих симфонических и камерных сочинениях Ма Сы Цун, также обучавшийся в Париже<sup>66</sup>.

64. The New Grove... Vol. 5. P. 650.

65. Шнейерсон Г. Си Син-хай. М., 1956. С. 43.

66. Подробнее о старшем поколении китайских композиторов см.: Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века. М., 1970.

В 80-е годы появляются многочисленные концерты для национальных инструментов с оркестром и сольные сочинения. Среди них: *Концерты для пипы с оркестром* Тан Дуна и У Цучана, *Поэма для пипы* Тянь Шаофына, обработка народной мелодии *Весна в Тянь-Шане* Ван Фаньди, поэма для моринхура *Зеленая долина* Ли Хуан Джуна (композитора из Внутренней Монголии – района Китая). Оригинальную форму концерта для национальных инструментов представляет собой сочинение Тан Дуна *Театр оркестра I Сюнь* для 11-ти старинных керамических окарин, голоса, пантомимы и оркестра (1992).

Наряду с сочинениями для оркестра народных инструментов развиваются жанр обработок народных мелодий для симфонического оркестра, жанр концерта для западных инструментов. Известный ныне китайский композитор Тан Дун написал обработку мелодии *Весна в Тянь-Шане*, Лю Тунна создает *Восточный фортепианный концерт*, Чу Шаосун – *Скритичный концерт*, Джоу Лун пишет симфоническую поэму *Песня рыбака*. Особую популярность приобретают симфонические и фортепианные переложения музыки Пекинской оперы. Мастером этого жанра считается композитор Ин Чандзун, использующий особенности тембровой палитры оркестра Пекинской оперы в своих симфонических редакциях.

Китайские исследователи выделяют несколько этапов в развитии симфонической музыки в этой стране: период зарождения (1840–1927), период расцвета и формирования эстетических принципов китайской симфонии (1949–1966), период спада в развитии китайской симфонической музыки, связанный с «культурной революцией» (1966–1979), период возрождения китайской симфонической музыки (1976–2000), происходящий на фоне общего подъема музыкальной культуры<sup>67</sup>.

В последние десятилетия XX века появляются интересные сочинения китайских композиторов: симфония *Юность* Ду Минсиня, симфоническая сюита *Прекрасный Пекин* и увертюра *Весеннее утро в горной деревне* Тай Хунвея, симфоническая фантазия *Заснеженный сад* Сюй Чжэнмина, сюита *Золотая осень* Ху Цзюнши, *Пагода Лунхуа* Хэ Чжанхао и другие произведения. Глубокие корни в китайской и японской культуре имеет жанр пейзажной живописи, с ним связаны традиции средневековой инструментальной программной музыки, в свою очередь образующей единый культурный пласт с ри-

67. См.: Ло Шиш. Китайский симфонизм в диалоге с европейским. М., 2003.

сунком и поэзией. С китайскими оркестрами работают такие известные дирижеры, как Хуан Лифэй, Го Сяоин, Ли Гоцюань<sup>68</sup>. Появляются и камерные сочинения китайских композиторов, среди них *Струнный квартет* Чан Чайи, *Музыка для духовых и ударных* Чань-Йи, ее же *Запах деревьев для струнного ансамбля*.

Из китайских композиторов, творчество которых развернулось в последнее время, значительный интерес представляет творческая личность Тан Дуна (р. 1957) – выпускника Пекинской консерватории, обучавшегося затем в США. Он применяет современные композиторские техники, причудливо смешивает традиции, использует богатство мировой музыки (подробно см. далее раздел об авангарде в музыке Азии).

Своеобразием развития японской музыкальной культуры исследователи считают сильное влияние европейской музыки. Создание в Токио в 1925 году (при непосредственном участии дирижера и композитора Косаку Ямада) Японского филармонического общества, открытие театра *Асакусии-опера* способствовали распространению западных традиций. Характеризуя ранний период развития западных традиций в Японии, И. Мартынов пишет: «Реформа Мейдзи (1858), которая покончила с многовековой изоляцией и феодальной отсталостью страны, привела к модернизации, оказавшейся по сути дела и европеизацией, ибо она исходила от европейской концепции и реальности. С этой точки зрения годы 1879–1930 рассматриваются в японском музыкальном искусстве как период подражания европейской классике. Лишь после окончания Второй мировой войны среди японских композиторов пробуждается настоящий интерес к отечественным музыкальным традициям»<sup>69</sup>. Развитие жанров инструментальной музыки здесь, как и в Китае (при всей разнице исторических условий), связано со второй половиной столетия.

Среди своеобразных жанров японской инструментальной музыки, навеянных спецификой культуры, необходимо отметить пейзажную живопись: *Три размышления для камерного оркестра* Киохико Кажима, испытавшего влияние французского импрессионизма. По мнению И.И.Мартынова, пейзажная живопись связана с французскими влияниями. Однако она имеет глубоко национальные корни в музыке, средневековом рисунке и поэзии. Это направление активно

68. См.: *Ло Ши*. Китайский симфонизм в диалоге с европейским.

69. *Мартынов И.* Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века. С. 393.

развивается во второй половине XX века в творчестве композиторов Икебе Ш. (*Сверкание* для группы флейт), Исихара Тадаоки (*Гобелен* для оркестра ударных инструментов), Есимацу Такаси (*Птицы* для оркестра флейт), Такемицу Тору (*Ноябрьские шаги* для бивы, сякухати и оркестра, *Эскиз дерева под дождем* для фортепиано, в котором явно прослеживаются традиции Дебюсси и Равеля), *Будущий дождь* для камерного оркестра, *Мерцающий зеркальный рассвет* для двух скрипок и другие.

Отмечая тесную связь творчества японских композиторов с традиционной культурой, японский исследователь Сабуро Сонобэ особо подчеркивает необходимость развития всех форм культуры: «Мы можем понять тех иностранцев, которые увлекаются японской классикой и скорбят о том, что Япония теряет свои традиции. Однако для того, чтобы нынешнее молодое поколение японцев могло осознать всю ценность классического наследия, нужны не слова, не статьи, нужно творчески развивать традиции применительно к нынешней эпохе, создавать на их основе современные произведения. Простое следование традициям не ведет к созданию современного искусства»<sup>70</sup>.

XX век знаменует собой развитие жанра симфонической музыки в Турции. В этой области работают Д.Рей (симфоническая поэма *Зов*), Ульви Кемаль Эркин: 1-я и 2-я симфонии, *Концерт* для скрипки с оркестром, *Концерт* для фортепиано с оркестром). В стране функционирует несколько симфонических оркестров: Анкарский президентский симфонический оркестр, Стамбульский и Измирский государственные симфонические оркестры. Симфоническая музыка звучит на международных фестивалях: так, на Стамбульских форумах прозвучали новые сочинения турецких композиторов: *Анатолийская сюита* Ф.Тюзюна, электронные композиции И.Мимароглу, Б. Ареля.

Тенденции развития симфонической музыки в странах Ближнего и Среднего Востока связаны с проблемой соотношения национальных истоков и принципов европейского симфонизма – макамность и симфонизм. Отмеченная ранее принципиальная разница в методе развития музыкального материала в национальной классике (макамы) и в европейской симфонии приводит поначалу к преобладанию жанров,

70. Сабуро Сонобэ. Традиция и современность // Советская музыка, 1965, № 9. С. 135. См. также: *Дубровская М.Ю.* Ямада Косаку и формирование японской композиторской школы (последняя четверть XIX в. – первая половина XX в.). Новосибирск, 2004.



допускающих свободный подход к форме: это жанры симфонической поэмы, сюиты. Примером могут служить произведения египетских композиторов старшего поколения: *Сюита на коптские темы* для симфонического оркестра Абу Бакра Хайрама, симфоническая поэма *Сахара* Ибрагима Хагата, симфоническая поэма *Невеста Нила* Фуада эль Захири.

В творчестве композиторов второй половины столетия (например, в сочинениях иракского композитора Фариды Аллаверды, работающего в камерных и симфонических жанрах) можно найти органичное слияние арабских и западных элементов. Параллельно в инструментальной музыке арабских композиторов получают развитие камерные жанры, инструментальный концерт. Широкая пропаганда симфонической музыки в регионе ведется в основном в Египте, Ливане, Сирии, Турции, Иране. Именно во второй половине столетия в области симфонической музыки выдвигаются имена ливанских композиторов — Валида Гольмии, Сальвадора Арнита, Тауфика Суккара. Следует отметить особую роль жанра концерта для национальных музыкальных инструментов, имеющего корни в классических традициях музицирования. Среди произведений, написанных в конце столетия, можно отметить *Концерт* для уда и симфонического оркестра Мунсера Джамаля Хафуса (Ирак).

### **Азиатский музыкальный авангард**

Во второй половине XX века во многих странах Азии возникает направление, которое сегодня принято называть национальным (китайским, японским, турецким) музыкальным авангардом. В Турции и Японии оно формируется в 50–60-е годы, в Китае несколько позже — в 80-е.

Под воздействием западного авангарда в среде композиторов, получивших музыкальное образование на Западе, идет интенсивный поиск новых композиторских техник, соединяющих национальные и авангардные западные традиции. Этот достаточно противоречивый процесс имел своеобразные черты в разных регионах Азии. Ярче он был выражен в странах, тесно контактировавших с Западом, — в Турции, Японии, но находил свое отражение и в республиках Советского Востока, и в Китае. Характеризуя национальный музыкальный авангард, В.Н.Холопова пишет: «Он весьма неоднороден, вмещает в себе как крайности новизны, так и становящуюся будущую классику (разных направлений), благодаря чему и сам термин “авангард” предстает как условный. Тем не менее со-

временное музыкальное творчество включает в себя поиски характерно авангардного типа»<sup>71</sup>. Почвой возникновения национального авангарда в странах Азии стали попытки «найти пути синтеза современной реальности и характерного для современного мира мышления с собственным ощущением национальной традиции»<sup>72</sup>.

В Турции в 50–60-е годы наступает время поиска в сфере синтеза форм авангарда и национальной музыки. В творчестве Ильхана Усманбаша это находит отражение в *Струнном квартете*, пьесах *Движения* для оркестра, *Прыжок в пространство* для скрипки и четырех инструментов, в музыке Дженгиза Танча – композиторов, которые считаются основателями восточного авангарда в Турции. В их сочинениях можно услышать соединение сериализма, пуантилизма, сонористических приемов с народно-ладовой системой турецкой музыки. Характеризуя современные композиторские техники и собственную манеру письма, он отмечает в ней атематическое линейное развитие народного тематического материала, вертикальную гетерофонию и полиладовую технику (в том числе сегментацию макамовых ладов), абстрактные соединения ритмических моделей, различных ритмов, разные формы остинато и педали, большую распространенность медитативных образов<sup>73</sup>, идущих от турецкой классической музыки (см. *фасиль* в предыдущем разделе). Предлагая изучать современные техники, он считает сериализм (с тенденцией от строгого интегрального сериализма к более свободному методу веберновского типа) одним из перспективных для композиторов Азии направлений. «Используя тетрахордную серию азиатских ладов путем сегментации, возможно установить новую структуру сериализма. Вместо старой тональной концепции мы можем создать интересные ладовые краски, расширяющие содержание сериального метода. На этом уровне возможен выход за пределы ладовой сериальности в мир микротональной музыки, ибо каждый тетрахорд состоит из одного или больше микротонов», — пишет он<sup>74</sup>.

Развитие музыкального авангарда в странах Азии было связано с деятельностью Обществ новой музыки, проведе-

71. Холопова В.Н. Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // М.Е.Тараканов: Человек и Фоносфера. М., 2003. С. 243.

72. Танч Дж. Традиционная и современная музыка в Турции // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. С. 217.

73. Танч Дж. Традиционная и современная музыка в Турции // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. С. 218.

74. Там же.

нием фестивалей музыки XX столетия. В Японии распространению новых техник способствовали открытие Студии электронной музыки (1955) и создание Общества музыки XX столетия (1957), которое до 1965 года проводило ежегодные фестивали новой музыки (наподобие Дармштадтских); немаловажную роль сыграли проходившие с 60-х годов Фестивали японско-германской новой музыки, а также Фестивали современной музыки в Японии (их директором был японский композитор Такемицу Тору). Новые композиторские техники (алеторика, электронные звучания) использовались с 1930 года в творчестве Т.Шибаты и Такемицу Тору. Своим произведением *Ойваке-буши Ко* (наименование театральной пьесы, 1973) Шибата положил начало сценическим действиям, в которых соединялись традиции театра Кагеля и Лигети и музыки японского театра<sup>75</sup>.

Во многих авангардных сочинениях возникает проблема отражения национальной специфики музыки. Написанные для европейских музыкальных инструментов, они часто не различимы по национальной и даже региональной принадлежности. В этой связи особую роль приобретает имитация тембра национальных инструментов или их использование. Такемицу Тору (1930–1996), к примеру, создал ряд авангардных произведений для национальных инструментов: своеобразный концерт сякухати *Затмение* для бивы (лютня) и сякухати (шякухачи – бамбуковая флейта) и концерт для оркестра *Ноябрьские шаги*, написанный к 125-летию Нью-Йорка. В этих сочинениях он использует характерные приемы звукоизвлечения бивы (в том числе удар по деке, кластеры), особые vibrato и «шумное дыхание» сякухати, а в *Ноябрьских шагах* они перенесены и в партию оркестра.

Начиная с 60-х годов композитор активно использовал тембры национальных инструментов в музыке к кинофильмам (в том числе к фильму Акира Куросавы *Ран*, получившему премию «Оскар» и две премии Британской киноакадемии), в музыке к телевизионным программам.

В своем творчестве Такемицу Тору испытывал влияние нескольких крупных композиторов XX столетия, в том числе Оливье Мессиана и Джона Кейджа. Заметное влияние Мессиана прослеживается уже в раннем сочинении *Lento in due movement* (1950) для фортепиано, где композитор продемонстрировал характерные черты своего музыкального языка: преобладание модальных структур (в том числе трихорда в кварте), активное использование разнообразных регистров и

75. См. об этом: The New Grove... Vol. 12. P. 884–887.

тембров, включение в музыкальную ткань шумовых звучаний. В 1951 году он организовал в Токио Экспериментальную мастерскую, где искал пути соединения оригинальных тембров японских инструментов и новых возможностей западной музыки. В *Камерном концерте* (1955) и *Непрерывном отдыхе I* для 13-ти духовых инструментов (1952) он отказывается от тактовой черты, а в других сочинениях 50–60-х годов использует возможности электронной музыки и природные звуки (*Музыка воды*, 1960). Тем не менее музыка композитора тесно связана с представлением о традиционной модели мира, которая сложилась в японской культуре. Так, упомянутый трихорд в кварте непосредственно связан с представлением о верхнем, среднем и нижнем мирах, составляющих традиционную модель мира<sup>76</sup>. «В музыкальной культуре Японии, — считают исследователи, — доминирующее положение постепенно занял трихорд в кварте. Это отражает идею общения крайних миров через средний... акцентирует внимание на неравенстве ладо-кустических полей, образующих единую... ладоинтонационную структуру... подчеркивает тот факт, что мышление осуществляется не только полями, но и их гранями (ступени, тяготение среднего тона в крайние). Эта логика просматривается и в традиции Но»<sup>77</sup>. Видимо, осозная космогонический смысл категории воды, композитор в начале 80-х годов возвращается к идее музыки воды в таких произведениях, как *Путь одинокого* для струнного квартета, *Бегущая река* для фортепиано с оркестром и *Дальние зовы. Звучащие далеко* для скрипки с оркестром. В этих произведениях Такемицу Тору возвращается к тональной системе. В *Дальних зовах...* использована серия из шести звуков: *es — e — a — cis — c — as*, где первые три звука образуют слово море (*англ.* Sea)<sup>78</sup>.

Идеи этих сочинений он развивает в композиции *Цитата мечты* для двух фортепиано и оркестра (1991). Она имеет подзаголовок — строку из поэмы Эмили Дикинсон: «Скажи, море, возьми меня!». Оркестровка сочинения и некоторые

**76.** Исследователь японской культуры С.Б. Лупинос замечает, что «в модели мира буддизма присутствует и вертикальный комплекс, основанный на трех составляющих (мир общины, мир учения, мир Будды), типологически совпадающий с нижним, средним и верхним мирами шаманизма, который с древнейших времен входил в практику синтоизма». См. его: Музыкальное наследие Японии: Традиционная модель мира и музыкальное мышление // Этнос и культура Владивосток, 1994. С. 164.

**77.** Лупинос С.Б., Алябьева А.Г. Об особенностях нормативов интонационного структурирования в музыкальных культурах Китая, Японии и Индонезии // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток — Запад. Вып. 3–4, Владивосток, 1997. С. 96.

**78.** The New Grove... Vol. 25. P. 23.

композиционные приемы вызывают ассоциации с симфонической сюитой *Море* Клода Дебюсси.

Эксперименты в области музыкальной формы, в частности увлечение числовой символикой, характерны для сочинений композитора 70-х годов; такова, например, пьеса *Quadrain* для кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано и оркестра. Закономерности структуры сочинения, число концертирующих музыкантов соответствуют заявленному в названии пьесы числу — четыре. В другом сочинении этого времени — *Стая садится в пятиугольный сад* — автор использовал числовую символику традиционного японского сада<sup>79</sup>. Начиная с этого произведения он часто обращается к серийной технике и использует ангемитонные звукоряды в качестве серии.

В последние годы композитор намеревался написать оперу, но смерть не позволила осуществить этот замысел. Такемицу Тору уже при жизни стали называть классиком XX столетия. Его музыку исполняют такие известные коллективы, как Бостонский симфонический оркестр, Нью-Йоркский филармонический оркестр, симфонический оркестр Сан-Франциско. Произведения композитора неоднократно звучали в нашей стране. В конце XX века, в частности в Санкт-Петербурге, исполнялись его композиции *Затмение*, *Ноябрьские шаги*, *Церемониал*.

Подобный же прием использования тембров национальных музыкальных инструментов (циня — цитра, эрху — смычковый хордофон и других) характерен и для китайского композитора Тан Дуна (р. 1957, живет в США). Например, в сочинении *Лисао чин* для бамбуковой флейты с оркестром он сочетает соло национальных инструментов со звучанием европейского симфонического оркестра. Показательно, что все сольные эпизоды поручены китайским инструментам.

Тан Дуна причисляют к числу самых ярких композиторов XX столетия, чье творчество связано прежде всего с поисками авангардного типа. Окончив Центральную консерваторию в Пекине, он вынужден был в 1986 году уехать в США, где продолжил образование в Колумбийском университете. Касаясь ситуации в развитии китайского авангарда этого времени, В.Н.Холопова пишет, что культурно-политическая ситуация в Китае 80-х годов не была благоприятной для искусства: «...Продолжала действовать коммунистическая идеология, традиционно взывавшая к подчинению ее установкам и равенению на народ. Не могла не сказаться географическая удаленность от западноевропейских стран, взрастивших не толь-

79. The New Grove... Vol. 25. P. 22–24.

ко авангард, но и саму академическую музыкальную культуру. Юный, неокрепший китайский художественный авангард оказался зажатым между Сциллой — идеологической неподдержкой сверху и Харибдой — экономической неподдержкой снизу. В итоге в 80-е годы из страны уехала большая группа молодых композиторов — искать счастья в других странах, в том числе в США, Японии»<sup>80</sup>.

Среди самых известных произведений Тан Дуна концерт для виолончели с оркестром *Отношения огня и воды: Yi 1*, Опера-призрак для квартета «Кронос», опера *Марко Поло*, симфония *Небеса. Земля. Человечество*. Целая группа его сочинений относится к типу инструментального театра или соединяет принципы традиционной дальневосточной музыкальной драмы (Пекинская опера, японский театр *Кабуки* и *Но*) с оркестровой музыкой. В 80-е годы композитор создает концерт для скрипки с оркестром *Из Пекинской оперы* (2-я редакция, 1994), в котором отражает традиции исполнения на китайской скрипке (эрху), определяющие культуру интонирования в этом виде музыкального театра (в молодые годы Тан Дун играл на эрху в оркестре Пекинской оперы). В 90-е годы появляется его сочинение *Оркестровый театр IV Рашимон* для певцов Кабуки, певцов Пекинской оперы, западных оперных певцов, оркестра, видео. Реализуя в этом сочинении идею мировой музыки (оперы), Тан Дун сочетает достаточно далекие и специфические восточные и классические западные оперные традиции. Идею создания мировой музыки он продолжил в симфонии *2000 сегодня: Мировая симфония к Миллениуму*, прозвучавшей 1 января 2000 года в эфире 55-ти телекомпаний. В этом сочинении композитор, по его словам, «свободно плавает среди разных культур»<sup>81</sup>.

Среди последних сочинений Тан Дуна особый интерес вызывают *Страсти по Матфею (Water Passion After St. Matthew* — букв. *Водные Страсти по Матфею*), созданные в 2000 году по заказу Международной академии И.С.Баха в Штутгарте. Автор обращается к жанру, имеющему длительную традицию в европейской культуре, опирается на канонический текст Евангелия от Матфея. Музыкальный язык этого сочинения отличается, на первый взгляд, эклектичностью. В нем причудливо соединяются очень далекие и друг от друга, и от западной традиции Страстей техники вокального письма: монгольское обертоновое пение, изящный стиль Пекинской оперы сочетаются с четырехголосным хоралом и декла-

80. Холопова В.Н. Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // М.Е.Тараканов: Человек и Фоносфера. С. 244.

81. The New Grove... Vol. 25. P. 64.

мационным речитативом в стиле И.С.Баха. Стилизация самых различных пластов мировой культуры является отличительным признаком этого сочинения, исполненного в 2001 году в Санкт-Петербурге в Мариинском театре. Критика отмечала исключительное внимание, которое уделяет композитор вписанным в музыкальную ткань *Страстей* звукам воды, в чем можно увидеть влияние японского композитора Такемицу Тору (в годы обучения в Центральной консерватории в Пекине Тан Дуна внимательно изучал его творчество). «Я нахожу в высшей мере интересным, – сказал композитор, – что так много культур воспринимают воду как важную метафору; она символ крещения, она связана с рождением, творением и возрождением. Естественный круговорот воды является символом Воскрешения, которое, в свою очередь, есть метафора надежды, рождения нового мира для лучшей жизни. Именно эта мысль побудила меня к подобной структуре сочинения, начало и конец которого имитировали бы звуки воды»<sup>82</sup>. Звуки воды используются и в другом сочинении композитора – ритуальной опере *Дух воды (Water Spirit)*. Внимание к звукам воды объясняется не только традицией этого авангардного приема, но и отражением традиционной модели мира.

Творчество Тан Дуна относится к американской ветви китайского авангарда, две другие разновидности которого В.Н.Холопова определяет как шанхайскую и пекинскую<sup>83</sup>. Шанхайскую ветвь представляет творчество Сан Туна (р. 1947), Хо Шитьена (р. 1953), Ян Личиня (р. 1942); пекинская ветвь представлена творчеством Ван Силина (р. 1937), Ку Венти (1956), Лю Чаньюаня (р. 1960)<sup>84</sup>

В последние годы в музыке стран Азии появились имена китайских композиторов Ма Сутзунга Чина, Цу Шируи, Луо Цунронга, японских композиторов И.Шуйи, Я.Козаку, Х.Фумио, Х.Тошио, чьи произведения активно исполняются на Западе, становясь частью современной музыкальной культуры<sup>85</sup>.

### Внеевропейские музыкальные культуры в западной музыке XX века

С конца XIX столетия, когда человечество пытается осмыслить себя в новом качестве – единства в многообра-

82. <http://news.mp3s.ru/news/2001/06/19/2195.html>.

83. В.Н.Холопова. Китайский авангард: от Сан Дуна до Тан Дуна // Цит. изд. С. 244.

84. Там же. С. 243–249.

85. См.: *Grimmel W.M. Asien liegt im Westen*// Neue Zeitschrift fur Musik, 1997, № 6

зии, самобытность культур становится особо привлекательной. Музыка стран Азии вызывает к себе интерес как образец традиционной культуры, закономерности которой изучают такие науки, как культурология, искусствознание, фольклористика, музыковедение и другие. Совершенствование транспортных средств, появление способов фиксации звука (фонограф, грамзапись), внушительные успехи востоковедения способствовали зарождению отраслей знания, специализированно изучающих культуры Азии, – сравнительного музыковедения, позже музыкального востоковедения. Значительную роль в исследовании культур Азии в начале XX века сыграли коллекции музыкальных инструментов и фонографические архивы Этнографического музея в Берлине и Бюро этнологии Дж.У.Фьюкса в США<sup>86</sup>. В настоящее время культуры Азии изучают многие крупные исследовательские центры: Институт сравнительного музыковедения в Берлине, Институт ориентальной музыки при Чикагском университете, Архив музыки мира при Гарвардском университете, Институт этнологии и африканских исследований в Майнце, Школа восточных и африканских исследований в Университете Лондона, Институт мировой музыки и другие.

*Мировоззренческие и технические ресурсы музыкального ориентализма* были исчерпаны еще романтизмом с его «общим тяготением “романтического века” к далекому, необычному; оно-то и повлекло за собой томление по сказочному Востоку. “Ориент” в творчестве композиторов-европейцев, безусловно, связывался с типично романтическими поисками чудесного, сверкающего богатством красок мира, который противостоял серым будням повседневности»<sup>87</sup>. Новые ориентальные явления развивались автономно. Среди них можно отметить архаику как самостоятельно существующую музыкальную традицию у народов, сохранивших соответствующий жизненный уклад (Океания, дельта Амазонки, Крайний Север), элементы архаики в рамках более поздних профессиональных культур Ближнего и Среднего Востока, Дальнего Востока, Индии, Индонезии и т. д.

Этот процесс проходил постепенно, в несколько этапов. О.Т.Леонтьева выделяет период 1910–1920-х годов, характеризующийся интересом к Востоку, затем, по ее мнению, следует ослабление внимания к внеевропейской музыке вплоть до 1970-х годов – периода нового внимания к внеевро-

**86.** См.: Чекановска А. Музыкальная этнография: Методология и методика. М., 1983. С. 34.

**87.** Конен В. Значение внеевропейских культур для музыки XX века // Музыкальный современник. Вып. 1. М., 1973. С. 57.



пейской музыкальной культуре. Она пишет: «С начала 1970-х годов все резко изменилось: здесь заранее распродаются билеты на любые концерты, будь то танцы Бали, арабский лютнист, виртуозы Северной Индии, турецкие, корейские, японские музыканты. В 1972 году в Мюнхене во время Олимпиады функционировала выставка "Мировые культуры и новейшее искусство". В 1976 году целая деревня из Бали жила в Западном Берлине. С 1979-го там был учрежден постоянный фестиваль "Горизонты"... При этом молодые музыканты изучали барабанные ритмы врачей Ганы, маленькие металлофоны индонезийского гамелана. На вершине этой экзотической волны мастер игры на ситаре Рави Шанкар выступал вместе с Иегуди Менухиным, предвосхищая явление "единой мировой культуры"»<sup>88</sup>. А.Чекановска в своем труде «Музыкальная этнография» приводит внушительный список исследовательских центров и ученых как в Европе, Америке, так и по всему миру, занимавшихся в XX веке исследованием Востока. Среди них названы имена Дж. Г. Фармера, Л.Пиккена, А.Баке, О.Рагхавана, почетное место среди них отведено российскому исследователю В.М.Беляеву<sup>89</sup>.

В бывшем СССР этот интерес проявлялся особенно ярко, культуры так называемого Советского Востока тщательно изучалась и использовалась в качестве показательного примера для развития музыкальных культур стран Азии и Африки. В 1970–1980-е годы в Самарканде проводились Международные музыкальные симпозиумы, собиравшие ведущих исследователей и музыкантов из многих стран мира. В 1973 году Алма-Ата принимала Третью Международную музыкальную трибуну Азии – один из крупнейших форумов по изучению внеевропейской музыки. В последней трети XX века в СССР, а затем и в России возникает ряд научных групп и центров по исследованию внеевропейской музыки: в Российском институте искусствознания, в Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского, Российской музыкальной академии им. Гнесиных, Новосибирской консерватории, Дальневосточной академии искусств, Казанской консерватории и ряде других. Крупные центры (Ташкент, Баку) ныне находятся в независимых государствах Закавказья и Центральной Азии. Показательно, что в нашей стране интерес к внеевропейским

**88.** *Леонова О.Т.* «Внеевропейское» в западной музыке 1970–1980-х годов: «Медитативная музыка» – новая ориентация поставангарда // *Западное искусство: XX век: Классическое наследие и современность.* М., 1992. С. 37–38.

**89.** *Чекановска А.* Музыкальная этнография: Методология и методика. С. 41.

культурам не уменьшался со второй половины XIX века со стороны как исследователей, так и композиторов.

После господства в ориентализме XIX века ближневосточной музыки внимание западных композиторов переключается на дальние, незнакомые ранее регионы, а также на конкретные музыкальные явления — оркестр гамелан, придворную музыку гагаку, негритянские спиричуэлз и другие. От передачи общего колорита композиторы переходят к подробному изучению музыкальных традиций и синтезируют их с новыми приемами письма, органично включая их в свою композиторскую технику. Примером может служить творчество О.Мессиаана, изучавшего принципы индийской классической музыки, а также П. Булеза и Дж.Кейджа, использовавших особенности композиции оркестра гамелан. Внимание композиторов XX века переключается, таким образом, с особенностей музыкального языка, отдельных его элементов на принципы композиции. Соответственно внеевропейская музыка перестает функционировать исключительно в качестве фольклорного материала для последующей композиторской работы. Многие композиторы ушедшего столетия активно изучают не только теорию, но и практику игры на внеевропейских инструментах (К.Орф, Ла-Монт Янг, С.Райх и многие другие). Подобный конкретный опыт позволяет им не ограничиваться общим впечатлением от внеевропейской музыки, но воплотить ее конкретные особенности.

Многие звукозаписывающие фирмы в начале XX века выпускают грампластинки с записями среднеазиатской, индийской, арабской, китайской музыки (для чего посылают во многие страны мира специальные экспедиции). К примеру, одна из таких экспедиций была направлена в Бухару английской фирмой *Граммофон*, где произвела записи лучших певцов и виртуозов-инструменталистов эмира Бухары<sup>90</sup>. Другие экспедиции, организованные фирмами *Граммофон*, *Спорт-рекорд*, *Экстрафон*, записывали музыкантов Ирана и Закавказья<sup>91</sup>. Значение этих ранних записей чрезвычайно велико. Они не только позволяли фиксировать более протяженные образцы, но и впервые познакомили Европу с восточной классикой (особым пластом профессиональной музыкальной устной традиции). Она по-новому предстала в звукозаписи, которая фиксировала и тембр, и особенности фразировки, и исполнительский стиль музыкантов.

90. См.: Yunusova V. Nison Shaulov: a master Musician // *Orbis Musicae* Tel Aviv University. Vol. XI. № 1993/94. P. 138.

91. Шушинский Ф. Народные певцы и музыканты Азербайджана. М., 1972. С. 62.

С этого момента издание звукозаписей восточной музыки становится обычной практикой фирм EMI, ARC, Music и других. В рамках ЮНЕСКО в XX веке осуществлен проект издания виниловых грампластинок *Музыкальный атлас мира*, подготовленный Берлинским институтом сравнительного музыкознания. Все заседания Международной музыкальной трибуны Азии также сопровождались изданием комплектов грампластинок с записями лучших образцов, которые отбирало авторитетное жюри. В бывшем СССР было осуществлено издание серий грампластинок *Музыка народов Азии и Африки*, *Музыка народов мира*, составители Дж. Михайлов, И. Бродский (Богданов). Обзор всей аудиопродукции зарубежных фирм по восточной музыке содержится в книге швейцарского этномузыковеда В. Лааде<sup>92</sup>.

Внимание композиторов и ученых все чаще привлекают средневековые трактаты, содержащие богатый материал как по теоретической, так и по практической композиции. Не случайно Мессиаен подробно изучал индийский трактат *Сангитаратнакара* Шарнгадевы (XIII век) и заимствовал принципы построения ритмических периодов (к примеру, переход от симметричных периодов к ассимметричным), а не просто цитировал ритмический материал. Композиционные особенности индийской музыки рагсангит использовал Франц Рихтер Херф в своих сочинениях *Алата* и *Дхрупад*. Его привлекала композиция со свободным ритмом, так называемая *анибаддха*<sup>93</sup>, существующая в индийской культуре наряду с другим типом — метрированной композицией, называемой *нибаддха*. В индийской культуре эти типы определены следующим образом: «Существуют две главные категории форм: анибаддха и нибаддха. Первая может быть определена как "свободная", или открытая форма, а вторая — как "ограниченная рамками", или закрытая. Музыка анибаддха не имеет определенного тала (ритмический период. — В.Ю.), она не связана и сколько-нибудь обязательным текстом; у нее нет ни предписанного, ни улавливаемого на слух завершения. Нибаддха, напротив, основывается на ритмическом периоде — тала, содержит текст и состоит из определенных частей, имеющих начало и конец. Таким образом, нибаддха представляет собой музыкальную композицию»<sup>94</sup>.

92. Laade W. Die Situation von Musikleben und Musikforschung in den Ländern Afrikas und die neuen Aufgaben der Musiktechnologie. Tutzing: Schneider, 1969.

93. См.: Чайтанья Дева Б. Индийская музыка. М., 1980. С. 96.

94. Там же.

Претворение принципов *аланы* как одной из разновидностей *анибаддхи* осуществляется Херфом достаточно последовательно. Композиция индийской *аланы* основана на трех правилах: это постепенный переход из нижнего регистра в средний, демонстрация основной ладовой опоры с помощью набора характерных оборотов (микротонность которых Херф передает с помощью введенной им системы – экмелики – 72 микротона в октаве) и отсутствие регулярного метра при медитативном характере музыки.

Все эти требования соблюдены в *Алане* Херфа. Речь идет именно о композиционных принципах, а не об элементах музыкального языка, что подтверждает наличие нового подхода к внеевропейской музыке в XX веке. Композитора привлекает медитативный характер *аланы*, который он передает с помощью варьирования нескольких мелодических формул, их неоднократное повторение создает завораживающий эффект. Неспешное разворачивание музыкальной ткани, приглушенная динамика усиливают впечатление таинственности. Волнообразные нарастания и убывания звучности на долгих, протянутых звуках создают ощущение «звучащего эфира» (такую субстанцию – *акашу* – индийская философия называет в числе девяти первоэлементов мироздания).

В.Дж.Конен справедливо писала о влиянии на гармонию Дебюсси звучания оркестра гамелан. Можно говорить о влиянии тембра, фактуры и других элементов. Дебюсси стоит у начала освоения внеевропейского звука и внеевропейской тембральности. Важность этого явления для дальнейшего развития музыки была справедливо отмечена исследовательницей. «Немузыкальный» звук без точной высоты оказывается в центре внимания западноевропейских композиторов (поиски в области звука отличают не только западных, но и внеевропейских композиторов). Поскольку во многих культурах мира издавна существовала разработанная в деталях и глубоко оригинальная концепция звука, его воздействия на слушателя, она не могла обойти творчество композиторов и остаться вне поля зрения музыкальной науки. В рамках психологии восприятия музыки в XX веке формируются новый взгляд на внеевропейские культуры и определенный интерес к их опыту в этой области. К примеру, в гамелане тип звука без точной высоты представляют гонги – главный, центральный инструмент оркестра. Их звучание не только не имеет точной высоты, но и почти не регулируется по времени. Подобный тип звука присутствует и буддийским колоколам. К.Штокхаузен в своей композиции *Мантра* (1970) пытался отразить его с помощью двух пре-

парированных роялей и сложной системы преобразования звука, которая должна воспроизвести, по мнению автора, новую систему гармонических отношений. Вдохновленный японской дзен-буддийской музыкой (услышанной в Осаке), он передает магическое ощущение медитативного воздействия храмовой музыки прежде всего через особое качество звука, что отражает глубинные свойства внеевропейского музыкального мышления. Особое значение звуковой стороны в *Мантре* подчеркнуто статикой формы, которую Штокхаузен подчеркнуто не называет вариационной. Основанная на тринадцатитоновой формуле — *мантре* — композиция строится на 12-ти ее транспозициях, в каждой из которых «мантра всегда остается сама собой»<sup>95</sup>.

Композитор воспроизводит здесь многие параметры внеевропейской мелодики, о которой В.Дж.Конен писала: «Не скованная строгой полутоновой температурой, независимая от логических акцентов гармонии, не обязательно противопоставленная гармоническому фону, "ориентальная" мелодика отличается значительно большей вольностью, "капризностью", чем европейская классическая. По своей структуре она может быть гораздо более свободной и расплывчатой или, наоборот, элементарной. Часто в ритмическом отношении она неизмеримо более сложна, детализирована, "орнаментальна"»<sup>96</sup>. Эта характеристика справедлива и в отношении европейской музыки XX века. Возможно, здесь кроется один из моментов сближения музыкальных культур Запада и Востока. Справедливо считая восточные культуры источником вдохновения авангарда, В.Дж.Конен пишет, что они избирают такие феномены, как «температура, выходящая за пределы европейской полутоновой; сложнейшие свободные ритмы, по сравнению с которыми европейская классическая ритмика кажется грубо приблизительной; особые сонорные эффекты, не совпадающие с упорядоченностью звучания классического оркестра и т. п. Не исключено, что воздействие "ориентального" музыкального мышления на художников Запада столь радикально преобразит европейский склад письма, что наравне с музыкой в духе классической школы войдут в жизнь и иные течения, выходящие из ее русла»<sup>97</sup>. Творчество Штокхаузена, Херфа, Кейджа и других композиторов дает практическое подтверждение прогнозу исследовательницы.

95. *Stockhausen K. Mantra: Compact Disc. Textbuch. 1991. P. 7.*

96. *Конен В. Значение внеевропейских культур для музыки XX века // Цит. изд. С. 51.*

97. Там же. С. 79–80

Среди привлекательных для композиторов XX столетия черт «ориентальной» музыки оказывается ее прочная связь с религиозными учениями, в недрах которых подробно разрабатывались медитативные практики. Музыкальная медитация как особый вид культуры становится привлекательной для Запада наряду с различными философско-религиозными учениями (и присущей им культовой музыкой). Особый интерес вызывают мистическое направление в исламе – суфизм, буддийская философия и культура в самых разнообразных проявлениях (китайский чань-буддизм, японский дзен, ламаизм). Благодаря средствам массовой коммуникации и современным способам тиражирования звуковая сторона этих философско-религиозных традиций больше не представляет секрета для западного мира. Компактдиски и аудиокассеты с записями буддийской музыки (вплоть до эстрадных обработок) можно купить в любом европейском городе, включая Москву. Многие солидные фирмы на Западе тиражируют подобную продукцию. Все это откладывается не только в творческом багаже композиторов, но и в массовом сознании.

Немалую роль в распространении «ориентальной» музыки сыграла популярная индустрия, в рамках которой возникли свои ориентальные направления (ориентальный рок, к примеру, ведущий свое начало от индийских экспериментов с ситаром Джорджа Харрисона). Возникли ориентальные разновидности джаза; так, на базе индийской рагсангит возникла интересная национальная традиция джаза, соединяющая законы классического джаза и грамматику индийской классической музыки с преобладанием последней. Эти эксперименты привлекли к внеевропейской музыке широкие круги слушателей по всему миру.

### **История музыки стран Азии: проблемы создания**

К XX веку музыкальная культура стран Азии прошла длительную историю развития, которая нуждалась в научном исследовании. В регионе происходит процесс становления и развития музыкально-исторической науки – ранее отдавалось предпочтение теоретическому направлению. Появляются местные, региональные концепции истории музыки. К сожалению, периодизация в них часто осуществляется по формальным принципам и не совпадает с европейской. Например, определяя роль современной музыки в арабских странах,

следует учесть следующую историческую канву развития музыкальной культуры Ближнего Востока: за Древностью (период *джахилийи*) следует Раннее Средневековье (VII–IX века), затем Мусульманский Ренессанс (X–XII века), далее Позднее Средневековье (XII–XV века). Существует и другой вариант периодизации: 1. Период *джахилийи* (со 2-го тыс. до н. э. до VII века н. э.); 2. Исламский период (VII–XV века); 3. Османский период (XVI–XIX века); 4. Новое время (с конца XIX века по наши дни)<sup>98</sup>. Оба варианта периодизации в значительной степени совпадают с этапами развития арабской литературы, что объясняется тесной связью музыкальной и поэтической традиций (вплоть до единства жанровых форм).

Ряд интересных работ по истории музыки создан в Индии, они посвящены преимущественно классической музыке и проблемам ее современного бытования. Такова книга В.Меера, посвященная классике североиндийской традиции Хиндустани<sup>99</sup>. В странах Дальнего Востока сложилась собственная концепция периодизации по времени правления династий. Начало историческому исследованию китайской музыки положила работа шанхайского музыковеда Ван Гуанчи *История китайской музыки*, изданная в 1934 году. В ней автор придерживался династической периодизации<sup>100</sup>. Подробная характеристика музыки каждого периода дана в работе Яна Юнлиу, посвященной истории древней музыки Китая<sup>101</sup>. В исследованиях последнего двадцатилетия XX века история китайской музыки подразделяется на Древний период, который длится с 6-го тыс. до н. э. до 1911-го года (года свержения последней императорской династии в Китае), затем следует современный период (до 1949 года) и наши дни (с 1949 года)<sup>102</sup>. Нетрудно заметить отсутствие Средневековья в данной схеме, хотя особенности этого периода явно прослеживаются в династическом разделении начиная с III века н. э. — времени прихода в Китай мировой религии — буддизма. Совершенно очевидно, что процесс исторического осмысления музыкальных культур Азии далеко не завершен, не создано пока и обобщающих исследований.

На Западе процесс исторического осмысления внеевропейских музыкальных культур также находится в стадии постоянного обновления. На сегодняшний день в нем преобла-

98. См.: *Ahmed Shafic Abu-Oaf. Music of the Arabs. 1988. P. 25.*

99. *Meer W. Hindustani Music in the 20-th Century. New Delhi, 1980.*

100. *Wang Guangqi. Zhonguo Yinyue Shi. Shagnhai, 1934.*

101. *Yang Yinliu. Zhonguo gudai yinyue Shigao (Draft history of ancient Chinese music). Beijing, 1981. См: The New Grove... Vol. 5 P. 636.*

102. *Gu Shu Gun. General view on Chinese music history. Beijing. 1998.*

дает ретроспективный взгляд на историю внеевропейской музыки, концепция которой пока сформулирована лишь на региональных уровнях. В процессе формирования внеевропейских научных школ остро встала проблема соотношения методов современных научных исследований с принципами традиционной науки регионов, и актуальность этой проблемы все более возрастает в последнее время. Возникли научные взгляды, оформившиеся в концепцию востокоцентризма. «В музыкальном востоковедении он максималистски исключает все методы, подходы и термины, сложившиеся на основе исследования европейской музыкальной культуры»<sup>103</sup>. Выход ученые видят в использовании универсалий, в том числе музыкально-культурологических и музыкально-исторических.

Во внеевропейских культурах складываются собственные традиции научных исследований музыки в рамках различных наук, в частности источниковедения, этнографии, культурологии, музыкально-исторической науки и т. д. Наряду с этим изучаются фольклор, профессиональная музыка устной традиции, отдельную область образуют исследования средневековых музыкальных трактатов. Музыковеды из различных регионов мира стали неперенными участниками многочисленных международных форумов, фестивалей, симпозиумов, конференций. Многие научные форумы специально посвящены внеевропейским культурам. Таковы Международная музыкальная трибуна Азии, симпозиумы в Самарканде, Багдаде, Каире, Сеуле, конференции Европейского конгресса этномузыковедов и многие другие. На таких встречах можно наблюдать взаимодействие, а иногда и столкновение научных позиций европейского музыкознания и отдельных региональных научных школ Востока.

Предшественницей этих встреч можно считать состоявшуюся в 1889 году 1-ю Всемирную выставку в Париже. Музыка, представленная в качестве важной части планетарной культуры, позволила показать еще одну сторону этого события. Выставка стала важным этапным событием в истории современной цивилизации. Она показала значение внеевропейской музыки в ее культурологическом и общечеловеческом аспекте, что представляется крайне важным.

Ушедший XX век окончательно закрепил внеевропейские музыкальные культуры в качестве самостоятельной области исследований в целом ряде научных дисциплин:

**103.** Галицкая С.П. Некоторые методологические аспекты изучения восточной монодии // Вопросы эстетики, истории и теории монодии. Ташкент, 1987. С. 6.



сравнительном музыкознании, истории музыки, этномузыкознании, музыкальной культурологии и этнокультурологии, теории творчества и других. Для них характерен комплексный междисциплинарный характер исследований, что определяется сложностью самого объекта изучения. Эволюция научной мысли в области изучения внеевропейских музыкальных культур прошла несколько этапов:

– Становление; основной его целью было привлечение внимания к многообразию мировой музыки.

– Конкретные исследования, главная задача которых заключалась в сборе материала и детальном изучении отдельных региональных традиций.

– Эмансипация (порой нарочито декларируемая) внеевропейских научных школ.

– Этап поиска универсалий как в региональном, так и в мировом масштабе; последний включает внеевропейскую музыку в мировую культуру в новом качестве – как существующую и тесно взаимодействующую с европейской.

Внеевропейская музыка (особенно профессиональная музыка устной традиции) не только становится объектом научного интереса, но и вводится в XX веке в педагогическую практику. Поначалу она дополняет раздел древней музыки в академическом курсе Всеобщей истории музыки; затем на нее обращают пристальное внимание фольклористы; наконец, во второй половине XX столетия появляются специальные учебные дисциплины, и по сей день существующие в разных регионах. К примеру, в Сорбонне ведется курс Анализа внеевропейской музыки, в Москве – курсы Музыкальные культуры мира, История внеевропейских музыкальных культур, Внеевропейская композиция; Теория монодии на внеевропейском материале преподается в Новосибирске, в Узбекистане (Ташкенте). Имеется ряд региональных курсов в Казахстане, Узбекистане и Таджикистане – Источниковедение музыки Средней Азии, Музыка мусульманского Востока и т. п.

В 30-е годы Б.В.Асафьев подчеркивал особую важность изучения внеевропейской музыки, отмечая, что в результате «отпадает представление о европейской художественной музыке как об альфе и омеге всей музыки, как о главенствующей и единственно прекрасной сфере звукового искусства, как о мере, которую надлежит измерять и оценивать все прочие многообразные проявления музыки во всем мире»<sup>104</sup>. Это высказывание удивительно перекликается со

<sup>104</sup> Асафьев Б. Современное русское музыкознание и его исторические задачи // Асафьев Б. О народной музыке. Л., 1987. С. 39.

словами В.Дж.Конен, считавшей, что «на фоне всего многообразия художественных стилей, которое неизбежно вторгается в мир впечатлений культурного европейца XX века, он не может не ощутить, что возможны иные принципы классического в искусстве, возможен иной подход к изображению жизненной правды, чем нормы европейской античности»<sup>105</sup>.

Поскольку многие внеевропейские регионы в XX веке заимствовали систему музыкального образования из Европы, европейские нормы стали типичными. В результате сложилась парадоксальная ситуация: в ряде культур наблюдается недооценка национальных особенностей культуры. Историю региональной музыки часто «подгоняют» под европейские схемы, встречается недостаточно внимательное отношение к профессиональной музыке устной традиции. Начало музыкального профессионализма связывают исключительно с появлением музыки европейской традиции и формированием в ее рамках национальной композиторской школы. Подобные процессы чаще всего наблюдаются там, где отсутствовало музыкально-историческое направление регионального научного знания и преобладало теоретико-акустическое, восходящее к средневековому пониманию музыки как точной науки. Поэтому можно говорить об особой важности музыкально-исторического подхода к изучению внеевропейских культур в XX веке. Направление это еще только складывается. Расширение исторического слухового кругозора, о котором писала В.Дж.Конен, требует серьезного и глубокого осмысления новых музыкальных впечатлений. Эту задачу выполняют различные области музыкознания, в том числе история музыки.

Постепенно теряет свою актуальность традиционное противопоставление Восток — Запад. «Такое противопоставление... себя полностью изжило. И не только в силу его внесистемности, поскольку Восток даже в древности изначально подразумевал множественность цивилизаций. Такое противопоставление нецелесообразно еще и потому, что оно внеисторично. В самом деле, в контексте такой оппозиции "европейское" применительно к музыкальной культуре видится лишь как композиторское творчество Западной Европы на протяжении трех-четырех последних столетий, при этом игнорируются предшествующие типы музыкальной культуры, которые во многих глубинных характеристиках аналогичны восточной канонической музыке. От противопоставления "восток — запад" следует отказаться еще и потому, что оно явно приобрело сей-

**105.** Конен В. Значение внеевропейских культур для музыки XX века // Цит. изд. С. 44.

час изолюционистско-абсолютизирующую окраску, искажающую существо дела»<sup>106</sup>.

XX век постепенно отказался от взгляда на музыку стран Азии как на первоначальный этап истории музыки, как на живой музыкальный памятник древности. Он признал существование собственного музыкально-исторического процесса в разных регионах мира и попытался найти общие закономерности, передав эту задачу наступившему столетию. Глубоко символично, что внеевропейский мир заявил о себе на рубеже тысячелетий, как бы обрамляя европейскую историю музыки. Черпая вдохновение в цивилизациях древнего Востока, Европа вновь вернулась на Восток на новом витке исторического развития.

### Рекомендуемая литература

Актуальные проблемы изучения музыкальной культуры стран Азии и Африки. Ташкент, 1983.

*Виноградов В.С.* Классические традиции иранской музыки. М., 1982.

*Еолян И.* Очерки арабской музыки. М., 1977.

*Еолян И.* Традиционная музыка арабского Востока. М., 1990.

*Конен В.* Значение внеевропейских культур для музыки XX века // Музыкальный современник. Вып. 1. М., 1973.

*Леонтьева О.Т.* «Внеевропейское» в западной музыке 1970 – 1980-х годов: «Медитативная музыка» – новая ориентация поставангарда // Западное искусство: XX век: Классическое наследие и современность. М., 1992.

*Мартынов И.* Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века. М., 1970.

*Морозова Т.* Рага в музыке Хиндустани: Современный период. М., 2003. Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки. М., 1990.

Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. М., 1987.

*Холопова В.Н.* Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // М.Е.Тараканов: Человек и Фоносфера. М., 2003.

*Шахназарова Н.Г.* Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма. М., 1983.

**106.** *Галицкая С.Л.* Некоторые методологические аспекты изучения восточной монодии // Цит. изд. С. 7–8.

---

**История зарубежной музыки. XX век:** Учебное  
И 89 пособие. / Сост. и общ. ред. Н. А. Гавриловой. – М.:  
МУЗЫКА, 2005. – 576 с.  
ISBN 5-7140-0311-X

Учебное пособие посвящено раскрытию явлений и процессов в музыкальной культуре XX века, которые ранее не затрагивались в учебной литературе. В нем рассматривается музыка европейских стран, а также стран американского континента, которые внесли наиболее существенный вклад в развитие мировой музыкальной культуры XX века (США, Аргентина, Бразилия, Куба, Мексика). Впервые вузовское пособие обращается и к современным тенденциям в музыке Азии и Северной Африки.

ББК 85.313(3)

---

Издание осуществлено  
при финансовой поддержке  
Федерального агентства по культуре  
и кинематографии  
Проект № 1798-01-15/32 от 10 июня 2003 г.

---

ИСТОРИЯ  
ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ. XX век  
Учебное пособие

Редактор  
Т. Ершова  
Технический редактор  
Н. Гаранкина  
Верстка  
Л. Иванова

ИБ № 5371

Подписано в печать 16.05.2005.  
Гарнитура FreeSet. Формат 62x100 1/16  
Бумага офсетная. Печать офсетная.  
Печ. л. 36,0, Усл. печ. л. 39,96.  
Заказ № 1460. Тираж 1000 экз.

Издательство «МУЗЫКА».  
127051, Москва, Петровка, 26  
Тел. (095) 928-94-40, факс: 921-90-68

ISBN 5-7140-0311-X



9 785714 003110 >

ОАО  
Типография «Новости»  
105005, Москва,  
ул. Фр. Энгельса, д. 46