

Р. Куницкая

**ФРАНЦУЗСКИЕ
КОМПОЗИТОРЫ
XX**
ВЕКА

Эдгар Варез
Андре Жоливе
Оливье Мессиян
Пьер Булез
Анри Дютийе





RENTAL

Р. Куницкая

**ФРАНЦУЗСКИЕ
КОМПОЗИТОРЫ
XX**ВЕКА

Эдгар Варез
Андре Жолливе
Оlivье Мессиян
Пьер Булез
Анри Дютийе

МОСКВА
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
1990

ББК 85.313(3)
К 91

Куницкая Р.

**К 91 Французские композиторы XX века: Очерки.— М.: Сов.
композитор, 1990.— 208 с., ил.
JSBN-5-85285-079-9**

Это — первая книга на русском языке, посвященная творчеству выдающихся французских композиторов современности. Все они — Варез, Жоливе, Мессиан, Булез и Дютыйе — принадлежат к поколению, следовавшему за Дебюсси, Равелем и «Шестеркой», и образуют вместе французскую классику наших дней.

Книгу предваряет предисловие доктора искусствоведения В. Д. Конен, автора многих известных книг по истории европейской и американской музыки.

К $\frac{4905000000-082}{082(2)-90}$ КБ—17—54—89

ББК 85.313(3)

ISBN 5-85285-079-9

© Раиса Ивановна Куницкая, 1990 г.

В. Конен

*Предпосылки
композиторского
творчества XX века*

Перед нами первая в своем роде книга на русском языке, посвященная творчеству выдающихся французских композиторов середины XX века. Ее значение определяется прежде всего тем, что избранные автором пять творческих фигур — Мессиа́н, Буле́з, Ва́рез, Жоли́ве, Дюти́е — олицетворяют не только новые тенденции в французской музыке после Дебюсси, Равеля, «Шестерки», но и в композиторском творчестве современности в мировом масштабе.

На протяжении ряда десятилетий советская исполнительская культура была оторвана от новейших творческих процессов Запада, в том числе во Франции. Редчайшие публикации, касающиеся французских композиторов второй половины XX века, как правило, ограничивались рассмотрением творчества какого-либо одного из них (преимущественно Мессиа́на), а позиции, с которых освещалась французская школа в целом, отличались крайней консервативностью мысли. Можно сказать, что эту музыку «не слышали».

Причина подобной «глухоты» коренится и в новой, по сравнению с предшествующей эпохой, образной сфере и, еще в большей мере, в ошеломляющей новизне выразительной системы, которую слух, воспитанный на музыке барокко, классицизма и романтизма, долго не принимал.

Образная сфера всегда неотделима от характерного музыкального языка и стиля эпохи. Но в наше время, если говорить о степени восприимчивости к новому, между этими двумя сторонами художественного сознания высится барьер. В то время как новый строй образов в литературе, драме, публицистике успел войти в кругозор людей нашего времени и не требует специальной расшифровки, эти же идеи, преломленные в музыке, сталкиваются с серьезным препятствием. Попытки

судить об этом творчестве согласно критериям XIX — начала XX века неизбежно приводят к тому, что многое в нем воспринимается в искаженном виде (или не воспринимается вообще).

Цель настоящего предисловия — стремление показать, на какой волне художественных исканий возникла новая французская классика; как тесно она связана с ведущими тенденциями композиторского творчества XX века в целом; как при всей преемственности с предшественниками ее круг идей и музыкально-выразительные средства отмечены ярким новаторством.

Все эти моменты образуют подтекст сугубо индивидуальных анализов Р. Куницкой, относящихся к характеристике творчества каждого отдельного композитора. В нашем же предисловии этот подтекст вынесен на передний план в обобщенном виде, в надежде, что он поможет читателю и слушателю постичь сущность процессов, придающих современной музыке, в том числе французской, ее яркую и не всегда легко воспринимаемую новизну.



На протяжении почти трех столетий в европейской культуре господствовал определенный строй музыкального мышления, который подчинил себе художественное восприятие целой эпохи. Именно на основе этого строя возникли все великие произведения постренессансной классики, породившие духовные ценности мирового значения. Сменялись художественные вкусы, сменялись музыкальные стили, сменялись особенности психологии разных поколений. И тем не менее все, что в этот огромный исторический период было создано профессиональным композиторским творчеством¹ Запада, опиралось на законы музыкального языка, окончательно сложившиеся в XVII столетии. Монтеверди и Люлли, Вивальди и Корелли, Бах и Гендель, Глюк и Гайдн, Моцарт и Бетховен, романтики XIX века (в том числе столь не похожие друг на друга, как, например, Шопен и Брамс или Мендельсон и Вагнер) и т. д., и т. д. вплоть до раннего Стравинского, Прокофьева, Шостаковича — все эти ярчайшие индивидуальности творили в рамках единого музыкального строя. Ни один из них не внес разрушительного начала в его основные принципы выразительности, не исчерпавшие себя в большой мере и по сей день.

Естественно, что для слушателей, воспитанных на музыке эпохи барокко, классицизма и романтизма, эти законы стали казаться вечными и неизменными. Потребовалось радикально изменившееся и расширившееся восприятие мира в целом, потребовалось, в частности, вторжение в «слуховой кругозор» европейца ориентального музыкального строя, от которого на протяжении веков он был отгорожен непреодолимым барьером, чтобы поколебалась и постепенно начала

¹ Я специально подчеркиваю, что речь идет о профессиональном композиторском творчестве. Для фольклора это положение применимо лишь с большими оговорками.

размываться почва, на которой в течение трехсот лет утверждалось прочное представление о том, какой только может и должна быть музыка. Напомним, что до недавнего времени европейское музыкальное искусство вообще отождествлялось с понятием *мировое искусство*².

На самом деле, однако, отнюдь не все, что *реально* звучало в странах Европы, безоговорочно подчинялось музыкальному строю, на котором держалось композиторское творчество и который в значительной степени определил формы музыкального выражения европейских народов вообще. И сохранившийся древний крестьянский фольклор, и «музыка улицы», и разные другие виды простонародной «субкультуры» нередко отклонялись от этих норм. Характерно, что виды, особенно независимые и далекие от типичного, обычно не воспринимались как искусство или вовсе не были «услышаны». Быть может, самый яркий пример подобной «глухоты» — афро-американская музыка негритянских низов, которая до конца XIX — начала XX столетия оставалась никем не замеченной, а в наше время она породила массовую джазовую культуру. Более или менее подобно этому предстает и судьба подлинного венгерского фольклора; до Бартока и Кодая он «прятался» в подпочвенных слоях, всецело был вытеснен условными венгерскими «унгаризмами». Воан-Уильямс, быть может, первый открыто признал художественную ценность уличной музыки английского простолюдина — песен фабричных девушек, возвращающихся с работы, выкриков уличных торговцев, насвистывания популярных мелодий в городских парках, звучания старинных гимнов в быту. Вспомним, наконец, с каким непониманием была встречена в свое время «Весна священная» Стравинского, главным образом потому, что она основывалась на древнем крестьянском фольклоре, избежавшем воздействия общеевропейского «культивированного» письма. Кстати, целеустремленная «направленность в будущее», характерная для Мусоргского, в значительной мере связана с тем, что еще в прошлом веке он «услышал» художественную актуальность старинной модальности в народной музыке русской деревни.

И вдруг (хотя на самом деле не столь вдруг, как это казалось представителям старших поколений) вечным критериям прекрасного был брошен вызов. XX век в музыке начался с того, что колебались, казалось бы, нерушимые основы ее языка. Процесс этот развивался постепенно и принял особенно откровенную «безжалостную» форму в период «между двумя войнами».

Не изжитое и по сей день неприятие широким кругом меломанов неожиданных принципов музыкальной выразительности, характерных для многих новейших школ нашего времени, нельзя отождествлять с обычным отставанием вкусов публики от непривычных для нее находок гениев. Последнее положение — трюизм, и в доказательствах не нуждается. И если мы приведем здесь несколько широко известных примеров, подтверждающих его суть, то только ради того, чтоб ярче

² Речь идет здесь только о музыке. По отношению к изобразительному искусству, литературе, философии народов Востока европейская психология не была столь замкнутой.

оттенить разницу между сменой вкусов разных поколений в рамках единого строя мышления и той громадной ломкой «вечных истин», которой отмечен наш век.

В свое время современники Монтеверди в лице критика Артузи упрекали его в стремлении оригинальничать, в пренебрежении законами красоты. Но не прошло и десятка лет, как его пресловутые диссонансы стали вызывать восторг у широкой аудитории. Ранние поиски Бетховена в области симфонического письма были плохо встречены даже такими выдающимися знатоками, как композитор Вебер или поэт Грильпарцер. И тем не менее слава Бетховена росла с каждым днем, и в скором времени его необычный для того времени музыкальный язык стал общепризнанным высшим художественным мерилom. О творчестве Вагнера шли ожесточенные споры даже после смерти композитора. И все же он был провозглашен классиком музыкальной драмы еще при жизни того поколения, многие представители которого категорически отказывали ему в праве вообще называться оперным композитором. Произведения Дебюсси вызывали вначале недоумение и недоброжелательность концертной аудитории, но уже через 15—20 лет после «Послеполуденного отдыха фавна» эти силы сопротивления «растаяли» практически без следа.

Однако именно Дебюсси было суждено «приоткрыть дверь» в нашу современность. При всех его связях с предшественниками (в известном смысле его творчество можно рассматривать как позднее ответвление музыкального романтизма) его строй мышления подвел к фундаментальному перелому в принципах организации музыкальной материи. Уже в начале века критика отмечала, что творчество Дебюсси зиждется на других законах выразительности, чем те, которые определяли лицо музыкальной классики целой эпохи.

Радикальные переломы в искусстве — явление редкое. И однако подобный перелом реально произошел в конце XVI — начале XVII столетий, когда полифоническое мышление эпохи Ренессанса оказалось вытесненным гомофонно-гармоническим строем. Насколько принципиальным был этот перелом, насколько несовместимыми оказались законы выразительности ренессансной и постренессансной эпох, можно судить уже по тому, что к концу XVII века европеец полностью утратил восприимчивость к богатейшему музыкальному наследию Возрождения.

Три века спустя строй музыкального мышления у людей западной цивилизации испытал аналогичный перелом. В первом случае преемственность с традицией была прервана потому, что главные принципы организации музыки в ренессансную эпоху потеряли свое значение для нового времени. Речь идет главным образом о трех моментах: модальный строй мысли был вытеснен тональным, горизонтальная структура уступила место вертикальной, преобладание хорового звучания при относительно подчиненном значении тембра вообще также утратило свою характерность и в известном смысле отступило в тень перед новой инструментальной культурой. Именно эти новые принципы совершили в свое время переворот в музыкальном сознании и музыкальном творчестве европейцев.

Более или менее аналогичные процессы происходят в музыке нашего времени. И понять, почему новейшая музыка, отклоняющаяся от форм выражения условно называемого «классического стиля», как правило, с трудом пробивает путь к восприятию многих слушателей в наши дни, можно только после того, как мы осознаем, какие основные законы «традиционного» музыкального мышления были вытеснены (или радикально видоизменены) новыми явлениями, породившими «*le nuove musiche*»³ нашего времени.

Первое место среди них занимает, на наш взгляд, иная система темперирования. Полутоновая темперация, на которой основывалось все композиторское творчество Запада в последние века, утратила свое монопольное значение. Отчасти под воздействием внеевропейской музыки, отчасти благодаря заново открытым древним пластам крестьянского фольклора в странах самой Европы композиторское творчество Запада оказалось открытым к иной, гораздо более вольной темперации. Интервалы, значительно меньше или больше полутона и даже четвертитона, никак не укладывающиеся в равномерный полутоновый строй, характеризуют большинство внеевропейских музыкальных систем, не только отдаленных в географическом отношении от культурного уклада Запада, как, например, индонезийский или южно-африканский, но даже и столь близкий, как кавказский, арабский, афро-американский. Некогда ориентальная темперация «подгонялась» в профессиональном композиторском творчестве под европейскую модель. И делалось это с целью изобразить Восток в чуждом — экзотическом или фантастическом — плане. (Так, например, традиционная увеличенная секунда неизменно ассоциировалась с образами Кавказа или арабских стран, пентатоника — с японским началом, одновременное звучание малых секунд — с афро-американским и т. д. и т. п.) В этом смысле Дебюсси первый снял барьер между музыкой Востока и Запада и (как мы писали выше) открыл путь к другой звуковой системе. Преобладание в его творчестве игры тембровых и гармонических красок и фонового тематизма отодвинуло на второй план и роль мелодии как главного носителя музыкального образа, и гармонии как логического фактора формообразования, а чувственно-колористический элемент, то есть сонорность, стал важнейшим средством художественного воздействия. Эта тенденция нашла мощное развитие в творчестве композиторов, следовавших за Дебюсси, в особенности французских. Закономерно, что именно во Франции сформировалась в наше время школа, выдающимся представителям которой посвящена книга Р. Куницкой. И именно на волне художественной преемственности с новаторскими для своего времени находками Дебюсси возникло творчество Мессиана, Вареза, Булеза, Дютийе, Жоливе...

Разумеется, не только во Франции, но повсеместно на Западе стало характерным использование тонов, не укладывающихся в упоря-

³ Такое название (т. е. «новая музыка») дал Каччини в 1601 году своему сборнику арий, последовательно основывающемуся на гомофонном складе.

доченный полутоновый звукоряд европейской музыкальной «классики». Самостоятельное значение обертоновых звучаний; кластеры и другие разновидности свободно объединенных синхронных тонов; политональность; детонирующие (с точки зрения полутонного звукоряда) звуки; «неслыханные» тембры, обнаруженные в результате экспериментирования в сфере электроинструментов; чистая сонористика, лишённая не только мелодического начала, но и вообще слышимого членения на интервалы,— эти и другие новые приемы существенно изменили «слуховой кругозор» европейца и привели к иным принципам композиции, чем те, которые определяли творчество XVII — начала XX столетий.

Однако самый важный признак перелома в музыкальном сознании нашего времени подготавливался в искусстве самой Европы. Речь идет о появлении особых формообразующих принципов, противостоящих монополю господствовавшему закону формообразования в музыке последних столетий. Вся знакомая нам «композиторская классика» зиждется на чувстве тонального центра, который определяет внутреннюю связь всех аккордов, их тяготение и разрешение. Эпоха барокко, классицизма, романтизма и в большой мере начала XX века потому и называется тональной, что именно законченная тональная мажоро-минорная система определяет логику композиторской мысли и слушательского восприятия названного периода. Именно этим и отличается она прежде всего от ренессансной полифонической эпохи, опиравшейся на модальное мышление, и от нашей современности, резко видоизменившей или вообще отрицающей формообразование на основе функционального гармонического движения.

Образование музыкальной формы через тяготение и разрешение гармонических созвучий в свою очередь предполагает определенное взаимоотношение трех важнейших элементов музыки: мелодического голоса, ритма, гармонических созвучий — системы взаимоотношения, наметившейся еще в XIV столетии (в искусстве *ars nova*). Как ни отличался модальный строй от классического тонального, оба требуют обязательную строгую взаимосвязь этих элементов. В музыке тонального склада главенствующее значение в формообразовании принадлежит именно гармонии, а главным носителем тематизма является мелодическое начало, неотделимое также и от ритмической организации. На подобных соотношениях возникает любая форма в европейском композиторском творчестве последних столетий, независимо от ее масштаба, сложности, степени кажущейся мелодической и ритмической независимости — от простой трехчастной песни до монументальной симфонии. Между тем такая закономерность вовсе не характерна для ориентальной музыки. Так, например, если для европейца ритм сам по себе или ритм как главный всеподчиняющий элемент музыки представляется абсурдом, то в музыке народов тропической Африки наблюдается именно эта особенность. «Чистая» монодия без гармонического сопровождения также неизвестна в европейском композиторском творчестве последних веков, а для арабской культуры она в высшей степени типична и т. д. и т. п.

О том, какие чудеса выразительных возможностей заложены в якобы элементарной, якобы скрывающей системе аккордовых тяготений, можно судить хотя бы по творчеству Бетховена. Все его грандиозные концепции, вся безграничная красота звучания его музыки всецело основывается на ней. И хотя последующие композиторы XIX века не порывали с ее основами, тем не менее в стремлении усилить красочную сторону гармонии они создали усложненный тип аккордовых соотношений, ослабляющих чувство тонального центра. Усиление независимости отдельных голосов в звуциях также привело постепенно к расшатыванию функциональных аккордовых взаимоотношений.

Нет ни нужды, ни возможности останавливаться более подробно на подобной «хрестоматийной истине». Важно, однако, что этот последовательный процесс привел в конце концов к разрыву с организацией материала на основе классической тональной системы. В первом десятилетии нашего века была найдена и научно сформулирована новая система взаимоотношения звуков — додекафонная (которую как контраст к тональной музыке долгое время называли «атональной»). Большая часть музыкантов, а тем более широкие круги меломанов на протяжении длительного времени не воспринимали и не принимали ее. И действительно, в ней была нарушена привычная логика музыкальной мысли, и потому произведение, построенное на принципе равноправия каждого полутона, не подчиняющееся закону гармонических тяготений, казалось лишенным всякого смысла, абсурдным и искусственным. Додекафонная музыка основывается на принципе «серии», то есть нескольких более или менее произвольно избранных тонов, не повторяющих друг друга, абсолютно свободных от ассоциаций с мелодикой традиционного склада, с гармоническими тяготениями. Композиционные принципы додекафонной музыки тяготеют к предельной сжатости. На основе задуманной композитором серии звуков осуществляется развитие формы посредством варьирования этих звуков — происходит их перестановка, меняются регистровая и тембровая окраски, пространственные соотношения и т. д. Однако не всегда додекафония фигурирует в своем «чистом» неприкосновенном виде (как, например, у самого Шёнберга или Веберна). Во многих случаях она вступила во взаимодействие и с другими не знакомыми ранее на Западе художественными приемами. Пожалуй, наиболее неприемлемой в новейшей музыке оказалась потеря традиционного мелодического начала и то обстоятельство, что мелодика вообще перестала быть главным носителем музыкальной образности.

Не следует, разумеется, полагать, что додекафония совсем вытеснила тональную музыку. Сам создатель додекафонной системы Шёнберг говорил, что параллельно «атональной» всегда будет жить и тональная музыка. Незадолго до конца жизни он высказал афоризм, что «многое еще можно сказать в до мажоре». И в самом деле, во многих видах музыкального творчества наших дней, в особенности в бытовой и народной сфере, в частности в советской массовой песне, в репертуаре французских шансонье и др., в полной мере живут

и традиционная мелодичность, и традиционное формообразование. Однако в профессиональном композиторском творчестве на протяжении более полувека развивается тяготение к выразительным особенностям сериального принципа.

Можно сказать, что с додекафонии начался мощный процесс отчуждения музыки от организации на основе не только классического тонального строя, но нетемперированного полутонового начала вообще. Появилась свободная «чистая» сонорность. Появилась так называемая «конкретная» музыка, рожденная из экспериментов на электронных машинах и не имеющая непосредственных связей с тонами, которые лежали в основе многовекового европейского композиторского творчества. В некоторых произведениях последних десятилетий воспроизводятся звуки машин, звуки природы, иногда культивируются нарочито неупорядоченные комбинации звучаний разного рода, случайные последования приемов формообразования («алеаторика») и др. Обертонное слышание стало одним из характерных начал композиторского мышления. Обобщая эту ситуацию, можно сказать, что додекафония как принцип, обращение к ориентальному началу, поиски звуковой сферы, выходящей за рамки мелодии и гармонии в традиционном понимании, появление новых инструментальных звучаний и особых «полуречевых» приемов вокального интонирования — все это признаки фундаментального перелома, произошедшего в музыкальном сознании нашего времени.

И не следует воспринимать все это как следствие умозрительных поисков новизны — точка зрения, внушавшаяся советским музыкантам и любителям музыки на протяжении ряда десятилетий. Время показало, что это не мертворожденные новации, а форма сознания и чувствования, характеризующая «музыкальный XX век».

Искания нового происходили, разумеется, долго, мучительно, с большими потерями и часто в ложных направлениях. Они вызывали не только ожесточенную реакцию слушателей, но и не менее ожесточенные споры в самой композиторской среде. И однако к середине века (обобщенно говоря, в годы, называемые периодом «между двумя войнами») возникла «новая классика XX века». Появилось множество произведений, относящихся к разным национальным школам, в которых гуманистическое содержание и значительные идеи нашли выражение в звуках и формах, резко отличных по строю мысли от музыки предшествующих столетий. И если для психологии многих представителей старших поколений эти новые художественные средства продолжают оставаться «закрытой книгой», то для тех, кто сформировался после второй мировой войны, именно они и олицетворяют духовность нашей современности.

В самом деле, наш век принес с собой такие глубокие социальные потрясения, так видоизменил душевный строй людей, что, если бы мы пытались выразить все это в формах романтического и классицистского искусства, мы были бы обречены на провал. Вечная для музыкального искусства лирическая образная сфера приняла в нашу эпоху новые эмоциональные оттенки, резко отличающиеся от образов идеализированной любви, романтического томления по пре-

красному, которые были типичны для предшествовавшего столетия. В эпоху неслыханно разрушительных войн, массового уничтожения людей в концлагерях, жестокого насилия над свободой мысли, рождения атомных и водородных бомб психология художника неизменно должна была измениться. В музыку «прорвались» новые темы — злое чувство гибели мира, уход из реальной жизни в высокую духовную сферу, тоска по гуманизму. У тех композиторов Франции, которым посвящена книга Р. Куницкой, острое чувство современности выражено в прекрасных жизнеутверждающих аспектах. Это — вдохновенные образы веры, по-новому прочувствованного восприятия гармонии природы, убежденности в вечном нравственном начале жизни, в том числе и в ее социальных проявлениях, и т. д. Очень сильная сторона автора — умение раскрыть эти обобщающие положения в сугубо индивидуализированном преломлении. Творчество каждого композитора, особенности каждого отдельного произведения освещены здесь в неповторимой и глубоко характерной для данного явления форме. В целом книга Р. Куницкой — плод зрелой мысли, высокого музыкально-аналитического мастерства. Она открывает новую страницу в советской музыковедческой литературе, посвященной Франции. Отныне ни один серьезный исследователь, работающий над сходными проблемами, не сможет ее миновать.

Введение

Эта книга ставит своей целью познакомить читателей с жизнью и деятельностью ряда выдающихся французских композиторов XX века. Она задумана в виде очерков об Эдгаре Варезе, Андре Жоливе, Оливье Мессiane, Пьере Булезе, Анри Дютийе. Каждый очерк является своего рода литературным портретом композитора, содержащим необходимые биографические сведения, характеристику мировоззренческой позиции композитора, анализ важнейших сочинений в связях с художественными, эстетическими, социально-общественными запросами времени.

Книга складывалась стихийно, в написании каждого очерка были различные побудительные мотивы. Это и желание поделиться собственными впечатлениями от музыки французских композиторов, найти новые грани в их творческом облике или взглянуть на известные проблемы и явления музыкального творчества XX века под иным углом зрения. Основным же побудительным мотивом в выборе этих французских композиторов явилась яркая впечатляемость их музыки, неповторимость творческой индивидуальности.

Но хотя круг этих композиторов формировался стихийно, выбор их не стал случайным. И не только потому, что все они — видные представители французской музыки, чье творчество, вобравшее в себя важнейшие эстетические тенденции французской художественной жизни XX века, явилось на ее магистральном пути. Выбор на этих композиторов пал еще и потому, что их творчество позволило, как это выяснилось впоследствии, сосредоточить внимание на важнейшем аспекте современной музыки — ее гуманистической традиции, которая в обновленном и преобразованном виде вошла в искусство XX века, преемственно связав его с романтическим столетием.

В музыкознании стало традицией в поисках истоков музыки XX столетия обращаться к искусству *fin de siècle*: позднему музыкальному романтизму, импрессионизму, экспрессионизму. Это обстоятельство находит объяснение в том, что на рубеже XIX — XX столетий исчерпывают себя в качестве ведущих некоторые тенденции классицистского искусства; из специфически романтических течений художественной мысли, существовавших до того времени в разрозненном состоянии, формируется новое целостное художественное мировоззрение, которое в переосмысленном виде войдет в искусство XX века и выдвинется там на одно из ведущих мест. При этом глобальные вопросы художественного творчества — об отношении человека к миру, о духовных возможностях в его познании, об особенностях отражения им окружающей действительности — в этот рубежный период подвергнутся кардинальному переосмыслению. Художественное создание XX века найдет себя, отталкиваясь от наследия классицистской и романтической эпох, преодолевая его и в то же время динамически с ним сопрягаясь.

Одним из выдающихся представителей французской музыки *fin de siècle* считается Дебюсси. Творчество этого композитора, аккумулировав художественные искания времени, связало уходящие традиции классицистской и романтической эпох с пробуждающимися в XX веке. Дебюсси сублимировал в своем творчестве образно-эмоциональный строй романтической музыки и пронес в XX век наиболее существенное из ее содержания. Особенными качествами своего романтического мировосприятия он предвосхитил характерные черты музыкального мышления XX века, поставив его перед необходимостью формирования художественных принципов, специфических для современного музыкального творчества.

Известно, что классицистская идея о способности человеческого разума целостно охватить явления реального бытия, их всеобщую причинность и детерминированность не только утратила в музыке Дебюсси свою актуальность — это произошло уже в романтическую эпоху, подвергнувшую сомнению ее жизнеутверждающий, оптимистический пафос, — но и потерпела крах. По Дебюсси отношения между художником и миром устанавливались на основе его индивидуальной, личностной оценки. Тотальное доверие субъективному эмоциональному настрою привело к тому, что на смену рациональному восприятию, осознанию мира пришло интуитивное «схватывание» его сложного единства, классицистская идея о действительности как о некоей объективной, универсальной целостности заменилась интуитивным постижением ее гармоничности. Мир являлся художественному сознанию Дебюсси в потоке ассоциативных образов-настроений, которые, несмотря на их крайне субъективную эмоциональную окрашенность, обладали свойствами глубокого обобщения жизненных явлений, художественной завершенностью и объективной значимостью.

Многие французские композиторы XX века следовали пути, открытому Дебюсси. В особенности те, чье творчество носило яркий лирико-исповедальный характер. Они также стремились придать субъективной настроенности, интуитивному суждению о мире черты

предельной объективности. Однако следует заметить, что интуитивное постижение «гармонии мира» у Дебюсси рождалось в социально-общественных условиях прошлого столетия, на почве позднего музыкального романтизма, его традиций лирико-поэтического восприятия природы. Французские композиторы XX века в своей определяющей художественной тенденции отвергли поэтику романтического искусства, они выступили против романтической идеализации природы, против отягощающей конкретности в ее отражении. Но в то же время они выбрали в свой творческий потенциал тенденцию музыкального импрессионизма к отождествлению субъективной эмоциональной настроенности с объективной, внеличной картиной мира, а также к созданию на этой основе индивидуальной, личностной «гармонии мира».

Надо сказать, что отождествление субъективной эмоциональной настроенности с внеличной картиной мира могло осуществляться в условиях развитой техники интуитивного художественного мышления, огромной лирической потенции композитора, его способности к диалектическому развитию ассоциативного потока настроений, не всегда прямо соотносимых с действительностью. По этой причине настоятельной необходимостью для многих композиторов XX века стало желание обрести новую, не похожую на предшественников непосредственность видения окружающей действительности, новую эмоциональную спонтанность по отношению к жизни в самых различных ее проявлениях. С другой стороны, стремление придать интуитивному суждению о мире значение универсальной концепции могло происходить лишь на основе его весомого философско-эстетического, естественно-научного и т. п. обоснования. И не случайно поэтому, что достижения естественных наук, философское и эстетическое знание от античности до современности как европейских, так и внеевропейских культурных регионов бурно осваиваются французскими композиторами с тем, чтобы свою субъективную эмоциональную настроенность поднять до уровня универсальной концепции, чтобы «научно» подкрепить собственное художественное видение мира. На сцеплении глубоко лирического, можно сказать, изощренно утонченного восприятия современной действительности и «научной» оснащенности творчества создаются максималистские эстетические программы, манифесты, от которых буквально содрогается музыкальный мир Франции XX века. Выдвигаемые каждым поколением композиторов, они обозначают новый этап в развитии французской музыки: на рубеже 10 — 20-х годов — «Шестеркой» и Варезом, в 30-х годах — «Молодой Францией», в 50-х годах — Булезом.

Яркие в художественном смысле, индивидуальные «картины мира», вызывающие к поистине космологическим представлениям, были осуществлены: в виде урбанистического пейзажа у Вареза, сцен магического заклинания у Жоливе, «средневекового богослужения» у Мессиана, музыкального «театра абсурда» у Булеза, психологического «театра fin de siècle» у Дютйе. В творчестве каждого из них отразилось дыхание времени с его драматическими и трагическими коллизиями, интуитивный, бессознательно искомый в глубине души поиск смысла жизни, подлинной гармонии с действительностью. Современными

метаморфозами романтического мировосприятия, его мечты о недостижимом идеале представляются идеи о пространственной музыке у Вареза, о единении человека с природными силами мира у Жоливе, желание забвения и бесконечно длящегося созерцания прекрасного у Мессиана, душевной умиротворенности и покоя у Булеза и Дютийе.

Так французское музыкальное искусство XX века оказалось и созвучным романтическому столетию, и вносящим в силу ряда общественно-социальных и историко-художественных причин свои коррективы в его тему разлада со временем.

Безусловно, этими портретами французских композиторов далеко не исчерпывается все многообразие французской музыки XX века. Очерки не являются экскурсом в ее историю — явление неизмеримо более сложное и многогранное. Автор лишь надеется, что они дополняют известные знания и представления о ней.

Автор приносит искреннюю признательность рецензентам, докторам искусствоведения Е. С. Берлянд-Черной, И. В. Нестьеву, В. Н. Холоповой за ценные советы и замечания, а также композитору Э. В. Денисову, любезно предоставившему материалы по французской музыке и прочитавшему фрагменты рукописи. Особенную благодарность автор выражает редактору Е. И. Гульянц, оказавшей большую помощь в подготовке рукописи к изданию.



О черк о современном французском композиторе Эдгаре Варезе можно начать такими словами: «В истории музыки XX века Варезу принадлежит особое место...», подразумевая под особой значимостью не только своеобразие его дарования, творческих решений, но и то длительное непризнание музыкальных достоинств его произведений, плодотворности заключенных в них идей, которое долгое время бытовало в музыкальной среде. До недавнего времени наши знания о Варезе и о его творчестве носили характер отрывочных сведений. Да и сейчас Варез-композитор существует в нашем представлении все еще в виде имени: его произведения, редко звучавшие при жизни, почти не исполняются и сейчас. Вклад Вареза в музыку XX века часто видится односторонне, с учетом лишь того, что напоминает общеизвестные приметы музыки XX века. К характерным чертам его творческой манеры относят широкое использование восточных и африканских музыкальных инструментов, «научный», «инженерный» подход к сочинению, не знающую предела увлеченность в исследовании акустических свойств инструментов, предпочтительное внимание к ударным инструментам. Но эти ходовые знания вряд ли дают представление о сложном и удивительно цельном духовном облике композитора.

Чрезвычайно ограниченное знакомство широкой публики с сочинениями Вареза возникло по разным причинам. Так, необычны инструментальные составы его сочинений, неприемлемые для исполнения традиционными ресурсами симфонических оркестров и нуждающиеся подчас в новых принципах их формирования. Немаловажное значение имеет также оригинальность музыкального языка, не имеющая, казалось бы, прямых аналогов с творчеством современников и даже ярко

выраженной национальной характерности. Во Франции и Германии, где формировался Варез как композитор, он не примкнул ни к постимпрессионистскому направлению, ни к «Шестерке», не стал также последователем немецкого экспрессионизма. Силою внешних обстоятельств творчество Вареза было вынесено за скобки французской художественной жизни. И отсутствие темы «Варез» в общей картине современной французской музыки как бы не наносит ущерба для изучения отдельных стадий ее эволюции. Но в Америке, где долгое время жил и работал композитор и волею судьбы был поставлен у истоков американского авангарда, он также не нашел признания как национальный американский композитор. Многие американские композиторы и музыкальные деятели, среди которых можно назвать Г. Коуэлла, Д. Кейджа, П. Розенфельда, в один голос заявляют, что Варез — композитор сугубо европейской музыкальной традиции.

Некоторую ясность в понимание национальной природы творчества Вареза внесли молодые французские композиторы послевоенного поколения. Они явственно ощутили преемственность своих поисков в сфере конкретной и электронной музыки с творчеством соотечественника, работающего по ту сторону океана. Но та заинтересованность, какую они проявили к сонорной выразительности его музыки, вплотную подводящей к их экспериментальным поискам в сфере звучности, как бы наложила автоматически на музыку Вареза клеймо отверженности от больших социальных и художественных проблем. В результате такие вопросы: какова национальная природа художественного мышления Вареза? кто он? американец французского происхождения или француз, поселившийся в Америке? художник, воплотивший духовные искания времени или одаренный творческим воображением инженер, с увлечением работающий над новыми звуковыми комбинациями? — не находят до сего времени однозначного решения в музыковедении и мешают истинному пониманию его творчества.

Однако уже сейчас неоспоримо, что для композитора поиски новой звуковой красочности, тембральной характерности непосредственно вытекали из его стремления к новой образной выразительности. Радикальность его музыкального языка отнюдь не обусловлена склонностью к формальному звукотворчеству, а представляет акт художественного постижения явлений современной действительности. Национальная природа его творчества, хотя и не лежит на поверхности, проистекает из самых глубинных слоев французского и шире — европейского художественного мышления. Выразительные качества его образного языка находят аналогию в творчестве композиторов первой половины века, но они обладают тем единством, которое говорит уже не о синтезе многого, а о произвольном, спонтанном выражении собственной индивидуальности, о той степени раскрытия творческого потенциала, когда всё — начиная от идеи до ее воплощения — является плодом его личного эмоционального и интеллектуального творческого усилия.

Сознание Вареза, как никакого другого композитора XX века, широко восприняло современный мир в его художественной стороне. В его представлении образная сфера импрессионистской музыки утратила

свою привлекательность, ее утонченная изысканность грозила сделать музыку безжизненной. Отталкиваясь от смутности, неопределенности импрессионистской музыки, Варез так же, как и многие французские композиторы, смело шел навстречу звуковому и пластическому многообразию современной жизни, ее индустриальным пейзажам, многошумному движению. Но если в творчестве, например, «Шестерки» урбанистическая тематика не поднялась над повседневным будничным бытописанием, моментальное «фотографирование» жизни стало лишь эпизодом их творческой молодости, в творчестве Вареза раздвижение границ музыкальной образности на основе урбанистической тематики приняло универсальный, концептуальный характер.

Художественное осмысление современного индустриального мира и человека в нем осуществлялось на протяжении всего его творчества. При этом путь обновления музыкального искусства Варез видел в отождествлении его с новыми техническими явлениями, в тесном сближении с аналитическими методами физических наук. Но они стали не столько реальной, сколько стимулирующей областью его творчества, своего рода сверхзадачей, не нашедшей адекватного воплощения в творчестве, но всецело его направляющей. И, быть может, поэтому вызов традициям в музыке Вареза был так нов и радикален: в переживании резкого изменения жизни современного человека, поэтическом осмыслении новых явлений коренится непривычно дерзкое звучание его музыки. И, быть может, поэтому метод Вареза не обладает той степенью конкретности, которая позволяет рассмотреть его произведения с привычными аналитическими мерками, а нуждается для своего анализа в более широких и общих категориях современного музыкального искусства. Ведь не случайно, что относительное признание Вареза и изучение его творческого наследия происходит ретроспективно, во второй половине XX века, когда возник более обобщенный взгляд на его тенденции.

Эдгар Варез родился 22 декабря 1883 года в Париже. Его отец — Анри Варез, инженер по образованию, француз с примесью итальянской крови, мать Мари Бланш, урожденная Корто. Спустя несколько недель после рождения Эдгар был поручен родственникам по материнской линии, проживавшим в Вилларе, небольшой деревушке на берегу Соны в Бургундии. Здесь и прошли самые счастливые дни его детства: «Здесь я вырос. Я вспоминаю, как я ненавидел свои возвращения в Париж... Позднее, в то время когда я учился в Парижской консерватории или когда я жил в Берлине до мировой войны, я всегда во время каникул возвращался в Виллар» (1, 15). В Вилларе Вареза не коснулись никакие профессиональные музыкальные события и собственно музыкальный смысл ему несли, по его признанию, непосредственные звуковые впечатления от окружающей жизни (в особенности, гудков проезжавшего вдалеке локомотива), которые впоследствии образовали важнейшие выразительные аспекты его идеи о пространственной музыке.

Желание отца обосноваться в Турине (1892) коренным образом изменило жизнь мальчика. Безмятежная пора детства закончилась. Здесь, на севере Италии будущий композитор познавал жизнь

индустриального города. В Турине существовал оперный театр и консерватория. Варез имел возможность услышать произведения современных композиторов — С. Франка, П. Дюка, Р. Штрауса, Я. Сибелиуса и особенно чтимого им впоследствии Дебюсси. Директор местной консерватории Джованни Бользони преподавал ему уроки гармонии и контрапункта. По рекомендации директора Варез был принят в группу ударников оперного оркестра. Однажды во время болезни дирижера Варез провел репетицию «Риголетто».

Но свободному развитию природных склонностей Эдгара мешал сразу же обозначившийся, по началу скрытый конфликт с отцом. Отец хотел, чтобы сын пошел по его стопам и стал инженером. Антагонизм между отцом и сыном нарастал, и незначительный повод привел к окончательному разрыву.

В Париже Варез устраивается у своего друга по Турину, студента-архитектора. Вначале занимается перепиской нот, работает библиотечарем. В 1904 году по совету своего кузена А. Корто поступает в «Схола канторум», где занимается у В. д'Энди (композицией и оркестровым дирижированием), А. Русселя (контрапунктом и фугой), Ш. Борда, известного в то время руководителя хора «Певцы Сен-Жерве» (средневековой, ренессансной музыкой). В следующем году переходит в Парижскую консерваторию, где занимается композицией у Ж. Массне и Ш.-М. Видора. Его не удовлетворяет система академического преподавания: «Я был немного клоуном в классе контрапункта и фуги, — скажет впоследствии Варез, — я писал фугу кое-как, за несколько часов. И довольно ловко. Естественно, там не было никакой внутренней музыки. Для меня fuga не имела ничего общего с музыкой. Это не было сочинением, а лишь упражнением, замкнутым в себе опытом» (2, 22).

Без сомнения, причины критического отношения к академическому преподаванию у Вареза не были вызваны существовавшим в то время уровнем профессиональной подготовки. Именно в те годы композитор приобрел совершенное владение классическим контрапунктом. И это ему позволит впоследствии организовать в разных городах — Париже, Берлине, Нью-Йорке — хоры, специализирующиеся на исполнении средневековой и ренессансной музыки. Причины видятся в другом. Уже в то время его отношение к музыкальному звучанию, интуитивные поиски музыки в звуковых эффектах пространственной среды кардинальным образом расходились с традиционным музыкальным опытом. Мысленному взору Вареза открывался звуковой мир, который не укладывался в существовавшие рамки музыкальной традиции и выходил за пределы обычного понимания того, что такое музыка:

«Я всегда ощущал себя в другой области. Существующие ноты, системы казались мне совсем странными. Я уже не говорю, что эти системы самоуправны, они позволяли написать шедевры. Но я был уверен в существовании звуковой вселенной значительно более просторной, значительно более широкой, много менее обусловленной, если употреблять по-настоящему звук, всю звуковую материю вместо того, чтобы ограничивать эту материю, резать на маленькие

фрагменты, измельчать в совершенно произвольной манере и ради некоторых приличий» (3, 24).

Хотя в парижской музыкальной среде композитор не находил единомышленников — эти годы для Франции были временем апогея импрессионистских тенденций, — он не был одинок в своих исканиях. Его стремления встречали понимание в художественной и артистической среде. В особенности мысль об эстетическом обновлении на основе возрождения художественных принципов средневекового искусства, возвращения к первоистокам музыки, искусства волновала многих поэтов, художников, с которыми Варез был знаком: М. Жакоба, Р. Гурмона, П. Пикассо, Л.-П. Фарга, Модильяни, Аполлинера, Пеладана и др. Результатом этого общения можно считать сочинение прелюдии на «Конец дня», вдохновленной одноименной поэмой Л. Дёбеля, Романской рапсодии для оркестра, а также желание написать оперу на текст Пеладана «Сын звезд».

Случайно Варез наталкивается на определение музыки, объясняющее ему первые стремления в искусстве: «Музыка — это овеществление сознания», — принадлежащее польскому философу и математику первой половины XIX века Гене-Вронскому. Эта формула помогает Варезу обрести силу сопротивления против традиционного понимания музыки, ее цеховой замкнутости. Она сделала очевидной для композитора правомерность его стремления услышать музыкальный смысл в звуковых эффектах окружающей пространственной среды и из этих элементов, не являющихся собственно музыкальными, создать музыкальное сочинение. При этом композитор понимает, что ему трудно будет выразить эту идею имеющимися музыкальными средствами. И он начинает с этого времени лелеять мысль об «освобождении звука», то есть об освобождении музыки от темперированной системы, об избавлении звучания от тех ограничений, которые предлагаются традиционными музыкальными инструментами. Знакомство с работами немецкого естествоиспытателя Г. Гельмгольца послужило первым толчком на пути реального осуществления его идеи. Описанные им опыты с сиренами в книге «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа теории музыки» привлекли внимание Вареза потому, что показали ему первые, элементарные приемы «освобождения звука» от темперированной системы. Глиссандирующие восходящие или нисходящие «мелодии» сирен — по словам композитора, звуковые «гиперболы» и «параболы» — были введены им впоследствии в свои произведения.

В 1908 году Варез уезжает в Берлин в надежде найти там более соответствующую его стремлениям музыкальную среду. Несмотря на многие рекомендации, он некоторое время испытывает большие трудности с работой отчасти из-за плохого знания немецкого языка. Но с течением времени возникает широкий круг знакомств. В сотрудничестве с поэтом Гуго фон Гофмансталем, которого он специально посещает в Вене, Варез приступает к сочинению оперы «Эдип и Сфинкс». Его партитуры просматривает Р. Штраус и, удовлетворенный, передает ему нескольких из своих учеников. Варез работает с известным постановщиком Максом Рейнгардтом, пишет

музыку к его спектаклям «Фауст» и «Сон в летнюю ночь», у него завязываются дружеские отношения с дирижером К. Муком. В Берлине Варез также более пристально знакомится с музыкой Г. Малера, присутствует на исполнении «Лунного Пьеро» Шёнберга. Фактом, в значительной степени ускорившим формирование его творческой позиции, стала дружба с Ф. Бузони и знакомство с его книгой «Эскиз новой эстетики музыкального искусства».

Варез испытал влияние не столько творчества, сколько творческой личности, обаятельной артистической натуры этого музыканта. Художник пытливого и живого ума, ищущий новые пути в искусстве, Бузони говорил об абсолютной свободе музыки, заключающейся, по его мнению, в свободе от устоявшихся форм, правил и традиций: «Задача творящего художника — устанавливать законы, а не следовать законам... Сила творчества тем заметнее, чем большую независимость от традиций она способна проявить» (4, 34). Круг интонационных и выразительных средств, по мнению Бузони, очень сузился, формы стали стереотипными. Бузони задумывается над изменением темперированной тональной системы, вплотную подходит к мысли об эмансипации диссонанса, предлагает расширить двенадцатиступенную темперацию до восемнадцатиступенной («ибо природа создала бесконечность звуковых градаций»), сделать форму сочинения проявлением индивидуального художественного сознания («Даже каждый экземпляр одного и того же вида растений развивается самостоятельно в отношении своей величины, своей внешности и силы»), а музыку — «частью вечной гармонии, вселенной беспредельного пространства» (5, 19).

«Я был удивлен,— писал Варез,— и взволнован тем, что нашел кого-то другого — и сверх того музыканта,— который разделяет эти убеждения. Это дало мне смелость пойти к нему со своими идеями и партитурами. Часто наши точки зрения расходились радикально, потому что его музыка и его музыкальный вкус были более ортодоксальными, чем его теории... Он утвердил меня в моих идеях, помог их уточнить и поощрил к тому, чтобы я им следовал... И, кроме того, он обладал даром стимулировать мой дух к пропастям пророческого воображения» (6, 33—34).

Живя в Берлине, Варез часто наезжал в Париж. Он знакомится там с Р. Ролланом, Дебюсси, присутствует на первом исполнении «Ночного Гаспара» Равеля, «Весны священной» Стравинского. Дебюсси с большой симпатией отнесся к его творческим начинаниям, а Р. Роллан после встречи с ним писал: «Подумайте, как любопытно. Ко мне пришел на днях второй Жан-Кристоф. Он восхитительно прекрасен... своего рода молодой итальянский Бетховен, нарисованный Джорджоне». И далее: «Скажите после этого, что моя книга — «роман». Моя книга совсем не роман. Жан-Кристоф существует реально. Он повсюду вокруг нас» (7, 38—39).

В результате Варез оказывается в водовороте новых идей в искусстве, он жадно впитывает все то новое, что приносит европейский художественный мир. Но в этом разнообразии направлений он в особенности чуток к тем тенденциям, которые отражают и

его стремление — к большей абстрактности музыкального выражения, замене непосредственной эмоциональности интеллектуализированной, пронизанной аналитической строгостью, рационализмом, к искусству, вырастающему не из прямого подражания природе, а находящего выразительность в собственной звуковой субстанции, в движении и смене звуковых масс,— то есть к тому, что отдаленно соответствовало художественным исканиям кубистического периода в творчестве Леже, Брака, Пикассо.

В парижско-берлинский период Варезом были написаны несколько симфонических произведений¹. По свидетельствам современников, они говорят еще не о конкретизации музыкальных идей Вареза, а больше — о влиянии Равеля, Р. Штрауса, Малера. В 1914 году Варез уезжает в Прагу, чтобы продирижировать произведениями современных французских композиторов Г. Дюпона, П. Дюка, А. Русселя. Там его застает весть о начавшейся войне. Мобилизованный, он в конце 1915 года был освобожден от службы по состоянию здоровья (двусторонняя пневмония). Варез не находил никакой возможности работать в качестве дирижера в Европе. Его друг, немецкий дирижер К. Мук в то время руководил Бостонским симфоническим оркестром. Он пригласил Вареза в Америку. В декабре 1915 года композитор отбыл в США, полагая, что его пребывание там будет непродолжительным. Ему хотелось там, во-первых, найти работу в качестве дирижера, а во-вторых, сконструировать новые музыкальные инструменты, которые отвечали бы его требованиям «освобожденного звука». Но волею судьбы США стали его второй родиной².

Первое время Варез занимается в США перепиской нот, аранжировкой, дает уроки музыки. Он предпринимает энергичные шаги по организации своей дирижерско-исполнительской деятельности, по изобретению новых музыкальных инструментов, борется за признание творчества современных композиторов.

Так, уже в апреле 1917 года состоялся его дебют в качестве дирижера. С гигантским составом оркестра он исполнил Реквием Берлиоза, посвящая это исполнение «памяти погибших всех наций» в первой мировой войне. Спустя несколько месяцев этот концерт был повторен с большим успехом. В следующем году Варез выступает с симфоническим оркестром Цинциннати, составляя свою программу из произведений немецких, русских и французских композиторов. Он задумывает организовать собственный оркестр, который исполнял бы произведения ныне живущих композиторов. Этот оркестр — Новый симфонический — появляется в 1919 году. Он основывается на кооперативных началах. Жесткие требования, постав-

¹ Весной 1914 года Варез оставил в своей берлинской квартире все рукописи, уверенный, что вернется осенью. Но лишь в 1922 году он смог возвратиться в Берлин и узнать, что все его рукописи сгорели во время пожара. О том, что сочинениям этих лет Варез не придавал большого значения, говорит тот факт, что одно сохранившееся произведение тех лет — симфоническую поэму «Бургундия» — композитор сжег в 1961 году.

² Варез принял американское гражданство в 1927 году.

ленные Варезом перед ним — исполнение произведений только современной музыки, — ставят существование оркестра под угрозу. Не желая изменить принятому им направлению, Варез покидает пост дирижера. С. Рахманинов, которому предложили возглавить оркестр, скажет: «Признаюсь, я не понимаю его музыки, но я восхищаюсь человеком...».

Новая попытка найти пути к исполнению произведений современных композиторов была предпринята совместно с известным арфистом К. Сальзедо. В 1921 году организовывается «Международная гильдия композиторов» — первое общество современной музыки в США. В нее вошли пятьдесят шесть композиторов четырнадцати национальностей. Ее манифест был написан в духе французских максималистских эстетических программ: «Композитор сегодня — единственный творец, которому отказано в прямом контакте с публикой. Когда его произведение закончено, он отброшен. Появляется исполнитель, но не для того, чтобы понять сочинение, а чтобы дерзко судить о нем. И если он не находит никаких следов традиции, к которой привык, он вычеркивает его из программ, объявляя его несвязным и непонятным... Композиторы понимают необходимость объединиться и бороться за то, чтобы их творчество было представлено учтиво и согласно их усмотрению» (8, 75). Первый концерт «Международной гильдии композиторов» состоялся в феврале 1922 года. За время ее существования были исполнены произведения многих современных композиторов: Шёнберга, Стравинского, Веберна, Берга, Пуленка, Дебюсси, Сати, Равеля и т. д. Оркестром «Международной гильдии композиторов» дирижировали О. Клемперер, Ф. Райнер, Л. Стоковский. При участии Вареза были организованы отделения «Международной гильдии композиторов» в Европе. В 1927 году эта организация была распущена, так как, по словам Вареза, она выполнила свою задачу: пробудила у слушателей интерес к современной музыке.

*
* *

На протяжении всей жизни Вареза преследовала мысль о создании новых музыкальных инструментов. Эта мысль была неотделима от мечты о «пространственной» музыке, об освобождении звуковысотной организации от темперированной системы. Любопытно, что идея «пространственной» музыки буквально «носила в воздухе» в первой половине XX века: она являла собой специфический фон творческих устремлений и теоретических высказываний многих композиторов (Стравинского, Хиндемита, Веберна) или находила выражение в музыке, намеренно эпатажной устоявшиеся вкусы (в шумовых концертах футуристов, меблировочной музыке Сати и т. п.). Но последовательное, художественно концептуальное выражение она получила, пожалуй, в первой половине XX века только у Вареза. Эта идея составила главную суть его творческих исканий. Она сделала актуальными для композитора античные и средне-

вековые представления о музыкальной «гармонии мира», определила мировоззренческую и художественную позицию композитора. Сквозь ее призму многое в Варезе, его жизненном и творческом пути находит объяснение: неослабевающий в течение всей жизни интерес к новым музыкальным звучностям, инструментам, крайне своеобразные взгляды на многие аспекты музыкального сочинительства как собственного, так и коллег, а также ностальгия по музыке средневековья и Возрождения.

Характерно, что в стремлении иметь новые музыкальные инструменты не было нигилистического отношения к традиционной звучности, анархистского отрицания ее гуманистического, очеловеченного начала. Речь всегда шла лишь о расширении состава музыкальных инструментов, нахождении, изобретении таких, которые были бы способны выразить новое мироощущение композитора. Если бегло обозреть отдельные этапы поисков Варезом новых музыкальных инструментов, то очевидной станет мысль о том, что в своих мечтах композитор предвосхитил и предчувствовал многое из того, что во второй половине XX века войдет в обиход электронной музыки и аудиовизуальных представлений³.

Так, спустя три месяца по прибытии в США, Варез сказал в одном интервью: «Необходимо, чтобы наш музыкальный алфавит обогащался. Мы страшно нуждаемся в новых инструментах, способных приравниваться к различным комбинациям... Музыканты должны подойти к этому вопросу со всей серьезностью, опираясь на помощь специалистов. Я лично всегда в своем творчестве чувствовал необходимость новых средств выражения. Я отказываюсь употреблять только уже известные звуки. То, что я ищу — это новые технические средства, которые могут соответствовать любому выражению мысли и ее утверждать» (9, 55—56). Через несколько лет композитор вновь высказывается на эту же тему и, развивая ее, говорит о том, что эти инструменты должны обладать недоступной обычным инструментам продолжительностью и интенсивностью звучания, диапазоном и восприимчивостью к различным комбинациям.

На рубеже 20—30-х годов, в течение пятилетнего пребывания в Париже Варез предпринимает ряд шагов по организации акустической лаборатории, которая могла бы стать важным подспорьем в творчестве современных композиторов. Эта лаборатория должна была бы, по мысли композитора, заниматься изучением новых творческих концепций, новых технических и звуковых средств, изучением звука в его специфическом проявлении, изобретением новых музыкальных инструментов. Лаборатория должна была бы также обладать коллекцией записей, представляющих различные инструмен-

³ В своем стремлении к созданию новых музыкальных инструментов Варез был не одинок. Можно сказать, что в 10-х годах началась эра электромузыкальных инструментов. Их изобретателями были М. Мартено, Р. Бертран во Франции, Л. Термен в России и т. п.

ты мира, музыкальные культуры и стили⁴. Здесь же в Париже композитор в 1930 году принимает участие наравне со многими известными деятелями французской культуры в совещании «круглого стола» по вопросам будущих технических средств музыки.

Новые шаги по организации акустической лаборатории композитор предпримет по возвращении из Парижа в Нью-Йорк. Примечательно одно из его писем тех лет: «Акустическая работа, которую я предпринял в сотрудничестве с Рене Бертраном и которую, я надеюсь, смогу продолжить, состоит из опытов с его изобретением: динафоном. Электромузыкальный инструмент динафон, изобретенный в 1927—1928 годах, похож в некотором роде на инструменты Термена и Мартено. Но принцип и функционирование полностью отличаются и сходство только внешнее. Я ищу следующих результатов:

а) получить чистые безобертоновые звуки;

б) получить новые тембры посредством наложения на них серии обертонов;

в) экспериментировать с вновь полученными звуками, введя два или более динафонов, которые могли бы таким образом стать одним комбинированным инструментом;

г) расширить регистр инструментов для того, чтобы получить высокие частоты, которых не может дать с удовлетворительной интенсивностью никакой другой инструмент» (10, 141—142). По существу, это письмо содержит почти полную концепцию электронной музыки, которая уже отчетливо в то время виделась сознанию Вареза. Важнейшее свойство ее композитор видел в том, что в ней исключался исполнитель как посредник между композитором и слушателем. Эта музыка должна основываться на длящихся органоподобных звуках, обладающих необычайно большой протяженностью регистра от низких до верхних звуков, необычной интенсивностью, возможностями синтеза самых разнообразных звуков, тембров, формирования гамм, выходящих за пределы темперированной системы.

Одновременно с этим уточнялась и претерпевала метаморфозы идея о пространственной музыке. Смысл ее становился множественным. Это и преодоление традиционного музыкального звучания, слияния его с природными шумами, звуками окружающей среды, это и поиски точного соответствия между звучанием и акустическими особенностями зала, позволяющего учесть в качестве дополнительной драматургически выразительной единицы игру резонансов⁵, это и эффект стереофонии, звучания в эфире, передаваемого

⁴ Можно сказать, что в замысле этой лаборатории был предвосхищен современный Институт по исследованию и координации музыкально-акустических проблем (IRCAM).

⁵ О том, как возник этот вариант пространственной музыки, Варез пояснит в беседе с Ж. Шарбонье: «Много лет назад я наблюдал акустический феномен, который стал для меня реально ощутимой физической материализацией организации звуков и такой их проекцией, что я об этом думал в течение многих лет. Я слушал Трио из скерцо Седьмой симфонии Бетховена в зале «Плейель». Этот зал

из многих точек. Идеальным вариантом пространственной музыки Варезу виделась композиция, вырастающая из чистого безобертонового звука посредством наложения обертонов, субобертонов и находящаяся в динамическом состоянии взаимообусловленности с акустическими возможностями зала — композиция, осуществляющая, по словам композитора, «проекцию звука в пространство».

Безусловно, многие из этих сверхзадач остались лишь в мечтах, проектах. Выполнить их мешал не только недостаток технических средств. Невыполнимыми они были по самому своему существу — оговариваемых условий. Однако эти сверхзадачи не лишены почвенности. При более близком рассмотрении осознается их трудная и глубокая связь с музыкальными традициями. Несмотря на то что творчество Вареза долгие годы развивалось в русле традиционного инструментария, идеальные устремления накладывали отпечаток на его творчество, подспудно корректировали его. Из-за отсутствия желаемого музыкального инструментария идею пространственной музыки принимали на себя традиционные музыкальные инструменты. Под ее влиянием качественным образом менялось отношение к ним, понимание их интонационно-выразительных качеств, драматургической роли в образно-художественном замысле. Это позволило композитору создать оригинальный и выразительный образный язык, опирающийся на иные не только в сравнении с предшественниками, но и современниками принципы формирования ее объемных и процессуальных качеств.

Наследие Вареза состоит из небольшого числа произведений. Они довольно разнообразны по своему инструментальному составу, художественным решениям. Произведения, написанные в довоенный период, оказались на сегодняшний день вне творческой биографии композитора: они были утеряны, уничтожены самим автором. По существу, зрелая творческая деятельность Вареза совпадает с периодом жизни в США — руководством «Международной гильдией композиторов». В исполнении ее оркестра прозвучали все произведения Вареза, написанные в то время: «Приношения» (1921), «Америки» (1921—1922), «Гиперпризма» (1921—1923), «Октандр» (1923), «Интегралы» (1924—1925), «Аркана» (1925—1927). Этот список разнообразных произведений говорит об интенсивной эволюции образного мышления композитора, продвинувшегося, менее чем за десятилетие, от импрессионистской звукописи к музыкальным полотнам «кубистического» характера. Остановимся на их краткой характеристике.

В 1921 году Луиза Нортон, жена Вареза и известная переводчица на английский язык французской поэзии, познакомилась в Париже с чилийским поэтом Винсентом Гюидобро. Одну из его книг

богат акустическими сюрпризами из-за плохо вычисленной акустической конструкции. Я узнал совершенно новый эффект, произведенный этой хорошо знакомой мне музыкой. Я почувствовал музыку, отделяющуюся от себя самой и проектирующуюся в пространство таким образом, что я осознал четвертое измерение музыки. Это открытие может быть приписано тому месту, которое я занимал в зале, месту, демонстрирующему сверхрезонанс» (11, 74).

она привезла в Нью-Йорк. В ней Варез нашел стихотворение «Песнь с высоты», которое образовало поэтическую основу первой части «Приношений». В «Посвящении» — так называл ее композитор — обнаруживаются первоисточки музыки Вареза в импрессионистской звукописи Дебюсси: красочной оркестровке, звуковым воссоздании пленэра из мимолетных фрагментов тем.

«Посвящение» — пейзаж ночного Парижа, сотканный из мгlistой оркестровой дымки ползущих гармоний, имитирующих неожиданные всплески воды, раздающиеся вдалеке звуки почтового рожка и т. п. Поэтической основой II части «Приношений» стало стихотворение мексиканского поэта Хосе Хуана Таблада «Южный крест». Его экзотическая тематика нашла отражение в более терпких гармониях, ориентальном ритмическом осто́ве, в повторяющихся заунывных напевах.

«Америки» — симфоническое произведение огромных масштабов для циклопического оркестра, имеющего в своем составе двадцать один ударный инструмент. Говоря об этом произведении, многие исследователи единодушны в мнении, что в творчестве Вареза оно занимает место, аналогичное «Весне священной» у Стравинского. В «Америках» отмечают преодоление композитором поэтики романтической выразительности и открытое обращение к современной. Кубинский писатель Алехо Карпентьер писал: «Америка впечатляла ощущением величия и широты... Для него (Вареза. — Р. К.) Нью-Йорк не ассоциируется ни с джазом, ни с музыкальной комедией, ни с кабачками Гарлема. Он избегает этого эфемерного признака нового мира, но глубоко взволнован трагическим состоянием, которое ему видится в неумолимом ритме работ, в муравейнике домов, улиц в полуденное время, в шумной толпе Уолл Стритт» (12, 64—65). А Варез в своем высказывании об этом произведении подчеркнул личностный характер этого урбанистического пейзажа: «В целом, его темой является размышление, это впечатление иностранца, спрашивающего о возможностях вашей новой цивилизации» (13, 66).

«Гиперпризма» — первое произведение Вареза, в котором обозначился перевес ударных инструментов. Это самая короткая из пьес Вареза, первое изданное его сочинение. Здесь сжатая, а потому, может быть, и наиболее отчетливая концепция дает яркое представление о приемах интонационно-тематического и ритмического развития у Вареза: редкой стабильности в сочетании с разнообразной варьированностью.

Ансамбль «Октандр» состоит из восьми исполнителей (по-видимому, название произведения учитывает этот количественный признак). Это единственное произведение Вареза, в котором отсутствуют ударные инструменты. Оно состоит из трех частей и тяготеет в целом к инструментальным камерным ансамблям, распространенным в первой половине XX века. Многие исследователи склонны видеть в «Октандре» интермедийное положение между «Америками» и «Гиперпризмой», потребовавшими от композитора напряженной творческой работы.

Инструментальный состав «Интегралов» напоминает «Гипер-

призму», но значительно усиленный. В этом произведении композитор сознательно пошел на преодоление той критической ситуации, в которой он оказался: желание создавать пространственную музыку и отсутствие необходимых для ее выражения средств. Варез писал: «„Интегралы“ были задуманы для пространственной проекции. Я их сконструировал в расчете на некоторые акустические средства, которых еще не существовало, но которые, я это знал, могли быть найдены и употреблены рано или поздно... Чтобы быть понятным — так как глаз более быстрый и более дисциплинированный, чем ухо,— переведем эту концепцию в область визуальную и рассмотрим изменяющуюся проекцию геометрической фигуры на плане, когда они движутся в пространстве, но каждая со своими собственными изменяющимися скоростями, варьированными перемещениями и вращениями. Форма в то или иное мгновение проекции определяется соотношением между геометрической фигурой и планом. При свободном перемещении геометрической фигуры и плана в проекции создается изображение в высшей степени сложное и непредвиденное» (14, 93—94).

Последним сочинением, написанным в эти годы в Америке, стала «Аркана». Эпиграфом к ней композитор избрал фразу из книги немецкого врача и естествоиспытателя XVI столетия Парацельса «Герметичная философия», отдав тем самым дань своей увлеченности средневековым и ренессансным искусством.

Живя в США, Варез ни на минуту не порывал связей с Францией. Он сохранил тесные дружеские отношения и поддерживал переписку со многими деятелями французской художественной культуры. Неоценимым помощником в этом смысле была также его жена Луиза Нортон, одна из замечательных переводчиц на английский язык поэзии Рембо, Сен-Жон Перса, Бернаноса, А. Мишо. Но с течением времени явственнее становилось желание возвратиться на родину. И неизбежным это возвращение на родину делает та атмосфера непризнания, которая возникает постепенно в США вокруг его творчества. В нем больше ценили способности инженера-акустика, но в своих творческих исканиях он оставался непонятым, одиноким. Это возникало, главным образом, по причине глубокого различия между европейской музыкальной традицией, которую представлял Варез в США, и внеевропейской, например в лице американского композитора Г. Коуэлла, с которым был дружен Варез. Музыка Вареза в американской художественной среде в большей степени пробуждала любопытство, чем касалась струн души, американских композиторов в ней больше привлекала сенсационно-развлекательная сторона. Реализовав в США некоторые из своих творческих замыслов, композитор явственно ощутил национальную — французскую — природу своего художественного мышления, и свою дальнейшую деятельность он не мыслил без признания ее результатов на родине, пусть не всегда безоговорочного и однозначного, но тем не менее необходимого. Кроме того, до него дошли сведения о том, что в Париже есть специалисты (Мартено, Бертран), которые занимаются конструированием новых му-

зыкальных инструментов. Так в погоне за новыми музыкальными инструментами, за признанием своего творчества Варез устремляется в Париж. В октябре 1928 года он покидает Нью-Йорк.

В Париже Варез живет с 1928 года по 1933-й. Эти годы были весьма плодотворными. Здесь некоторые из его идей нашли свое кульминационное завершение и было положено начало новым творческим поискам. Переломный, переходный характер парижских лет во многом связан с новой художественно-артистической средой, в которой оказался Варез. Он посещает «воскресенья» у бразильского композитора Вила Лобоса, сотрудничает с гватемальским поэтом Астуриасом, кубинским писателем А. Карпентьером, французским актером и режиссером А. Арто, у Вареза завязываются дружеские отношения с французским кинорежиссером Т. Бушаром и т. д. Друг по «Схола канторум» П. ле Флем приводит к Варезу А. Жолливе, оставшегося его единственным европейским учеником. Теперь были исполнены и неоднократно почти все сочинения Вареза. И не только в Париже, а и в других городах Европы. Они нашли признание среди многих представителей художественной интеллигенции. Пребывание в Париже в особенности знаменательно тем, что композитор там написал одно из лучших своих сочинений — «Ионизацию» (1929—1931). Оно стало первым произведением европейской музыки, написанным для одних ударных.

*
* *
*

Несколько необычная творческая судьба композитора, чрезвычайная плодотворность за пределами родины и желание признания во Франции невольно заставляют нас задуматься о своеобразном пути формирования Вареза как композитора. И непреложным становится вывод, что творческая зрелость пришла к композитору не только с годами, а и в соприкосновении с теми музыкальными явлениями, специфическими композиторскими тенденциями, какие имела и дала композитору американская художественная среда. Трудно предположить, какова была бы творческая судьба композитора, если бы его не коснулось непосредственно своеобразие американской художественной жизни. Нашел бы он, находясь в Европе, силы в полной мере выявить свои художественные устремления и противостоять соблазну приспособить их к традиционно европейским явлениям — вопрос, над которым вряд ли стоит задумываться. Важнее другое — констатация огромной роли американской художественной среды в раскрытии творческих идеалов Вареза, и не в смысле ее «прогрессивности», а в свободе от догматов европейской музыки, которые в силу привычки кажутся трюизмами.

Так случилось, что разрушение традиций классического искусства, которое произошло в Европе в начале XX века, положило начало новому, так называемому экспериментальному направлению в современной американской музыке в лице Ч. Айвза, К. Рагглза, Р. Харриса, Г. Коуэлла, Дж. Кейджа и других. Подводя итоги развитию американской музыки за последние несколько десятилетий, известный

американский композитор Г. Коуэлл обратил внимание на характерное свойство американской художественной традиции в сравнении с европейской: «Если Европа действительно создала главное направление в виде «некоммуникабельного человека»... то американская мысль приветствует эксперимент, новизну и свежесть» (15, VII—VIII). Если исключить крайности в этом высказывании — а именно: попытку отождествить наиболее самобытное в американской музыке с экспериментальным направлением, — то можно сказать, что Г. Коуэллом было схвачено кардинальное различие между европейской художественной традицией и американской. В то время как первая предполагает в качестве обязательного условия дуализм эмоционального и рационального начал, подчинение чувственного начала организующей воле сознания, то американская музыкальная традиция, в особенности экспериментального направления, явно тяготеет к ориентальной тенденции слияния чувственного и осознаваемого, общего и индивидуального, природного и человеческого. Это качественное различие между европейской художественной традицией и американской нашло отражение в разных областях, в частности и в отношении к музыкальному звучанию, звуковысотной организации.

Так, европейская гармония на рубеже двух столетий коснулась, более чем когда-либо, проблемы звуковой сущности, восприятия звука, как такового. Эта проблема была на втором плане в музыке классицистских традиций, но имела важнейшее значение в средневековой и ренессансной музыке, а также во внеевропейских музыкальных культурах. Но то, что в европейской музыке XX века рождалось и завоевывалось в напряженном преодолении традиций, в американской художественной среде воспринималось буквально, ибо находило прямые отголоски в самых почвенных слоях ее музыкальной культуры. Американская музыка в своей родословной не имела традиций, выстраданных в эпоху классицизма и романтизма европейским художественным мышлением. Именно поэтому в американской музыкальной среде создавались благоприятные условия для интерпретации новейших явлений европейской музыки. Все ее открытия в области гармонии — фонизм, звуковая напряженность, колебания напряженности, осознание звуковой фактуры как звукового пространства — явления, возникшие в европейской музыке в процессе преодоления функциональной гармонии, в американской музыке образовали своеобразный симбиоз с бытовавшими элементами гармонического языка. Радикальные устремления европейских композиторов американскими композиторами были восприняты естественно, отождествлены с тем, что существовало в ней всегда. «Своеобразие музыкального мышления Айвза, — писала М. Рахманова, — связано еще с одним обстоятельством. Если возникновение новых средств в творчестве Дебюсси или Хиндемита явилось закономерным результатом развития всей европейской культуры на протяжении веков, так сказать — итогом длительного временного накопления, то американский мастер подошел к своему стилю как бы «сверху», минуя некоторые этапы естественной в других условиях эволюции» (16, 104).

Новые черты европейской гармонии XX века стимулировали появление американского авангарда: диссонантность, фони́зм европейской гармонии преломились экспериментальным направлением американской музыки в идею «представления звука». «Все хорошо знакомые музыкальные понятия, такие, как мелодия, гармония, ритм, форма, динамика и т. д., могут истолковываться совершенно по-разному. Но вряд ли будет какая-либо новая музыка до тех пор, пока европейское истолкование не изменится, приспособившись к условиям новой, становящейся цивилизации... Любая музыка — это прежде всего звуковой эксперимент» (17, 184), — писал французский композитор Д. Редьяр, так же, как и Варез, поселившийся в США, но в отличие от последнего вдохновленный поисками американских композиторов.

На основе экспериментов со звуком, темперированной системой посредством «диссоциации» ее исходной сущности, рассеивания двенадцатиступенности на более мелкие звуковысотные отношения, составляющие обертоны, американские композиторы стремились «снять фактор искусственности» с музыкального звучания, слить его со всем слышимым в окружающем пространстве и тем самым отождествить звучание с звуковой «вибрацией мира».

Г. Коуэлл, один из наиболее ярких представителей американского авангарда, познакомился с восточной (в частности, китайской) музыкой раньше, чем узнал европейскую. Знакомство с классической европейской музыкальной традицией, изучение гармонии и контрапункта стало лишь кратким периодом в его музыкальном образовании. Раздраженный его академизмом, он оставляет нью-йоркский Институт музыкального искусства после первого же семестра и предпринимает настойчивые попытки для выработки собственной музыкальной техники, желая достичь, в частности, компромисса между европейским пониманием звуковысотности и восточным. Суть его исканий состояла в том, чтобы вернуть музыке все то богатство звуковысотных отношений, которое было разрушено темперированной — неестественной, по его мнению, — системой. Он начинает с экспериментирования акустическими возможностями, скрытыми в фортепиано, представляет фортепианные звуки как глиссандирующие или ударные, имитируя оркестр гамелан. Он открывает новые возможности фортепианной игры, состоящей в употреблении больших блоков звуков, диатонических или хроматических кластеров, берушихся рукой от предплечья. Его книга «Новые музыкальные ресурсы» возникла почти одновременно с такими известными теоретическими европейскими трудами, как «Руководство к композиции» Хиндемита, «Техника моего музыкального языка» Мессиана, «Стиль и идея» Шёнберга. Но в отличие от них в книге Коуэлла не имеется опоры на европейскую традицию гармонии, она не направлена на преодоление классической функциональности, а более обращена к феномену самого звучания; новизна гармонического языка обуславливается принятием высших обертонов скорее, чем условиями, доставшимися в наследство от предшествующей эпохи. Именно поэтому, например, иерархический принцип в обосновании главенствующего значения аккордов терцовой структуры здесь отсутствует.

Знакомясь с американской музыкой, Варез познавал не только ее особенную выразительность, но и утверждался в собственных исканиях. Его стремление к «освобождению» звука — преодолению темпированной системы — к значительному расширению круга выразительных (тембровых, гармонических, тематических, формообразующих) средств здесь в США осуществлялось более свободно, без преодоления устоявшихся взглядов на природу музыкального звучания. Опираясь на американскую художественную традицию, Варез свободно входил в «поле всех слышимых звуков» и не разделял звуки на природные и звуки инструментов, а, напротив, сближал их. Понимание американскими композиторами, такими, как Ч. Айвз, Г. Коуэлл и далее — Дж. Кейдж, музыки как некой естественной звуковой среды отвечало ощущению музыкального в творчестве самого композитора. Стремление к новым выразительным средствам у Вареза естественно поддерживалось и находило опору в американской художественной традиции.

В особенности французский композитор испытал сильное влияние творческой манеры Г. Коуэлла. Но несмотря на то, что американское музыкальное творчество позволило Варезу утвердиться в собственных мыслях, в процессе созидания обнаружился сугубо европейский склад художественного мышления. Многие высказывания американских композиторов об этом недвусмысленно свидетельствуют. «Его покровительство над многими американскими композиторами, исполнение их произведений были только фактами, поощряющими их в утверждении модернистского стиля... Собственно музыка Вареза ничего другого Америке не дала. Он был взращен в Европе, под влиянием своего учителя Бузони, на него также повлияла итальянская футуристическая школа ударников... Его длинное произведение, названное «Америки», указывает очень точно, что это произведение — концепция француза об Америке! Его музыка остра и выразительна, с великопепной твердостью линий, вызывающей раздражение у нашего наивного слушателя, так же как и его исследования в силовом поле ударных звуков» (18,43).

Г. Коуэлл замечает, что в становлении музыкального потока у Э. Вареза не разрушаются принципы традиционной гармонии. А его следование европейским традициям заключается в том, что композитор вписывает свои музыкальные идеи в определенные рамки, которые он считает принципами своего творчества. Большое недоумение у Коуэлла вызывает факт повторения одной ноты, которая звучит в определенной манере, у определенного инструмента, в определенном звуковом оформлении почти в каждом произведении Вареза.

Сходные мысли высказывает другой американский композитор — Дж. Кейдж.

Он говорит, что Варез более ясно и активно, чем кто-либо из композиторов его поколения, обращается к настоящей природе музыки, проистекающей не из высотных отношений темпированной системы, а из принятия всего слышимого как материала для музыки. Но тут же он отмечает те качества, которые кардинально отличают музыку Вареза от американской: «Что излишне в Варезе (с точки зрения современной

необходимости), так это все его манерности, из которых две выделяют-ся как приметы почерка (повторяющаяся нота, похожая на телеграф-ную передачу) и окончание звука, содержащее крешендо к максималь-ной амплитуде звучности. Эти маньеризмы не упрочивают звучание в его истинной действительности. Они затрудняют слышание звуков как таковых, за ними тонет понимание Вареза и его воображения» (19, 69).

А американский музыковед П. Розенфельд, подчеркивая европеизм у Вареза, писал после концерта, на котором были исполнены «Серена-да» Шёнберга и «Интегралы» Вареза: «Варез происходит из плодород-ной почвы Европы так же непосредственно, как и Шёнберг. Размышля-ющий образ действия, научная любознательность, какие оставил XIX век на континенте, сделали активным его и его дерзкое искусство. При всей его чрезвычайной слуховой чувствительности к обычному явлению и осознанию удивительной симфонии города и порта Нью-Йорка у него имеется тенденция понять жизнь со стороны жестокого и стихийного смысла. Он опробовал новый мир, конкретно и в своих мечтах и потому так глубоко чувствовал и воображал, что смог посредством своей музы-ки перебросить мост к сознанию более глубокому. В контакте с амери-канской жизнью, с тем, что она имеет существенного и особенного, он нашел в себе самом соответствующие ритмы. Благодаря своей творче-ской мощи он смог услышать настоящую симфонию в Нью-Йорке». Он увидел, что при всем различии «Серенаду» и «Интегралы» объеди-няет «романтизм, коренящийся в индивидуализме Западной Европы, романтизм, который в действительности происходил из нежной родови-той старой европейской жизни» (20, 79).

Так, с точки зрения художественной необходимости американским композиторам так называемого экспериментального направления, не-смотря на некоторую близость, оказалась чужда заданная преднаме-ренность, концепционность творчества Вареза. Ибо Варез не удовлет-ворился позицией американских композиторов: растворением музы-ки во всем «слышимом». Для него возвращение к истокам музыкаль-ного феномена не стало конечным пунктом устремлений, а означало лишь подступы к главному — к раскрытию гуманистической сущно-сти музыкального искусства. Правда произведения для него существу-ет в принятии диалектического вопроса о взаимодействии человека и мира. Тотальное обновление выразительных средств, имевшее место в экспериментальном направлении американской музыки, было вос-принято Варезом как временное отрицание традиций, как откры-тие новых звуковых средств на пути к обновленному выражению человеческих переживаний. Роль Вареза при этом состояла в том, чтобы «интеллектуально схватить», осмыслить «сырой» материал, представляемый так называемым экспериментальным направле-нием американской музыки, распознать в этом исходном материале динамическое сопряжение составляющих элементов. Не случайно поэтому в противовес утверждению близких ему по духу амери-канских композиторов, что музыка тождественна самой природе, Варез выдвигает свою трактовку этого понятия: «Музыка — это организованный звук». В это понятие он включает непрменный

синтез интеллектуального и спонтанно эмоционального начал в музыкальном творчестве⁶.

Желание внести «организованность» во все поле слышимых звуков касается как теоретических основ, так и практических результатов его творчества. Произведения этих лет свидетельствуют о единой, резко восходящей линии в раскрытии этой творческой идеи. Таким образом, благодаря знакомству с разными художественными явлениями европейской и внеевропейской музыкальной традиции, национальными стилями начала века и активности собственной творческой мысли Варез смог проникнуть в самую суть происходящих кардинальных изменений в европейской музыке XX века — преодоления норм художественного мышления предшествующих эпох и обусловленности ими современного творчества. В творчестве многих европейских композиторов 20-х годов, периода «бури и натиска» современного искусства можно наблюдать это явление, но в одной из наиболее обнаженных форм оно раскрывается в творчестве Вареза. Художественное и теоретическое *credo* Вареза отразило этот перелом: низвержение канонов европейского художественного мышления привело в конечном итоге в его творчестве к выработке своей концепции, предполагающей диалектическое сопряжение непосредственного восприятия жизни с психологизмом внутреннего переживания.

Теоретической основой художественной концепции в творчестве Вареза стала классическая теория резонанса Г. Гельмгольца. Когда-то, еще в период занятий в Парижской консерватории, будущий композитор познакомился с работами Гельмгольца. Теперь же на американской почве юношеские впечатления вспыхнули с новой силой. Но если, например, для Коуэлла принятие идеи резонанса было необходимо для того, чтобы распылить двенадцатизвуковую систему, систему иерархических связей, которые опирались на обертоновый ряд, то в теории Гельмгольца для Вареза виделся способ определения в этом завоеванном звуковом пространстве в новом качестве системы иерархических связей.

Классическая теория резонанса Гельмгольца показала Варезу звуковой мир как живой, находящийся в постоянном движении организм, чутко резонирующий на малейший звуковой источник и разносящий колебание во множестве звуковых волн, колебательных движений. Разложение звука на составные элементы, сделанное Гельмгольцем, дало возможность Варезу осознать звук как некое единство в объеме всех качеств — высоты, интенсивности, тембра. Теория Гельмгольца подсказала Варезу идею отождествления звуковой фактуры с колеблющимся воздушным пространством, разрежениями и сгущениями воздушной плотности. В сознании композитора возникла

⁶ Из бесед с Ж. Шарбонье выясняется, что в понятие «организованный звук» Варез вкладывал двоякий смысл. Это и то рациональное начало, на основе которого выросла культура компонирования в европейской музыке, и «музыкальная организация» естественных шумов, электронных звучаний. Во всяком случае, защищая свое положение о том, что «музыка — это организованный звук», композиторывает к многовековой традиции европейской музыки.

почти зримая картина распространения звука в пространстве, звуковых сгущений, разряжений и интерференций. «Не забывайте, что вся эта система естественна», — скажет впоследствии композитор. И воплощению этой зримой картины, возникшей в его воображении, композитор подчинит все свое творчество.

Учения, находящие в явлении обертонового ряда основы нового музыкального языка или возможности для расширения традиционного музыкального языка на рубеже XIX—XX веков, многочисленны. Опора на данные естественных наук в осознании закономерностей музыкального развития, апелляция к научному знанию как к исходному пункту художественного творчества стали характерной чертой европейского музыкального искусства нового времени. На переломе от классической музыки к современной возникли теоретические учения Скрябина, Шёнберга, Хиндемита, Мессиана, Коуэлла, объясняющие новизну гармонического языка явлением обертонового ряда. Обосновывая свой метод тональной организации акустическими закономерностями, они пытались создать новую платформу для практической деятельности и претендовали на открытие всеобщих музыкальных законов⁷. Но несмотря на единство в исходной посылке — явление обертонового ряда, — композиторы приходили к разным результатам, ибо в объяснении обертонового ряда отражались их субъективные вкусы и стремления. Так, у Скрябина секреты высших обертонов, волновавшие как «гармонии сфер», повлияли на формирование прометеева созвучия; Мессияну явление обертонового ряда было необходимо для объяснения микстурного регистра органа и далее — интонационной основы ладов ограниченной транспозиции; Шёнберг явлением обертонового ряда обосновал «освобожденный диссонанс»; Хиндемит в явлении обертоновости искал оправдание любым вертикальным сочетаниям; Коуэлла принятие высших обертонов было необходимо для рассеивания темперированной системы и т. д. Важнейшим свойством всех этих учений, базирующихся на явление обертонового ряда, было преимущественное внимание к гармонической вертикали, но эволюция гармонии в XX веке отказалась от преимущественного внимания к обертоновости и утвердила возросшую роль линейно-контрапунктического мышления. Осталось лишь базисное положение классической гармонии о фундаментальном звуке, которое выразилось, по мнению Онеггера, в том, что какие угодно вертикальные нагромождения, звуковысотные системы находили большее или меньшее оправдание в подчинении фундаментальной тяжести, кинетической энергии одного звука: доминантовая функция в виде функции притяжения стала «символом веры» современной гармонии (21, 13—14). Важнейшей особенностью в трактовке обертонового ряда для Вареза было то обстоятельство, что резонансу, обертоновому

⁷ Существенную роль при этом сыграли важнейшие открытия в области физики, естествознания. Они как бы утверждали мысль об идентичности физического мира и мира психологического, человеческого сознания и материи. Это создало основу для проникновения в музыкальное творчество строгого «научного» знания и желание опереться в своем творчестве на реальные явления и физические и химические процессы.

спектру композитор попытался придать «плоскостное», процессуально-динамическое решение.

Варез полагал, что знание физических явлений должно лежать в основе его избирательного отношения к инструментам. Он отказывается, как ему кажется, на этом основании от струнных инструментов, потому что эти инструменты богаты обертонами и сложность обертонового ряда мешает подчинить их какой-либо организации со стороны композитора. Варез адресуется больше к медным и деревянным инструментам. Звуки этих инструментов имеют меньшее число обертонов и потому являются более чистыми. Вследствие этого возникает возможность управления их обертонами. Но противоречие с теоретическими посылками обнаруживается мгновенно, при первом же взгляде на его творчество: идеальными инструментами среди традиционных стали ударные, обертоновость которых вряд ли может как-то организовываться.

Но не замечая этого, композитор идет дальше, стремясь на основе обертонового ряда построить теорию кристаллизующейся формы. Звук и его качественные характеристики композитор рассматривает как первые структурные сущности, более важные, чем гармония и мелодия. Развитие по этой причине превращается в дифференцированное познание качественных характеристик этого исходного звука.

Разнообразие в характеристиках исходного опорного звука влечет, по мысли Вареза, разнообразие в развитии. Драматургическое целое должно складываться из повторов стержневых нот и варьированного представления их различных характеристик во всей звуковысотной фактуре. Для композитора осознанной становилась мысль о тотальном фактурном варьировании, вырастающем из периодически повторяющихся стержневых, опорных нот. Опорный звук — это тот инструмент, оперируя которым композитор стремится выстроить композицию своих сочинений. Форма должна стать распространением в пространстве своей звуковой основы, субстанции. Впоследствии Варез пояснит эту мысль: «Недоразумение было рождено тем, что форму рассматривают исходной точкой, моделью, которой нужно следовать, музейной формочкой, которую нужно заполнить. Форма же есть результат процесса. Каждое из моих произведений обнаруживает свою собственную форму... Когда я рассматриваю музыкальную форму как результат процесса, я вдохновляюсь тем, что мне представляется аналогией между формированием моих композиций и феноменом кристаллизации». Далее Варез приводит слова одного американского профессора: «Кристалл характеризуется прежде всего совпадением внешней формы и внутренней структуры. Внутренняя структура основана на единице кристалла, являющейся самой малой конгломерацией атомов, обладающих порядком и структурой субстанции. Распространение единиц в пространстве организует кристалл полностью. Но наперекор относительно ограниченной варьированности внутренних структур, внешние формы кристалла бесконечны... Форма кристалла есть результат более чем первичного признака. Форма кристалла — это следствие внутреннего действия сил притя-

жения и отталкивания, это соединение, организованное атомом» (22, 85—86).

Итак, разложение звука на составные элементы, сделанное Гельмгольцем, помогло Варезу осознать звук в объеме всех его качеств: высоты, интенсивности, тембра. А объяснение немецким естествоиспытателем особенностей распространения звука в пространстве в зависимости от его качественных характеристик дало композитору важный материал для размышлений над музыкальной формой. Но желание следовать естественно-научному знанию в музыкальном творчестве явилось для композитора лишь определенной предпосылкой. У истоков же его художественной позиции стоит образное осмысление явлений окружающей жизни, совокупность выразительных приемов и средств, накопленных предшествующей историей музыки. Художественным чутьем Вареза руководило не знание тех или иных физических законов, а образная идея, под воздействием которой формировались выразительные приемы и специфические для музыки Вареза, и в то же время находящие аналогию в современном музыкальном творчестве, французских художественных традициях. Слушая музыку Вареза, анализируя ее, мы непременно вспомним об «окрашенной мелодии» нововенцев, их трактовке звуковысотного ряда как инкрустированного различными тембрами, о французских традициях сенсуалистического погружения в звук и его выразительный спектр. Предпосылки кристаллизующейся формы у Вареза мы увидим в вариантном преобразовании тематизма у Дебюсси, возвращенном им принципе тематической трактовки гармонии. А мысль о том, что в основу композиции может лечь один некий первоэлемент и его последующее диалектически-конфликтное развитие, станет краеугольным камнем звуковысотной организации в музыке XX века: ладов ограниченной транспозиции Мессиана, серийной.

Важнейшая эстетическая посылка лежит у Вареза прежде всего в отборе инструментального состава для своих сочинений. Она рассчитана на преодоление непосредственного сопереживания, лирики и на создание отстраненного эмоционального состояния. Именно по этой причине композитор находит звучность струнных инструментов сладковатой, считая, что их выразительность более соответствует классицистской музыке: «Наше время — время ударного действия, наше время также — время скорости, а не вибрато скрипки» (23, 48). Поэтому классический состав оркестра оставляет Вареза равнодушным. Среди его произведений лишь «Америки», «Аркана», а впоследствии «Экваториальное» — чисто симфонические произведения, а остальные произведения написаны для разных инструментальных ансамблей. Нетрудно заметить, как квинтет струнных в инструментальных составах его сочинений постепенно сжимается, а затем и исчезает вовсе: квинтет струнных имеется в «Америках», «Аркане», квинтет солирующих инструментов — в «Приношениях», контрабас — в «Октандре».

Но и звучность духовых инструментов также представляется Варезу неудовлетворительной; зачастую их малая подвижность, стесненность в объеме, некоторая тяжеловесность делали фактурное из-

ложение излишне статичным. Явное предпочтение Вarez оказал тембровым характеристикам ударных инструментов.

Музыка XX века дает немало примеров расширения роли ударных инструментов — как расширения номенклатуры путем вовлечения народных инструментов восточных и африканских музыкальных культур, так и посредством обнаружения «ударных» свойств в обычных классических инструментах. В целом, внедрение все новых и новых ударных инструментов в симфонический оркестр связано с современным сонористическим направлением, с преобладанием сонорности над звуковысотностью, а также с экспансией ритмического начала. Ударные инструменты проникали в симфонический оркестр разными путями. Некоторые ударные инструменты были изобретены европейскими мастерами (вибрафон), другие пришли из стран Африки, Азии и Америки. Это или народные инструменты восточной музыки (вуд-блок, буддийский колокол, темпль-блок), или появившиеся из развлекательной, эстрадной и джазовой музыки (маракасы, бонги). Поначалу новые ударные инструменты сохраняли за собой издавна присущую им образность, но затем, постепенно освобождаясь от своего узкого амплуа, получали выразительную автономию и более широкий спектр образных возможностей. В результате новые ударные инструменты, адаптируясь в симфоническом оркестре, расширяли его красочную палитру. В них открывались новые, подчас неожиданные возможности. Так, европейская музыка XX века широко воспользовалась элементами джаза, когда она ощутила потребность выразить всепроникающий скепсис, неверие, отрицание романтических идеалов. Джазовая музыка воспринималась как символ новой жизни, новой цивилизации. Ее «печальная веселость» как нельзя лучше соответствовала европейскому мироощущению. Поэтому европейская музыка подключила к своей системе выразительных средств нововведения джазовой музыки: синкопированный ритм, импровизационную стихию, приближительную звуковысотность, инструментальную технику. С другой стороны, под влиянием джазовой музыки происходила переоценка традиционных выразительных амплуа инструментов классического симфонического оркестра: «Негритянский гений пробудил совершенно новый мир, употребляя инструменты, которые Европа знала уже несколько столетий, но которые рассматривала в традиционном аспекте. Для европейца тромбон — солнечный и торжественный, труба — героическая, гобой — пасторальный, фортепиано — романтическое и т. д. Никому из европейцев не пришла в голову идея создать словоохотливый тромбон, в непривычных глissандо способный петь и смеяться, ни сделать трубу истеричной и словоохотливой сплетницей, ни сделать из фортепиано инструмент ударный, полностью антилиричный» (24, 129). Внедрение ударных инструментов привело к существованию разнообразных и оригинальных тембров. Возникли переходные тембровые состояния, сходные и родственные многим ударным инструментам. Кроме того, внутри многих видов появились инструменты разных размеров. И если ранее ударные можно было рассматривать как высокие, средние, низкие, то в настоящее время амплитуда тембра какого-

либо инструмента значительно расширилась, возникли так называемые «темброво-единые звукоряды» (25, 15) отдельных видов ударных инструментов с протяженностью от самых высоких до самых низких регистров. Так, из ударных инструментов можно было организовывать самостоятельный звуковой организм в составе симфонического оркестра, равный или превышающий по объему струнную и духовую группу. Функция ударных инструментов из ритмической, украшающей переросла в новую — интонационно-выразительную.

Но даже в этой атмосфере пристального внимания к ударным инструментам Варезу принадлежит особое место. Что же привлекло его в ударных инструментах?

Варез говорит, что он употребляет ударные не с целью усилить звучность, а как инструменты «сами в себе достаточные». В его представлении эти инструменты обладают такой выразительностью, какой не имеют другие: богатством тембров, объемом, решительной атакой звука и отсутствием традиционных мелодических качеств: «Что касается звукового существа, ударные обладают такой жизненной силой, какой не имеют другие инструменты. Прежде всего они располагают объемом, какого нет у других инструментов, звуковой аспект их более живой. Атака звука ощущается более отчетливая, более быстрая» (26, 43).

Пристрастие к ударным инструментам можно объяснить также и тем, что композитор осознает их звуковысотные качества и образно-эмоциональную сферу как соответствующие его собственному художественному замыслу. Шум, по словам Вареца, — это «несложившийся звук». В том случае, когда говорят о шуме, противопоставляя его музыкальному звуку, речь идет о непризнании психологического порядка, непризнании всего того, что уводит от мурлыканья, удовольствия, убаюкивания. Непризнание означает предпочтение. Слушатель, говорящий о своем непризнании, утверждает таким образом, что он предпочитает то, что его расслабляет, тому, что его стимулирует» (27, 44). Кроме того, звуковысотная организация благодаря применению ударных перестает быть точно фиксированной. Ударные еще более, чем медные, отстраняют лирику, благозвучность. Их приближительная звуковысотность формирует своего рода звуковысотные зоны, соотношение этих звуковысотных зон рождает интонационную драматургию («Слушатель заметит интервалы и представит неожиданно эмбрион мелодии»). В результате ударные инструменты одновременно и формализуют интонационную выразительность («Произведения для ударных инструментов освобождены от развлекательных элементов, которые мы легко находим в нашей музыке»), и в силу своей неопределенности обогащают ее, ибо благодаря им возникает сходство с принципами формирования звуковысотной ткани в восточных и африканских музыкальных культурах. «Классическая континентальная музыка, — пишет французский художник, композитор Д. Редьяр (Шенневьер) так же, как и Варез, обосновавшийся в Америке, — посвятила практически все свое внимание музыкальной форме. Классическая музыка забывала изучать законы звуковой энергии, мыслить музыку в мире действительно звуковых сущностей, в границах так сказать энергии

жизни... Вот почему восточные музыканты говорят часто, что наша музыка — это музыка провалов. Наши ноты — срезы интервалов, пустые пропасти. Мелодии скачут от среза к срезу. Они не летят, не планируют... Внутреннее пространство пусто. Тональные сущности мертвы, потому что им недостает звуковой энергии, звуковой крови» (28, 26—27). Так употребление Варезом ударных инструментов, интонационно и выразительно значимых, плотную подводит нас к соприкосновению с ориентальной музыкой, с одной стороны, а с другой — к алеаторическому пониманию звуковисотности в творчестве современных композиторов.

Первым произведением, в котором обозначилось преобладание ударных инструментов, стала «Гиперпризма». Общее звуковое впечатление — чрезвычайно объемное, пространственное из-за входящих в состав оркестра ударных с неопределенным и продолжительным звучанием. Группа ударных здесь — тонкий и эластичный музыкальный организм, шумы которого вычерчивают звуковисотные арабески. Благодаря им возникает впечатление живой флуктуирующей звуковой среды, своего рода вибрирующего космического пространства.

Значительное расширение Варезом номенклатуры ударных инструментов и их глубоко содержательная трактовка дается в «Ионизации». «Ионизация» написана для 39 ударных инструментов и двух сирен. При анализе инструментального состава «Ионизации» обращает на себя внимание почти полное отсутствие ударных с определенной высотой (за исключением клавишного гlockenspiel, трубчатых колоколов) и явное предпочтение ударных с неопределенной высотой. Это говорит о том, что Варез не стремился ударными подчеркнуть ритмическую сторону звуковисотности, он ищет звучностей сложных, гулких, а не простых (гонг, бонги, тамтам, большая китайская тарелка, треугольник, вуд-блок, барабаны). Обращает на себя внимание также и то обстоятельство, что композитор систематически применяет инструменты одного вида, но различных размеров и потому разновысотно звучащих. Так, в партитуру «Ионизации» входят тамтам нескольких размеров (высокий — низкий — очень низкий), два маракаса (высокий — низкий), три вуд-блока (высокий — средний — низкий), два бонга (высокий — низкий), три больших барабана (средний, низкий, очень низкий), пять малых барабанов (средний и низкий плоские барабаны, со струнами, без струн, военный барабан). Таким образом композитор создает «темброво-единые звукоярыды», распространяющиеся от самых низких регистров до самых высоких. Это позволяет избежать тембровой пестроты и создать однородные по тембру звуковисотные зоны, восходящие и нисходящие движения которых имитируют фиксированную звуковисотность. Ударные в «Ионизации» являются, таким образом, полноценными носителями музыкальной образности. Существование протяженных звуковисотных рядов позволяет создавать имитацию мелодического интонирования или гармонических сочетаний. Сходную, но противоположную по средствам роль выполняют в «Ионизации» две сирены (высокая и низкая). Введение их в оркестровую ткань совсем не носит характер эксперимента. Сирена издает звук, следовательно восходящий или нисходящий без фиксации отдельных

звуковысот. Их глассандирующие восходящие или нисходящие звуковысотные линии по-своему формализуют, абстрагируют волнообразность интонационного развития, объединяя нижние и верхние регистры звуковой ткани. Важна роль фортепиано, вступающего лишь в последнем разделе «Ионизации». Основу его «тематизма» составляет гигантский кластер, простирающийся от ля субконтроктавы до *ми-бемоль* малой октавы. Гулкое звучание, сложность звуковысотного спектра этого кластера сближает фортепиано с низкими гулками ударными инструментами — гонгом, тамтамом, колоколами. Характерно, что звуковысотные диапазоны ударных инструментов одного вида, их «темброво-единых звукорядов» — не единственный принцип связи различных регистров. Статичные звуковысотные зоны отдельных инструментов дополняются подвижной звуковысотностью двух сирен, выполняющих роль связок.

Лишая тембровое содержание своих произведений лирической выразительности, Варез одновременно отстраняет выразительность жанрово-интонационную. Традиционное тематическое развитие — мотивами, фразами, индивидуализированными мелодическими интонациями — разрывает, по его мнению, звуковую материю. Композитор синтезирует ее отдельные элементы в пласты — звуковые «плотности» и «объемы». Партитура складывается из полифонического движения пластов, но при этом каждый инструмент имеет собственную мелодическую фигуру и ритмический пульс. Вертикали образуются из диссонансирующих контрапунктических потоков. Возникает лишенная украшений, жесткая и лапидарная фактура, отстраненная от непосредственной лирики, абстрагированная от всего жанрово-бытового.

Общий характер звучания, вариации пластов, плотностей, объемов создают, по мнению Вареза, аналогию контрапунктической технике полифонического многоголосия: «В моих произведениях можно найти вместо строгого старинного линейного контрапункта движение звуковых планов и масс, варьированных по громкостному уровню и плотности. Когда эти звуки сталкиваются, возникает их взаимопроникновение или отталкивание... Здесь те же приемы, что и в классическом контрапункте, но вместо отдельных нот движутся организованные из звуков противоположные массы» (29, 73). Это сходство в приемах письма влечет за собой и ассонансы в выразительном строе между музыкой Вареза и музыкой средневековья и Возрождения, в их музыкальном звучании как бы овеществляется внесубъективный феномен: природная акустическая среда, звуковой пленэр — у Вареза, взнеемое, божественное начало — в старинном полифоническом многоголосии.

Этой абстрагированной фактуре у Вареза требовались поистине средства «наркотического» воздействия, чтобы найти путь к душе слушателя. Поэтому композитор стремится сделать каждый момент звучания магически притягательным, посредством неожиданных вторжений звукового материала он создает своего рода «шоковые потрясения», которые способны вывести слушателя из нейтрального отношения к звучанию. Звучности в его произведениях — почти всегда взрывчатые, динамика звука — крешендо. Как заметил Мессиян, пожалуй, Варезу принадлежит открытие звуков, «формирующихся наоборот, как

бы в обратном движении магнитной ленты: начинающих с угасания затем воспламеняющихся и заканчивающихся сильной атакой» (30, 109). Поэтому Варез предпочитает инструменты с сильной и мощной атакой звука. Эти «шоковые потрясения» приводят к разорванности привычных логических связей. Они как бы разрывают звуковое пространство на куски и создают новые, причудливые соединения этих кусков. Развитие выстраивается из внезапных вторжений тематического материала при сохранении максимума общего поля звуковосот и тембра. В этом новом принципе формирования звуковой фактуры Варез склонен видеть качественно новое по сравнению с предшественниками ощущение жизни и природы: «В Нью-Йорке определенно существуют мальчишки, которые никогда не слышали пения птиц, которые никогда не видели всего того, что может происходить в деревне. Но которые знакомы с самолетами, шумами автомобилей, индустриальными звуками, со всем тем, что происходит в такой столице, как Нью-Йорк. Все это для них, быть может, представляет шумы природы, место, где они живут, и шум, на который они реагируют... Итак, изменилось представление об окружающей среде как таковой. Молодое поколение уже не только создает такой индустриальный пейзаж, но и рождается в нем» (31, 40).

Но эту «потрясенную до основания» фактуру композитор очень строго организует. Он «стягивает» ее к одному звуку, который мыслит как опорный, стержневой. В первом романе из «Приношений» — это тема трубы с повторяющимся звуком *re*, в «Гиперпризме» — тема тенорового тромбона, вращающаяся вокруг *до-диеза*, в «Интегралах» — мелодическая ячейка кларнета, в «Ионизации» — ритмическая пульсация военного барабана и т. д.

Существование опорных, стержневых звуков и динамического сопряжения их со звуковой фактурой свидетельствует о европейской традиции в мышлении композитора, о тональных основах его звуковысотной организации. Это — выражение в самом общем смысле базисного положения функциональной гармонии о тяготении неустойчивых звуков к опорному, устойчивому. Гибкий, податливый, изменяющийся по ритму и динамике звук открывает Варезу богатые возможности для варьированного развития фактуры. Исходный звук композитор стремится «исследовать» со стороны четырех его качеств — высоты, интенсивности, ритма, тембра. Процессуально-динамические качества композитор мыслит в зависимости от характеристик исходного звука. Звуковое пространство как бы облучается энергией этого опорного звука. Повторение этих нот, их разнообразная ритмическая, агогическая, динамическая артикуляция придают фактуре пластическое и динамическое разнообразие. И энергия, исходящая из опорного звука, должна, по словам композитора, заставить резонировать «всю слышимую сферу».

Эти опорные, стержневые звуки, фундаментальная тяжесть которых притягивает к себе всю остальную фактуру, играют в музыке Вареза роль лирической доминанты. Они синтезируют в себе понятия темы, мелодии, основной структурной единицы. Характерен в этом смысле «взгляд со стороны» — характеристика этих звуков Г. Коуэл-

лом: «Заметим, что мелодия часто заменяется нюансами громкостных уровней, проистекающих из одной и той же ноты или повторяющихся звуков. Отсутствие того, что слушатель обычно слушает со вниманием часто в ущерб остальному, вызывает неизбежно более живое восприятие других элементов, таких, как ритм и громкостные уровни. Варез во всяком случае заботится всегда о том, чтобы предоставить слуху утонченные варианты громкостных уровней, которые в некоторых фрагментах заменяют мелодию» (32, 45).

За ддящимися, повторяющимися звуками закреплена функция лирических тем. В них лирическое начало как бы сжималось до одного импульса, одной ноты. Непрерывно повторяющиеся ноты олицетворяют в музыке Вареза непрерывную длительность внутреннего лирического переживания. Доминирующий звук несет с собой желание чувственного забвения, эмоциональной жизни, независимой от действительности, сенсуалистического, отъединенного от всего окружающего погружения в мир своих чувств, настроений.

Невозможно удержаться от того, чтобы не процитировать в связи с этим определение одного из краеугольных понятий философии французского мыслителя первой половины XX века А. Бергсона — понятие длительности (*durée*) и не увидеть в этом определении явных ассонансов с выразительным значением опорных, стержневых нот у Вареза. «Что такое непрерывность?.. Мелодия, которую мы слушаем с закрытыми глазами, не думая ни о чем другом, почти что совпадает с этим временем, представляющимся самой текучестью нашей внутренней жизни, но у мелодии слишком еще много качеств, слишком много определенности. Чтобы найти абсолютное время, нужно предварительно сгладить различие между звуками, затем уничтожить характерные признаки самого звука и удержать из мелодии только продолжение предшествующего в последующем и непрерывный переход, множественность без различённости и последовательность без разделённости. Такова непосредственно воспринимаемая нами длительность, не зная которой мы не имели бы никакого представления о времени» (32, 39).

Советский исследователь С. Свасьян находит прямое влияние романтической эстетики на философские взгляды А. Бергсона, отдававшей предпочтение среди всех искусств музыке по причине ее наибольшей близости к жизни. Понятие длительности Бергсона, по его словам, «неприемлемо не только с материалистической точки зрения, но может быть подвергнуто критике и с позиций более последовательного идеализма» (33, 87), оно более всего отождествляется с понятием музыки. И в подтверждение своей точки зрения автор ссылается также на высказывание Ж.-П. Сартра, назвавшего бергсоновскую «длительность» «мелодической организацией» (34, 181).

Существование подобных ддящихся состояний стало возможным лишь в музыке XX века. Ведь художественная ситуация XX столетия не позволила искать почву для выражения лирического настроения в самой действительности: на пути ее идеализации уже лежала идея дискредитации романтической поэтики. Поэтому лирическое начало могло осуществляться в относительно автономной от действительности

форме, оно должно было находиться по отношению к ней в иной временной плоскости, не совпадающей с бурной динамикой жизни, динамикой ее конкретных событий, фактов.

Основное внимание композитора направлялось как бы не на реальные жизненные события, а на некое абстрагированное, отчужденное от действительности состояние души. Сознание себя как неповторимой, созидающей творческой личности становилось противоположным полюсом тех шоковых состояний, которые возникали от восприятия действительности. В потрясенном сознании главным было не поиски единства в разорванных связях видимого мира, а диалектика внутренней жизни. Так, две сферы, в которых жил Варез — стихия жизненных явлений и романтическая греза, — обнаружили в его произведениях «сдвинутость» во времени. Возникло существование двух параллельных рядов образного мышления: потока конкретных жизненных явлений и отстраненного от него интенсивного лирического переживания, мечты⁸.

Варез был одним из первых, кто воплотил в музыкальном творчестве с такой силой эту «сдвинутость» во времени событий души и действительности. Восприятие действительности для него «застывает» от ожидания давления, враждебности, приобретающих в силу постоянства тотальный, вечный, космический характер. Но оно не ограничивается спонтанным сопротивлением, протестом. Свое знание абсурдной жестокости мира композитор превращает в обвинение, ибо в его душе рождается стоическая непокорность, стремление к грандиозному действию. В диалектике внутренней жизни — и горький привкус открытия собственного существования, и неугасимое стремление к самоутверждению, тоска по абсолюту, стойкость и сила несмирного духа. Но сопротивление абсурду — героическое действие без надежды на успех: ведь в глубине его лежит чувство несознаваемого страха, мысль о том, что все мастерство композитора — лишь искупительные порывы к завоеванию и утверждению самого себя.



Итогом творческой деятельности Вареза в Париже стал замысел оперы «Астроном». В работе над либретто «Астронома» Варезу помогали Р. Деснос, А. Карпентьер, А. Арто⁹. В окончательном варианте предполагалось, что действие в этом сценическом произведении будет происходить в 2000 году, его содержанием явится диалог между астрономом и звездой Сириус. Отчуждение героя от общества здесь до-

⁸ Раздвоение в каждое мгновение сознания на прямое восприятие действительности и «длящееся состояние» составляет одно из важнейших положений философии А. Бергсона. «Учение о двух «я», — пишет К. Свасьян, — обыгрывалось впоследствии во многих течениях буржуазной европейской философии. Приобретая сильную этическую сгущенность, оно попало в ряд основных положений экзистенциализма» (35, 37).

⁹ Это либретто под названием «Там нет небосвода» включено в Полное собрание сочинений А. Арто (37, 91—108).

стигает космических масштабов в буквальном смысле этого слова: в заключительной сцене герой оперы, астроном «втягивается» звездой Сириус в межзвездное пространство. Замысел оперы остался неосуществленным. Однако знаменательно, что он был первым, в котором Варез попытался воплотить свою мечту о пространственной музыке синтетическими художественными средствами, в виде аудиовизуального представления. Есть также свидетельства, что работа над либретто «Астронома» способствовала формированию у А. Арто теории «театра жестокости» (36, 54—65).

В 1933 году Варез возвратился в Нью-Йорк. Здесь в сотрудничестве с Л. Терменом¹⁰ он конструирует электронный инструмент терменвокс и вводит в только что созданное произведение «Экваториальное» (1934). Впоследствии терменвокс был заменен более распространенным электромузыкальным инструментом — волнами Мартено.

«Экваториальное» было написано по мотивам «Легенд Гватемалы» гватемальского поэта и писателя М. Астуриаса. Во французском переводе эта книга вышла в 1932 году, и перевод этой книги был прислан автору с посвящением. Варез использовал оригинальный, испанский текст. В основу своего произведения он положил текст заклинаний майя, обращающихся к богам с просьбой о мире. Это произведение было написано для мужского хора басов (во втором варианте — солирующего баса) и инструментального ансамбля.

«Экваториальное» композитор создавал уже в состоянии нервной депрессии: отсутствие необходимых инструментов и широкого признания его творчества более, чем когда-либо, сжимало плотным кольцом воображение композитора и парализовало его творческую мысль. В стечении с другими обстоятельствами — невозможностью исполнять свои произведения, их издавать — это привело к длительному (около двенадцати лет) периоду, который исследователи именуют словом «l'abime» (пропасть). В это время композитор постоянно борется против нервной депрессии. Он не способен сконцентрировать себя на творчестве и теряет веру в свои творческие силы. Характерно отношение публики к новому произведению Вареза, написанному в то время — «Плотность 1,25» — для платиновой флейты. Это произведение было написано по заказу флейтиста Ж. Баррена для демонстрации звуковых качеств инструмента. После концерта говорили много об исполнении этого произведения, о качествах инструмента, но ни слова об авторе музыки.

В 1936 году Варез уезжает из Нью-Йорка. Отчаяние гонит его на Юго-Запад, в один из старинных городов штата Новая Мексика — Санта-Фе. Здесь он читает лекции по оркестровке, организует местную «Схола канторум». В 1937 году переезжает в Сан-Франциско, а с 1938 по 1940 год живет в Лос-Анджелесе. Зимой 1936/1937 года возвращается в Нью-Йорк. Здесь он принимает у себя французского писателя

¹⁰ Лев Сергеевич Термен — советский инженер-физик, один из первых изобретателей электромузыкальных инструментов, автор инструмента, названного терменвоксом. В 20—30-х годах Л. Термен демонстрировал свое изобретение за рубежом. Тогда же он сотрудничал и с Варезом.

А. Мальро, приехавшего ходатайствовать о помощи испанской республике. Варез помогает ему в организации Комитета помощи испанской республике, становится его президентом и немало усилий отдает организации медицинской помощи гражданским и военным лицам в Испании.

Андре Мальро дал существенно новое направление в работе композитора над произведением «Пространство». Оно было задумано еще в Париже в виде трехчастного симфонического цикла с хором в последней части. Андре Мальро, будучи в Нью-Йорке, читал композитору фрагменты из своего романа «Надежда», написал тексты к хорам, подсказал некоторые детали исполнения. Слова коммуниста из романа А. Мальро «Время презрения» должны были стать словами хора в I и III частях произведения. Под влиянием А. Мальро композитор мыслил это произведение в виде своеобразной революционной симфонии, воспевающей братство и свободу. «Пространство» было задумано в двух вариантах: для исполнения в зале (с усилителями в разных местах, чтобы создать впечатление стереофонического звучания) или в виде передачи в эфир из многих столиц мира.

О желании композитора найти общезначимый смысл своим идеям, сделать свое искусство более общительным свидетельствует замысел: «То, что я хотел бы передать, это — потрясающую (шоковую) мощь нашей эпохи, лишенную всех маньеризмов и всех снобизмов. Я предлагаю здесь и там обрывки фраз, заимствованных из американской, французской, русской, китайской, испанской, немецкой революций... Я предпочел бы экзальтированный, пророческий, колдовской тон, письмо, остающееся всякий раз сухим, лишенным украшения. А также несколько фольклорных фраз из-за их земного, человеческого качества. Я хотел бы коснуться всего того, что есть человеческого, затем того, что имеется самого примитивного вплоть до самых отдаленных границ сознания» (38, 143—144). Это произведение не было закончено. Лишь в 1947 году композитор сделал на основе фрагментов этюд к «Пространству» для двух фортепиано, ударных и хора.

Если «Пространство» возникло на пути к самому трагическому периоду в жизни Вареза, то произведением, появившимся на выходе из этого кризисного состояния, стали «Пустыни» (1950—1954). Еще в начале 40-х годов Варез сказал в беседе с американским писателем Г. Миллером: «Я хотел бы нечто такое, что создало бы впечатление пустыни Гоби». И действительно, первоначально композитор задумывает «Пустыни» как музыку к фильму, где зрительные образы не должны были быть конкретными — «рассказывать какую-либо историю», — но только абстрактными — «внушать, пробуждать воображение», оставляя зрителя без всякого ответа».

Рубеж 40—50-х годов — начало более пристального внимания к музыке Вареза. Появилась первая долгоиграющая пластинка с записью «Интегралов», «Плотности», «Ионизации», «Октандра», публикуются статьи, интервью, приходят ученики. Для фильма «Рождение картины» о художнике Курте Зелигмане французский кинорежиссер Т. Бушар предложил Варезу выбрать и оркестровать произведения из эпохи барокко. Варез пишет также звуковое оформление

из фрагментов собственных произведений для фильма Т. Бушара о французском художнике-кубисте Ф. Леже. Самая важная работа в фильме «Рядом и вокруг Жана Миро» совпала с поисками интерполяций, природного звукового материала для «Пустынь». В 1948 году композитор проводит курс лекций по композиции и современной музыке в Колумбийском университете Нью-Йорка, в 1950 году — в Дармштадте (среди его слушателей был Л. Ноно), в июне 1951 года по приглашению Л. Даллапикколлы — в Танглевуде. В Нью-Йорке его посещает П. Булез, будучи проездом там с труппой Ж.-Л. Барро. В 1954 году, когда Варез был во Франции для завершения работ над интерполляциями «Пустынь», были записаны его беседы с Ж. Шарбонье и переданы Французским радио в начале 1955 года. Французским радио Канады была сделана передача о музыке Вареза, а осенью 1959 года в Канаде вышел специальный номер журнала “Liberté”, посвященный Варезу.

Французские деятели искусства явственно осознают национальные токи в творчестве Вареза. По мнению П. Шеффера, особенный взгляд Вареза на роль ударных инструментов чрезвычайно согласуется с новой конкретной музыкой: «Он посвятил себя бедному предку оркестра — ударным. Он их возвел в сан оркестра... Варез устремлен непосредственно к Франции. Этот француз не имел счастья быть пророком в нашей стране... Странно, что Варез, который охранял, совершенствуя, ресурсы оркестра, который не подготавливал фортепиано, как Кейдж, сочиняет музыку в особенности иногда похожую на конкретную» (39, 189). А в 1954 году Андре Мальро, в то время министр культуры Франции силился убедить Вареза: «Что Вы должны вернуться в Европу — вне сомнения. Ваши произведения интересуют всех молодых людей, волнуют тех, кто их знает, и дают тем, кто только их услышал, причастность ощущению, что произошло нечто волнующее... Вы найдете здесь и в Германии много музыкантов и писателей, которые будут счастливы помочь Вам в Вашем творчестве, а некоторые из них — горды это сделать. Приезжайте...» (40, 192—193).

Примечательно также, что в это время композитор еще более убежденно говорит о глубокой и трудной связи своего творчества с музыкальным прошлым. Горечью и сарказмом столь позднего признания его музыкальных идей проникнуты его слова, обращенные к слушателям в Колумбийском университете: «Весь мир должен сегодня знать — потому что я докучаю этой темой молодым людям уже полстолетия, — что моей целью всегда было освобождение звука, открытие всего звукового универсума в музыке... Моя борьба за освобождение звука и за право создавать музыку со всеми возможными звуками истолковывалась порой как желание дискредитировать и выбросить на свалку великую музыку прошлого. Но мои корни глубоко в нее проникают. В равной мере странно, как и чуждо вообразить, что может появиться композитор, который не сделает ничего для того, чтобы привить себя к этому старому дереву... И неважно, что вначале, быть может, появится кактус скорее, чем роза» (41, 83—84).

В этой обстановке последующего времени появились варезовские «Пустыни». Это произведение стало свидетельством не только

возвращения Вареза к творчеству, но и жизнеспособности, актуальности тех художественных проблем, которые волновали его всегда: о духовном аскетизме художника как вынужденном условии подлинного творчества в современном буржуазном обществе. «Пустыни» в трактовке Вареза — это не столько географический атрибут, сколько тот внутренний пейзаж, где человек существует наедине с собой.

Необычна композиция этого сочинения: звучание симфонического оркестра в нем дополнено магнитными записями. Его инструментальная часть была закончена в 1952 году. И в том же году композитор начал записывать шумы для магнитофонных вставок. Он их находил в литейных мастерских, лесопильнях, на различных фабриках города Филадельфии. И собирал свою «фонотеку» до 1954 года. В том же году он едет в Париж по приглашению П. Шеффера, где обрабатывает свои записи для магнитофонных вставок. Этими новыми звучностями обогащается звучание традиционных инструментов. Три магнитофонные интерполяции приблизительно равной длительности (две-три минуты) делят инструментальную партию на четыре части. Произведение, по мысли автора, может быть исполнено и без вставок, и это не нарушит течения мысли в «Пустынях». Однако роль их значительна. Они существуют в органическом звуковысотном, тембровом, ритмическом и динамическом единстве с инструментальной частью. Магнитофонные записи не смешиваются с инструментальной частью, они интерполируются (в цц. 82, 225, 264); они продолжают инструментальную партию, расширяют ее звуковую и выразительную сферу, доводя ее до логического завершения в иных тембровых ресурсах. Места стыков создаются посредством еле заметного введения одной инструментальной группы и исчезновения другой.

Это произведение в предельном интонационном напряжении наиболее близко музыке Веберна. Устоявшиеся приемы письма Вареза — опорные, стержневые ноты, стягивающие всю звуковую фактуру, — стали более жесткими, варьированными и сблизились с пуантилистической манерой Веберна. Тематизм складывается из импульсивных движений громоздящихся медных, из отдельных тянущихся и неожиданно прерываемых звуков, резонирующих взрывов ударных и монотонных соло флейты. В «Пустынях» существует предельное внутреннее напряжение, ни на мгновение не знающее покоя, оцепенелое молчание, состояние душевной прострации. Криком против варварства, жестокости, абсурда назвал «Пустыни» канадский поэт Ф. Уэллетт, автор монографии о Варезе (41, 195—196). 2 декабря 1954 года «Пустыни» были впервые исполнены по Французскому радио, затем в Гамбурге. Первое исполнение «Пустынь» в Нью-Йорке состоялось в мае 1955 года. В следующем году Варез получает заказ на новое сочинение, о котором, можно сказать, он мечтал всю жизнь.

В 1956 году художественный руководитель фирмы «Филиппс» в Эйндховене (Голландия), занимающейся радио, телевизионной и электронной аппаратурой, представился французскому архитектору Ле Корбюзье и предложил ему создать павильон этой фирмы для Международной выставки в Брюсселе. Представитель фирмы Л. К. Кальф в беседе с Корбюзье высказал пожелание к устройству

павильона. Этот павильон должен быть выполнен на современном уровне развития науки и техники, должен отразить основной характер работ фирмы, внутреннее помещение павильона должно быть полностью изолировано от дневного света и внешних шумов. Речь шла о том, чтобы в течение дня многократно дать аудиовизуальный спектакль, представляющий собой синтез света, цвета, линии, ритма. Корбюзье сразу же ощутил перспективы этого предложения. «Я не буду делать павильон, а я сделаю „электронную поэму“, — сказал он. Архитектор задумал своеобразное сооружение, где все зрительные и слуховые компоненты должны были отразить характер современной жизни, «показать нашу цивилизацию, в недрах мучительного волнения отправляющуюся на завоевание современной эпохи» (43, 35). Корбюзье вообразил полую структуру, напоминающую по внешнему виду цирк шапито, с тремя конусообразными вершинами, имеющими силуэтные линии в виде гипербол и парабол. В осуществлении замысла принимал участие архитектор и композитор Я. Ксенакис.

Корбюзье предложил участие в этой работе Вареза, и это стало необходимым условием в принятии предложения голландской фирмы. Он не связал воображения композитора никакой образной идеей, лишь сказал: «Делайте все, что хотите. Я предоставляю Вам полную свободу и рассматриваю Вашу музыку как присутствующую вокруг человека, читающего, например, книгу или рассказ, но который слышит шум снаружи: шарманку, проходящую мимо волюнчную музыку, приближающийся шум революции...» (44, 211).

В августе 1957 года Варез направляется в Эйндховен, чтобы непосредственно приняться за работу. Здесь, в лаборатории он работает в течение семи-восьми месяцев. В его задачу входит дать звучание на десять минут. Звуковой материал, который вошел в Электронную поэму, — это хоральные аккорды органа, хоровое пение, ударные, колокола, звуки, полученные в студии, шумы машин. Все они деформировались, фильтровались, изменялись в скорости. При этом композитор был особенно внимателен к тембровой стороне своих звуковых образов. Различались звуки «носовой», ватный, дребезжащий, звуки, имитирующие определенные слоги или напоминающие естественные шумы: трамвай, реактивный самолет, лязг железа, гром, шепоты.

Сочинение на основе звуков, предоставленных акустической лабораторией, не только не нарушило последовательность этапов в творческой эволюции композитора, но означало его логическое завершение. С самых первых шагов своего творчества Варез демонстрировал отсутствие интереса к различению звуков — традиционных инструментов, естественных шумов природы или электронных. Ритм композитор мыслил связующим звеном, той базой, которая позволит естественно воспринять самый разный звуковой материал. Для него природные шумы и электронные звуки — это необходимое расширение той сферы звуковой выразительности, какую нам дают традиционные инструменты. И его творчество на основе естественных шумов и электронных звуков логично опирается на традиционное музыкальное мышление, на всю эволюцию его творчества. Именно поэтому композитор не делает различия между разными видами творчества,

а унифицирует различные звуки посредством их композиционной организации: «...электронные средства не имеют цели внушить почтение, игнорируя средства, применяемые уже долгие десятилетия, но они должны быть приняты в качестве дополнительных факторов. Благодаря постоянному развитию и возникновению новых инструментов наши западные страны (имеется в виду музыка европейских традиций.— Р. К.) обладают богатым и разнообразным достоянием. Наш оркестр должен жить для тех сочинений, которые пишутся для него или продолжают существовать... Что касается композитора, который вдохновляется электронными средствами (несмотря на их радикально отличающийся вид), его проблемы остаются в основном теми же — за исключением, естественно, того, что дает новая техника. Музыкальный горизонт является бесконечно расширенным. Однако музыкант не должен этому доверяться — свобода не есть распушенность, — он не должен рассматривать электронику как *Deus ex machina*, который за него сочиняет. Наука ему сегодня предлагает сотрудничество, которое он не смог бы предвидеть лет двадцать назад, но которое вменяет ему новые обязанности» (45, 193).

Зрительный ряд аудиовизуального представления в павильоне Филлипс был строго организован во времени, он состоял из нескольких тематических фрагментов, содержащих образы от далекой древности до современности, от конкретных предметов до абстрактных символов. Их калейдоскопически быстрая смена сопровождалась звуковым «оформлением» Вареза. Композитор не искал никакой синхронности со зрительным рядом. Подразумевалось некое диалектическое сопряжение на основе противопоставлений, сопоставлений. Варез «взял на вооружение» новейшие электроакустические средства. Три синхронные дорожки, передаваемые из сгруппированных громкоговорителей, следовали всему пути посетителей павильона. Впервые Электронная поэма прозвучала 2 мая 1958 года.

Варез, как ему казалось, первый и единственный раз в своей жизни осуществил мечту о пространственной музыке. Именно идея о пространственной музыке вела Вареза неизведанными путями, непроторенными тропами. Но Электронная поэма значительна не только в соединении со зрительным рядом, архитектурой, но и собственными художественными достоинствами. После закрытия Международной выставки в Брюсселе павильон был разрушен, а Электронная поэма осталась жить как одно из лучших произведений электронной музыки. И за гранью десятилетий в этой идее пространственной музыки видится привкус несостоявшейся мечты, романтической иллюзии.

Электронная поэма, так же, как и произведения 20—30-х годов, впечатляет мощным и напряженным динамизмом, космическими масштабами потрясений, волнений, пароксизмом затаенного ужаса и страха. И итогом художественных стремлений Вареза в Электронной поэме также видится воплощение эмоциональной двойственности человеческого существования — внутреннего самосозерцания, оцепенелой статичности экзальтированного состояния — некоего изначального трагизма, находящего гармонию в соединении с быстротечным ходом жизни, бесконечностью движения в пространстве.

Последним сочинением Вареза стало «Ноктюрновое» для сопрано, мужского хора и оркестра с участием волн Мартено. Остался неосуществленным замысел произведения по поэме А. Мишо «В ночи».

Американский писатель Генри Миллер после бесед с Варезом пришел к выводу: «Что меня занимает в Варезе, так это тот факт, что, мне кажется, он неспособен найти слушателей... Существование Вареза тем более непостижимо, что его музыка, определенно, является музыкой будущего» (46, 184—185). И Генри Миллер был отчасти прав. Признание к Варезу пришло, когда европейское музыкальное искусство, вобрав в себя все достижения предшественников, эволюционировало во второй половине XX века к таким формам, к такому художественному мышлению, которое оказалось способным воспринять новаторство музыкального языка Вареза. Своим творчеством Варез объял более половины столетия. В течение долгого времени он был оттеснен современными и, как тогда казалось, более значительными художественными явлениями. Но его мощное мышление обладало такой властью, что уже на закате жизни в конце 50-х годов, создав Электронную поэму, Варез встал рядом с молодым поколением композиторов.

Но стоит на мгновение сравнить их творчество, становится очевидным то огромное различие, какое существует между ними. Творчество Вареза неотделимо от художественной атмосферы первой половины XX века, оно сродни ее многим явлениям своими космическими масштабами. Художественное сознание Вареза поистине явилось детищем переломной эпохи, образный строй его произведений органически сплетается с современным французским искусством. Более того, выясняется, что сама картина французской музыки первой половины столетия будет далеко не полной без властного и выразительного языка Вареза. Варез стоит в ряду тех композиторов, которые первыми зафиксировали важнейший социальный и психологический поворот, происшедший в сознании современного общества: творчество Вареза порождено эпохой, когда все ценности подверглись радикальному пересмотру и человек оказался наедине с жестоким и непостижимым миром.

Как никакому другому композитору, Варезу пришлось познать все тяготы непризнания своего творчества и даже сомнения в реальности своего музыкального дарования. Непризнание сопутствовало многим композиторам XX века. Но большинство в своем творчестве «вынесло за скобки» эту эмоциональную окрашенность душевного состояния. На их творчество не легла столь откровенно печать личных переживаний. И мало у кого это душевное состояние было переплавлено в созидательное *credo* художественного содержания. Необыкновенно мощный творческий порыв и в неменьшей степени поразительная сила и глубина интеллектуальных прозрений позволили Варезу осмыслить и ввести в традиции европейской музыки радикальные новации своего музыкального языка. И если в первые годы творческое лицо композитора слагалось из спонтанных, импульсивных усилий, то с течением времени выработывалась защитная броня аргументов, отстаивающая правомерность его пути в искусстве. Из них выросла концепция странственной музыки, ставшая «синей птицей» всего его творчества.



Андре Жоливе

” что такое музыка? Это прежде всего акт общения. Это акт общения в двух смыслах: прежде всего, общения композитора с природой (я слышу природу во всех ее уловимых или неуловимых проявлениях) в момент создания произведения, затем общения между композитором и публикой в момент исполнения произведения. С помощью композитора таким образом устанавливается система взаимобмена между публикой и музыкой, откуда композитор постепенно исчезает, когда обоюдное сцепление становится достаточно сильным» (47, 322) — эти слова, звучащие как призыв к возрождению всепроникающего и всеобъемлющего значения музыки, понимаемой как гармония жизни, вселенной, принадлежат известному французскому композитору XX века Андре Жоливе.

Появившийся в начале 30-х годов, он сразу же привлек внимание индивидуальными чертами своего стиля. Для Жоливе музыка была магическим и универсальным средством, лежащим в основе духовного общения людей, объединяющим их с миром, проникающим во все тайны жизни. Музыка — это наиболее точное и прямое выражение нашего бытия. Ее назначение не только в том, чтобы воссоздавать в звуках движения души или утверждать логику интуитивно-эмоционального познания жизни. Законы, управляющие музыкой, суть законы, управляющие вселенной, познание высшей гармонии музыки приближает нас к познанию «гармонии мира»: «Искусство должно быть вибрацией мира».

Свое понимание высокой духовности музыкального искусства Жоливе воплотил с большой художественной убедительностью и с опорой на глубинные национальные традиции — истинно французским

ощущением театральной пластичности, живописности образного языка и неослабевающим в течение всей жизни интересом к тому новому, что дал музыке XX век.

Андре Жоливе словно самой судьбой было предназначено стать музыкантом, и эта судьба с юных лет дарила ему радость творческого признания. Композитор отвечал ей взаимностью: он много сочинял, всегда переполненный творческими планами, он воплощал их с пылкой горячностью. Андре Жоливе родился в Париже 8 августа 1905 года в семье с прочными художественными традициями. Его мать и сестра были пианистками, они первыми познакомили юного Жоливе с сочинениями Дебюсси. Отец увлекался живописью. Начиная с двенадцати лет, Жоливе испытывает тяготение сразу «ко всем искусствам»: театру, музыке, живописи. Он посещает дневные спектакли в «Комеди Франсез», его музыкальными занятиями руководят мать, виолончелист Л. Фейяр, аббат Теода, а первые уроки живописи преподавал ему художник-кубист Ж. Валмье. Результатом этих художественных увлечений стал организованный Жоливе домашний театр, где он поставил со своими друзьями несколько спектаклей. Но музыка решительно брала верх, потому что уже тогда Жоливе думал, что «музыкой можно выразить любую мысль, и даже лучше, чем словами». Художественное дарование композитора, развивавшееся естественно и поощряемое родителями в раннем детстве, не нашло, однако, абсолютной поддержки, когда встал вопрос о профессиональном образовании. Но художник Ж. Валмье, пристально следивший за успехами Андре и видевший в нем безусловное музыкальное дарование, настоял на том, чтобы Жоливе продолжил музыкальное образование.

Жоливе не посещал консерватории. Но в начале своего творческого пути он имел счастье встретить двух людей — П. Ле Флема и Э. Вареза — и быть ими понятым и поддержанным. Широкую философскую и художественную культуру, ясный ум находит Жоливе в П. Ле Флеме, с которым его знакомит Ж. Валмье. Со своей стороны П. Ле Флем вспоминает: «Однажды ко мне пришел молодой человек, желающий посвятить себя композиции. Я был поражен во время этой первой встречи серьезностью, спокойной волей и решимостью моего собеседника. Я просмотрел с ним несколько эскизов и был немало удивлен деталями письма, дерзостями ритма, необычными мелодическими оборотами, которые обнаруживали ростки стиля, впоследствии распутившегося» (48, 22). Жоливе занимается с П. Ле Флемом с 1927 по 1932 год. Здесь он получает крепкие основы классического ремесла. П. Ле Флем анализирует с ним сочинения великих полифонистов XVI века, он требует от ученика яростной работы по контрапункту и фуге. В то же время педагог и ученик в равной степени обладали любопытством ко всему новому, что появлялось в музыкальном мире. П. Ле Флем поощрял эти интересы молодого человека. С 1927 года — начало занятий с П. Ле Флемом — начинается период интенсивного узнавания себя, своей художественной натуры. Возникают плодотворные встречи, служащие развитию воображения композитора — с Ф. Шмиттом, А. Русселем, П. Пикассо, завязываются дружеские отношения с известным актером и режиссером А. Арто. В 1927 году в Париж приез-

жает А. Шёнберг. А. Жоливе, присутствовавший на концертах шёнберговской музыки, впервые приобщается к так называемой атональной музыке — приемам письма, в значительной степени удаленным от традиционной гармонии. Но более сильное впечатление оставляет встреча с музыкой Вареза. Однажды в одном из концертов в зале «Гаво» Жоливе услышал «Америки» Вареза. Молодого человека восхитила новизна музыкального языка этого композитора — откровенный дух экспериментаторства, как бы порывающий с устоявшимися представлениями о музыке и о ее выразительных возможностях. Жоливе охватывает непреодолимое желание познакомиться с Э. Варезом. Он направляется к нему, снабженный рекомендательным письмом П. Ле Флема, его соучеником по классу Альбера Русселя в «Схола канторум».

Э. Варез обладал всеми качествами, которые были необходимы для того, чтобы привлечь молодого, ищущего музыканта. Если прочные, твердые связи с музыкальной традицией Жоливе получил в общении с П. Ле Флемом, то новаторские импульсы его творчества были в большей степени вдохновлены Э. Варезом. Варез познакомил Жоливе с новейшими произведениями современной музыки, с техникой композиции Шёнберга, Берга, Бартока (последнему Жоливе в 1945 году посвятил Первую сонату для фортепиано). Но знания, полученные Жоливе, не вызвали желания подражать этим композиторам, а лишь активизировали интуицию и дух новаторства в собственном творчестве. Как и многие другие французские композиторы, впоследствии Жоливе найдет неестественным строгое серийное письмо и попытается преломить каноны серийной техники в более привычной и отвечающей национальным традициям технике модального письма: «Хотя я не применял систематически серийное письмо, нет сомнения, что некоторые из его приемов позволили мне установить порядок — или некоторый порядок — в написании моей музыки. Между прочим, отмечу, что можно прийти к аналогичным результатам, применяя некоторые приемы Шёнберга так же, как и некоторые теории В. д'Энди о монодии. Действительно, первый великий принцип Шёнберга в построении серии — это неповторение звуков до полного использования серии. А в монодии, в мелодической линии без аккомпанемента также обязательно избегание повторения звуков... Занятия с Варезом всеми приемами современного письма привели меня к усвоению определенного числа принципов Шёнберга, которые я всегда употреблял в соответствии с потребностями своей личной выразительности» (49, 117).

Варез занимается с Жоливе с 1931 по 1934 год. Силою обстоятельств Жоливе становится его единственным европейским учеником. Но за три года занятий (композицией, оркестровкой, акустикой) он сумел вдохнуть свое понимание музыки настолько, что последующее творчество Жоливе во многом стало, по словам его жены Х. Жоливе, «полем естественного приложения оригинальных методов композиции Э. Вареза» (50, 10): принципы композиторской техники Вареза образовали существеннейшую базу для творческой деятельности Жоливе.

Жоливе начинает интенсивно сочинять на рубеже 20—30-х годов.

Фортепианный цикл «Три времени» (1930), «Колыбельная песня» для скрипки и фортепиано (1930), Grave и Gigue для скрипки (1930), «Сюита для струнного трио (1930), 6 этюдов для фортепиано (1932), «Романтические песни» (1934). В то время Жоливе, выбирая свой путь в искусстве, метался между двумя сферами музыкального выражения: традиционной, опирающейся на почвенные пласты французской народной музыки, и ультрановаторской, преодолевающей мелодический тематизм, тональную гармонию и т. п. Знакомство с музыкой Шёнберга в 1927 году решительно направило Жоливе к поискам собственного рассеянного тематизма и новой по отношению к классической функциональности звуковысотной организации. «В 1930 году, когда я осознал, что значит в действительности писать музыку, я оказался перед двойным искушением. С одной стороны, хотелось достичь родства с фольклором, преемственности, которая в то время проявлялась двояко: в «школьном» или документальном воспроизведении источника (характерном для Венсана д'Энди и «Схола канторум») или же способом более оригинальным, касающимся сущности фольклора при помощи пентатонической гаммы, вдохновившей Дебюсси. Второе искушение — методическое распыление, собственно распад мелоса — исходило от нововенской школы. Мне показалось необходимым сделать синтез этих двух систем... Таким образом мог сложиться действительно общезначимый язык» (51, 56—57).

Однако Жоливе не подражает безоглядно Шёнбергу. Он сразу же находит свой оригинальный почерк. К примеру, Этюд № 5 из фортепианного цикла «Шесть этюдов» ясно показывает, как «мелодия» Жоливе, разбросанная по нескольким октавам и тем самым преодолевающая естественный «вокальный диапазон», сцеплена из интервалов, главным образом, большой секунды, малой септимы и тритона, в становлении формы отсутствует квадратность, тематизм обнаруживает себя в свободновариантной текучести фраз, мотивов. И в этом видится безусловное влияние Э. Вареза, написавшего к этому времени многие из своих сочинений и познакомившего, вероятно, Жоливе со своей идеей вариантного развития тематизма в свободной, «кристаллизующейся» форме.

Струнный квартет стал первым крупным сочинением Жоливе, знаменовавшим завершение раннего периода творчества: «Это мое школьное завещание в том смысле, что я употребил все свои знания в контрапункте, принципах традиционной гармонии, какие я приобрел от П. Ле Флема, определенное число акустических сведений, с которыми меня познакомил Варез, и то, что я удержал в памяти от техники Шёнберга и ее применения А. Бергом» (52, 117).

Первым произведением, открывающим новый, так называемый «магический», «колдовской» период в творчестве Жоливе, стал фортепианный цикл «Мана» (1935). В него вошли шесть пьес — «Божоле», «Птица», «Принцесса Бали», «Коза», «Корова», «Пегас» — названия шести статуэток, созданных скульптором Кальдером и подаренных Жоливе Варезом. Этим необычным заглавием композитор хотел заявить о своей эстетической позиции, о том, что он менее всего стремится связать себя с предшественниками, а более обратиться к исто-

кам самой музыки: «Мана» на языке полинезийских и малазийских народов означает силу, соединяющую людей с миром, флюиды, исходящие из домашних фетишей.

Цикл «Мана» явился, по словам Жоливе, «конденсированным воспоминанием о Варезе». Действительно, многочисленные новации гармонического и образного языка в фортепианном цикле, осознающиеся в сравнении с творчеством французских композиторов тех лет, не мыслимы были бы у Жоливе без общения с Варезом: сложность ритмического и ритмосинтаксического рисунка, тотальное варьирование фактуры вместе с динамическим сопряжением звукового центра с окружающим его звуковым «пространством». От Вареза Жоливе перенимает стремление к преодолению регулярной акцентности, симметрии, склонность к полиритмическим наслоениям, сочетанию длительного варьирования определенных ритмических построений с неожиданными ритмическими сдвигами, смещениями. Много общего у Жоливе с Варезом также в характере тематизма, обнаруживающего родство с художественными установками мюзик-холла, урбанистической эстетикой 20-х годов. Тематизм «Мана» формируется из разнохарактерных фраз, мотивов, посредством неожиданного вторжения иного в жанровом отношении материала, связыванием эпизодов между собой по принципу монтажа. Добавим к этому также неуклонное стремление к напряженным изгибам мелодий, незавершающимся фразам, их окончанию восходящей интонацией, пунктирному и синкопированному ритму, остающимся без ответов мелодическим вопросам.

Но Жоливе не отвлекается так решительно, как Варез, от норм классической гармонии. Напротив, он еще более погружается в ее скрытые возможности. «Возвращая» приемы композиторской техники Вареза к традиционному, тональному мышлению, он тем самым как бы перебрасывает в своем творчестве мост от крайне индивидуалистических поисков в звуковысотной организации к прочным музыкальным традициям. В частности принцип звуковысотной организации у Жоливе более чем у Вареза носит характер функционально-гармонический. Если для Вареза звуковой центр — это опорный, стержневой звук в исполнении любого духового, а лучше — ударного инструмента, обнаруживающий в ряде вариантных повторений разнообразие своих тембровых, ритмических, агогических и т. п. характеристик и «проецирующий» их в звуковое пространство огромной творческой потенцией композитора, то для Жоливе звуковой центр — это реальный гармонический комплекс и, что очень важно, имеющий безусловно доминантовую функциональную окраску.

Эту оригинальную позицию Жоливе и по отношению к традиционному руслу музыки XX века, и по отношению к ее авангардным устремлениям прекрасно охарактеризовал спустя некоторое время французский музыковед М. Бофис.

«Жоливе занял за последние пятнадцать лет очень особенное и знаменательное место в современной музыке. Знаменательное в том смысле, что он — или реформатор, или «отсталый» для крайнего авангарда; но, будучи отсталым или реформатором, он очень точно определяет то место, где ведутся сегодня споры о музыкальном

языке. В основе всех споров разных направлений лежит в конечном итоге одна вечная проблема: мертва ли так называемая «тональная музыка». Необходимо ли отказаться от тяготений, далеких или близких, между звуком и его отдельными натуральными обертонами — «фундаментальным» звуком, ощущаемым как ориентир, место покоя в середине напряжения, которое оно возбуждает? Шёнберг первый не только предчувствовал и предугадал, но установил с неустрашимостью в качестве закона, что формулы напряжения вокруг «тоники» износились и устарели, и что не остается более, чем учредить звуковое тело как свободную игру планет, не имеющую более соответствий с теорией гравитации вокруг солнца. Шёнберг не был астрономом. Но следует учесть, насколько возможно, что мы волей-неволей, телом и духом — тяготеющие существа, и что мы связаны звездным статусом вселенной. Как в таком случае не тревожиться, увидя в высшей степени инстинктивное искусство, то, которое мы ощущаем с самой большой неистовостью и непосредственностью как нашу духовную и чувственную динамику, оторванным от норм вселенной? В спорах различных направлений имеется один, решающий момент, дилемма между гуманностью и бесчеловечностью. И публика, прекрасный судья, это неясно ощущает, потому что всякое искусство в конечном итоге соизмеряется с человеком.

Жоливе же, использующий с полнотой свободу не привязываться к тональной «квартире», отстаивает все более и более как необходимость поддерживать ориентир, который мог бы организовывать опору под его ногами. Он прикрепляет неизбежную «атональную» независимость к системе далеких обертонов, более далеких и глубоких, чем системы близких обертонов, которыми тональная музыка так долго питалась. Он устраивает звуковое и вибрационное тело как химию сложных обертонов, где тональная музыка отбирается, ограничивается, ожесточается. Об этом можно сказать так: то, что вращается вокруг какого-либо звука, как такового, не является более такой-то и такой-то планетой, направленной к близким обертонам и снабженной плотностью, но звездной пылью рассеянных обертонов, которую не схватывает систематическая логика, но которая открывается человеческому сознанию. Я хочу сказать, что здесь свобода лицом к лицу с классической тональностью перестает быть «государственным переворотом» духа, и что вместо того, чтобы освободиться от «космического», она туда погружается с гибкостью, тайно предписывающей самые мистические соотношения звука с самим собой» (53, 10—11).

Таким образом в музыке Жоливе утверждается собственная звуковая и выразительная среда. Свободная игра звуков скрепляется у Жоливе доминантной осью опорной, стержневой ноты (чаще группы нот). Характерно, что их доминантовость формируется постепенно, базисные опоры часто вводятся в конце фраз, они собирают разрозненные звуки, разобщенные интервалы в доминантовый комплекс. Если же доминантовая структура в опорных, осевых гармонических комплексах выявляется с самого начала, то в дальнейшем происходит рассеивание этой функциональности многозвучными гармоническими комплек-

сами, кластерами, каскадами аккордов, резонирующих в верхнем и нижнем регистрах.

Итак, фактура фортепианного цикла «Мана» характеризуется вследствие зависимости принципов ее организации от музыки Вареза преимущественно массивностью, непрерывным изменением, вариантные повторы звучностей. Но образный строй в музыке Жоливе приобрел иной характер. Разобщенную, абстрагированную фактуру Вареза, его приемы звуковосотной организации Жоливе подчиняет некоему объединяющему началу — колористическому, с яркой функциональной окраской. Многие из тех приемов, что почерпнул Жоливе у Вареза, служили последнему для создания атмосферы непрерывного нагнетания, жестокого давления, сопоставляемой со статикой «длящихся состояний». Собственно Варез, прозревший в буржуазном обществе ситуацию отчуждения человеческого сознания от слепой, безрассудной жестокости современной действительности, был в период непосредственно после первой мировой войны единственным во французской музыке, воплотившим ее с такой выразительной силой. Но Жоливе не проникся в такой степени, как Варез, ярко очерченным ощущением этого психологического состояния. Не обладая равным Варезу желанием абстрактного размышления, он соединяет его идеи с более традиционным образным строем — романтически экспрессивным и красочным. Резкий психологический контраст самозерцания и отчуждения, имеющийся в музыке Вареза, в произведениях Жоливе приобрел иную, более чувственно-эмоциональную окраску. Полярность психологических состояний ступеневалась под действием завораживающей, притягательной выразительности звучания.

Вследствие этого абстрагированность изначального интонационного строя несколько девальвировалась. В условиях яркой функционально-гармонической окраски «формула отчуждения», почерпнутая из музыки Вареза, стала иной. Неразрешающаяся напряженность «спроецировалась» на предэкспрессионистский, романтический взвинченный эмоциональный фон. Непрерывное нагнетание давления, напряжения здесь ступеневалось, оно превратилось в состояние изначального страха человека перед силами природы. Явственнее становилась синкретичность чувственного и сознаваемого, отчетливее вырисовывалось скольжение эмоций в области бессознательного, инстинктивного. Фраза «Музыка — итог рассеянных сил» в устах Вареза несла бы идею универсального воссоздания современного духовного бытия, у Жоливе же приобрела пантеистический оттенок — как воплощение «магических» сил природы. Эту неистовую, магически завораживающую эмоциональность несут в «Мана» конвульсивные изломы печального Полишинеля в «Божоле», праздничный кортеж в «Принцессе Бали», меланхолические деревенские пейзажи «Козы» и «Коровы», более прозрачный и легкий — в «Птице», inferнальное скерцо «Пегаса». Из этой галереи образов выявляется портрет самого композитора — размышляющего, тонко чувствующего, воспринимающего мир романтического героя, «задержанного» современной урбанистической цивилизацией.

Услышав фортепианный цикл «Мана» в одном из концертов, Мессиан написал Жоливе восторженное письмо, где были такие слова: «Месье, я хотел бы, чтобы эта музыка была моей». Это письмо положило начало творческому содружеству Жоливе и Мессиана, продолжавшемуся многие десятилетия.

После войны в 1946 году цикл «Мана» был издан со вступительной статьей О. Мессиана. Эта статья до сих пор является одним из лучших музыковедческих эссе о Жоливе. В сжатом, концентрированном изложении Мессиан исчерпывает сумму технических приемов Жоливе, которые заставляют его задуматься о степени новизны в собственном творчестве, а также о возможностях музыки «извлечь» внутреннее существо предметов, их заклинательную, внушающую силу.

«Стиль «Мана» необычен. Ритм чрезвычайной подвижности, избегающий повторений, он действует изменением и рассеиванием, а также противопоставлением, сигналами, подготавливающими гармонические опоры... Мелодия прыгает постоянно из одного регистра в другой и в особенности использует разобщенные интервалы. Она вращается вокруг стержневых нот, своего рода доминант, варьирует ступени, длительности и регистры... Гармония порою «негармоническая», сближающаяся с экзотическими ударными... Она может подчеркнуть определенные ноты, определенные интервалы, определенные регистры для того, чтобы их выход на сцену был бы более впечатляющим... Но самая главная оригинальность этого стиля коренится в определенной концепции звукового пространства... В гармонической плотности открывается та же подвижность. Эти звучности, кажется, имеют центр, жизненный узел всей гармонической атмосферы «сверхслышимых волн». Жоливе играет с молчанием, он заставляет его свободно распространяться вокруг одной линии, затем сгущает из широких резонансов, дико разрубает скрежещущими ритмами, заставляет его последние обрывки кружиться в пространстве с какими-то яростными барабанами или таинственными колоколами, он его неожиданно убивает гигантским ударом гонга. В сохранении молчания Жоливе следует единственному правилу: покорить его или уступить ему дорогу» (54, 1).

Безусловно, все эти выразительные приемы были направлены у Жоливе на обнаружение определенного выразительного строя. Преодолением традиционного тонально-гармонического мышления, мелодического тематизма, созданием особой звуковой среды, покоящейся на вариантной трансформации ее интонационных, ритмических и т. п. элементов, композитор стремился уйти от действенно-преобразующего, активного начала в эмоциональном состоянии и передать состояние эмоциональной статики, тревожного напряжения, самосозерцания, состояние эмоциональной прострации. И основания для такого умонастроения в социально-общественной жизни Франции существовали.

В начале 30-х годов в Европу пришел тяжелый экономический кризис, в Германии и Италии утвердился фашизм, близилась гражданская война в Испании. Глухо ощущались угрозы, зловещие предзнаменования.

В ответ на это во Франции многие поэты, музыканты, художники, среди которых П. Элюар, Р. Роллан, Л. Арагон, А. Онеггер, Л. Дюрей, П. Пикассо, Ф. Леже, приняли участие в деятельности антифашистского Народного фронта. Но смутное ощущение тревоги, страха, неуверенности в будущем порождало и иное, экзистенциальное мироощущение Ж.-П. Сартра, А. Камю, театральные и эстетические идеи Антонена Арто. Влиянием последнего отмечено творчество многих театральных деятелей послевоенного времени: Ж.-Л. Барро, Беккета, Ионеско, а среди композиторов — Пьера Булеза. В межвоенный период наибольшее влияние А. Арто в музыкальной среде проявилось, по-видимому, в творчестве Жюливе. Во всяком случае, нет сомнения в том, что именно в общении с А. Арто Жюливе обрел осязаемое эстетическое основание для «магической» тематики своего творчества.

В начале 30-х годов А. Арто, уже признанный поэт-сюрреалист, театальный критик и режиссер, автор эссе, составивших в недалеком будущем сборник «Театр и его двойник», мечтал об основании нового театра, «театра жестокости». Он ощущал потребность в новой театральной выразительности, преодолевающей узкопсихологические, бытовые рамки традиционных театральных жанров и воплощающей конфликт человека со средой в масштабах тотального космического трагизма. В этом театре предполагалось достичь обобщенного показа добра и зла, а смысл произносимых фраз, красота костюмов, сценического оформления должны приблизить спектакль к магическому, ритуальному действию: «Речь идет не о том, чтобы подчеркнуть произносимое слово, но о том, чтобы придать словам то же значение, что и мечтам» (55, 142). В новом театре должны быть усилены все прямые средства воздействия для того, чтобы создать атмосферу галлюцинаций и страха, чтобы «уравнять человека, общество, природу и объекты» и чтобы, в конечном итоге, обнаружить всеобщий характер жестокости ее мрачных сил.

Адекватного своему воображению сценического воплощения А. Арто не достиг. Однако близким к своему идеалу он нашел представления балийского театра на Колониальной выставке 1931 года. Он увидел в нем важнейшие элементы искомого им театрального зрелища: единство музыки, танца, пения, пантомимы, большую степень объективизации и незначительную роль индивидуального психологизма. А в магическом одушевлении сил природы усмотрел идею трансцендентального, космического воплощения трагизма жизни: «Балийский театр дает пример духовности. Этот народный и нерелигиозный театр оставляет чрезвычайное впечатление об интеллектуальном уровне народа, берущего за основу празднеств мучительные борения души со злыми духами и фантомами потустороннего мира» (56, 84).

А. Арто не призывал имитировать восточный театр, он лишь подчеркивал, что в балийском театре сохранились важнейшие приемы внушающего воздействия на зрителя — приемы, в которых ощущается настоятельная потребность в современном театре, в которых доминирует «неустойчивость времени». Лишь опираясь на них, можно передать «катастрофический и наполненный тревогой период, в котором мы живем». И эти своеобразные ориентальные устремления А. Арто

нашли отзвук в душе Жоливе и нашли по той причине, что они оказались глубоко почвенными, связанными с определенными тенденциями социально-общественной жизни Франции тех лет.

«Я хотел бы возвратить музыке ее первоначальный смысл, когда она содержала в себе магическую и колдовскую выразительность первобытных народов» (57, 315) — девиз Жоливе в то время. Все его творчество предвоенных лет наглядно убеждает в целеустремленном выполнении художественной задачи, принятой в «Мана»: каждое его новое произведение этих лет можно считать художественной демонстрацией открытой им темы. В процессе работы над новой животрепещущей темой — художественным воссозданием первобытной жизни — влияние Вареза постепенно стусhevалось, абстрактное «исследование» звука заменилось изучением сквозь ориентальную призму внушающей способности, чувственно-эмоционального воздействия музыки.

После «Мана» и «Колдовского танца» им были написаны «Пять заклинаний» для флейты соло (1936). Жоливе выбрал инструмент, который, по его словам, является «инструментом музыки, глубокой эманацией человека», и ее звуки более всего «отягощены тем, что есть в нас внутреннего и космического». Ограничивая себя монодией, Жоливе сосредотачивает внимание на тщательной организации интервалов, ритмов, агогики, звуковысотных арок. Последние создают почти зримое ощущение диалога двух флейт, «внушающих» миру реальные и в то же время вечные желания: «Для приема посредников и чтобы встреча привела к мирному исходу», «Чтобы новорожденный оказался сыном», «Чтобы жатва была богатой», «Чтобы человек радостно вошел в мир», «К погребению старейшего, чтобы его душа обрела покой».

После «Пяти заклинаний» Жоливе пишет прелюд «Космогония» в фортепианном и оркестровом вариантах (1938), «Ритуальные танцы» также в фортепианном и оркестровом вариантах (1939). Для «Ритуальных танцев» композитор избрал тематику, отражающую, по его мнению, важнейшие стороны жизни первобытных народов: «Танец посвящения», «Героический танец», «Танец умыкания», «Свадебный танец», «Погребальный танец». И не случайно «Ритуальные танцы» Жоливе первые слушатели ассоциировали с современными балетными постановками на мифологические темы С. Лифаря, они уловили сюжетное сходство их с картинами языческой Руси в «Весне священной» Стравинского и подсказали композитору создать на материале этого произведения балет под названием «Магический круг» — впрочем, этот замысел остался неосуществленным.

Но не менее, чем сходство с «Весной священной», в «Ритуальных танцах» обозначается преемственность с импрессионистской музыкой Дебюсси, Равеля: благодаря тембровому и гармоническому колорированию, преодолению явной танцевальности опозитизированными формами различных жанров. И уже одно упоминание об импрессионистской музыке говорит о том, что стиль «Ритуальных танцев» в сравнении с первым магическим произведением «Мана» значительно упрощается. Здесь снижается роль вариантности, возрастает значение мелодического тематизма. В целом явственнее ощущается экзоти-

ческая традиция европейской музыки. Вот один из отзывов о «Ритуальных танцах» непосредственно после концерта: «Я увидел здесь тысячу-летнюю Африку и привидение с «его вечностью, зияющей в песках», «желтый город, скрытый в тени», «погребенных в песках», «руины и соль земли» (я заимствую эти слова из Сен-Жон Перса, который часто приходил мне на память во время этого концерта). Я думал также о резких красках пустыни Ливии, что находится в камнях долины Нила. Потому что Африка повсюду предоставляет путешественнику образ этого времени» (58, 94—95).

Но ориентализм «Ритуальных танцев» в целом далек от музыки импрессионистов. В этой ориентальной струе нет романтического бегства к неведомому прекрасному, за ускользающей мечтой. Напротив, Жоливе стремится наполнить реальную жизнь священным, иератическим смыслом. Для него ориентализм становится некоей завесой, за которой скрывается желание интенсивной эмоциональной жизни, раскрепощенности, обнаженности чувств. В этом видится его стремление к более полному ощущению бытия, желание существовать в нем более сильно.

Цикл «Мана», впервые исполненный Н. Десуш в 1935 году в зале «Схола канторум», стал одним из важнейших сочинений французской музыки межвоенного времени. Это произведение открыло, по существу, ее новый период.

Явившись первым ростком эстетических воззрений, к которым уже стремились многие композиторы, Жоливе поддержал своим творчеством тех молодых композиторов, которые решили восстать против иссушающей эстетики неоклассицизма, против всеиронического скепсиса мюзик-холла, чтобы возродить в музыке лиризм, чувственность и вдохновение.

Идея духовного обновления волнует уже не только Жоливе. К началу 30-х годов композиторы «Шестерки» уже изжили нигилистическое отношение к романтической поэтике, в их творчестве наметилась тенденция к углубленному психологизму. Потребовалась лишь инициатива молодых, чтобы перенести акцент с предметности, вещности изображения на эмоциональную насыщенность, духовность содержания. Иву Бодрие первому приходит на ум идея организации союза молодых композиторов. В 1935 году он впервые услышал в Обществе концертов консерватории «Забытые приношения» Мессиа́на. И. Бодрие осознает новое духовное движение, которое увлекает молодых музыкантов. Он пишет Мессиа́ну, предлагая ему основать творческое содружество. В это содружество Мессиа́н привлекает Андре Жоливе и своего друга по консерватории Д. Лесюра. Жоливе входит в новый творческий союз в качестве «молодого старейшины». Так возникает «Молодая Франция». В своем Манифесте ее участники писали: «В условиях жизни, становящихся все более механистичными и обезличенными, музыка должна принести себя немедленно тем, кто ее любит за неистовость и благородные реакции. Дружеская группировка... предлагает распространение произведений молодых: в равной степени удаленных как от академических, так и от радикальных шаблонов. Тенденции этой

группы различные. Они объединились для того, чтобы создавать и пропагандировать музыку, живущую порывами искренности, благородства, артистического сознания» (59, 300).

«По правде говоря,— писал французский музыковед К. Самюэль,— стремления группы «Молодая Франция» были более точными, чем идеи, содержащиеся в Манифесте. На самом деле «Молодая Франция» действовала против тенденций мюзик-холла в творчестве старших современников, против модного в 30-е годы неоклассицизма Стравинского» (60, 301). Потребность в чувственной, эмоциональной жизни возникла как естественная реакция в то время, когда были изжиты идеи относительно оздоравливающей роли нигилистического отношения к романтической поэтике. Всеподавляющей иронии они противопоставили способность человека к неистовым эмоциям и были одержимы найти форму их выражения. Борясь за возрождение высоких нравственных целей искусства, за его духовность, «Молодая Франция» в то же время возрождала на свой лад романтическое в искусстве. Но композиторы «Молодой Франции» сознавали, что реабилитация экспрессивной правды, романтизма не будет ее прямой реставрацией. Романтическое в их творчестве должно найти себя в новом, более сложном и динамичном сопряжении с действительностью.

Первый концерт «Молодой Франции» состоялся 3 июня 1936 года в зале «Гаво». Концерт прошел под управлением Р. Дезормьера и при участии пианиста Р. Виньеса. Среди произведений других авторов был исполнен написанный для этого случая «Колдовской танец» Жоливе для большого симфонического оркестра, волн Мартено и ударных. Творчество молодых встретило поддержку поэтов и писателей Ж. Дюамеля, Ф. Мориака, М. Прево, П. Валери. Оно увлекло за собой и других композиторов, принявших участие в этом музыкальном обновлении. «Молодая Франция» продолжала свое существование до 1939 года. Война рассеяла ее членов. После войны каждый из них продолжал свой творческий путь самостоятельно, за исключением нескольких концертов. Но в целом они сохранили верность идеям «Молодой Франции», провозглашенным в 1936 году. И центром этого творческого содружества всегда оставался Жоливе. «Если «Молодая Франция» в действительности умерла,— писал он в послевоенные годы,— идеи группы живут в нас. В 1936 году у нас было желание действовать против иссушающей эстетики. Время это подтвердило» (61, 13).

*
* * *

Творчество Жоливе встречало одобрительные отзывы у слушателей. Ни у кого не возникало сомнения в правильности и окончательности избранного композитором пути. Но война всколыхнула сознание Жоливе и принудила его пересмотреть свое художественное credo. Сразу же после начала войны Жоливе был мобилизован и находился в армии до июня 1940 года. Жизненные потрясения, вызванные войной, значительно изменили его стиль. Подсознательное

ощущение жестокости, существующей в жизни, наполнилось теперь реальным содержанием. Реальность мрачной силы потребовала от художника недвусмысленного ответа на сложившуюся ситуацию. Композитор задумался о смысле своих поисков. Не замыкают ли они его в «башне из слоновой кости»? Не рискует ли он в процессе увлечения техническими проблемами «рассечь важнейшие нервы воодушевления»? Жоливе желает приблизиться к широкой публике, найти с ней тесный контакт и сделать свой язык более общительным: «Я становлюсь все более уверенным в том, что миссия музыкального искусства — человеческая и религиозная (в смысле *re-ligare* — связывать, объединять)».

Творческая активность Жоливе не прекращалась во время войны. Он пишет сочинения в самых разнообразных жанрах. Правда, они не обладают уже той однородностью тематики и выразительных средств, какую имело его творчество в предвоенные годы. Жоливе обращается к разным темам, сюжетам (народным, религиозным, романтическим и т. п.), которые соответствовали его цели: писать для всех, а не для себя. В годы войны им были написаны: Месса на День Мира для голоса, органа и тамбурина, вокальные циклы «Жалобы солдата» и «Интимные поэмы», Литургическая сюита для инструментального ансамбля, «Три песни менестрелей» для голоса и струнного квартета (явившиеся как концертные варианты музыки к спектаклям), Ноктюрн для виолончели и фортепиано, «Пасторали Ноэля» для флейты, фагота и арфы, одноактная опера-буфф «Долорес, или Чудо безобразной женщины», Дельфийская сюита, объединившая в самостоятельное произведение фрагменты музыки к спектаклю «Ифигения в Авлиде», «Плач Линоса» для флейты и фортепиано, «Этюд в античных ладах» для фортепиано и др. В целом эти произведения характеризует в сравнении с предшествующими упрощение музыкального языка, гармонических, интонационно-ладовых средств, а также более углубленная разработка лирико-психологического аспекта. Остановимся на некоторых произведениях.

Вокальный цикл «Жалобы солдата» возник в атмосфере поражения и массового бегства на юг. Вокальный цикл был написан, когда Жоливе — в то время офицер противотанковой батареи — узнал о подписании французским правительством акта о капитуляции. В его трех романсах — в «Жалобе побежденного солдата», «Жалобе Жьенского моста», «Жалобе богу» — передаются горестные чувства и тлеющая в душе надежда на справедливость. В «Жалобе побежденного солдата» воссоздан образ страдающего человека, сломленного не только вероломством врагов, несправедливостью, но и собственной беспомощностью. Вокальная мелодия — в характере простой неспешной речи (темповое указание «*allant*» — шагом), в диатонике французской народной песенности. А в сопровождении напряженные восходящие синкопированные диссонансы передают внутреннее сопротивление, непокорность. Последние слова «Но все же остался я жить, чтобы вместе работать начать...» вместе с сопровождением говорят об усилившемся чувстве стоической непокорности. В «Жалобе Жьенского моста» воссоздан образ солдата, стоящего в раз-

мышлении на мосту. У него простые, но неисполнимые желания: увидеть жену, детей. Музыкальный склад этого романса — чистая французская гетерофония, разноголосие. Три лирических монолога «Жалоб солдата» создают психологический портрет самого композитора (тексты к этому вокальному циклу были написаны самим композитором): его страхи, надежды, отчаяние и желание обрести нравственную, этическую опору в обращении к богу. «Я слышу в горестных жалобах солдата голос моей несчастной Родины», — сказал французский поэт Жорж Дюамель.

По прошествии многих лет Жоливе писал об этом произведении: «В моих произведениях, созданных ранее, я всецело был поглощен невидимым, тем, что существует «позади», по ту сторону природного мира... Если же сказать что-либо по поводу нового стиля «Трех жалоб солдата», то я думаю, что в них надлежит скорее увидеть желание выразить осязаемый внешний мир, однако с потребностью включить в него, искусно выполнив, сверхреальные соответствия. Если можно в новом стиле увидеть интерес к выражению видимого, зримого, человеческого, то я желал бы, чтобы было признано мое усилие к расширению этого поля видимого и чтобы было распознано мое стремление к установлению постоянного взаимодействия между зримым и воображаемым... Вероятно, я хотел написать музыку, которая могла бы быть принята моими товарищами по борьбе, музыку, посредством которой я бессознательно действовал против определенного византинизма, потерявшего, как мне казалось, силу в обстоятельствах того времени. Нет сомнения в том, что мое вдохновение было вызвано необходимостью выразить всеобщее воодушевление, уверенностью, что ничто не напрасно...» (62, 160).

Другим произведением военных лет, связанным с религиозной тематикой, стала Литургическая сюита. Она возникла из сценической музыки. Сюита содержит восемь частей, из которых пять написаны на канонические тексты католической литургии: *Salve Regina*, *Magnificat*, *Benedictus*, 2 *Alleluia*. По поводу этого произведения Онеггер писал, что Жоливе обладает счастливым даром соединять «магические» качества музыки с лирическими, человеческого самовыражения.

«Песнь Линоса» для флейты и фортепиано, как написано в пояснении, в «греческой античности — своего рода погребальный плач, надгробная ламентация, прерываемая криками и танцами». В этой пьесе для флейты и фортепиано сказались традиции французской музыки в трактовке флейты как инструмента античности: «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси, его пьеса для флейты соло «*Syrinx*», пьеса для флейты соло Вареза «Плотность 21,5», да и у самого Жоливе в недавнем прошлом — «Пять заклинаний» для флейты соло. «Песнь Линоса» — это своеобразная театрализованная сцена, составленная из «импровизируемых» мелодий. Импровизируемые взрывы, исступленные крики солирующей флейты чередуются со статичными повторами звуков, аккордов, скорбные напевы сменяются вакхическими. Это и продолжение «магической» тематики довоенного творчества, и открытие в ней более человеческих, лирико-психологических аспектов.

В лирико-психологическом ключе создан и вокальный цикл «Интимные поэмы» на слова современного французского поэта Л. Эмю. Он состоит из пяти романсов («Любовь» — «Я хочу тебя видеть» — «Мы купаемся в спокойной воде» — «Ты спишь» — «Чтобы сказать тебе») и сопоставим с лучшими романсами вокальной лирики Дебюсси, Равеля: в насыщенном гармоническом письме и просодии вокальной мелодии.

В годы войны Жоливе пишет музыку к нескольким балетным спектаклям для театра Шене: «Балет звезд», «Чудотворный грех», «Четыре правды». Наиболее известный среди них — балет «Гиньоль и Пандор». Композитор задумал его как «отдохновение и бегство от четырех лет войны». Сюжет балета был предложен С. Лифарем. Известный русский танцовщик и хореограф пожелал в годы войны отойти от мифологической тематики и создать легкий и изящный балет в классических французских традициях. Основу его сюжета образовали традиционные перипетии театра марионеток, где сквозь кукольные страсти просвечивают человеческие чувства. Действующие лица балета — традиционные герои народных ярмарочных представлений: доверчивый Гиньоль, ветреная Гиньоветта, галантный Пандор с треуголкой на голове и усами конкистадора. Но этот классический сюжет в интерпретации Жоливе и Лифаря пронизал горький сарказм. Вопреки их желанию балет осветился трагическим смыслом. Вместе с тем композитор ввел в музыку балета фрагменты из «Ритуальных танцев», которые в соединении с сюжетом балета приобрели более гротесковый, чем трагический характер. Не мог избежать воздействия «Петрушки» Стравинского и С. Лифаря. Гиньоль не обладает ни блестящим шагом, ни остроумием, ни отвагой, он бесконечно борется с жандармами квартала. Он одинок и обездолен. Но жизнь он видит в розовом свете, потому что любит Гиньоветту и уверен, что и она его любит. Грубо истязаемый жандармами, Гиньоль погибает. И можно было бы сказать, что в этом произведении Жоливе отчасти соприкасается с экзистенциалистским мироощущением, повествуя о случайной смерти и о всеобщем равнодушии к осужденному, — если бы не окончание балета. Оно традиционно для балета марионеток: Гиньоль воскресает, действие заканчивается общим марш-парадом игрушек. Так, в целом балет обнаружил неустойчивость художественной позиции композитора во время войны, его метания между популярным, демократическим искусством и экзистенциалистской драмой.

После войны Жоливе вступает в полосу новых творческих исканий. Его композиторская и музыкально-общественная деятельность приобретают широкий резонанс. В непосредственно послевоенное время композитор глубоко задумывается над путями развития музыкального искусства, неизбежной в это время переоценкой художественных ценностей, своими художественно-эстетическими идеалами. Интересна в этом смысле статья Жоливе, опубликованная в 1946 году под названием «Пробуждение муз».

«В начале этого, 1946 года мы в состоянии измерить ту значительную эволюцию, какая произошла в музыкальной эстетике во время

войны. Такое событие уже происходило в 1919—1920-х годах. Тогда говорили о разрыве с «предвоенным временем», потому что характерные приметы нового вкуса были более неудержимыми, чем наши, и их манифесты предсказывали радикальную революцию. В действительности речь шла, как и сегодня, о более быстрой эволюции, причины которой таковы: сразу же после войн, которые несколько удаляли от эстетических интересов, вновь устанавливался контакт с художественной жизнью, происходила фильтрация среди довоенных произведений, изменялась публика, умонастроение слушателей. Первым результатом этого было предание забвению авторов-эпигонов в то время, как важнейшие произведения приобретали блеск шедевров.

В 1946 году не менее, чем в 1920, очевидно, что психологическое состояние музыкальной среды очень отличается от того, какое было до войны.

Нам хотелось бы попытаться подчеркнуть, в чем заключаются эти различия, которые иногда приобретают вид противостояний, показать, что они являются результатом нормальной эволюции духа, и раскрыть, куда нас ведет эта новая ориентация в эстетических потребностях и поисках. Но прежде всего отметим, что это движение, ведущее к восстановлению музыки в обновленном гуманизме, было подготовлено до войны самыми чуткими из нас и утверждается в настоящее время благодаря присоединению молодого поколения.

Можно заметить, что великие произведения, которые знали успех в межвоенное время, находят его вновь и теперь, но по разным причинам. Если при первом своем появлении они впечатляли самыми внешними своими качествами (ритмической мощью, звуковыми новациями, инструментальной виртуозностью), то сегодня они держатся благодаря своим экспрессивным качествам и своему лиризму: идет ли речь о Четвертой симфонии Русселя, «Жанне д'Арк на костре» Онеггера, Концерте для левой руки Равеля (а также о Болеро). Но рядом с этими вершинами сколько появилось таких произведений, которые не имели других достоинств, как только приносить себя в жертву требованиям моды. Существует третья категория произведений, на которые еще сегодня ссылаются, но из-за качеств, отличающих их от тех, ради которых их стоило бы отметить с момента их появления. Это лабораторные опыты, попытки музыкальной пиротехники, изобиловавшие во время этого периода. И это не для того, чтобы повторить неожиданный эффект, а с целью изучения новых технических средств.

Чтобы лучше изучить проблему эволюции современной музыкальной эстетики, подойдем к ней вплотную так, как это сделал бы молодой, дебютирующий в настоящее время музыкант.

Проникая в Храм — или в один из его приделов — он слышит воспевание славы Героям: Стравинскому, Бартоку, Фалье, Шёнбергу. Все четверо — духовные наследники великого освободителя Клода Дебюсси и более или менее обязаны непогрешимому практику Равелю.

Неофит установит довольно быстро, что эти великие первооткры-

ватели предвечного продвинулись до предела возможного в континентальной музыке. Для них была естественной попытка отбросить тональную систему либо посредством ее расширения (употребление додекафонных приемов, нетемперированных долей тонов), или посредством перелома: применением ладов любого происхождения и всех родов (григорианского, греческого, индийского, полинезийского и т. д.).

В ритмической области музыкант быстро заметит, что так называемая эпоха ритма была по правде только эпохой метра, и вопреки внешней видимости музыка в ритмическом плане эволюционировала меньше, намного меньше, чем в гармоническом или полифоническом. Тогда наш молодой музыкант обратится к примитивам или Востоку.

Из этих исследований, поисков сделает ли он вывод о всеобщей дезинтеграции европейской музыки? Совсем нет. Потому что оставляя область собирания материала ради области творчества и возвращаясь к тому, чтобы выразить себя имеющимися звуковыми средствами, он оказывается перед другой важной проблемой: совмещения всего теоретического богатства с необходимостью упорядочения собственно звукового материала.

И это не все. Остается главное: речь. Речь, которая должна быть действенной и доступной для слушателя, следовательно, существенно мелодической; необходима полноценная мелодия, поддерживаемая гармонией, способная непринужденно изливаться, у которой моменты покоя или модулирующие точки должны подтверждать акценты и артикуляцию речи.

Этот поиск непрерывного мелоса, вписывающегося в ясные формы и опирающегося на прочно организованные гармонические структуры, не есть ли лучшее средство в достижении новой классической эпохи?

Потому что классическую эпоху характеризует мелодическое изобилие, позволяющее посредством определенных выразительных средств достичь единства с формой.

Путь угадан во время этого восхитительного, происходящего сейчас периода изысканий. И достаточно ли для его проявления синтеза всех этих поисков, всех дерзаний последних двадцати лет, обогащенных изучением всех теорий прошлого и всех экзотических систем?

Сверх того — совокупность всех знаний, которая устремится на службу человеческой экспрессии во множестве произведений новой классической эры.

Сверх того — будет приравнен к нулю разрыв между творцом и публикой.

Сверх того — музыка, вновь ставшая неотделимой от каждого действия молящегося или мыслящего человечества, найдет свой истинный смысл, социальный смысл.

Вот какова, по нашему мнению, позиция молодой французской школы перед лицом современных проблем музыкальной эстетики.

Позиция ясная, потому что логичная и методичная; позиция прочная, потому что энциклопедическая и гуманистическая.

Позиция, которая позволяет нам рассчитывать на эту школу, чтобы продолжить с достоинством тысячелетнюю французскую традицию, чтобы наши души, поверженные в печаль столькими страданиями, очаровывать посредством гармоничного Пробуждения Муз» (63, 179—182).

Итак, творческие принципы композитора военных лет, его стремление к демократизации музыкального искусства, безусловно, вошли в послевоенное творчество. В качестве одной из важнейших своих задач композитор видел сознательное сближение с широкой музыкальной аудиторией. А это значит — создание произведений, продолжающих лучшие традиции великих предшественников, учитывающих любые авангардные, в том числе и собственные изыскания в области звучностей, ритма, гармонично соединенных с формой, непрерывным мелодическим развитием. Начало этому направлению положила Первая фортепианная соната Жоливе — одно из первых крупных сочинений послевоенного периода.

В 1946 году Жоливе приглашают возглавить музыкальное руководство в «Комеди Франсез». Там композитор работает до 1959 года.

Работа в «Комеди Франсез» стала благодатной почвой для экспериментирования в сфере звучностей и открытия более глубоких лирических основ в музыкальной выразительности. С равным удовольствием он иллюстрирует самые разнохарактерные пьесы: «Мнимый больной», «Мещанин во дворянстве», «Смешные жеманницы», «Чудесные влюбленные» Мольера, «Капризы Марианны», «Фантазию» Мюссе, «Британик», «Ифигения в Авлиде» Расина, «Прикованный Прометей» Эсхила, «Антигона» Софокла, «Кориолан», «Много шума из ничего» Шекспира, «Елена и Фауст» Гёте в обработке А. Арну и другие. Жоливе здесь пробует новые звуковые эффекты, возникающие от необычного сочетания инструментов, стилизует музыку различных эпох, находя в ней современные черты. В «Комеди Франсез» композитор постепенно проникается новым смыслом театра, связанного уже не с мифом и магией, а раскрывающего душевный мир современного человека. Природное стремление к театральной пластичности, живописности у Жоливе в «Комеди Франсез» получает новую художественно-эстетическую основу. Цель своего творчества Жоливе все более видит в глубоком и правдивом отражении душевного мира человека, всеобщности человеческого бытия. Прямым выражением стремления композитора к истинной человечности в искусстве стало написание монографии «Людвиг ван Бетховен» (1955) и создание оратории «Правда о Жанне» (1956).

В начале 50-х годов французский издатель Рихард Масс задумал издать серию произведений о великих композиторах. По совету своего друга С. Морё он предложил Жоливе написать книгу о Бетховене. Жоливе принял за эту книгу с чувством радости, смешанной с благоговением. Воскресли детские и юношеские впечатления от встреч с музыкой Бетховена, они дополнили современное ее понимание.

Книга была написана в течение года. В процессе работы над ней Жоливе не только с большой конкретностью и тщательностью познал сущность бетховенского метода (диалектику интонационного развития, сквозную драматургию, динамическое сопряжение тематизма, в чем композитор ощутил преемственность с близкими ему идеями о «проекции звука в пространстве», «трансмутации звуковой материи»). Неотразимое воздействие творческого гения Бетховена, его мощи проявились и в том, что иначе, более глубоко им было понято создающее начало художественного творчества, мера ответственности композитора перед людьми.

В 1956 году отмечалась во Франции 500-летняя годовщина Процесса реабилитации Жанны д'Арк. Комитет, организованный для его празднования, предложил Жоливе написать произведение, которое предполагалось исполнить в деревне Домреми перед родным домом Жанны д'Арк. Решено было написать ораторию, текст которой композитор составил по подлинным документам Процесса и по текстам современных Жанне д'Арк поэтов Кристины де Пизан, Шарля Орлеанского, Марциала Овернского. Жоливе стремился сохранить в неприкосновенности тексты Процесса, сделав в них лишь незначительные изменения. «Захватывающей проблемой этого начинания было прославить Жанну д'Арк, умершую за 25 лет до этого (момента реабилитации), и выразить теперь благодарность убеждающей силе свидетельств ее современников также и самой музыкой. Я полагаю, что уже известно мое мнение о социальной роли музыки. Музыка, это священное искусство, должна участвовать в каждом важнейшем событии жизни человеческих отношений и помогать членам этой общности объединяться в самых возвышенных чувствах» (64, 235). А также: «В оратории «Правда о Жанне» я хотел выразить здоровье, крепость, могущество, надежность, которые вновь открываются в народе и на земле Франции» (65, 5).

Оратория состоит из четырех частей и интермедии: I часть — драматическая сцена, изображающая начало Процесса реабилитации, II часть повествует о детстве Жанны, III часть посвящена рассказу о событиях в Орлеане, IV часть — фугированный «прелюд в форме процесса», заканчивающийся прославлением подвига Жанны. Впервые оратория была исполнена в деревне Домреми 20 мая 1956 года.

Воплощение душевного мира современного человека — поистине безграничная тема. И такой ее видит Жоливе. Соприкоснувшись с ней, он ощущает в себе новый прилив творческих сил, новую свободу в овладении техникой музыкальной композиции: «Что касается меня, то я хочу использовать все звуковые средства, открытые моими предшественниками, даже и те, которые пока еще почти не замечены. Как и Дариус Мийо, но по-своему, я хочу писать музыку во всех жанрах. И потому я с одинаковым удовольствием пишу музыкальное сопровождение к „Смешным жеманницам“ или к „Прометею“» (66, 168).

И наследие Жоливе с конца 40-х годов дает разнообразнейшую картину его творческих интересов. Почти каждый год помимо камерных миниатюр к списку его сочинений прибавляется произведение

крупной формы. При этом, по словам Б. Гавоти, он «чрезвычайно обеспокоен не только будущей судьбой своего творчества, сколько его непосредственной встречей» (67, 168). Жоливе нравится писать по заказу, имея в виду конкретную художественную цель и аудиторию. Он пишет для различных конкурсов инструменталистов в Парижской консерватории, для Французского радио и музыкальных фестивалей, по просьбе любителей музыки и профессионалов. Жоливе сочиняет по заказу известных исполнителей, учитывая их виртуозные возможности, для определенных составов, предлагаемых исполнителями, а также вдохновляется игрой выдающихся музыкантов. Так, для конкурсов инструменталистов в Парижской консерватории им были написаны «Песнь Линоса» для флейты и фортепиано, Концертно для трубы с оркестром, Концерт для ударных с оркестром, Серенада для квинтета духовых с солирующим гобоем; для сборников педагогического репертуара — «Бравурная ария для трубы и фортепиано», «Прыжки» для флейты и фортепиано, «Фантазия-экспромт» для саксофона и фортепиано, «Фантазия-каприс» для флейты и фортепиано, «Размышление» для кларнета и фортепиано. Детский репертуар для фортепиано он пополнил фортепианными пьесами, предназначенными вначале для исполнения его детьми: «Простодушные песни», «Колыбельная в гамаке», «Румынский танец», «Карибский танец». К двадцатилетию бракосочетания со своей женой он создал «Эпиталаму» — своеобразную вокальную симфонию для двенадцати партий, по случаю возвращения своего сына с войны — мессу «Uxor tua» для вокально-инструментального ансамбля. Поводом для написания Гимна святому Андре для голоса (или воли Мартено) и органа явились ежегодные встречи многих музыкантов, имеющих имя Андре, а для виртуозной пьесы для двух фортепиано «Hopî Snake Dance» — изображение индейского танца со змеями на почтовой открытке, присланной Варезом из штата Нью-Мехико. Идею создания первого виолончельного концерта подсказал П. Казальс, по просьбе исполнителей Жоливе повторил инструментальный состав «Истории солдата» Стравинского в Рапсодии для семи, по заказу первого исполнителя вокального цикла «Интимные поэмы» он пишет новый вокальный цикл «Галантные поэмы», представляющий собой ироническую стилизацию французской куртуазной лирики. Руководитель Французского радио А. Барро подсказывает ему экзотическую тематику для Концерта для фортепиано и оркестра. Композитор с равным удовольствием пишет балет в духе символистской драмы для Сержа Лифаря («Неизвестная»), подражает одному из своих любимых композиторов Б. Бартоку («Alla rustica» для флейты и фортепиано), стилизует музыку барокко («Arioso Barocco» для трубы и органа) или испытывает инструменты на уровне современных требований авангардного письма («Противоречие» для арфы и гобоя).

Универсальность стремлений приводит Жоливе в 1951 году к П. Шефферу в Исследовательскую студию на Радио. Но сотрудничество с П. Шеффером продолжалось недолго — до 1953 года. В это время студия еще не располагала относительно обобщенным мате-

риалом. В ее работе Жоливе не удовлетворило преобладание эксперимента над творчеством: «В последние годы мне довелось поработать в Исследовательской студии на Радио, где делаются интересные опыты в области французской конкретной музыки. Эта область мне близка. И вот, меня поразило отсутствие понимания музыкальной речи у подавляющего большинства авторов этой музыки. Для того чтобы звуки дошли до слушателя, надо, чтобы они были организованы в языковую систему. Иначе говоря, между звучанием традиционных инструментов и приемами конкретной музыки нет связующего звена» (68, 70). И не видя реальных путей в преодолении этого барьера собственно на почве конкретной музыки, Жоливе покидает Исследовательскую студию, он стремится найти свой путь в обновлении звукового материала.

Тем не менее работа в Исследовательской студии не прошла для Жоливе совершенно бесследно: под ее влиянием обострилось восприятие выразительных свойств традиционных музыкальных инструментов. Как и многие другие композиторы, возвратившиеся после работы в студии к традиционным инструментам, Жоливе использует их звуковые качества иначе, в более утонченной и рафинированной манере. И мастерство Жоливе-экспериментатора, его пристальное внимание к тембровой стороне сочинений ярко проявились в сфере концертного жанра.

В течение трех десятилетий послевоенного периода композитор не устает писать концерты для разных инструментов: для волн Мартено (1947), два концерта для трубы (1948, 1954), для флейты (1949), для арфы (1952), для фагота (1954), для ударных (1958), два концерта для виолончели (1961, 1966), для скрипки (1974). В каждом из них солирующий инструмент привлекает необычным выразительным акцентом. Для его темброво-интонационных качеств выбирается соответствующая звучащая среда оркестрового сопровождения: струнного оркестра — для флейты, камерного оркестра — для арфы, струнного оркестра, арфы и фортепиано — для фагота и т. п. Виртуозные и тембровые эффекты мотивированы общим эмоциональным строем произведения. Интерес к их тембровой выразительности и виртуозным качествам поддерживается, как правило, на протяжении всего произведения. Жоливе в каждом из концертов дает особенный вариант жанрово-интонационного решения, колористического соотношения солирующего инструмента и оркестра. Выбор состава оркестра в соответствии с выразительными свойствами солирующего инструмента необходим для того, чтобы тембровым содержанием оркестра оттенить ведущий инструмент. Тем самым композитор как бы осуществляет «трансплантацию» тембровых, жанрово-интонационных возможностей солирующих инструментов в фактуру оркестра. Концерты Жоливе в целом говорят о живом чувстве колорита, о способности композитора тонко дифференцировать колористические свойства оркестра в зависимости от солирующего инструмента. Густой, меланхолический тембр виолончели обволакивается объемной, воздушной фактурой оркестра, инкрустируется глухими толчками и легким звоном ударных инструментов, арфа вписывается

в многоцветный пластичный колорит камерного оркестра. Тембр трубы во Втором концерте дает композитору основание пронизать произведение духом джаза, его пульсацией и ностальгией. Композитор вводит в партию солирующего инструмента «квакающие» интонации, в оркестровую партию — синкопированные акценты медных и ударных, он создает контрапунктическую — «свинговую» — фактуру в I части, широко использует блюзовые «покачивания», тембровые эффекты с сурдиной во II части, а «облегченный» джаз III части сближает с атмосферой французского варьете 30-х годов.

В послевоенные годы значительно обновилась не только тематика сочинений Жоливе, но и его музыкальный язык. Звуковая выразительность «магических», «колдовских» произведений предвоенных лет дополнилась техникой насыщенного мелодического, контрапунктического письма. В создании широких мелодических линий, сквозного интонационного развития он видел единственную возможность противопоставить себя сонористическим поискам, увлечению серийной техникой в творчестве молодых французских композиторов послевоенного поколения и отстоять таким образом свою творческую индивидуальность.

Эта позиция Жоливе определила его интерес к крупным инструментальным формам, симфоническим жанрам. Помимо двенадцати концертов для разных инструментов Жоливе написал немало произведений крупной формы, среди которых — две сонаты для фортепиано (1946, 1957); три симфонии (1953, 1958, 1964). Во многих из них слились различные стилистические токи и влияния: экспрессионистки изломанные мелодические линии, сквозная интонационная драматургия бетховенского типа, принцип монтажа тем, эпизодов, осевые, опорные звуки вместе с вариантным преобразованием звуковой среды. Все это привело к созданию особого типа интонационной драматургии, получившей название «модально-метаболической вариационности» (69, 137) — динамически-статичной в быстрых частях и красочной в медленных.

Несмотря на значительное изменение стиля в послевоенные годы, композитор не порывает нитей с основной темой своего творчества — воплощением «магических», «колдовских» сил природы. Но теперь эта тема используется им для утверждения идей нерушимого единства человека и природы, связи, полнее всего выражаемой музыкой. Впервые наиболее явственно подобный аспект этой темы проявился в симфоническом сочинении «Психея» и в Концерте для волн Мартено и оркестра (1947). В этом концерте вязкая полифоническая фактура оркестрового сопровождения противопоставляется таинственному, «неземному» звучанию солирующего инструмента, и этот контраст отождествляется с борьбой между мрачными силами природы и высокой духовной сущностью человека. Важным этапом в раскрытии этой же идеи стал Концерт для фортепиано с оркестром, который вырос из трех симфонических картин, навеянных музыкой Африки, Ближнего Востока и Полинезии. В каждой из частей тембровый колорит варьируется: преобладают то ритмы ударных, то звуковые комбинации вибратона, ксилофона, челесты и фор-

тепиано, то соло фортепиано. В 1958 году на эту музыку в «Опера комик» был поставлен яркий балетный спектакль, постановщик которого Ж. Скибин «прояснил» музыку Жоливе в лирико-психологическом плане — как повествование о двух влюбленных, союз которых разрушают два враждующих клана (вечный и неисчерпаемый сюжет).

Можно сказать, что Жоливе всегда имел в виду в послевоенном творчестве эту тему — неразрывной связи человека и природы, единства материального и духовного. Ее влияние отмечается во многом: в акценте ориентальных тенденций (начиная с непосредственно послевоенных сочинений — медленной части Первой фортепианной сонаты, Трансокеанской сюиты для оркестра), в создании произведений для одного инструмента и просто в обращении к идеям известного французского палеонтолога и антрополога Т. де Шардена. Это и оригинальная экзотическая фреска «Церемониал» для ударных, посвященная Варезу (1969), и органное сочинение «Мандала» (в индийской космогонии — символическое изображение единства духовного и материального), и камерное сочинение для одиннадцати струнных инструментов «Инь-янь» (китайское учение о дуализме сил), это и эпиграф к Концерту для скрипки с оркестром, взятый из индийской космогонии и т. п.

Сочинение произведений для одного инструмента Жоливе рассматривал как глубочайшее проникновение в его выразительные возможности и создание на этой основе высочайшего духовного состояния, раскрепощенного самосозерцания, размышления: в «Вознесении» для флейты, «Пяти эклогах» для альты, Рапсодической сюите для скрипки, Сюите-концерте для виолончели. Ориентируясь на идеи Т. де Шардена, композитор сочинял Вторую симфонию, на его текст была написана кантата «Сердце материи» (1965). Близкими им по духу стали органное сочинение «Гимн Вселенной» (1962), камерное сочинение «Стрела времени» для двенадцати струнных солирующих инструментов и т. п. В этих произведениях композитор по-разному, то в жанрово-изобразительной, то в лирико-психологической манере, отобразил бесконечное движение в природе, глубокое единение бытия человеческого и окружающего нас мира.

Наследие, оставленное Жоливе, необычайно объемно. Кроме того, Жоливе был одной из самых значительных фигур музыкальной жизни послевоенного времени не только благодаря своему творчеству, но также и благодаря активной музыкально-общественной деятельности. Он участвовал во многих художественных начинаниях, был в числе основателей, а затем и вице-президентом Национального общества музыки, выполнял обязанности главного консультанта по музыкальным вопросам при Министерстве культуры Франции, был почетным председателем профессионального союза музыкантов Франции, президентом концертов Ламурё, членом жюри многих конкурсов. Неоднократно французский музыкант приезжал в Советский Союз и в качестве дирижера, и как почетный гость оргкомитета Международного конкурса имени Чайковского и Союза композиторов СССР. Многие его произведения неоднократно звучали в нашей стране, и советские любии-

тели музыки по достоинству оценили талант выдающегося мастера современного французского искусства, одного из тех, кто оставил яркий, неизгладимый след в музыкальной культуре XX века.

Завершить очерк об Андре Жоливе хотелось бы его статьей «Postludo», где он наиболее полно высказался о своем художественном credo:

«Вот знания, которыми я овладел; в них я угадываю другие и еще другие; и могу ли среди них я назвать одно, которое выразило бы меня более точно, более мудро, более человечно или более всеобъемлюще?»

Парфразируя Паскаля, я мог бы сказать:

Вот произведения, которые я написал; в них я угадываю другие и еще другие... могу ли назвать среди них одно, которое выразило бы меня более точно, более мудро, более человечно и более всеобъемлюще?

Не без серьезных последствий можно в течение тридцати лет жить музыкой и для музыки.

Рука специализируется в написании музыкальных знаков, в моделировании мелодических фраз. Глаз воспринимает двойным зрением на любом белом листе восхитительный путь из параллельных линий.

Сознание организует звуки и молчания, любую мысль, выражаемую музыкой без слов и лучше, чем словами.

Я уже в том возрасте, когда могу попытаться обобщить свою деятельность музыканта в творческом аспекте, в художественном аспекте «ремесла».

Разнообразная деятельность определяет игрой своих факторов характерные доминанты произведений. Перед лицом этих факторов, приведенных по-разному в равновесие в каждом произведении, композитор испытывает ощущение «правосудия»: правосудия, которое управляет этим маленьким универсумом, претендующим стать творчеством — по образу великого — «с чувством меры, числа, силы тяжести». Но один элемент (и не самый малый), приходящий извне, вводится в этот поиск сбалансированной структуры: сцепление со слушателем.

...Не руководит ли это сцепление пронизательностью творца в его поиске «справедливой» («праведной») ценности произведения?

Потому что произведение осуществляется, только когда оно входит в сознание, которое его принимает.

Мы пишем в окружении самого чрезвычайного прибора музыкальных систем, и наш выбор может обмануть наши ожидания так же, как и приговорить к бесплодию.

Выбор? Здоровое рассуждение? Какая интеллектуальная мудрость руководит нашим отбором? Не проще ли апеллировать к самому собственному методу, содержащему тему, индивидуальность любого творчества? В некотором роде композитор прессирует форму, в которой он мечтает объективировать свою музыкальную мысль, но при этом он должен найти вещественную поддержку (подчиняясь требованиям акустических законов и другим принципам письма), которая сделает ее воспринимаемой для ушей — и слушания — людей...

Необходимо подчеркнуть тот факт, который удивляет меня самого: степень значения — излучения — этического содержания наиболее удавшихся моих произведений никогда не была событием, предшествующим сочинению. Все происходило, как если бы во время своего осуществления произведение — совокупность технических решений и эстетических проблем — присоединило бы этические принципы, которые определили бы главное и бессознательное содержание этого произведения.

Всякая человеческая эстетика содержит в себе, таким образом, непременно этику. Остаются ли неразделимыми разумное и гуманное?

Я в этом уверен. И мне кажется, что жизнь моих произведений делает каждый день более человечным.

Братская теплота свидетельств согласия и понимания, которые я получаю, меня убеждают в том, что композитор пишет прежде всего для современников: он пытается выразить единение с ними, их заботы. Если, как часто говорят, он опережает свое время на пятьдесят или сто лет, то это значит, что существует немало сограждан, которые отстают на столько же лет от своего времени.

«Башни из слоновой кости», завоеванные внезапными приливами последних десятилетий, отделились от мира, и это рискует рассечь важнейшие нервы вдохновения. Я это осознал в том смысле, что думаю работать для других столько же, если не больше, чем для себя.

Тот, кто одарен способностью писать и писать без слов, не предназначен ли обществом безмолвно для его выражения? Понимание этого долгое время доставляло мне чувство тревоги. Затем оно приняло форму морального обязательства; мне стало казаться, что моя миссия человека на земле будет не выполнена, если я решу сознательно приостановить сочинение.

И удовлетворен ли я этим?

Нет. Потому что если целью творчества является радость, то путь к ней пролегает через страх.

Страх, сравнимый с ужасом мрака, ощущающий отсутствие света, живущий ожиданием его прихода.

Спасительный страх, приводящий амбиции любого человека к смирению. К тому смирению, без которого человек... не может осуществить свой дар... создавать звуковые образы и проникать в бесконечность. В страхе и смирении искать правду через любовь» (70, 41—43).



Оливье Мессиан

*М*я Оливье Мессиана впервые стало известно французской музыкальной общественности в начале 30-х годов. Он был в числе тех молодых тогда французских композиторов, которые призвали к возрождению в музыке подлинного, лирического и драматического пафоса. Они рисковали восстановить против себя весь музыкальный Париж, но сумели подкрепить свои декларации творчеством и снискали — правда, не сразу и не в равной мере — заслуженное признание. Ныне Мессиан — один из самых крупных и авторитетных музыкантов нашего времени. Многие его произведения прочно вошли в классический фонд французской музыкальной культуры. Его произведения звучат повсюду, входят в репертуар ведущих исполнителей, изучаются в консерваториях.

Сегодня Мессиан как бы олицетворяет музыку современной Франции: в красочности оркестрового письма, театральности, эффектности его композиционно-драматургических приемов, склонности к описательности усматривают доказательства неизменности и жизнеспособности французских художественных традиций.

Творчество Мессиана в целом обладает лирической непосредственностью, неким интригующим обаянием. Его музыке присущи откровенный романтический лиризм, возвышенная патетика. Это делает ее доступной широкой аудитории.

Но определенную сложность в оценке творчества Мессиана создает многообразие преломленных в его музыке историко-художественных явлений. Композитор обращается к евангелическим сюжетам, перуанскому фольклору, индийской тематике, пишет тексты к своим вокальным и хоровым сочинениям в духе сюрреалистической

поэзии, говорит о преимуществах научного подхода в воспроизведении «птичьего языка», о новом, достигнутом им синтезе звукоцветовых соотношений. В качестве музыкальных эталонов, которым он следовал, композитор называет античную метрику, григорианский хорал, индийские ритмы, звуковые пейзажи Дебюсси, изоритмический мотет Г. де Машо, французскую полифоническую песню XVI века, ритмическую технику Стравинского, секвентное развитие Бетховена и т. д. Трудность в анализе творчества Мессиана усугубляется еще и тем обстоятельством, что некоторые высказывания в устах исследователей приобретают характер непреложных истин. С их помощью наследие композитора расчленяют на отдельные художественно-стилистические пласты, обращенные к разным, а иногда и противоположным явлениям действительности (культовые произведения, «тристановские» произведения или сочинения «птичьего щелбета» и т. п.). Правда, сам композитор предлагает некую равнодействующую идею, направляющую все его творчество. Он считает себя христианином, католиком и видит смысл своей деятельности в воплощении «истин католической веры». С этой точки зрения он пытается представить эволюцию своего творчества, охватить многообразие тематики и выразительных средств, какие дают его произведения.

Однако при более близком рассмотрении нетрудно заметить, что этот взгляд Мессиана находится в приблизительном и относительном соответствии с истинным содержанием его творчества. Он образует внешний фон к подлинной выразительности его музыки. Искусство Мессиана отнюдь не представляет собой мир трансцендентных истин, символически истолковывающих окружающую нас действительность. Оно содержит подлинно гуманистическую программу, утверждающую незыблемость человеческих и нравственных ценностей. Анализ музыки Мессиана в соединении с социально-психологическими импульсами его творчества поможет нам не только найти пути к объяснению ее подлинной выразительности, но и раскрыть объективную художественную значимость наследия композитора, целеустремленность (вопреки существующему мнению о множественности) в поисках художественной правды и созвучность в своих основных тенденциях прогрессивным явлениям современной зарубежной музыки¹.

¹ Думается, в вопросе о католицизме Мессиана следует различать два, хотя и взаимосвязанных, но различных аспекта. Это, с одной стороны, желание композитора придать своей религиозности универсальный, мирозерцательный характер, выступающий в виде некоего аналога средневековому восприятию мира. С другой стороны, религиозность Мессиана — выражение определенного душевного настроения, формы индивидуального осмысления мира, действительности. Вообще надо заметить, что объяснения своему католицизму Мессиаан дает довольно часто, они несколько неясные по мысли. Вот одно из них: «Я всегда верил очень просто и всецело, верой угольщика. Вера для меня — это реальность, и моя концепция сакральной музыки проистекает из этого ощущения. Бог присутствует во всем, и музыка, «исследующая» теологические сюжеты, может и должна быть до предела разнообразной. Католическая религия — это настоящая сказка фей с той лишь разницей, что все там правдиво. Я стремился сочинять «музыку, которая касается всего, не переставая касаться бога... если моя музыка является актом спонтанной веры, без предвосхищающих ее размышлений, нет основания называть ее мистической» (71, 3).

Творческий путь Мессиана оказался весьма сложным, полным внутренних противоречий и исканий, детские годы будущего композитора прошли в атмосфере, пронизанной искусством. Будущий композитор родился в 1908 году в Авиньоне. Отец, педагог английского языка и известный переводчик Шекспира Пьер Мессиан, и мать, видная поэтесса Сесиль Соваж, близкая к символистам, оказали заметное влияние на его восприятие литературы и искусства, а также на формирование характера и интересов мальчика: его приобщение к фантастическим, утонченно-изысканным образам сыграло впоследствии важнейшую роль в формировании его религиозности. Первые встречи с серьезной музыкой — «Осуждением Фауста» Берлиоза, «Орфеем» Глюка, «Дон Жуаном» Моцарта, «Кольцом нибелунга» Вагнера — совпадают с началом систематических музыкальных занятий. В возрасте десяти лет он получил в подарок от своего учителя Жана Жибона партитуру «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси. Воздействие этого произведения было настолько неотразимым, что спустя тридцать лет «Пеллеасу» суждено было занять одно из главных мест в курсе анализа, который композитор вел в Парижской консерватории.

В 1919 году семья переезжает в Париж, и Мессиан поступает в консерваторию. Он занимается у Жана Галлона (по классу гармонии), Марселя Дюпре (по классу импровизации и органа), Поля Дюка (по классу композиции и инструментовки), слушает лекции Мориса Эмманюэля по истории музыки.

В Парижской консерватории закладываются основы творческой индивидуальности композитора, развивается интерес к старинной доклассической музыке, приемам колористической техники в ладогармоническом и оркестровом письме.

В то время преподавание в консерватории было строго академическим, тем не менее Мессиана коснулось разнообразие поисков, протекающих в широком русле обновления композиторской техники. Свой музыкальный язык композитор искал в деятельном переосмыслении различных явлений современной музыки, но тяготел в целом к классической традиции, ощущал себя ее непосредственным преемником.

В студенческие годы Мессиан приобрел партитуру «Весны священной» и самостоятельно сделал анализ ритмической техники Стравинского, основные положения которого впоследствии войдут в статью «Ритм Игоря Стравинского». Его живо впечатлила импрессионистская и постимпрессионистская музыка Дебюсси и Дюка: в частности, колористическая игра тональностей в сцене драгоценных камней из оперы Дюка «Ариана и Синяя борода» нашла продолжение в своеобразной выразительной трактовке гармонического колорита у Мессиана. Но сосредоточенному, склонному к размышлению Мессиану оказалась наиболее близкой область органного творчества и исполнительства. Он увлеченно занимался органной импровизацией под руководством М. Дюпре, часто ходил слушать Ш. Турнемира в церковь св. Клотильды. От него и от своего профессора по классу органа в Парижской консерватории Мессиан унаследовал интерес

к григорианскому хоралу, средневековой модальности, а также к колористически насыщенному стилю современного органного исполнительства.

После окончания консерватории Мессиа́на пригласили занять пост органиста в церкви св. Троицы (1931). Вскоре он снискал славу одного из лучших органистов Франции. В течение нескольких десятилетий его органные импровизации восхищали французских и зарубежных любителей музыки.

Желание Мессиа́на посвятить себя органному исполнительству нельзя рассматривать как результат случайного стечения обстоятельств. Напротив, в этом необходимо видеть естественное стремление к выявлению природных склонностей и художественных вкусов. Впоследствии композитор не раз скажет о своем неприятии творческого направления, вдохновленного идеями памфлета Кокто «Петух и арлекин» и балета «Парад» Сати—Кокто. Проповедуемая ими эстетизация мюзик-холла, урбанистических мотивов не вызывала сочувствия у Мессиа́на. Работа в качестве органиста давала относительную независимость от их музыкальных вкусов, отъединенность от этих, уже ставших повседневностью событий художественной жизни. Заняв пост органиста, Мессиа́н получил возможность свободно выразить себя в излюбленной им возвышенной сфере образов.

И кроме того, благодаря органному исполнительству он связал себя прочными нитями с прошлым веком, ибо выступил прямым наследником французской романтической школы органа.

Если бы не творческая и исполнительская деятельность Мессиа́на в качестве органиста, вряд ли возникла когда-либо потребность рассматривать французскую романтическую школу органа в масштабах общеевропейского искусства. Ее значение не вышло бы за рамки сугубо национального явления. Мессиа́н же в силу своего дарования усилил, подчеркнул многие ее тенденции, которые могли бы остаться незамеченными, он выявил их с должной полнотой художественного обобщения и выразительности. И небольшой экскурс в историю французской романтической школы органа поможет естественнее проникнуть в мир образов Мессиа́на, понять их содержание.

Истоки французской романтической школы органа уходят в последнюю четверть XIX столетия, они порождены атмосферой ее социально-общественной и художественной жизни. В то время во французской музыке обозначилась новая волна трагических умонастроений, разочарования. Непревзойденным образцом в выражении этих настроений стала для французских музыкантов, поэтов и писателей музыка Вагнера. Вагнер значительно повлиял на содержание и образность французского искусства последней четверти столетия². Его музыкальные и философские идеи стимулировали символистское дви-

² Прямое влияние Вагнера мы ощутим и в музыке Мессиа́на, когда в середине XX столетия он напишет «тристановский триптих».

жение в поэзии, импрессионистское направление в музыке. Но Вагнер встал не только у истоков светской французской музыки, но и культовой.

Религиозно-мистическая интерпретация музыки Вагнера возникла как следствие и в параллель импрессионистскому направлению. И немало поводов для этого давал сам немецкий композитор. Благодаря возвышенному идеализированному и созерцательному характеру своей музыки Вагнер оказался буквально на подступах к выразительным основам культовой музыки, во всяком случае в тех качествах, какие ей приписывались: искусства самосозерцания, медитации. И замечено, что даже сугубо романтические темы вагнеровских опер — темы самоотречения, искупления, одиночества высшего человека — оказались близкими христианской легенде искупления мира (72, 25—26). Музыка для Вагнера — это священное искусство, которое должно овладеть ресурсами не только смежных искусств (театра, живописи, литературы), но и — эта мысль пронизывает его позднее творчество — литургии. Спектакль должен стать своего рода религиозным праздником, где человек более глубоко сможет осознать возвышенность и идеальность своих стремлений. И нет ничего случайного в том, что некоторыми французскими художниками глубоко символично был воспринят тот факт, что свой творческий путь Вагнер завершил оперой «Парсифаль». Для французского поэта и драматурга П. Клоделя он стал свидетельством исчерпания возможностей светского искусства, примером того, что продолжение искусства возможно лишь в соединении с верой: «Искусство чисто светское, существующее с начала Ренессанса, имело свое время, можно сказать, что оно исчерпало себя. Мне доставляет удовольствие видеть его историю в тетралогии Вагнера, и его последний пожар, воспламеняющий Валгаллу, для меня есть не что иное, как катастрофа этого (то есть светского.— *Р.К.*) воображения, которое этот великий человек признал беспомощным. Вот почему после истории „Кольца“ он написал „Парсифаль“, являющийся, как он сам сказал „торжественной сценической мистерией“ и „программой новых времен“» (73, 162).

Но религиозный аспект привлекался Вагнером для того, чтобы усилить выразительность самой музыки. Французские композиторы, напротив, обращались к выразительным средствам романтической музыки для того, чтобы подчеркнуть эмоционально-смысловые аспекты литургического действия, усилить их внушающую роль. Романтическая экспрессия вагнеровской музыки, достигшая подлинно символического обобщения, естественно перетекала в музыкальные комментарии религиозных догматов, уже изначально существующих как символические. Через воссоздание романтической красоты чувств искались пути к душевной гармонии внутреннего самосозерцания, понимания смысла бытия.

Если в светской музыке мы можем установить приметы последовательного усвоения и преодоления вагнеризма, постепенной кристаллизации музыкального импрессионизма в творчестве Шабрие, Дюпарка, Шоссона, д'Энди, приводящей к его апофеозу у Дебюсси, то

в области культовой музыки ряд композиторов образуется из других имен: Ш.-М. Видора, Ш. Турнемира, М. Дюпре и других. Единственно Франк, стоящий у истоков нового расцвета французской музыки, объединил в своем творчестве эти направления. Так называемой «Школе Франка» принадлежит важнейшая роль в обновлении не только светской, но и культовой французской музыки последней четверти столетия. Почти все французские органисты рубежа двух столетий были учениками Франка или учениками его учеников. Пути, по которым эволюционировала светская и культовая французская музыка рубежа двух столетий, были различными несмотря на то, что импульсы к их обновлению давала музыка Вагнера. Лишь органное творчество Франка не имеет специфической системы выразительных средств в сравнении с вокальным или инструментальным. Культовая музыка соизмерена в своем значении и выразительности со светской. В органное творчество Франка проникли вагнеровские гармонии, отягощенные альтерациями, пространная мелодия, темы томления. Посредством их композитор достигал нового лиризма и экспрессии. Вагнеровский эмоциональный настрой, сочетающий экстаз и созерцательность, душевное томление и устремленность к возвышенному, превращался в медитативный склад культовой музыки.

Ученики Франка делали новые шаги в том, чтобы внести в органное исполнительство и творчество романтическую страстность, порывистость, насытить органные композиции возвышенно-патетическими и лирическими образами, но в то же время они стремились придать этой новой образности религиозно-мистический смысл, сделать из культовой музыки высший и торжественный язык в «общении человека с богом». Поэтому, с одной стороны, органная музыка впитывала ресурсы симфонического романтического симфонизма: масштабность формы, колористические приемы, контрастные сопоставления больших звуковых масс, крайних регистров, ритмическое разнообразие; были найдены новые приемы органного исполнительства и возрождены старые (вступления тем на ножной клавиатуре или продолжающееся в течение всего произведения стаккато). С другой стороны, она преломляла их сквозь призму средневекового модалного письма.

Так: пышным, импозантным, «искусством салона в церкви» (74, 122) было органное творчество и исполнительство Ш.-М. Видора. В то же время этот композитор привлек внимание будущих органистов к забытым пластам музыкальной образности, введя в свои органные симфонии григорианские напевы. Его последователем выступил Ш. Турнемир, который после своего учителя С. Франка принял пост органиста в церкви св. Клотильды. В творчестве Ш. Турнемира еще теснее сближаются григорианский хорал, его мелодии, жанры, импровизационное ритмическое развитие с вагнеровскими гармониями, что позволяет композитору создавать скорбные и экстатические композиции. Благодаря новому выразительному строю органная музыка отнеслась на второй план хор в католическом богослужении и, начиная с «Большой симфонической пьесы» С. Франка (1862), заняла ведущее место. При этом не только органная музыка, но даже и само звучание органа наделялись особой выразительностью: «Из всех

инструментов, орган единственный, звуки которого бесконечны, единственный, ассоциирующийся с идеей непреложности времени, вечности». «Даже существо органного звука объясняет особенности его литературы, характер его тем и их развития, их мистицизм и их ясность. Его обособленные от всех инструментов выразительные средства оставляют впечатление, какое не могут произвести ни человеческие легкие, ни инструменты: не заключаются ли в этом его качества непрерывности, вечности, бесконечности?» (75, 1—2), — писал французский композитор-органист Ш.-М. Видор.

Так, в культовой музыке откровенная романтическая чувствительность постепенно переводилась в религиозно-мистический план, исчезал ее традиционный, отрешенно-аскетический характер, а акцентировались экзальтированные, неистовые чувства. Сосредоточенный медитативный склад постепенно насыщался красочно-живописным описанием, воскресная месса превращалась в пышное, декоративное музыкально-сценическое представление, в ней эстетизированно воссоздавалась средневековая обрядовость. Храм из средневекового символа вселенной, олицетворяющего торжество и универсальность христианской веры, превращался в концертный зал, парадный великосветский салон³.

Мессиа́н начал как композитор постимпрессионистского толка, главным образом, он обнаружил пиетет перед зыбкими и утонченными образами Дебюсси. В Восьми прелюдиях для фортепиано (1928) Мессиа́н во многом следует пышным литературным и музыкальным образам Дебюсси: «Экстатическая песнь среди грустного пейзажа», «Умершие мгновения», «Неосязаемые звуки мечты», «Колокола печали и слезы прощания», «Отражение в воздухе» и т. д. Их мир интимных, лирико-созерцательных настроений осознается в чрезвычайной зависимости от стиля великого предшественника: в характерных особенностях сугубо французского пластического восприятия явлений, в текущем, без резких сдвигов развития настроений, сливающихся в одно, разнообразное в оттенках длящееся состояние.

В консерватории Мессиа́н стал также писать культовые сочинения: «Скорбь высокого чистого неба» для фортепиано (1925), «Небесное причастие» для органа (1926), «Модальный эскиз» для фортепиано (1927), «Милосердный властитель душ» для органа (1928). Став же органистом, Мессиа́н постепенно, в силу внешних обстоятельств отходит от романтической программности, лирико-изобразительные возможности постимпрессионистской музыки он проецирует на воплощение культовой тематики, в которой все более и более утверж-

³ Вот один из отзывов на культовую музыку того времени, где автор сетует по поводу забвения незыблемых, с его точки зрения, ее художественных норм: «Было бы опасно музыканту, желающему без предвзятого мнения ознакомиться с культовой музыкой, войти во время торжественного праздника в какой-либо собор, как парижский Нотр-Дам, или в такую же большую церковь, где элита духовенства совершает богослужение перед элитой парижского общества. Церковь остается еще, несмотря на ряд обстоятельств, примером *par excellence* органического ухищрения и деформации своей подлинной выразительности... Здесь царствует светское жеманство, бельканто, своего рода преувеличенный музыкальный модернизм» (76, 255).

дается. Мессиян пишет произведения в канонических жанрах культовой музыки: Мессу для восьми сопрано и четырех скрипок, содержащую «Kyrie — Gloria — Credo — Sanctus — Agnus» (1933), хорал «O Sacrum Convivium» для смешанного четырехголосного хора (1937). Однако преобладает число произведений, в которых композитор избегает традиционной «иконографической» описательности. Он более стремится «вдохнуть жизнь» в давно стершиеся символы христианской веры, освятить их собственным воодушевлением, эмоциональным переживанием, возродить то таинственное, мистическое начало, которое в эпоху средневековья связывало человека с высшими, трансцендентными силами. И именно эту тему, а не традиционную для культовой музыки тему страданий Христа композитор хотел бы сделать ведущей в своих сочинениях. Мессиян касается таинств христианской религии и предлагает соответственно возможностям своего художественного воображения трансцендентную веру в их неизблемость: «Песнопение причастное» для оркестра (1928), «Явление предвечной церкви» для органа (1932), «Гимн святому причастию» для оркестра (1932). Он подробно рассматривает символы христианской веры в замедленной статике экстатических состояний: в многочисленных циклах «Вознесение» для органа (1933), в «Телах нетленных» (1939). Также и в циклических произведениях, тяготеющих к средневековым драмам или пассионам. В них последовательное, повествовательное изложение событий отступает на второй план перед мощью экзальтированных эмоциональных состояний, образов, картин, символизирующих евангельские легенды, как это, например, имеет место в «Забытых приношениях» для оркестра, 1930 («Крест» — «Грех» — «Святое причастие») или в девяти органных медитациях «Рождество господне», 1935 («Дева и дитя» — «Пастухи» — «Божественные предначертания» — «Слово» — «Дети бога» — «Ангелы» — «Иисус принимает страдания» — «Волхвы» — «Бог среди нас»).

Религиозно-мистический аспект явственно коснулся поэтического и музыкального строя двух вокальных циклов предвоенного времени. Это — вокальный цикл «Поэмы для Ми», написанный по случаю бракосочетания с Клер Дельбо, выступающей в цикле под вымышленным именем Ми, и вокальный цикл «Песни Земли и Неба», появившийся по случаю рождения сына Паскаля. Поэтические тексты к этим вокальным циклам написаны самим композитором. В них типичнейшие романтические настроения пропитаны религиозной символикой. Этот теологический аспект значительно снижает обобщающий и типизирующий смысл циклов, что не могло не сказаться на образном строе их музыкального содержания. Острота лирической жанровой и интонационной выразительности в них приглушена отвлеченными мелодическими контурами «плавного пения».

В целом, можно отметить, что Мессиян явственно пытался расширить границы традиционной культовой программности. Следуя заветам средневековья и исходя из веры в возможность общения и чувственно-эмоционального единения человека с неким высшим, божественным началом, он хотел сделать из своих органных импровизаций возможного в том посредника, придать своим органным

композициям полумагическую, полумистическую выразительность. Но, безусловно, этот сакральный смысл остался за пределами выразительности его музыки. Раскрытие индивидуального мира, душевного состояния человека, составляющее суть европейской музыки нескольких последних столетий, не явилось исключением и для Мессиана: образно-выразительный строй его музыки напряженно аккумуляровался в жанре лирической исповеди. «Отбросив пышное одеяние этой музыки,— писал в связи с этим Б. Гавоти,— которую никто не упрекнет в сложности, мы найдем гармоническую монодию, одетую в сложные ритмы. И в центре драмы — только один персонаж. Нет беседы, один монолог. Но особенного величия» (77, 225—226). В его «внутреннем действии» как бы реконструировался процесс размышления, обращенный к памяти, сознанию, с постоянными возвращениями мысли, ее реминисценциями, диалектикой «за» и «против» и т. п., образуя в целом один из своеобразнейших в современной музыке «потоків сознания».

Однако культовые устремления Мессиана наложили свой отпечаток. Они лишили его музыку некоей обнаженности чувств, пароксизма отчаяния, предчувствия трагического. Под их влиянием «успокаивалась», «смирнялась» смятенность чувств, изымалась откровенная чувственность во имя духовной строгости и возвышенного созерцания. Более того, культовая тематика вызвала к жизни целую систему особенных выразительных средств в музыке Мессиана.

В середине 30-х годов творчество Мессиана получает определенное признание. Этому прежде всего способствует участие в «Молодой Франции», ставящей его в эпицентр французской музыкальной жизни. С 1936 года Мессиаан ведет курс гармонии в «Эколь нормаль» и в «Схола канторум», издает «Двадцать лекций по гармонии (от Монтеверди до Равеля)», выступает музыкальным критиком в «Музыкальном обозрении».

Начавшаяся война круто меняет размеренную жизнь композитора. Мессиана призывают в армию рядовым солдатом. В 1940 году, спасаясь от оккупации, он бежит на юг, но попадает в плен. Его помещают в концентрационный лагерь Герлиц в Силезии. Пребывание там заставило Мессиана задуматься над нравственными проблемами в более острой, чем прежде, плоскости. Глубокое личное страдание сливается в его душе с сознанием тяжелой национальной трагедии Франции. Перед его глазами развертывалась картина величайших катастроф, катаклизмов, когда-либо потрясавших мир, и она сразу же нашла аналогию в наиболее близкой композитору религиозной тематике. «Квартет на конец Времени» — таково новое произведение Мессиана, которому он предпослал в качестве программы текст из Апокалипсиса. Квартет был написан в концентрационном лагере и здесь же впервые исполнен 15 января 1941 года перед пленными французами, поляками, бельгийцами. Не совсем обычный состав квартета объясняется просто: в лагере помимо Мессиана-пианиста были еще три музыканта: скрипач Ж. Булар, кларнетист А. Акока, виолончелист Э. Паскье.

Казалось бы, одно из самых мрачных и зловещих библейских

предзнаменований грядущих катастроф в реальной обстановке пленения, крушения надежд, веры в справедливость должно было бы найти глубоко драматическое и даже трагическое отражение в музыкальных образах. Но этого не произошло. Конкретные исторические события вызвали у Мессиана лишь спонтанную реакцию сугубо человеческого, личного свойства, не изменив кардинально ни побудительных мотивов, ни направления его творчества. Композитор по-новому увидел в музыке источник нравственной духовной силы: «Я сочинил квартет для того, чтобы убежать от снега, от войны, от плена, от самого себя. Я вытянул лучший билет — находиться среди трехсот миллионов пленных, возможно, единственным в небытии» (78, 22). Потому и в теме Апокалипсиса композитор акцентировал не картины всеобщего «конца света», а дал традиционное для своего творчества красочно-живописное описание религиозного сюжета.

Но стремление к новой яркости, обнаженности чувств нашло в квартете отражение в невиданной ранее поляризации и конкретизации образов. Впервые культовая тематика приобрела у Мессиана пантеистическую окраску. Впервые композитор обратился к поэтичному изображению пробуждающегося утра, птичьего щебета (выросшего из звукоизобразительной трактовки юбилей), радужного сияния, теряющихся в вышине звуковых эхо. Все это олицетворяет, по словам композитора, «гармоническое молчание неба» (в I части — «Литургия кристалла»), которое он делает фоном для возвышенно-созерцательных квазигригорианских напевов (во II части — «Вокализе ангела, объявляющего конец Времени», в V части — «Хвале вечности Иисуса», в VII части — «Хаосе радуг для ангела, возвещающего конец Времени», в VIII части — «Хвале бессмертия Иисуса»). Эти чувственные, пантеистические образы композитор противопоставляет диким, иступленным танцам (в IV части — «Интермедии», в VI части — «Танце ярости для семи труб»). Кроме того, привычные для стиля Мессиана рамки образных контрастов разрушала III часть, «Бездна птиц», порученная одному инструменту — кларнету. В ней как будто бы из общей картины мира выделялся одинокий страдающий и размышляющий человеческий голос.

Вторая мировая война явилась значительным рубежом во французском художественном творчестве. В послевоенной Франции возникли новые художественные направления в творчестве молодых, а многие из композиторов старшего поколения пересмотрели свою творческую позицию. Некоторые устремились к новой простоте, общезначимости музыкальных образов, выразив тем самым желание прямого действия, ангажированности искусства; другие нашли себя в изображении абсурдности мира, утверждении большей эзотеричности искусства. Для Мессиана вторая мировая война прошла под знаком Апокалипсиса, нависшего над Европой. Его художественное мировоззрение узнало давление истории, и это не могло не сказаться на результатах творчества. Правда, впечатления военных лет не вызвали кардинальной ломки творчества, образной системы. Произведения, следовавшие за квартетом, — циклы «Образы слова

Аминь» для двух фортепиано (1943), «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» для фортепиано (1944), «Три маленькие литургии божественного присутствия» для женского хора с оркестром (1944) — говорят о том, что религиозная тематика по-прежнему давала импульсы вдохновению композитора. Но в рамках религиозной тематики явственно обнаруживались новые веяния, тенденции. Возникала большая широта лирического видения, эмоционального охвата жизненных явлений, преодолевалась прежняя всеобъемлющая роль красочной репрезентативности, отвлеченной медитативности музыкальных образов. Обнаруживалось тяготение к пантеистическим, лирическим темам.

Прорыв лирики, экспрессии проявил себя, прежде всего, в том, что жанрово-интонационные обобщения приобрели большую характерность и конкретность. Уже в квартете можно наблюдать, как переосмысливается григорианский хорал: из орнаментированных форм григорианского хора возникает «птичий язык» («Литургия кристалла», «Бездна птиц») или жесткие, конструктивные темы быстрых частей («Интермедия», «Танец ярости для семи труб»), напевы псалмодического характера, отделившись от сопровождения, предстают со своим индивидуализированным интонационным содержанием в медленных, лирических темах («Вокализ ангела, возвещающего конец Времени», «Хвала вечности Иисуса», «Хаос радуг для ангела...» и т. п.). То же происходит и в других произведениях 40-х годов. В «Трех маленьких литургиях» индивидуализированный тематизм, жанровость находятся в постоянном борении с отвлеченным медитативным складом. Преимущественная интонационная опора «Трех маленьких литургий» — григорианский хорал, напевы псалмодического, гимнического склада, в характере заклинаний. Но эти мелодии не даются в сплошной мелодической линии, они разбиваются паузами на короткие мотивы речитативно-декламационного характера. Их фон, «воздушная перспектива» создается орнаментами птичьего пения, «многоцветным, радужным» плетением голосов всего оркестра (а тембровое содержание оркестра в «Трех маленьких литургиях» — предельно колористической направленности: вибрафон, челеста, два маракаса, китайские тарелки, тамтам, волны Мартено, струнный квинтет, фортепиано). С этим фоновым окружением мелодии григорианского хора достигают иногда подлинно экспрессивной выразительности.

Еще более расширяется лирическая струя в фортепианном цикле для двух фортепиано «Образы слова Аминь». В нем появляется ведущая тема. Тема творения — строгого аккордово-хорального склада, в характере торжественных, гимнических тем — проходит во многих частях цикла, объединяя их образно и интонационно. Лирическую кульминацию цикла составляют две темы IV части «Аминь желаний» — с широкими, распевными интонациями, экстатическими гармониями, для которых напрашивается сравнение с вагнеровскими темами томления. Пантеистическая сфера также находится в цикле свои, новые грани: не только в изображении птичьего щебета («Аминь ангелов, святых, пения птиц»), но и колокольного звучания («Аминь

творения», «Аминь завершения»). А своеобразное продолжение жесткой, конструктивной тематики Квартета мы находим во II части («Аминь звезд, планеты с кольцом»).

В произведениях Мессиана 40-х годов постепенно складывается также сквозная образно-интонационная драматургия. Его «литургические драмы» прорастают симфоническим развитием, основанным на контрасте полярно противоположных тем. Он может проистекать из жанрово-интонационных метаморфоз одного, исходного тематизма (квартет) или экспонироваться в произведении в виде нескольких тем («Образы слова Аминь»). В целом можно отметить тенденцию к формированию трех образных планов: лирического, воплощаемого в медленных то экстатических, то торжественных и гимнических темах; мрачно-гротескового, присутствующего в пьесах с угловатым, жестким тематизмом; звукоизобразительного, отражающего непосредственно созерцаемый мир (щебет птиц, колокольный звон, радужные, переливающиеся краски солнечного света и т. п.).

Эти образные планы составляют основное содержание и фортепианного цикла «Двадцать взглядов на младенца Иисуса». В предисловии к этому циклу композитор называет соответствующие им темы: бога, мистической любви, звезды и креста, аккордовую тему. Тема бога — хорального, гимнического склада, она входит во многие пьесы цикла («Взгляд отца», «Взгляд сына на сына», «Взгляд духа радости», «Им было создано все», «Поцелуй младенца Иисуса», «Первое причастие девы Марии», «Взгляд церкви любви»). Близкой ей по характеру является тема мистической любви («Им было создано все», «Я сплю, но мое сердце бодрствует», «Взгляд церкви любви»). Формальные признаки темы звезды и креста — монодийная структура, изломанная мелодическая линия, «спотыкающийся» ритм — символизируют, по словам Мессиана, начало и конец жизненного пути Иисуса («Взгляд звезды» и «Взгляд креста»). Влияние этой темы в других пьесах цикла обнаруживается в оттенках скорбного, грозного, устрашающего настроения. Тема аккордов создает красочные гармонические окружения к другим темам. По словам Мессиана, она «находится повсюду. Изменяемая в ритме и в регистрах, трансформируемая со всевозможными вариантами, окруженная резонансами, она являет собой комплекс звуков, предназначенный к вечным изменениям».

Наряду с сочинением Мессиаан в послевоенные годы интенсивно занимается педагогической деятельностью. Вскоре после возвращения из плена композитор получает приглашение от К. Дельвенкура, в то время директора Парижской консерватории, принять пост профессора гармонии. Результатом этой педагогической деятельности явилось издание в 1942 году «Техники моего музыкального языка».

Безусловно, этот теоретический труд был написан Мессианом с дидактической целью — обучения студентов Парижской консерватории. Однако «Техника моего музыкального языка» не стала таковой: ни один из учеников Мессиана не повторил буквально приемы его композиторского письма. На самом деле, «Техника моего музыкального языка» стала свидетельством поисков самого композитора,

новаторских черт его музыки. В ней Мессиа́н обобщил и осмыслил собственный опыт. Поэтому значительная роль «Техники моего музыкального языка» для понимания музыки Мессиа́на неоспорима: каждый, кто хочет познакомиться с его музыкой, не может пройти мимо ее изучения.

Чтение «Техники моего музыкального языка» оставляет впечатление, что композитор довольно ясно ощутил и изложил предшествующую ему музыкальную традицию, образовавшую основу его стиля. Однако другое, не менее сильное впечатление производит настойчивое стремление композитора вовлечь сугубо светские выразительные приемы в теологическое русло. Исходной посылкой в рассмотрении особенностей звуковысотной и ритмической организации для Мессиа́на стала так называемая теория «очарования невозможностей».

«Мы не бросим правил гармонии и формы,— писал композитор во введении,— мы будем помнить об этом постоянно для того, чтобы им следовать, их расширять, добавлять к ним — другие, еще более старые (например, григорианского хора́ла и индийской ритмики) или совсем недавние (подсказанные Дебюсси и современной музыкой). Наше внимание прежде всего привлечет очарование невозможностей. Мы ищем музыку, отливающуюся разными цветами, дающую в слушательском смысле утонченно-сладострастные удовольствия. В то же время эта музыка должна суметь выразить благородные чувства (и особенно, самые благородные из всех — религиозные чувства, вдохновленные теологией и истинами католической веры). Это очарование, одновременно и сладострастное, и созерцательное, заключается в определенных невозможностях модальной и ритмической сферы...» (79, 5).

Это понятие об «очаровании невозможностей», составившее краеугольный камень музыкально-эстетических воззрений Мессиа́на, нуждается в комментариях, критической оценке. Одновременно с ними попытаемся охарактеризовать особенности музыкального языка композитора.



Мессиа́н начал свой путь, опираясь в выразительных средствах на позднеромантическую музыку, в особенности Дебюсси. Так, в Восьми прелюдиях для фортепиано гармоническая зыбкость, питающаяся, с одной стороны, доминантовыми комплексами, а с другой, ладовой переменностью, была принята Мессиа́ном в качестве постоянного условия своего музыкального языка. А привлекательными чертами ритмической техники Дебюсси для Мессиа́на стали приемы свободного ритмического развертывания, преодолевавшие строгие рамки периодичности, безакцентность сильной доли, «сломленные» кульминации, «размытые» функции частей формы, то есть все то, что расслабляет регулярную акцентность, способствует ее преодолению как на уровне такта, так и на уровне формы в целом.

Но по мере упрочения культовой тематики композитор все более вбирал в свой музыкальный язык нормы средневекового музыкаль-

ного мышления. Ведь подлинно культовой музыкой в понимании Мессиа́на может быть такая музыка, которая обращена к идее божественного начала не только в программном замысле, но и суммой всех своих выразительных приемов. Таким образом, целесообразность тех или иных выразительных средств (гармонии, лада, ритма, структуры) вытекала из их соответствия приметам и характерным чертам средневековой музыки. А ими в представлении композитора были модальная звуковысотная организация без чувственного притяжения неустойчивых звуков к устойчивым, свободное ритмическое развертывание (учитывающее космологические представления древних об идентичности музыкального ритма законам вселенной), основные жанрово-драматургические элементы культовой музыки (псалмодия, гимн, антифонное пение), а также колорирование как важнейший прием многоголосного насыщения фактуры. И с первых же шагов в достижении идеала, который виделся Мессиа́ну в средневековой культовой музыке, обнаружилась необходимость раздельного подхода к вопросам звуковысотной и ритмической организации (что, впрочем, вполне согласовывалось со средневековым музыкальным мышлением).

Ритм григорианского хора́ла не обладал в представлении Мессиа́на комплексом конкретных, специфических признаков, а осознавался лишь в некотором противостоянии структурным качествам классического ритма и входил в общую рубрику «ритма доклассической музыки». Поэтому Мессиа́н без колебаний воспользовался для сближения ритмического содержания своих произведений с ритмом григорианского хора́ла сведениями по античной метрике, изложенными М. Эмманюэлем в Парижской консерватории. Курс лекций по античной метрике известного композитора и музыковеда М. Эмманюэля стал для Мессиа́на одним из важнейших, базисных, «запрограммировав» на долгие годы область ритмического эксперимента. Знания, полученные в общении с М. Эмманюэлем, были тем более плодотворными, что отвечали потребностям современного художественного творчества, несли в себе заряд новых, могущих быть использованными возможностей. М. Эмманюэль предложил свою трактовку греческой метрики, опираясь на идею о существовании в ней предельно малой единицы времени — *minima*. Раскрывая своим ученикам закономерности античной метрики — закономерности, вырастающие на основе тесной связи с поэтическим текстом, М. Эмманюэль неизменно обращался к современности. Он вел с ней полемический диалог, находя богатство и разнообразие ритмических формул у древних и «бедность» у современных. «Принципы, на которых основывается греко-римская ритмика, — говорил М. Эмманюэль, — явно отличаются от тех, которые организуют нашу. Мы дробим великое единство, называемое Целой, последняя рассматривается нами как длительность *maxima*. Греки, напротив, исходят из наименьшего единства, рассматриваемого ими как длительность *minima*... То есть наше ритмическое единство существенно делимое, а ритмическое единство древних — умножаемое. Мы извлекаем наши ритмы из всеохватывающей емкости. Они строят их посредством повторе-

ния, умножения, вариаций элементарного количества» (80, 111). «Наши современники, думается, часто довольствуются грубым, регулярным, монотонным распределением длительностей, у древних... синхронность не является ни необходимостью, ни признаком изящества» (81, 117). Мягкий, непринужденный ритм древних, по мнению М. Эмманюэля, как бы развешивал самое время: это было «настоящее „раскачивающееся“ движение, которому в самых развитых ритмических конструкциях греки наносили странные потрясения, им доставляло удовольствие „опрокидывать“ в каждое мгновение смысл этого движения. Ритмические переходы и модуляции были частыми и свободно сопутствовали двум противоположным частям стопы (арсису и тезису)» (82, 122—123).

Обратившись к «Технике моего музыкального языка», написанной несколько десятилетий спустя, мы легко найдем там отголоски идей М. Эмманюэля. Например, в том, что в основу ритмического развития в современной музыке Мессиян стремится положить предельно малую единицу времени: «Мы заменим условное обозначение такта и ритма ощущением краткой длительности (например, шестнадцатой) и ее свободным умножением. Это направит нас к музыке более безмензуральной, пренебрегающей точными ритмическими правилами». Мы увидим это также в рекомендации преодолевать акцентность первой доли, чередовать более интенсивные и менее интенсивные части ритмического движения, варьировать его содержание, постоянно обновляя ритмические формулы, продолжительность арсиса и тезиса. Воздействием лекций М. Эмманюэля можно объяснить также решение Мессияна радикально изменить существующую ритмическую нотацию и даже полностью упразднить тактовые деления.

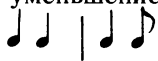
Знакомство с античной метрикой привело Мессияна не только к новым техническим приемам. Его разделение музыки на ритмическую и неритмическую, являющееся почти вызовом современному восприятию ритма, непосредственно соприкасается с античной музыкальной эстетикой. Ритмическая музыка, по его мнению, та, которая несет в себе кинетическую, внутреннюю энергию, а неритмическая музыка покоится на регулярной акцентности. К первой он относит все то, что не имело или преодолело в своем развитии регулярную акцентность, а характерным признаком второй считает преобладание регулярной акцентности. На вопрос: «Как Вы понимаете ритмическую музыку?» — Мессиян отвечает: «...к ритмической музыке я отношу все то, что презирает повторения, квадрат и ровные деления, что воодушевляется движением природы, движением свободных и неравных длительностей» (83, 66).

Заметим, что предельно малую единицу времени, которую М. Эмманюэль характеризовал как уникальный признак античной метрики, Мессиян кладет в основу нерегулярного ритмического движения в своей музыке. В его теоретическом исследовании она получила название добавленной длительности. И ее можно считать естественным выводом из размышлений композитора над претворением античной метрики средствами современного музыкального языка, из мысли

М. Эмманюэля о возможности существования ритма посредством свободного умножения предельно малой единицы времени.

С помощью добавленной длительности Мессиа́н пытался достичь предельной нерегулярности ритмического развития, свободного обновления ритмических волн.

Более того, с идеей добавленной длительности композитор подходит к анализу ритмической техники современных композиторов, в частности Стравинского. И здесь явственно обнаруживается несостоятельность мечты Мессиа́на о полном преодолении регулярности в ритмическом движении у европейских композиторов и, что также важно, о создании в современной музыке полного аналога античной метрике.

Мессиа́на впечатлила стихийная мощь ритма Стравинского, в мощных и сильных повторениях неравных ритмических фраз он услышал «страшно лихорадочное и мучительное действие». Сама характеристика ритма у Стравинского сделана в статье и теоретическом трактате ярко и образно. В ней привлекает попытка Мессиа́на определить его смысловое выразительное значение. Мессиа́н явственно ощутил нерегулярность ритма в творчестве русского композитора и динамическое, приближающееся к тематическому соотношение ритмических пластов, названных им впоследствии «ритмическими персонажами». Но в определении механизма нерегулярной ритмики Стравинского Мессиа́н пошел от неточной исторической посылки: уникальность ритмического языка русского композитора, по его мнению, заключается в том, что «одно из важнейших свойств древних музыкальных культур — уменьшение одной из двух заданных длительностей (например, ) — Стравинский тщательно расширяет, трансформирует в увеличении или уменьшении одного из двух заданных ритмов» (84,б).

Отождествление доклассического ритма и ритмической техники Стравинского лишено какой бы то ни было реальной исторической основы. Ведь ритмы древних не знали регулярной акцентности. Их нерегулярность естественно вытекала из синкретической связи с танцем, жестом, словом. А нерегулярность ритмического движения у Стравинского явилась результатом расшатывания метрической сетки двух- и трехдольных размеров. И подобно тому как новаторские черты современной гармонии, по выражению Ю. Тюлина, «режиссируются» классической функциональной гармонией, так и нерегулярная акцентность ритма Стравинского управляется, «режиссируется» метрической периодичностью. За ритмами Стравинского, несмотря на их свободу, стоит регулярность долей ритмического движения, выработанная эпохой классицизма и незнакомая европейскому доклассическому или восточному музыкальному мышлению. Стихийная мощь ритма Стравинского рождается в жестком преодолении ритмической регулярности посредством «пропусков» отдельных длительностей, «запаздываний» акцентов, сжатий или расширений ритмических построений, начинающихся с сильной доли.

Напрашивается вывод, что и у Мессиа́на желание сделать ритми-

ческое развитие в своих произведениях нерегулярным не могло осуществиться вполне. Предпочитаемые им такты с нечетными размерами (пяти-, семи-, девятидольные), добавленные длительности, переменный метр и т. п. разобщали привычную для уха европейского слушателя регулярную акцентность, но не устраняли ее совсем. И то главное, что впечатлило Мессиана в ритмической организации русского композитора, — совсем не возрожденные старинные ритмы, а прием трансформации ритма, возникающий из-за введения свободных темповых отступлений, романтических *rubato* в заданную «концепцию темпа». Темповые изменения, не отраженные в темповых указаниях, но зафиксированные в ритмической записи и ясно воспринимаемые на слух, стали характерной приметой музыки XX столетия. В частности, добавленные длительности Мессиаана явились результатом взаимодействия, с одной стороны, «божественной свободы» ритма Дебюсси, а с другой — волевой стихии ритма Стравинского, результатом своеобразной трансформации романтических *rubato* в «заданной концепции» темпа.

Характерный пример — фортепианная прелюдия «Колокола печали и слезы прощания». В отличие от «божественной свободы» ритмического развития у Дебюсси, обилия авторских ремарок, указующих на различные темповые изменения, у Мессиаана мы находим категоричную ритмическую запись с требованием ее безусловного выполнения. Кроме того, относительную регулярность ритмического развития, присущую Дебюсси, Мессиаан здесь как бы расшатывает, насыщает переменностью, колеблющуюся с разницей в одну-две краткие длительности. Первое предложение прелюдии изобилует переменным метром, нечетным числом длительностей в тактах, возникающих из-за добавленных длительностей. Следуя теоретическим положениям Мессиаана, здесь мы должны за единицу времени принять одну шестнадцатую, что, конечно, затруднит художественное восприятие прелюдии. Но, вслушиваясь в ее образный и жанрово-тематический строй, мы обнаружим сходство с прелюдией Дебюсси «Дельфийские танцовщицы» — в «режиссирующей» трехдольности, фактурной многоплановости, в отдельных ритмических оборотах, а также в расширенных заключительных ритмических построениях. Мы ощути-
тим в произведении Мессиаана характер «очень медленного вальса» и узнаем базисный ритм $3/4$, трансформированный добавленными длительностями. Но в то время как Дебюсси не меняет в нотной записи исходного метра, Мессиаан трансформирует его «изнутри». Отличительные приметы ритмической техники Мессиаана с добавленными длительностями будут вырисовываться яснее, если свободное ритмическое развитие в прелюдии Мессиаана свести к «режиссирующей» двух- и трехдольности. Добавленные длительности здесь предстанут выразительно-смысловым расширением или сжатием обычных длительностей, а также традиционным, но вписанным в основной ритм такта форшлагом.

Таким образом, желание Мессиаана пронести античную метрику в современную музыку осталось лишь идеальной мечтой. Но оно повлекло за собой значительную трансформацию общепринятого рит-

мического языка и рождение оригинального. Вспоминается, что имитация античной метрики еще никогда не приводила во французской музыке к ее реальному возрождению, а лишь стимулировала творческую фантазию композиторов, являлась «оправданием» их новаторства. Педантичное воспроизведение в поэзии трубадуров и труверов строения античного стиха привело к образованию ритмических модусов, а в XVI веке у композиторов *École de Baif* — к преодолению жесткости и однообразия ритмических формул. Периодические возникающие тяготения французских поэтов и композиторов к античной метрике имеют, по всей вероятности, глубокие побудительные причины. Ведь силлабическое стихосложение французской поэзии, покоящееся на изменчивой акцентности, напоминает античную метрическую систему стихосложения. Текучестью, свободным размещением акцентированных долей, фраз и более крупных построений отличается и французская музыка. Хочется предположить, что каждое обращение французских композиторов и поэтов к античному искусству помогает им по-новому еще раз подтвердить вербальность, текучесть своего ритма и образного языка.

В то время как ритмическая техника Мессиана питалась сведениями по античной метрике, изложенными М. Эммануэлем, в его ладогармонической системе и тематизме сказались общие представления о средневековой модальной организации.

Если попытаться определить европейское модальное мышление в его генетических качествах, то ими будут отнюдь не непосредственно музыкальные признаки (например, преимущественно линейное развитие звуковысотности, варьированность интонационных формул и т. п.), а определенный способ организации музыкальной ткани, покоящийся на осознании внутренней взаимосвязи, взаимообусловленности всех элементов — взаимосвязи, направленной в конечном счете на создание целостного единства, «замкнутой» музыкальной композиции. Поэтому и формы модальности в каждую эпоху были различными: в виде «совершенной системы» («*Systema teleion ametabolon*») в эпоху античности, совокупности правил григорианского хора в раннем средневековье, правил вертикальной координации голосов в позднем средневековье и т. д. Понятие модальности, таким образом, в своем исконно европейском смысле, является скорее категорией общеэстетической, чем собственно музыкальной.

Согласно определенным атрибутам средневекового музыкального мышления — схоластическому отождествлению музыки с математическими науками, догматическому следованию определенным правилам — Мессианом еще в консерватории предпринимаются сознательные попытки несколько умозрительного свойства для сходной организации музыкального материала. В результате ладогармоническая система Мессиана, произрастая на почве импрессионистской музыки Дебюсси, Дюка, Равеля, впитывала одновременно черты старинной модальности, возрождаемые французской романтической школой органа.

В построении своей ладогармонической системы композитор исходит из аккордов доминантового типа, наиболее ярко характери-

зующих качество «резонансной» гармонии в позднем романтизме и импрессионизме. Естественное продолжение этой аккордообразующей тенденции композитор находит в вовлечении в терцовую структуру вертикалей еще более далеких обертонов, неразрешенных задержаний, оседающих в аккорде в качестве побочных тонов. Идеальным устремлением Мессиана в образовании аккордов стали, если сойтись на терминологию «Техники моего музыкального языка», аккорд на доминанте, аккорд резонанса и аккорд в квартках.

Важнейшим фактурным приемом, способствующим восприятию многозвучных вертикалей как доминантовых, стало широкое, с охватом крайних регистров расположение аккордов или расслоение их на несколько пластов. Эти фактурные качества своей гармонии Мессиаан связывает с практикой органного музицирования, приемом искусственного выделения обертонов, создающих так называемую «золотую корону» микстурного регистра. Практикой органного исполнительства объясняется также и происхождение ладов ограниченной транспозиции.

Мессиаан открыл свои лады, занимаясь в классе органа и импровизации в Парижской консерватории. Посвящая много времени органной импровизации, он совершенно эмпирически нашел такие комбинации параллельных мажорных и минорных трезвучий, по его выражению «гроздьев аккордов», которые происходили из аккордов доминантового типа и одновременно создавали аналог мелодическому движению в средневековой музыке. Функциональная направленность многозвучных доминантовых комплексов в этих гроздьях аккордов рассредотачивалась под воздействием модальной характеристики составляющих звуков. При этом некоторые особенности модального письма вошли в качестве структурных признаков в лады Мессиаана. В частности, сцепление трихордов и тетрахордов (когда последний звук одного звена является началом другого), смещение полутонов в каждом из трихордов или тетрахордов — все это легло в основу ладов Мессиаана. Композитор сформировал симметричные звуковые структуры из гармоний доминантового типа (эта симметричность была подсказана Мессиаану целотонной гаммой Дебюсси, Дюка, гаммой тон-полутон Римского-Корсакова). Подражая средневековому модальному письму, он составил лады из мнимых трихордов и тетрахордов, при этом в каждом из ладов симметричные построения комбинируются из различной последовательности интервалов.

Впервые идея ладов ограниченной транспозиции была сформулирована Мессиааном в предисловии к девяти органным медитациям «Рождество господне». Там композитор называет пока лишь пять ладов — первый, второй, третий и два варианта четвертого, один из которых впоследствии станет шестым. В «Технике моего музыкального языка» композитор говорит уже о семи ладах. Другие лады, которые можно было бы образовать по типу первых семи, им не рекомендуются из-за обилия транспозиций.

Заметим, что идея средневековой модальности выражена у Мессиаана в сравнении с современниками в наиболее чистом виде: в его ладах достигнута предельная взаимосвязанность звуков по вертикали

и горизонтали, их целостное единство. Однако возвращения к средневековой модальности не произошло. За основу были взяты ее формальные признаки, да и те получили иное освещение: свободное сцепление трихордов и тетрахордов заменилось делением октавы на равные части, линейно-мелодическое развитие не было ведущим в логике звуковысотного развития, а опиралось в своем генезисе на мелодическую трактовку гармонического комплекса. Или, например, в приеме создания звуковой многоплановости на основе орбитовности: проистекающий в средневековой музыке из идеи божественной эманации, истечения красоты, света, у Мессиана этот прием вырастал из самых основ романтической гармонии, аккордов доминантового типа как первого «освобожденного диссонанса» классической гармонии и нес поэтому соответствующую ей эмоциональную проникновенность, глубину и индивидуализированность чувств⁴. При этом красочная амальгама звуков в музыке Мессиана никак не соподчинялась с теологической идеей, как к этому ни стремился композитор. Она не стала выражением мистической веры в ее трансцендентные светоносные силы. Красочно-чувственная описательность Мессиана взывала к самодовлеющей эстетической ценности, и ее мыслимым пределом была не трансцендентная идея, а выражение чувственно-эмоционального состояния индивида, его желания гармонии зримого, пластического и звукового.

В результате Мессиаан не достиг имевшегося в средневековой музыке сопряжения между культовой программностью и художественным выражением. Ведущее значение осталось за общей гуманистической программой художника, его индивидуальным, личностным видением мира.

Важнейшим качеством средневековой музыки можно считать то обстоятельство, что музыка того времени не имела самодовлеющей эстетической ценности. Она находилась в строгом подчинении христианской морали, идее служения богу. Средневековая музыка заимствовала из античности учение об этосе — нравственном, воспитующем значении музыки, но лишь в одном из его аспектов — катарсисе — подчинив его при этом христианской морали: очищению страстей и достижению возвышенно-созерцательного состояния души. В этом аспекте жесткого нравственного ригоризма проводилась канонизация культовых напевов, исключение из них светского, чувственного, мирского начала. Изначальное главенство теологической идеи обеспечивало в эпоху средневековья не только совокупность выразительных средств (некоторые из которых стремился воспроизвести Мессиаан), но и их единство, общую художественную и космологическую упорядоченность. Средневековое богослужение связывало

⁴ Не случайно поэтому свой гармонический язык композитор постоянно сопоставляет — и здесь он выступает прямым наследником музыки Дюка «Ариана и Синяя Борода» — с переливами драгоценных камней и переносит эти звукоцветовые соотношения на красочную игру витражей: «Аккорд на доминанте содержит все звуки мажорной гаммы... украсим его побочными тонами... сделаем многоцветье, эффект витража, расположив различные обращения этого аккорда на общей басовой ноте» (85, 43).

и соподчиняло все виды искусства, выделяя в качестве ведущей зрелищно-архитектурную сторону и предоставляя музыке вхождение в этот ансамбль в строго ограниченной иерархической роли, не нарушающей теологической идеи всеобщности и универсальности. Поэтому в лоне культовой музыки на всем протяжении средних веков и Возрождения происходила постоянная ассимиляция светской и бытовой музыки, в ее лоне она перерабатывалась, нейтрализовались ее характерные свойства, соподчинялись со стилистическим единообразием.

Но ведущие типологические черты средневековой музыки, следственно вытекающие из теологического мировоззрения, были приняты Мессианом за «душу», ее исходный выразительный смысл. Реставрация отдельных элементов средневековой музыки не стала ее возрождением. Различные выразительные средства, с помощью которых Мессиян перебрасывал мост от своей музыки к средневековой, приобретали центростремительные силы не из теологической концепции мира, а из личностного, субъективного творческого порыва, индивидуальной мировоззренческой позиции композитора. Трансцендентный характер средневековой идеологии оказался для Мессияна недостижимым. Недоступны были и ее высшие принципы: соборности, единения, строгого подчинения индивидуального общему. В силу этого храм, собор, являющийся в эпоху средневековья символом божественного, космологического устройства мира, трактовался Мессианом как реальное, пластическое воплощение, символ прекрасного.

Собственно в этом можно обнаружить некоторое продолжение романтического искусства в идеализации прошлого, нуждающееся в современной музыке в более радикальных средствах ее звуковой и выразительной материализации. Умеряя романтическую стихию чувств, создавая особенный медитативный склад экстатически возвышенного письма, композитор создавал не внеличную картину мира, а индивидуальное, созвучное времени понимание драматизма жизни и ее конфликтов. Теологические устремления олицетворяли для Мессияна некую сверхзадачу, позволившую ему подняться над будничным, повседневным и своеобразно утвердить свой эстетический идеал. Его «гармония мира» рождалась на острие индивидуалистического сознания, она возникала из противодействия величайшей потрясенности человеческого сознания в неустойчивое и тревожное межвоенное время, служила средством выражения «космических» по глубине и масштабу чувств.

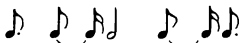
В 40-е, послевоенные годы формируются новые приемы звуковысотного и ритмического развития. Параллельно тому, как в драматургии циклов складывались полярно противоположные образные сферы, происходила дифференциация их и в интонационно-ритмическом содержании. Каждая образная сфера — лирическая, мрачно-гротесковая, звукоизобразительная — выявляла себя через определенный круг выразительных средств.

В 40-е годы с новой силой пробудились юношеские впечатления о стихийной мощи ритма Стравинского. Они сделали более осознанным желание внести в музыкальное содержание своих

произведений жесткую конструктивность. Именно в это время обратился Мессиян к изучению индийских ритмов⁵. Изучение индийских ритмов помогло Мессияну открыть новые, неизвестные ему ранее закономерности ритмического движения: необратимые ритмы, ритмические ускорения и замедления.

Обычно принцип необратимости осуществляется на малых пространствах формы — такта или его части, в каждом такте может быть свой необратимый ритм (характерный пример — «Танец ярости для семи труб» из квартета). Постепенные увеличения или уменьшения заданной длительности или группы длительностей композитор воплощает в протяженных ритмических построениях. Постепенное ритмическое увеличение при этом становится ритмическим выражением темпового замедления, а постепенное уменьшение — темповым ускорением. (Показательный пример — «Взгляд пророков, пастухов, волхвов», где в I части дается последовательное ритмическое ускорение, а в репризе, ее зеркальном отражении, — замедление.)

Постепенные ритмические ускорения и замедления, необратимые ритмы канонизировали ритмическую динамику, не оставляя места импровизационной свободе. Ритмические комбинации, очень часто предварительно заготовленные, служили устойчивыми ритмическими формулами, своего рода модусами, из которых формировался ритмический поток. Они полностью выводили ритм из-под властного обаяния мелодии. Ритм в произведениях Мессияна становился тематически выразительным, он приобретал самодовлеющий выразительный смысл и наравне с мелодией и гармонией начинал обладать собственной динамикой и процессуальностью. И не случайно поэтому композитор переносит на ритм приемы мелодического контрапунктирования: наложение разных ритмов неравной продолжительности, наложение ритма на его различные увеличения или уменьшения, наложение ритма на свое ракоходное движение, ритмические каноны, каноны, возникающие на основе обычного ритма и этого же ритма с добавленной точкой, каноны необратимых ритмов и другие различные формы смещения ритмических рядов в многослойной фактуре.

Это канонизированное ритмическое развитие становится одним из важнейших приемов в характеристике жесткой, мрачной, иногда зловещей и угловатой образной сферы. В особенности, если канонизированное ритмическое развитие отторгается от завораживающей красочности ладов и тембрового колорита. Так, в «Могучем слове» из «Двадцати взглядов» основную стержневую линию развития образуют неизменные повторы необратимого ритма 

В нем полностью изъято звуковысотное начало: необратимый ритм

⁵ Знакомство со смысловым значением, какое приписывалось этим ритмам индийской философией, впоследствии сыграло определенную роль в том, что общая сенсуалистическая атмосфера музыки Мессияна была сориентирована на восточную тематику.

покоится на одном звуковом комплексе, кластере *ля—ля-диез—си*, звучащем в контроктаве подобно тамтаму (инструментальная характеристика принадлежит Мессияну). Аналогичный пример «ударной» трактовки необратимого ритма мы находим в партии первого фортепиано из пьесы «Аминь ангелов, святых, пения птиц» (эпизод *Un peu lent*). В нем дается трехголосный канон необратимого ритма  с неизменной звуковысотностью. Или в ме-

лодико-интонационном рисунке «Интермедии» и «Танца ярости для семи труб» из квартета претворяются черты григорианской псалмодии, однако быстрый темп, октавные унисоны четырех инструментов, жесткие ритмические фигуры сообщают образному строю этих частей черты мрачной, inferнальной силы. Иногда канонизированное ритмическое движение заменяется приемом, названным композитором «изъятие» (*l'élimination*). Это заимствованный из симфонической драматургии, а по словам Мессияна, из музыки Бетховена прием секвентного сжатия мотивов. Но в отличие от традиционного его использования секвентное сжатие мотивов не сопровождается напряженным тонально-гармоническим развитием. Из-за отсутствия ладовой динамики интонационно-выразительный смысл секвентного развития формализуется и многократные повторения мотива приобретают мрачно-гротесковый характер (например, в пьесе «Аминь звезд, планеты с кольцом»).

В противоположном, лирическом тематизме Мессияна постепенно кристаллизуются пластичная жанровая основа колыбельных, медленных романтических арий, ясно очерченные классические структуры. В них также лады ограниченной транспозиции уступают место тонально-гармоническому мышлению. Проясняя тональные признаки в ладах ограниченной транспозиции, Мессиян как бы делает «шаг назад». Он разрушает чистоту их звукоряда, вводит чуждые тому или иному ладу звуки, намечает вагнеровское, «суперальтерационное» движение средних голосов и подчеркивает функциональные связи в басовых. Функциональные связи аккордов при этом могут настолько превалировать над модальной организацией, что в дальнейшем развитии определяющей становится логика функциональная (например, в теме бога из «Двадцати взглядов на младенца Иисуса», в пьесах «Первое причастие деви Марии», «Аминь желания»).

В характеристике промежуточного между лирическим и мрачно-гротесковым тематизмом звукоизобразительного, фонового тематизма композитор применил технику так называемых изоморфических структур. Содержанием ее является свободное, скользящее наложение звуковысотного и ритмического построений, образующих при повторениях новые соотношения звуков и длительностей. Композитор самостоятельно, не подталкиваемый никакими импульсами из старинной музыки, пришел к открытию этой техники.

Еще рассматривая различные формы ритмических контрапунктов в «Технике моего музыкального языка», композитор не устал повторять, что ритмический поток в его произведениях не адекватен гармоническому или мелодическому, что он протекает с

иной периодичностью, независимой от повторностей в мелодии или в гармонических последованиях. Имманентная тематическая выразительность ритма, его значительная конструктивная роль в масштабе всей формы становилась настолько очевидными, что Мессиян невольно в соотношении ритма и мелодии, ритма и гармонии заново открывал для себя характерный прием французского средневекового модального мышления — принцип изоморфических структур. В беседе с А. Голеа по поводу «Квартета на конец Времени» он так скажет: «Я добавлю еще одну важную особенность моей музыки и моего Квартета. Эта особенность заключается в том, что по примеру Г. де Машо, которого я не знал в ту пору, ритмы там разъединяли мелодию и гармонию. Один пример среди многих: в «Литургии кристалла» в партии фортепиано употребляется ритмогармоническое остинато, развертывающее в одинаковом темпе и одинаковыми звуками гармоническую педаль из двадцати девяти аккордов и ритмическую педаль из семнадцати длительностей. Ритмическое построение заканчивается задолго до полного развертывания гармонического построения: из этого следует, что одни и те же аккорды не совпадают с одними и теми же длительностями» (86, 66).

Но если у представителя французского *Arg nova* изоморфические структуры были изначально интегрирующими элементами ткани, повторы ритмических построений и мелодических фраз формировали ее целостность и единство, у Мессияна, напротив, изоморфические структуры служат рассеиванию ритма и гармонии, существованию ритмического и звуковысотного потоков как бы в разных пространственно-временных плоскостях. Возникающая различная ритмическая являемость звуков и аккордов в каждом из пластов, а также разнообразие их сочетаний по вертикали создают в целом смещение ладогармонического содержания в однородное звуковое пятно, отдельные элементы которого пульсируют с различной периодичностью. 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, «гармоническое молчание неба». Эту сонорную фактуру композитор дает в виде самостоятельного, ведущего тематизма или в качестве сопровождающего фона для лирического тематизма. В I части квартета, «Литургии кристалла», излагаются два ряда изоморфических структур в партии фортепиано (описание их Мессияном приведено выше), на которые накладываются орнаментальные мелодические фигуры «птичьего щебета» у скрипки, виолончели, кларнета. Эпизод «Все поет, как эхо света» (ц. 4) из литургии «Антем внутренней беседы» состоит из ведущей вокальной мелодии хора, ладовое развитие которой складывается из различных транспозиций второго лада, и фоновой фактуры оркестра, в которой мы находим изоморфические структуры. (Вибрафон, верхняя строчка фортепианной партии имеют ритмическую педаль из девяти длительностей, сочетающуюся с гармонической педалью из тринадцати

аккордов в шестом ладу первой транспозиции. Вторые скрипки и альты, нижняя строчка фортепианной партии содержат ритмогармоническую педаль из девяти аккордов-длительностей в третьем ладу второй транспозиции. А в партии первых скрипок — орнаментальные фигуры «птичьего щебета».) В I части цикла «Образы слова Аминь» тема творения у второго фортепиано сопровождается в партии первого фортепиано колокольным звоном: каноном необратимых ритмов, инкрустируемым самостоятельными для каждого ряда группами из трех аккордов. Сходные изоморфические структуры возникают и в заключительной пьесе цикла — «Аминь причастия» и др.

Скажем, что выявление этих трех образных сфер (которые, конечно, не охватывают всего эмоционального богатства произведений Мессиана, а представляют лишь крайние полюсы его образной системы) не входило в творческие планы композитора. Он не стремился к раскрытию контраста личного и внеличного начал. Его идеалом продолжала оставаться «мистическая программа» — о мистическом единении человека с трансцендентными силами через музыку «радужного сияния» и в оргиастических танцах, следующих ритуалу ранних средневековых мистерий. «Я не случайно выбрал это заглавие,— сказал он о «Трех маленьких литургиях божественного присутствия».— Я намеревался осуществить некое литургическое действие, своего рода хвалу, организованную в форме концерта». Интуитивно ощущая нарастающее несоответствие между культовой тематикой и реальным образно-интонационным содержанием своих произведений, Мессиаан силится преодолеть разрыв между желаемым и сущим все большим разъяснением своих замыслов. Отвлекаясь от чувственного характера своей музыки, композитор находит определенный теологический смысл в «математических особенностях своей звуковысотной и ритмической организации, в содержании «Двадцати взглядов» («Я искал здесь разнообразный многокрасочный язык мистической любви, мощной, нежной, иногда грубой») или «Трех маленьких литургий» («Уверены ли Вы, что псалом произносился неопределенно и слащаво? Псалом вопит, стонет, рычит, молчит, ликует, прославляет»).

Эту противоречивость музыки Мессиаана ощущали и слушатели. Так, исполненные в апреле 1945 года в зале Гаво «Три маленькие литургии» вызвали настоящую бурю: слушателей шокировал неаскетичный, чувственный характер произведения, далекий, по их справедливому мнению, от подлинной религиозности. Прозвучавшие в том же году «Двадцать взглядов» также вызвали полнейшее недоумение: поэтические и философские комментарии в религиозно-мистическом духе, которыми Мессиаан предварял исполнение каждой части, не отождествлялись с музыкальным содержанием этого цикла, а воспринимались в качестве своеобразного сюрреалистического манифеста композитора, метафорической, облаченной в религиозную догму лирической исповеди художника. Было ясно, что религиозная тематика сковывала художественное воображение композитора и мешала в совершенстве отзываться на истинную тему своего творчества — мир человеческой души. Лишь тогда, когда композитор

сделал главной темой своего творчества не отвлеченный догмат веры, а человечнейшую тему — тему любви, — он смог подойти к вершинным явлениям в своем творчестве, ибо прикоснулся в полной мере к лирическим традициям европейской музыки. А это произошло в вокальном цикле «Ярави», симфонии «Турангалила» (1948), образовавших с хоровым циклом «Пять припевов» (1948), по словам композитора, так называемый «тристановский триптих». Здесь весь комплекс выразительных средств и приемов письма, намеченных в произведениях 40-х годов, начиная с Квартета, был доведен до высшей степени обобщения. Здесь полярность образных сфер обнаружила свою уместность и целесообразность, а драматургия романтического типа нашла естественное продолжение.

*
* *
*

Вокальный цикл «Ярави» (в переводе со старинного перуанского языка «Песни любви и смерти») состоит из двенадцати романсов. Так же как и для первых двух циклов, композитор написал сам поэтические тексты к «Ярави». Их важнейшим отличительным признаком является то обстоятельство, что в «Ярави» отсутствует прямое обращение к религиозной тематике. Последняя имеет место, но в виде некоторой «аллюзии» — пантеистического слияния с природой. Более же в поэтическом содержании «Ярави». Мессиан стремился к подражанию сюрреалистической поэзии, воссозданию ее образного и стиливого своеобразия. (Из признаний Мессиана: «В период создания «Ярави» я много читал Реверди, Элюара, Бретона по поводу сюрреализма и живописи».) А именно: «Ярави» — это лирическая исповедь героя, творящего иллюзорный мир любви, где реальные события — лишь предлог, но неизмеримо значительнее их — иступленная мечта о любви. В этом вокальном цикле нет последовательно развертывающегося сюжета. Напротив, текст изобилует повторениями фраз, метафор, сравнений, переходящих из одного романса в другой. Характерны фрагментарность, незавершенность мыслей, фраз. Поэтическая (как, впрочем, и музыкальная) арка между началом первого романса и заключением последнего говорит о том, что содержание цикла — это ряд картин-воспоминаний, воображаемых сцен «вечного сна» и «вечной любви». Характерно, что в поэтическом содержании композитор стремится не противопоставить лирику и пейзаж, а слить их воедино, найти опору человеческим чувствам в действительном восприятии природы. В этом видится определенная дань локальному колориту — перуанской поэзии. Поэтому тексты «Ярави» наполнены необычными символами, сравнениями (возлюбленная — «зеленая голубка», «прозрачная жемчужина»), звукоподражательными словами и слогами перуанского языка («качикачи» — кузнецик, «дунду чиль» — имитация шума погремущек, прикрепленных к лодыжкам индейского танцовщика). Мессиан находит в «Ярави» черты «театра в миниатюре»,

имея, по всей вероятности, в виду большую по сравнению с предшествующими вокальными циклами лирическую насыщенность и контрастность музыкальных образов, выразительный во многих романсах диалог вокальной и фортепианной партий. Для музыкального содержания «Ярави» характерна дальнейшая кристаллизация полярно противоположных настроений. Медленные лирические мелодии еще более эмансипируются от сопровождающего фона, в них стабильными становятся жанровые признаки баркаролы, колыбельной, сопоставление диатоники в вокальной мелодии с суперальтерационным письмом в гармонической фактуре. А одна из медленных тем, проходящая в разных романсах («Привет, зеленая голубка», «Прощание», «Любовь звездная птица»), становится своего рода лейтмотивом цикла.

Значительна роль фортепианной партии. На ее долю выпадает лирическое досказывание вокальных мелодий, множество повторений тем из других романсов и реализация собственно звукоизобразительной образной сферы. В звукоизобразительных фортепианных ритурнелях содержание вокальной мелодии рассеивается в гармоническом фоне, пейзаж фортепианной партии значительно утончает лирическое начало, он как бы раздвигает его к далеким горизонтам, в перспективе обозначая каскады гор, небо, птичий щебет в вышине. В целом же лирика и изобразительность создают поэзию мечты, красоты, то безмятежных, то щемящих чувств. В романсе «Привет, зеленая голубка» орнаментальные плетения фортепиано вокруг колыбельной вокальной мелодии перерастают в самостоятельный фортепианный фрагмент птичьего щебета, в заключительном разделе обе темы сливаются. В романсе «Прощание» лирическая вокально-инструментальная сфера перемежается с фортепианным эпизодом изобразительного характера — устрашающе-роковым колокольным звоном. Во время повторений траурно-прощальный диалог двух образных сфер разрастается, а в последнем эпизоде колокольные звоны достигают мощной звучности. Чередование двух образных планов имеет место в романсе «В ночи»: лирические вокально-инструментальные эпизоды перемежаются с изоморфическими структурами фортепианного соло, создающими впечатление «рассеивающейся дымки мечты». В романсе «Горы» существует картинная изобразительность двух планов. В I части каскады нисходящих аккордов, пустых параллельных созвучий в фортепианном сопровождении изображают далекий, тающий в голубой дымке горный пейзаж. Во II части — самостоятельном эпизоде фортепианной партии, вырастающем из последней фразы вокальной мелодии, — мы находим характерный для музыки Мессиана изоморфический эпизод «солнечного кружащегося хаоса». В плане рассеянной красочности видится фортепианный фон «Планетного движения» и других романсов.

Третий относительно обособленный план образов в «Ярави» возникает в романсах «Дунду чиль», «Брызги лучей солнца», «Качикачи звезды», «Слоги». В них претензии Мессиана представить лирическое начало в виде некоего мистического экстаза, думается,

не увенчиваются успехом. В ритмических фигурах слышится лирическое переосмысление джазовых интонаций, ощущение восторга подменяется искусственной радостью, лихорадочным возбуждением, апофиз лирики превращается в экспонирование грубой силы. Эта об-разная сфера затем займет соответствующее место: ее выразительные приемы сконцентрируются в теме судьбы «Турангалилы».

В 1945 году Сергей Кусевский предложил Мессияну написать для Бостонского оркестра симфоническое произведение, предоставив композитору полную свободу в выборе формы, темы и стиля произведения, состава оркестра, а также сроков сочинения. Этим произведением стала симфония «Турангалила» — одно из немногих сочинений композитора, написанных по заказу. Первое исполнение симфонии состоялось 2 декабря 1949 года в Бостоне под управлением Л. Бернштейна, после чего началось ее триумфальное шествие по музыкальным столицам мира. В общем восхищении тонули некоторые скептические утверждения о преходящем значении этого произведения. Время непреложно убедило в том, что симфония Мессияна является выдающимся явлением современной музыки.

Большое симфоническое произведение было написано в сравнительно короткий срок — с 17 июля 1946 года по 29 декабря 1948 года. Быстрота его сочинения объясняется тем обстоятельством, что к этому времени композитор достиг творческой зрелости, он давно вынашивал замысел большого симфонического произведения и подготавливал материал в течение нескольких лет. Свою симфонию Мессиян считает первым произведением, свободным от влияния; на самом же деле «Турангалила» — высшее явление всей творческой эволюции композитора. За симфонией укоренилось название, данное ей другим композитора, ученым-египтологом и музыкантом Г. Бернар-Делапьером. Оно было образовано из двух слов санскрита, выбранных исключительно из-за их благозвучия. Сам же композитор дал своему произведению название «Песнь любви».

Симфония «Турангалила» — яркий пример ориентального симфонизма в западноевропейской музыке XX века — с неоспоримой убедительностью еще раз продемонстрировала традиционные побудительные мотивы обращения европейских композиторов к восточной тематике.

Уже давно было замечено, что, как только европейское художественное сознание утратило органическую связь с Востоком, оно устремилось к нему взглядом стороннего наблюдателя. Восточная культура в глазах европейца обладала неотразимой привлекательностью: цельностью чувств, волшебством, таинственностью, иррациональной связью человека со вселенной. Не случайно ориентализм в европейской музыке значительно распространился в эпоху романтизма, когда ставилась задача выявления наибольшей полноты чувств, лирического мира героев. Но восточный строй чувств, обладающий в глазах европейского художника важнейшими достоинствами, никогда не сливался полностью с его мироощущением и не замещал его, а всегда оставался лишь экзотикой, недостижимым идеалом. Рефлексирующее сознание европейского художника

отвергало в конечном итоге мистичность восточного строя чувств, но останавливалось в благоговении перед силой его интуитивных прозрений. Правдивость этих слов яснее всего осознается на примере французского искусства: почти каждая новая волна лиричности, глубинной поэтичности вырастала на почве нового восприятия восточного искусства, философии, культуры.

Можно сказать, что тенденция к ориентализму всегда существовала в глубине творчества Мессиана, ибо его изначально питала мысль о самодовлеющем значении красоты, возможности ее пластического и звукового воплощения. Временное отстранение, игнорирование религиозно-мистической тематики естественно привело к тому, что ведущее значение приобрела ориентальная тенденция. Благодаря ей в «Турангалиле» впервые было найдено жизненно-конкретное содержание для интуитивного стремления к красоте, а приемы колористического письма обрели традиционный, сложившийся в течение многих веков адрес.

В оркестровом составе «Турангалилы» нашли отражение ориентальные тенденции европейского симфонизма. Ведущая идея оркестрового звучания — колористическая. Двойной состав симфонического оркестра усилен деревянными и духовыми инструментами, обильной группой клавишных и ударных. Из ударных инструментов композитор предпочитает не акцентные, динамические, а с гулким, продолжительным резонансом (колокола, тамтам, гонги). Металлические ударные (гlockenspiel, вибрафон) вместе с клавишными инструментами (фортепиано, челеста) образуют «оркестр в оркестре» — своего рода «балийский гамелан». Мессиаан игнорирует ставшую привычной для XX века традицию трактовать фортепиано в качестве ударного инструмента. Фортепиано в «Турангалиле» — инструмент красочный, украшающий: его звуки «инкрустируют» оркестровую фактуру гроздьями аккордов, виртуозными пассажами, каденциями, «щербетом» птиц. В импозантном крайском звучании отдельных групп и оркестра в целом достигается равновесие. Лишь волны Мартено выделяются в качестве солирующего инструмента. Объясняя свой интерес к этому инструменту, Мессиаан говорил о своеобразном «металлизированном тембре, производящем совершенно ужасающий и даже мучительный эффект в сильных звучаниях и, напротив, окруженном сиянием ирреального в нежных».

Приступая к работе над симфонией, композитор предполагал также, что ориентальная тенденция найдет отражение и в том, что темой произведения станет восточное повествование о трагической, фатальной, непреодолимой любви. Однако вопреки стремлениям композитора в процессе и после сочинения произведения выяснилось, что в его содержании преломилась романтическая традиция символической трактовки этой темы, что для содержания и стиля «Турангалилы» более существенны не восточные мотивы, а преемственность с оперой Вагнера «Тристан и Изольда». Правда, в средневековом сказании о Тристане и Изольде находят влияние восточных литературных источников (в частности, персидского романа поэта Гургани середины XI века «Вис и Рамин»). Но они были подавлены

символической трактовкой темы любви, понимаемой как трагическое восприятие жизни, неразрешимый конфликт между идеальными стремлениями и действительностью. Наиболее прямое выражение этого конфликта в опере Вагнера — неожиданное появление короля Марка перед Тристаном и Изольдой — восходит к драматической канве одного из популярнейших жанров провансальской лирики трубадуров, именуемого «альборадой» («рассветной песней»). Этот же прием неожиданного вторжения конфликтной образной драматургии в возвышенное повествование о любви станет одним из основополагающих и в «Турангалиле».

Напрашивается еще одна «романтическая» аналогия «Турангалилы» с сюжетной и повествовательной образно-интонационной канвой Фантастической симфонии Берлиоза. Как и в Фантастической симфонии, трагедия любви в «Турангалиле» раскрывается в последовательном ряде картин-настроений. Но контрастность двух миров, постепенное нагнетание конфликта и его предельное выражение — гротескная трансформация темы любви — приобрели у Мессияна новую остроту и выразительность, соприкасающуюся с пафосом сюрреалистической поэзии. В контрасте диких, исступленных картин «вселенского хаоса» и чистого, целомудренного повествования о любви раскрывается мысль (если сопоставить с поэтическим сюрреализмом): «самые прекрасные галлюцинации заканчиваются полным исчезновением и оставляют человека в еще большем отчаянии» (87, 217).

Необычна структура и циклопичны масштабы «Турангалилы». Ее партитура, длящаяся более часа с четвертью, состоит из десяти частей: 1 — Вступление, 2 — «Песнь любви, I», 3 — «Турангалила, I», 4 — «Песнь любви, II», 5 — «Кровавое ликование звезд», 6 — «Сады любовного сна», 7 — «Турангалила, II», 8 — «Развитие любви», 9 — «Турангалила, III», 10 — Финал. Образно-тематически и даматургически «Турангалила» — прямая наследница фортепианных и вокально-инструментальных сочинений начала 40-х годов. Здесь также присутствуют три полярно противоположные образные сферы: тема любви, тема судьбы и тема звукоизобразительного, фонового характера, названная композитором тема-цветок. В «Турангалиле» эти три темы выросли в отношении образного обобщения, их контрастность стала более выпуклой, рельефной. Более того, логика симфонической драматургии многочастного симфонического произведения прояснила конфликтность темы судьбы и темы любви и переходный, связующий характер темы-цветка. Каждая из трех тем не имеет раз и навсегда заданной мелодии, гармонического сопровождения и т. п., а узнается через комплекс интонационных, ладогармонических, жанровых и т. п. средств, вариантно представляемых по мере развития симфонии.

Тема судьбы обычно поручается тяжелой, медной группе оркестра. В ней преобладают остро диссонирующие интервалы, диссонантный гармонический фон, угловатая ритмика. Ее разорванная мелодика тяготеет к романтическим мотивам рока, судьбы или рассредоточенному тематизму серийного письма. Характерным примером в этом смысле является I часть симфонии, где представлены

различные инварианты темы судьбы. Симфония начинается угловатой, с жесткими диссонирующими скачками темой у струнных. Ей родственна другая тема — тема тромбонов (ц. 2). Она как бы собирает рассеянные хроматизмы начальной темы в рельефные интонации нисходящей секвенции в характере *Dies irae*. И хотя тромбоны излагают тему терциями, постоянно возникающие между ними переченья *ре-диез — ре, до-диез — до* оставляют общее впечатление диссонантности. Еще один вариант темы судьбы находим в партии струнных (ц. 7). Он является горизонтальной проекцией аккордового комплекса, содержащегося в тиратах (цц. 2,3). Это — нисходящий каскад тритонов, сцепленных большими септимами. Заключает I часть полифоническое сочетание второго и третьего вариантов темы судьбы (ц. 21), благодаря чему тема судьбы достигает большой интонационной концентрации. V часть симфонии полностью основана на теме судьбы (вариант темы тромбонов). В ней претворены типичнейшие черты романтического гротескного скерцо: быстрый темп, скачки на диссонирующие интервалы, синкопированный ритм с неожиданными длительными остановками на слабых долях, перебрасывание темы от одной группы инструментов к другой, сжатие и диалогическое противопоставление мотивов.

Тему любви характеризуют медленный темп, широкого дыхания кантиленная мелодия, аккордовая фактура, суперальтерационное интонационное становление, преимущественная роль тональности фа-диез мажор, лейттебр волн Мартено. Рождается тема любви в I части, в лоне зыбкой, призрачной звучности темы-цветка: ее начальные интонации возникают как зеркальное отражение мелодии кларнетов и пасторальных звуков челесты. Отягощенные вначале грузом тяжелой и грозной силы от недавно прозвучавшей темы судьбы, зыбкие и дрожащие звуки волн Мартено постепенно вырисовывают многоаспектное интонационное содержание темы любви. VI часть — единственная, основанная полностью на теме любви. В ней претворены ее признаки: извилистая мелодия с широким диапазоном, протяженными, развернутыми мотивами, преимущественная диатоника фа-диез мажора с обостренными альтерационными тяготениями. Хотя форма этой части опирается на классическую структуру (простую двухчастную репризную), в становлении фраз, мотивов преодолевается равномерная пульсация сильных и слабых долей, квадратность. Добавленные длительности усиливают лирическую выразительность темы. Выразительные ритмические ралентандо разрушают рамки ритмической регулярности. Первая фраза темы начинается с разных долей — с первой четверти (шестой такт после ц. 2), со второй восьмушки второй четверти (пятый такт от начала), со второй восьмушки третьей четверти (ц. 2), со второй восьмушки первой четверти (ц. 7), с третьей четверти (пятый такт после ц. 7). Типична и тембровая характеристика темы: она поручена волнам Мартено и дивизи струнных. Тема любви сохраняет свою имманентную динамику и процессуальность в тех частях, где она сопоставляется

с темой судьбы. Так, во II части фрагменты темы любви, чередующиеся с другими темами, образуют форму «ab ab c» (где «с» по продолжительности равна «ab» — форму «строфа-антистрофа-эпод», заимствованную, по словам Мессияна, из античной поэзии). В VIII части из фрагментов темы любви складывается структура суммирования «aab» с повторением и динамическим развитием «b». В IV части настоячивые многократные повторения темы любви не образуют какой-либо замкнутой формы, но они рельефно оттеняются медленным темпом, оркестровкой, фактурой, интонационным и ладогармоническим строем и т. п. Дополнительные качества самостоятельности, имманентной процессуальности придает то обстоятельство, что фрагменты темы любви проходят вне темповой и метроритмической динамики контрастной образной сферы. Показательны с этой точки зрения моменты «встреч» темы любви с фактурой темы-цветка или с темой судьбы. Минуя «рамплиссажные» моменты, композитор каждый раз начинает тему с разных долей. Но эти метроритмические условия никак не сказываются на ее фразировке, их повествовательное, рапсодическое изложение вторгается в контрастную образную сферу со своей ладотональной организацией, темпом, динамикой. Но, с другой стороны, между темами любви из разных частей можно отметить не только преемственность, но и последовательную, единую линию нарастания лирики, экспрессии. Во II части тема любви дана с длительным мелодическим восхождением, пребыванием в кульминационной зоне и постепенным извилистым спадом. В IV части она начинается с вершины-источника, в ней подчеркнута неустойчивая интонация тритона, нисходящее движение по большим интервалам. В VI части на новом уровне — в виде самостоятельной формы — претворяются выразительные свойства темы любви из II части: ее элегический в стиле Массне вариант и более широкого регистрового диапазона, и более протяженных фраз. В VIII части тема любви состоит из двух мотивов. В первом мотиве усиливаются характерные признаки темы любви из IV части (вершина-источник, быстрый интонационный спад), в нем добавленная длительность создает выразительное нисходящее раллентандо перед завершающим аккордом. Второй мотив сходен с началом темы любви из VI части. Но в нем отбрасывается начальная восходящая секста, оставшееся блуждание по хроматическим звукам создает интроспективный противовес к напряженной эмоциональности первого мотива.

Третья образная сфера — тема-цветок — связана, главным образом, с тембром «балийского гамелана», полимелодической, полиладовой, полиритмической фактурой. Она призвана, согласно стремлению композитора, воплощать радужный, светящийся колорит окружению темы любви. Но в этой драматургической роли тема-цветок существует лишь однажды. В VI части фоновая фактура к теме любви создает единственный в своем роде пейзаж далекой мечты. Тему, излагаемую волнами Мартено и струнными, оплетают колористические арабески фортепиано, вибратона, гlockenspiel, челесты, флейты, кларнета, ударных. Орнаментальный план

индивидуален в своем бытии и в то же время связан интонационно с темой любви. Вначале ее окружают различные варианты «птичьего щелбета» фортепиано, вибратона, флейты, кларнета. Затем присоединяются челеста, два темпле-блока, маленькая тарелка, треугольник.

Конкретным претворением темы-цветка в VI части является фоновая фактура статично пульсирующего звукового пространства с несинхронной периодичностью различных элементов, называемого «блоком». Но в этом выразительном аспекте, радужном, светящемся колорите, наследованном от сочинений 40-х годов, блок «балийского гамелана» выступает лишь однажды — в VI части. Во многих других частях выразительные качества «балийского гамелана» ассимилируются темой судьбы: утяжеляется тембровый колорит, интонационно-гармоническое содержание впитывает различные элементы темы судьбы. Материализуется соответственно и образно-эмоциональное содержание: оно воплощает уже не радужное свечение неба, гор, воздуха и т. п., а хаотическое движение самой жизни, иногда враждебное, агрессивное, иногда грубое.

На примере нескольких блоков в «Турангалиле» ясно обнаруживается своеобразие французской традиции полифонического письма — контрапункт тем, ясно оттененных тембровой окраской, индивидуальной ладовой организацией. Специфическое преломление нашла в симфонии и другая французская традиция — последовательный вариантной трансформации музыкальных образов. В развитии темы судьбы отсутствует очевидное интонационное произрастание одного блока из другого. Введение новых блоков подчас ни образно, ни интонационно, ни жанрово не подготавливается. Но в процессе изложения выявляются устойчивые признаки темы судьбы. Образная сфера темы судьбы складывается из картин, на первый взгляд, мало связанных между собой, но объединенных в некое целое благодаря общности выразительных средств. Последовательное интонационное становление остается как бы «за кадром», а слушателю выносится результат. Тема судьбы в своем развитии открывает слушателю многоликое движение мира. Его общая характеристика, таким образом, возникает из отдельных картин, поданных как бы без последовательной обобщающей типизации и осознаваемых как единое целое лишь ассоциативно, в сознании слушателя.

Но симфоническому циклу «Турангалилы» присущи черты не только вариационного преобразования тематизма, а и диалектического, внутренне конфликтного. Хотя тема судьбы и тема любви обладают своими выразительными средствами, собственной динамикой, процессуальностью, они существуют не независимо друг от друга. Имманентная логика непрерывного нарастания лирики в теме любви и «роковых» сил в теме судьбы не исчерпывает всех сторон образно-интонационной драматургии «Турангалилы». Ее важнейшее качество составляет конфликтное взаимодействие темы судьбы с темой любви. Основное содержание этого конфликта заключается в том, что лирическое начало всегда подавляется, гротескно искажается под влиянием темы судьбы.

Каждая новая волна лирики, экспрессии (в IV, VI, VIII частях) вызывает и новую агрессию ее гротескного искажения со стороны темы судьбы. В результате образуется цепь каскадов, где за любым прорывом лирического начала, достигающего иногда выразительности вагнеровских тем томления, с новой силой следует его отстранение и утверждение неизбежности роковой сферы образов, завершаемых мотивом тромбонов. Образная сфера темы любви подавляется не только в выразительном смысле, но и масштабами темы судьбы. Последней уделено значительно большее в сравнении с темой любви место в общем звучании симфонии. Многообразие ее «ипостасей» открывает хаотическую картину непрерывного движения темной, бездушной, механической жизни. На ее фоне краткие островки темы любви возникают как наваждение, как инстинктивное стремление человека к красоте, свету. Тема любви превращается в мимолетную, но бесконечно возобновляемую человеческую иллюзию, мечту о счастье.

При всех достоинствах «Турангалилы» отдельные стороны ее образной драматургии оставляют художественно малоубедительное впечатление. А происходит это по той причине, что музыкальной идее произведения, заложенной в избранном тематизме, противоречит мировоззренческая позиция самого композитора. Его религиозная проповедь смирения, усмотрение во всех сторонах жизни «высшего блага» не сливаются естественно с образно-интонационной логикой симфонии, они насильственно привносятся в нее и ее деформируют. Например, V часть симфонии, тематизм которой происходит из темы судьбы, получила у Мессиана название «Кровавое ликование звезд» и мыслится композитором как «долгий и исступленный танец радости». Неубедительным с точки зрения развития музыкальной идеи выглядит Финал. В нем тема предпосланной в заглавии судьбы вновь поручена праздничному тембру трубы, что в целом создает искусственный апофеоз. В результате огромная впечатляемость и выразительность музыкальных образов «Турангалилы» рождается не только вопреки литературной программе, но и вопреки отдельным собственным музыкальным сторонам, возникающим на почве мировоззренческой позиции.

*
* *
*

В 1947 году по инициативе К. Дельвенкура для Мессиана был создан специальный класс анализа и ритма, который в 1966 году был преобразован в класс композиции. Авторитет Мессиана-композитора, тематика руководимых им курсов привлекли молодых музыкантов, среди которых было немало выдающихся, образовавшихся впоследствии новое поколение во французской музыке: П. Булез, Я. Ксенакис, М. Ле Ру, Ж. Барраке, С. Нигг, Ж.-Л. Мартине. Но хотя ученики не позаимствовали эмоциональной страстности Мессиана и не ощутили в себе желания продолжить образный строй его сочинений, их творчество явилось в большой степени порождением его музыкальных и художест-

венных идей. С другой стороны, сам Мессиян в послевоенные годы испытывает в своем творчестве влияние молодых.

В 1951 году Мессиян приходит в Группу поисков конкретной музыки. В следующем году он создает экспериментальное произведение «Тембры — длительности» с использованием естественных шумов, звуков (падающих капель, журчания воды, ударов по дереву, по металлу), организованных ритмически — направление, не получившее продолжение у Мессияна. В 1949—1951 годах под влиянием серийного «бума» в творчестве молодых французских композиторов Мессиян пишет «Четыре ритмических этюда» для фортепиано, а затем фортепианную пьесу «Кантейоджайя». В 1952 году появились сочинения для органа: «Месса Троицына дня» и «Органная книга». Эти произведения возникли в атмосфере растущего интереса в послевоенной французской музыке к творчеству нововенской школы, а для молодых французских композиторов явились точкой отсчета новой музыки, базирующейся на идее тотальной серийности.

Наиболее известное из этих произведений — этюд «Система длительностей и динамических оттенков». Этот этюд стал первым произведением во французской музыке, в котором звуковой материал конструктивно разработан во многих параметрах: высотности, ритма, громкостного уровня, приемов звукоизвлечения. Композитор дал ему название «Mode de valeurs et d'intensités», употребляя слово «mode» не столько в значении «лад», сколько в исконном смысле старинной модальной музыки — способ существования предвзятельно выбранных музыкальных объектов. Весь этюд пронизывает сопряжение высот, длительностей, громкостных уровней, приемов звукоизвлечения. Предварительно композитор выстраивает «хроматическую» систему из двадцати четырех длительностей от  до , распределяя их между тремя ритмическими рядами: двенадцать длительностей от  до  — в верхнем ряду, двенадцать длительностей от  до  — в среднем ряду, двенадцать

длительностей от  до  — в нижнем. Возникает тройной ритмический канон с последовательным удвоением (от верхнего ряда к среднему и от среднего к нижнему) длительностей. Каждый ритмический ряд композитор «колорирует» двенадцатью разными звуками. При этом всеобщий интонационный порядок исключается, хотя в распределении интервалов наблюдаются закономерности: преобладают интервалы тритона, кварты, малой секунды, с понижением высоты интервалы увеличиваются. Одинаковым по названию звукам в каждом ряду композитор дает разные приемы звукоизвлечения, не совпадают и громкостные уровни.

Но этот тройной ритмический канон, «колорированный» двенадцатью разными звуками, явился для Мессияна лишь предкомпозиционным порядком. В музыкальной ткани самого этюда композитор «рассеивает» канон до возможности сопряжения каждого отдельного звука с любым другим. Элементом первостепенной важности, формирующим структуру целого, следует считать ритм. Мессиян еще раз

подтверждает тематическую роль ритма в своих сочинениях, употребляя в организации длительностей приемы серийной техники звуковысот: ракоход, интерполяции, пермутации и т. п. Однако Мессиа́н не питал пристрастия к строгой серийности. Он скорее воспринял ее в неких ассонансах к поискам собственной выразительности, приспособив некоторые ее структурно-логические принципы и претворив их в особенной, как это было свойственно многим французским композиторам, «модальной» манере. Однако специфический, только ему присущий ригоризм, сопровождающий все его ритмические поиски, находит отражение и в этом произведении: здесь нет длительностей, пауз, которые бы «извне» влияли на ритмический поток, во всем строгий расчет, сочетание динамики и статики, повторности ритмических формул и их обновления, создающих в целом модификации основного темпа, ускорения и замедления в заданной «концепции темпа».

Анализ частоты появления звуков показывает, что в каждом из рядов существует определенное предпочтение одних звуков-длительностей и пренебрежение другими. Нет равновесия в частоте употребления звуков: краткие длительности в каждом из рядов появляются чаще, чем долгие. Балансирование в частоте тех или иных звуков, вариантность ритмического развития с возможно большим числом общих звуков — все это напоминает средневековый мотет с его техникой изоморфических структур. Если при этом учесть, что с понижением высоты увеличиваются длительности, а также интервальные соотношения между звуками и громкостные уровни, то фактурное сходство этюда Мессиа́на со средневековым мотетом кажется еще очевиднее: нижний голос как кантус фирмус проходит фундаментальными, крупными длительностями, а два верхних — с менее сильной динамикой и более быстрыми длительностями — привносят орнаментальные черты.

Ритмическое новаторство в этом произведении привело к новой суверенности гармонического колорита. Возникла своего рода бесплановая флуктуация тонов, звуковысотная перекрашенность ритмической сетки. В непрерывной изменчивости ритмического движения и колеблющейся статике гармонического колорита Мессиа́н усматривает свою интерпретацию двойственного измерения времени — непрерывного бега жизни, реального времени и вневременной статики «длющихся состояний».

Этот этюд позволяет найти новые грани, роднящие с традициями французской музыки прошлых лет и современным творчеством. Молодые французские композиторы развили принципы композиционной техники Мессиа́на. Отныне нормой отношения к музыкальному тексту в их произведениях станет дифференцированный подход к выразительным качествам звука, характеристика его со стороны высотности, длительности, громкостного уровня и приемов звукоизвлечения. Правда, они внесут немало нового со стороны выразительных средств, а также преодолют колористическую роскошь, излучаемую произведениями Мессиа́на, сделав свой язык более строгим, сухим, аскетичным. Но они наследуют его эмоциональный дуализм —

стремление отразить душевный мир человека, постигающего жизнь в сиюминутности событий дня и отвлечении от его конкретности.

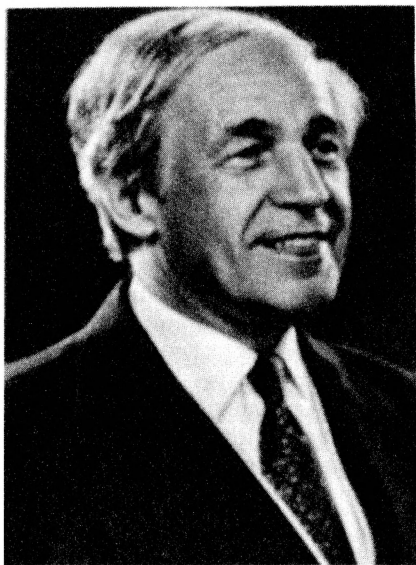
Произведения Мессиана рубежа 40—50-х годов характеризует ряд отличительных наряду с вышеуказанными черт. Влиянием серийной музыки можно объяснить отказ от мощной фактуры, свойственную этим произведениям лапидарность, подчеркнутый рационализм в логическом развертывании элементов и организации целого, преобладающее значение отстраненной тенденции в трактовке колорита над выразительно-эмоциональной. И хотя в последующих произведениях композитор возвратится к многозвучным партитурам, описательно-иллюстративное отношение к колориту возобладает над лирическим. Об этом ярко говорит ряд произведений Мессиана, созданных в 50—60-е годы: «Пробуждение птиц» для фортепиано и оркестра (1953), «Экзотические птицы» для фортепиано и ансамбля духовых и ударных (1955), «Каталог птиц» для фортепиано (1956—1958), «Хронохромия» для оркестра (1960), оркестровая сюита «Семь хайку» (1962). Это произведения Мессиана так называемого «птичьего щебета». В них композитор стремился к скрупулезной, документально точной, по его мнению, нотной записи птичьего пения.

В комментариях или предисловиях к этим произведениям композитор нередко дает подробное описание мест и времени, когда были сделаны записи птичьего пения, помечает названия птиц в партитуре. Так, в пояснении к «Пробуждению птиц» композитор пишет: «В этой партитуре нет ничего, кроме пения птиц. Все они услышаны в лесу и совершенно достоверны. Инструменты пытаются воспроизвести их вступления и тембры. Имя каждой птицы в тот момент, когда она поет, указано в партитуре над инструментом, который ее представляет. Звукоподражательные слоги, помещенные над нотами, помогают инструменталисту найти желаемый тембр и атаку. Дирижер оркестра должен объяснить все это своим музыкантам. Он должен придерживаться метрономических темпов...»

Этот ряд пантеистических произведений Мессиана представляет собой естественное завершение колористических тенденций в его творчестве, особенности фактурного изложения которых, тембровое содержание и техника письма связаны с «балийским гамеланом» «Турангалилы». Инструментальный состав этих произведений претендует на красочное описание. Фортепиано выступает в качестве солирующего инструмента, оно создает красочные каденции, фиоритуры, украшения. Его колористические возможности обычно усиливаются группой клавишных инструментов: гlockenspielем, ксилофоном, челестой. Значительна роль «звонких» ударных инструментов: сенсерро, подвесных тарелок, треугольников и т. п. В этих произведениях нередко в нижнем регистре фактуры проводятся ритмические кантусы фирмусы, которые в верхнем регистре украшаются птичьим щебетом. Это характерное мессиановское письмо в произведениях 60-х годов — флуктуирующее, сонорное, символизирующее хаос звуковых красок, «окрашенное время». В сравнении с предшествующими произведениями в них, если воспользоваться терминами изобразительного искусства, меньше «воздуха», радужного сияния, больше плоскостных цветовых пятен.

В последующие годы творчества у Мессиана обозначился резкий поворот к культовой тематике. Им были написаны «Цвета небесного города» (1963), по заказу французского правительства в связи с двадцатилетием победы над фашизмом «*Et exspecto resurrectionem mortuorum*» («Я чаю воскресения мертвых», 1964), а также «Из ущелий к звездам» (1974), оратория «Преображение господа» (1974), опера «Франциск Ассизский» (1983). В них, по общему мнению критиков и слушателей, меньше творческой изобретательности, больше ортодоксального отношения к культовым напевам вплоть до их точного цитирования. В них в меньшей степени присутствует обобщающий выразительный смысл, полнота лирического переживания, и закономерно, что они получили довольно сдержанный отклик у критиков.

За Мессианом можно признать право на одно из почетных положений в современной музыкальной культуре наших дней. Им созданы глубокие творения большой художественной и этической силы. Многие страницы его музыки полны жажды света, фантазии, стремления к возвышенному и чистому. В его сочинениях вольно или невольно — как у всякого большого художника — отражаются важнейшие проблемы нашего времени, они как бы наэлектризованы дыханием современности. И это, в конечном счете, определяет их жизненность, объясняет тот неугасающий живой отклик, какой они находят у слушателей.



Пьер Булез

Мя современного французского композитора Пьера Булеза сегодня известно не только профессионалам, но и любителям музыки. Одареннейший композитор, теоретик своего искусства, выдающийся дирижер, видный музыкально-общественный деятель, Булез по праву занимает одно из ведущих мест в современном западноевропейском музыкальном мире.

Творческий облик Булеза необычайно сложен и самобытен. В его эволюции поражает многое: яркий, стремительный взлет в начале 50-х годов, поставивший его во главе послевоенного музыкального авангарда; драматический, даже трагический пафос его творческого порыва, возникающий вследствие кричащего расхождения между строгостью теоретических конструкций и возможностями их художественного и просто звукового осуществления; наконец, постигшее в расцвете творческих сил разочарование в композиторской деятельности, за которым последовало почти полное ее прекращение.

Творчество Булеза, развернувшееся непосредственно в послевоенные годы, отмечено радикальным разрывом с эстетикой предшествующего поколения. Бурное и стремительное восхождение к вершинам, инстинктивно направляемое потребностью в новой выразительности, неоднократно приводило к ситуации, когда художественные идеи Булеза находили отклик и становились предметом подражания для многих западноевропейских композиторов. Так, в середине 40-х годов Булез одним из первых обратился к творчеству нововенцев. Додекафонная техника, считавшаяся до того времени уделом нескольких музыкантов-одиночек, ускорегionalным явлением немецкой музыки и, казалось, забытая навеки перед второй мировой войной, приобрела неожиданное в его творчестве

иное толкование. Более того, предложенная им идея тотальной серийности стала нормой мышления для многих молодых композиторов. Сходная ситуация возникла и с алеаторической музыкой. Еще в начале 50-х годов американский композитор Д. Кейдж изложил теорию недетерминированной музыки, она была известна европейским композиторам, но была ими не замечена и никак не затронула их воображения. Недетерминированная музыка приобрела значение важнейшей художественной идеи лишь после статьи Булеза «Алеа», опубликованной в 1957 году, и его Третьей фортепианной сонаты.

Даже если устремленность Булеза к охвату самых различных творческих направлений, некоей универсальности мышления можно объяснить глубокой гуманитарной культурой и специфически французской способностью к ассимиляции различных художественных тенденций, то неясным все-таки остается другое — их принятие многими западноевропейскими композиторами послевоенного времени. Видимо, Булез сублимировал в своем творчестве искания многих ее представителей, — искания, которые в силу ряда обстоятельств, личных и социально-обусловленных, не были никем выражены с такой определенностью и выразительной силой. Поэтому его творчество может явиться ключевым в анализе социально-психологических импульсов, которые побуждали к творчеству многих его современников.

Писать о Булезе трудно, и по многим причинам. Еще будучи молодым, он не только своим творчеством, но и высказываниями приобрел репутацию непримиримого музыкального собеседника, готового обрушить весь гнев своего пера на малейшее противодействие его творческому направлению. Poleмичность, язвительность его критики зачастую заслоняют подлинную суть его исканий, подчас смущают также его многословные рассуждения о технической стороне своих произведений, порой отождествляемые с творческой бесплодностью, обилие новых идей, непрерывно предлагаемых композитором, которые как будто бы опровергают прежние. Просматривая его статьи, читатель невольно ловит себя на мысли, что написанное им очень косвенно, опосредованно отражает настоящие побудительные мотивы его творчества. В его комментариях к собственным произведениям явно недостает пояснений об их выразительности, о стремлении композитора к воплощению некоей образной сферы. Высокий профессионализм, теоретическая оснащенность позволяют Булезу ответить многословными рассуждениями довольно отвлеченного характера на малейшие повороты в своем творчестве, аргументированно противопоставить свои воззрения взглядам других композиторов, но не дают или почти не дают указаний к пониманию образного строя созданных им произведений¹.

¹ Образцом литературного стиля Булеза может служить фрагмент из его ответа Б. Гавоти о смысле своей творческой деятельности: «Мне кажется, что настоящее поколение могло бы проститься со своими предшественниками. Оно пришло определить себя довольно точно и ясно, чтобы не соглашаться более на шефство и не подвергаться постоянной заботе. Одно определенно, начиная с морфологии и кончая концепцией произведения, все было сильно «взято под вопрос», и это не посредством революционного каприза, более или менее обосновательного, которое удовлетворилось бы объяс-

Нередко Булеза упрекают также в непоследовательности, неожиданном изменении магистрального направления своего творчества, когда он уходит от предложенной им же идеи тотальной серийности к алеаторической музыке или пренебрегает композицией ради дирижерской и музыкально-общественной деятельности. Исследователей смущают эти неожиданные повороты в его творчестве, они не находят им достаточно приемлемого объяснения. Что это: преднамеренный аскетизм или нарочитый снобизм, рассчитанный на понимание в узком кругу?

Однако уже в небольшой исторической перспективе опровергается бытующее мнение о дисгармоничности его творческого пути, за завесой полемической заостренности просматривается закономерная логика его эволюции. Творчество Булеза осмысливается как неотъемлемое звено в музыкальном искусстве современного Запада. Очевидной становится эстетическая значимость предложенных им творческих решений, их тесная связь с социальными явлениями, художественными тенденциями времени. Выясняется, что творчество Булеза родственно поколению многих французских художников второй половины столетия: оно — порождение духовного климата послевоенной Франции.

Родиной Булеза является маленький городок Монбризон в департаменте Луары на юго-западе Франции. Здесь 26 марта 1925 года в семье технического директора сталелитейного завода родился Пьер Булез. С шести лет Пьер начал заниматься фортепиано, в семь лет поступил в местную католическую семинарию «Институт Виктора-де-ля-Прад». Несмотря на то, что в этом провинциальном городке не было того, что впоследствии композитор назовет «обычной музыкальной жизнью» (концертов, музыкальных спектаклей и т. п.), музыкальные впечатления будущего композитора были довольно разнообразными. Это — исполняемые им фортепианные сочинения Шопена, а вместе с любителями музыки — камерные сочинения Гайдна, Моцарта, Бетховена, Форе, Сен-Санса, Шуберта, в хоре католической семинарии — музыка Баха, Жоскена Депре, Орlando Лассо и других. Эти музыкальные впечатления уже в то время аккумулировались в желание посвятить себя музыке, «сделать музыку подлинным центром своего существования, а не просто эпизодом».

В пятнадцать лет Булез заканчивает семинарию со сдачей экзаменов на первую степень бакалавра. Отец, зная о математических способностях сына, прочит ему карьеру инженера. По настоянию отца 1940/41 учебный год Булез проводит в Сен-Этьене. Там он воспитывается в пансионате Сен-Луи и продолжает заниматься фортепиано у одного очень «передового» преподавателя, где он откры-

нием определенных постулатов без связи с объектом, а посредством связи интуиций, контролируемых необходимой логикой в их единстве. Если бы в новой концепции музыки имело бы место ниспровержение в области поэтической, ничего не существовало бы там такого, что захватывало бы... Нельзя не сказать, что такая концепция может только шокировать приверженцев уже вытрянутой из жизни традиции, потому что эти последние имеют, к несчастью, большую склонность преподносить свои привычки и навыки мыслить в качестве естественных и неизменных законов» (88, 69—70).

вает для себя музыку Дебюсси, Равеля. Летом 1941 года он получает вторую степень бакалавра.

Следующие два года Булез проводит в Лионе. В Лионском университете он совершенствуется в математических науках и продолжает увлеченно интересоваться музыкой. В Лионе Булез впервые услышал симфонический оркестр, оперу (первой, прослушанной им оперой был «Борис Годунов»), здесь известная певица Нинон Валлен приглашает его аккомпанировать ей в концерте. На исходе 1942/43 учебного года Булез решает посвятить себя музыке полностью и осенью 1943 года уезжает в Париж.

В Парижской консерватории Булез записывается в подготовительный класс гармонии Ж. Дандло и занимается там в течение года, берет уроки контрапункта у А. Ворабур, жены А. Онеггера, прилежно занимается фортепиано. В 1944 году Булез переходит в класс гармонии О. Мессиана. Это было важным событием в жизни молодого человека, потому что встреча с Мессианом оказала значительное влияние на формирование его творческой личности.

В начале 40-х годов Мессиан был уже признанным композитором, он находился в расцвете творческих сил и приближался к осуществлению замысла своего лучшего произведения — симфонии «Турангалила». После возвращения из концлагеря с 1941 года Мессиан начинает вести класс гармонии в консерватории. Его курс гармонии отличается широтой анализируемого материала от «Дон Жуана» Моцарта до «Пеллеаса и Мелизанды» Дюбюсси, от григорианского хораля и музыки старых полифонистов до современности. В 1944 году друг Мессиана египтолог Гюи Бернар-Делапьер предоставил в его распоряжение свою парижскую квартиру для проведения там вне официально-го обучения консерватории курса анализа, которые также посещал Булез. О плодотворности занятий Мессиана может свидетельствовать воспитанный им блестящая плеяда композиторов и музыкантов, бывших соучеников Булеза: Ж.-Л. Мартине, И. Лорио, М. Ле Ру, С. Нигт, И. Гримо.

Отношения между Мессианом и Булезом уже в то время складывались сложно и неоднозначно. Мессиан внес немало нового в художественное сознание Булеза. Он приобщил его к далекому в то время от традиционных канонов выразительному строю своей музыки, познакомил с особенностями своей ладогармонической и ритмической техники. От него Булез почерпнул направляющие принципы в анализе «Весны священной» Стравинского, которые затем оформил и систематизировал в большой статье «Стравинский жив». От Мессиана также Булез почерпнул оказавшуюся весьма плодотворной для его дальнейшего творчества идею раздельной организации ритма и звуковысотности.

Влияние Мессиана обнаруживается и в творчестве Булеза того времени — в «Трех псалмодиях для фортепиано» (1945). Это сказывается в общем эмоциональном настрое, объединяющем колдовской, «заклинательный» характер музыки предвоенных сочинений «Молодой Франции» с экстатическими настроениями немецкого экспрессионизма и французского импрессионизма.

Но, несмотря на благотворное воздействие в целом Мессиана,

Булез решительно отказался следовать его пути в творчестве. Содержательный строй музыки Мессиаана Булез находил старомодным. Ироническое отношение вызывала мысль о возможном возрождении какой-либо древней музыкальной культуры посредством имитации ее отдельных структурных элементов. Булез искал пути к большей жесткости и аскетичности музыкального выражения. И он ее нашел в музыке новенцев. «Когда он пришел в класс впервые, — вспоминает Мессиаан, — он был очень милым. Но вскоре он стал сердитым на весь мир. Он думал, что все происходящее в музыке дурно. В следующем году он открыл серийный язык, и он обратился к нему с безграничной страстью, полагая, что это была единственно жизнеспособная грамматика» (89, 28).

Мессиаан, познакомивший Булеза с «Воццеком», Лирической сюитой Берга, первыми произведениями Шёнберга, проявил тем не менее полное безразличие к серийной технике, в то время как для Булеза она предстала единственно возможным способом музыкального выражения.

В 1945 году Булез присутствовал на исполнении Квинтета для духовых Шёнберга в концерте, дирижируемом Р. Лейбовицем. Это была его первая встреча с серийной музыкой. Булез ощутил принципиально новый образный строй, к которому инстинктивно стремился: «Для меня это было откровением. Произведение не подчинялось никакому тональному закону; я там нашел гармоническое и контрапунктическое богатство, способность к развитию и расширению речи, которые я не находил в то время ни у кого» (90, 29). Вместе с несколькими студентами из класса гармонии Мессиаана Булез приходит к Лейбовицу и просит его о курсе лекций по додекафонной музыке.

Занятия с Рене Лейбовицем продолжались приблизительно в течение года. В прочитанном им курсе лекций в особенности глубокое впечатление произвел на Булеза анализ Симфонии ор. 21 Веберна. Булез даже переписывает это сочинение, размышляя о звуковысотной организации, далекой от классической тональности. Период обучения у Лейбовица был ознаменован также и тем, что в конце 1945 года Булез примет участие в концерте из произведений Шёнберга, дирижируемом Р. Лейбовицем. Он исполнит партию фисгармонии в одном из произведений Шёнберга. Но разрыв с Лейбовицем будет в той же мере решительным, как и желание заниматься у него. В 1946 году ко времени сочинения Первой фортепианной сонаты он будет по существу завершен.

С легкой руки Булеза, из его многочисленных высказываний следует, что причиной их расхождения явились слишком ортодоксальные взгляды Лейбовица на додекафонную технику и творчество новенцев в целом. С легкой руки Булеза за Р. Лейбовицем укрепилось мнение как о некоем «педанте» серийной музыки, его неспособности развить дальше серийную идею. Однако попытаемся взглянуть на их взаимоотношения с другой стороны — художественной ситуации французской музыки послевоенного времени.

Рене Лейбовиц был во Франции периода войны и непосредственно послевоенного времени единственным композитором, посвященным

в додекафонную музыку и творчество нововенцев. Его книги «Шёнберг и его школа», «Введение в 12-тоновую технику», вышедшие в конце 40-х годов, явились во Франции первыми систематизированными изданиями по творчеству Шёнберга, Берга и Веберна. В 1948 году Лейбовиц посетил Шёнберга в Америке. По приезду был приглашен для проведения курса лекций в Дармштадт. Для Булеза, стремящегося познать технику композиции той образно-выразительной сферы, к которой он интуитивно стремился, Р. Лейбовиц мог стать единственным наставником. Быстро закончившуюся пору ученичества Булеза у Лейбовица можно объяснить не ортодоксальностью взглядов последнего, как это следует из слов Булеза, а скорее тем, что в оценке творческого наследия нововенцев у Лейбовица более преобладал объективный взгляд исследователя, а у Булеза — взгляд композитора, ищущего теоретическое обоснование для своего творчества.

Но неоспоримым остается факт огромного влияния Лейбовица на формирование творческой личности Булеза. Заметим, например, что в книге «Шёнберг и его школа» Лейбовицем было приведено немало аргументов в защиту нововенцев и для обоснования объективной значимости их творчества. В частности, признание специфического свойства западноевропейской музыки в контрапунктической организации музыкальной ткани, роли сознательного творческого усилия, «патримония духовной активности» в ее поступательном движении, диалектики идеального замысла и реального осуществления, «качественной идентичности» западноевропейской музыки на всех стадиях ее развития и т. п. В более углубленном виде эти мысли Р. Лейбовица будут представлены спустя десятилетие в теоретических статьях Булеза для французской музыкальной энциклопедии. Подробный тщательный анализ подавляющего числа сочинений Шёнберга, Берга и Веберна, сделанный Лейбовицем, также облегчил работу Булеза в поисках собственного пути.

Булез в своем восприятии музыки нововенцев сразу же расставляет свои акценты, которые в далекой перспективе окажутся для него не безусловными, но на данном этапе необходимыми в становлении собственной творческой позиции. У Шёнберга он находит отсутствие единства между интонационным содержанием и структурно формообразующими свойствами произведений. Булез подвергает критике, говоря его словами, не только морфологический уровень серийной техники Шёнберга (пресловутое запрещение о неповторении звука хроматической двенадцатитоновой системы до тех пор, пока не прозвучат все остальные), но и синтаксический, «нежелание» композитора продвинуть серийный принцип до организации структуры произведений. Музыка Берга вызывает у Булеза протест из-за альянса между серийным письмом и тональностью, в то время он отводит Бергу роль только «крайней точки поствагнеровской линии».

Особенное внимание Булеза привлечет Веберн: чистота его экспрессии, строгость организации, отсутствие свободных голосов и т. п. Французский композитор будет среди первых, кто по-настоящему почувствует выразительный смысл прерывистого звукового развития у Веберна: «В то время, как Шёнберг и Берг доверялись романти-

ческому потоку, Веберн поплыл против всех наследственных риторик. Он был одержим строгим порядком даже относительно пауз-молчаний, одержим до такой степени, как никто до него. Можно было бы упрекнуть Веберна в схоластике. Но это — аскетическое мужество, упорство, это молниеносная сущность. В паузах содержится особый раздражающий смысл музыки Веберна. Ведь музыка — это не только искусство звуков, но и контрапунктов звуков и молчаний» (91, 45).

Свое восхищение организацией музыкальной ткани у Веберна композитор впоследствии перенесет на весь его творческий облик. Веберн останется для него навсегда примером бескомпромиссного служения искусству. В статье для музыкальной энциклопедии Булез напишет: «Веберн остается началом новой музыки; все композиторы, которые не ощутили и не поняли неизбежной необходимости Веберна, совершенно бесполезны. Возможно, что музыка Веберна, как и поэзия Малларме, никогда не станет такой же популярной, как и их современников; по меньшей мере она сохранит силу примера, исключительную чистоту, которые всегда обяжут музыканта внести свои метки по отношению к ней, и это в более острой манере, чем по отношению к любому другому музыканту.

Веберн был учителем в размышлениях нашего поколения, смертным реваншем в безвестности, которая скрывала его существование. С настоящего времени его можно рассматривать как одного из великих музыкантов нашего времени, незабываемого человека» (92, 379).

В 1946 году недавно организованная труппа М. Рено и Ж.-Л. Барро готовилась открыть свой первый театральный сезон спектаклем «Гамлет» по Шекспиру. Музыкальное оформление к спектаклю было написано А. Онеггером. В партитуру оркестра были введены волны Мартено, и требовался исполнитель на этом инструменте. Онеггер рекомендовал ученика своей жены П. Булеза, который уже до того времени играл на волнах Мартено в театре «Фоли Бержер». Так случай сводит П. Булеза с труппой М. Рено — Ж.-Л. Барро. В течение десяти лет Булез работает музыкальным руководителем этого театра, дирижуя написанной к его спектаклям музыкой Ж. Орика, Ф. Пуленка, А. Онеггера, А. Соре и других. Он принимает участие в гастролях труппы по Америке и представляет там молодое поколение французских композиторов, выступает в конференциях, концертах. Сотрудничество с театром «Пти Марини», продолжавшееся многие годы, обогащает композитора. Работа в качестве музыкального руководителя пригодилась Булезу для самостоятельной деятельности в качестве дирижера. По мнению Булеза, титул «музыкальный директор» звучал более впечатляюще, чем содержание самой работы. Речь шла об оркестровке на 10—15 минут фанфарной и т. п. музыки. Однако в общении с Ж.-Л. Барро Булез приобрел большой опыт, на примере театральных репетиций он учился работать с оркестром. Длительность общения Булеза с театром М. Рено — Ж.-Л. Барро после периода метаний между Мессианом и Лейбовицем и разрыва с ними свидетельствует о преодолении некоторой дисгармоничности внутреннего существования, об обретении художественного окружения, соответствующего

его собственным поискам. Театр Ж.-Л. Барро завершил стадию ученичества в творческом росте Булеза, уточнил его художественные искания, дал им словесное и театральное, сценическое подтверждение.

Со своей стороны Ж.-Л. Барро вспоминал о первых днях работы Булеза в театре: «Булез пришел в свои двадцать лет. Он нам сразу же понравился. Ежистый и очаровательный, как молодой кот, он плохо переносил дикий, очень приятный темперамент. Он быстро приобрел уважение наших товарищей... Мы «узнали» друг друга. Мы были той же крови... В ту пору он жил «царапаясь», «выпустив все когти».

Он никого или почти никого не щадил. Он был язвительным, агрессивным, иногда возбуждающим: его взгляды должны были доставить ему неприятности... Но за этой анархической нелюдимостью мы почувствовали в Булезе чрезвычайное целомудрие редкого темперамента, чрезмерно нервную чувственность, видели скрытую сентиментальность... Всякий раз, когда я слушаю музыку Булеза, я слышу неистовые толчки, брызжущую ключом страстность, лирические взрывы, неожиданно сдерживаемые чрезвычайным, удивительным целомудрием... С первых контактов мы сразу угадали, что в Булезе «вышивается» редкая «драма расцвета». Он был одержимым, умелым. Его атаки, часто «кровопролитные», были его защитами. Мы очень хорошо чувствовали его и потому все больше любили» (93, 34).

Что же привлекло Булеза в работе труппы «Пти Марини», какие духовные нити взаимопонимания, стремлений надолго связали двух выдающихся представителей художественной интеллигенции во Франции послевоенного времени: Ж.-Л. Барро и П. Булеза? Отчасти об этом нам может рассказать та духовная атмосфера, в которой появился этот театр.

Театр «Пти Марини», возглавляемый М. Рено и Ж.-Л. Барро, возник сразу же после войны. Огромный общественный резонанс этот театр получил по той причине, что его художественно-эстетические и этические устремления явились прямым порождением взглядов определенной части французской интеллигенции во время войны и в непосредственно послевоенное время.

Война явилась важным рубежом в развитии французской литературы и искусства. Угроза экономического и духовного порабощения была воспринята лучшими представителями французской интеллигенции как катастрофа. Для французов очевидными были оскорбительная покорность и унижительная абсурдность поражения. В стране с давними традициями гуманистического искусства, высокоразвитым чувством человеческого достоинства это не могло не вызвать волну протеста. Эта социально-политическая ситуация обусловила рубежный момент в развитии французской литературы и искусства. В 1943 году, подытоживая экзистенциальное мироощущение в период между двумя мировыми войнами, выходит в свет основная теоретическая работа по французскому экзистенциализму «Бытие или небытие» Ж.-П. Сартра. Она рассматривает мир как хаос, лишенный закономерных связей и логики, в ней сознание абсурдности существования сочетается

со стремлением к внутренней свободе, самоутверждению в художественном творчестве.

Но понятие внутренней свободы получает в годы войны и иной смысл. Война, гитлеровская оккупация, угроза национального порабощения объединили людей различных политических взглядов, и «между двумя направлениями — плыть по течению, отстраниться или плыть против течения, Соппротивление, борьба — многие поэты, не задумываясь, выбрали второй путь. В конечном счете этот выбор стал парадоксально их „шансом жизни“» (94, 48).

Поэзия Соппротивления объединила значительное число французских поэтов — Ж. Марсенака, М. Риффо, Т. Тцара, А. Френо, П. Сегерса, С.-Ж. Перса и других. Активными участниками движения Соппротивления становятся поэты-сюрреалисты Л. Арагон, П. Элюар, Р. Деснос. Поэт-сюрреалист Р. Шар с подпольной кличкой «Капитан Александр» командовал партизанским отрядом в Провансе. Писатель-экзистенциалист А. Камю принимал участие в работе подпольной организации «Комба» («Борьба»). К поэзии Соппротивления примкнули П. Клодель, А. Мишо и др. Ведущая роль коммунистов в движении Соппротивления (некоторые поэты-сюрреалисты стали членами ФКП) обусловила сильное влияние марксистских идей.

Во время войны поэты круто изменили направление своего творчества, связав его тесно с идеалами всеобщего братства. При этом приемы проникновения в духовный мир человека, имеющиеся ранее у поэтов-сюрреалистов, вошли в поэзию Соппротивления, но видоизменились под влиянием больших нравственных и социальных задач, поставленных временем. Отражение духовного мира человека в спонтанном потоке романтических реминисценций, в неожиданном сцеплении различных чувств, образов, предметов теперь в поэзии Соппротивления было осмыслено под иным углом зрения — чувством солидарности, дружбы, непримиримой борьбы с врагом. Неистовый индивидуализм, высвобождение подсознательного, характеризующие довоенное сюрреалистическое движение в поэзии, сменяются сознанием неизмеримой ценности человеческого достоинства. Призыв к гуманизму, к сохранению высших духовных ценностей в человеке, личная моральная ответственность за судьбы мира — все это образовало целостную форму мировоззрения многих поэтов и художников в годы войны. Все это привело к усилению в поэзии интеллектуализма, философской направленности. Высокими этическими принципами, большим внутренним напряжением прониклось, например, творчество Р. Шара. Его «Листики Гипноса», написанные в подполье и опубликованные в 1946 году, открыли не только жестокость существования, но и человека, заряженного необходимостью борьбы, желанием исполнить то, что повелевает честь: «Быть стойком — значит оцепенеть, надев прекрасную маску нарцисса. Мы измерили всю ту боль, какую палач, если представится случай, взыщет с каждой пяди нашего тела, потом со сжавшимся сердцем мы вышли и приняли вызов» (95, 298).

В предчувствии победы над фашизмом в среде французской интеллигенции жила мысль о социальном обновлении, которое принесло бы свободу и справедливость и открыло «доступ к власти тем, кто безусловно честен» (Ж.-Л. Барро). Этические нормы чрезвычайных обстоятельств лет Сопротивления — мужество, благородство, честность — для лучшей части французской интеллигенции стали этическими нормами послевоенных лет. Но в послевоенной Франции изменилось соотношение сил. Реакция победила прогрессивное народное движение, с согласия новых правителей восстанавливался старый порядок, время играло в пользу его сохранения. Надежда на социальное обновление была попорчена. Крах этих надежд вызвал новую волну безверия и скептицизма. Ж.-Л. Барро писал: «В 1947 году после того, как в мире произошло так много событий, мы могли думать, что все изменится, что наступит новая эра, что после безмерных мук и страданий, после того, как раскрылась такая пропасть цинизма, слова обретут свой подлинный смысл, а ценности — свою истинную ценность, что произойдет обновление социальных институтов, что общественная жизнь будет происходить открыто, на глазах у всех. Но нет. Ложь по-прежнему проникала всюду: слова утратили свое привычное значение. Обман был возведен в правило... Один лишь цинизм не страшился гласности, а без мошенничества не обходилось нигде и ничто» (96, 188—189).

В это время с новой силой вспыхивает интерес к идеям экзистенциализма. Всякое стремление к общедоступности искусства рассматривается определенной частью французской интеллигенции как приспособленчество, как изменение высоким задачам художественного творчества. Прежняя экзистенциалистская поэзия — об одиноком индивиде, помещенном в некоммуникабельный мир, пытающемся под натиском враждебных сил сохранить человечность, — становится более собранной, импульсивной и элитарной: «В 1946 году я пришел к убеждению, что самая почетная, благородная, хотя и непомерно трудная задача и очень редко достигаемая цель состоят в том, чтобы выстоять. Подразумевая: выстоять, не продаваясь», — писал Ж.-Л. Барро (97, 65). Так рождается стоическая непокорность, стремление к эзотеричности художественного выражения, означающие новый этап трагического разлада художника со временем, кризиса личности в буржуазном обществе.

Изменение в соотношении прогрессивных и реакционных сил в послевоенной Франции с неотразимой достоверностью для определенной части французской интеллигенции еще раз подтвердило мысль об изначальном трагизме, присущем человеческому существованию. Отчаяние, тревога, страх — эти доминирующие настроения требовали своего воплощения в художественном творчестве. Ощущению катастрофичности действительности противопоставлялось желание более полного отражения себя в искусстве. Стремление к новой психологичности искусства заключало в себе способность сочетать стремительность эмоциональных реакций с широкоохватностью смысловых аспектов, внутреннюю аскетичность с неистовством.

Мощным вдохновителем идейного направления для театра «Пти Марини» был, по признанию Ж.-Л. Барро, Антонен Арто. Еще в начале своей артистической карьеры в труппе Дюллена Ж.-Л. Барро познакомился с А. Арто и тогда между ними происходили долгие беседы о театральном искусстве. Мысль А. Арто об имитации восточного театра как необходимым условием воссоздания атмосферы галлюцинаций и страха вошла в актерскую и режиссерскую технику театра «Пти Марини». Но более важным воздействием восточного театра видится в создании космического пессимизма, которое образовало эмоциональную подоснову театра жестокости» А. Арто и постановок Ж.-Л. Барро. На этом фоне театр «Пти Марини» вывел на французскую сцену лирического героя, философично познающего мир, погруженного в проблемы нравственного бытия. «Актером яркой индивидуальности, редкой утонченности и одухотворенности, единственным лириком парижской сцены» (98, 5) называют Ж.-Л. Барро. В его актерском почерке совместились глубина психологического проникновения с выразительностью пластического рисунка. Исконные французские традиции декламационного чтения, театральной школы представления были подчинены раскрытию основной темы постановок в «Пти Марини» — темы потерянности, тревоги, неприспособленности к социальному окружению, подавляющего человека; неистребимой готовности бороться против бессилия и отстаивать человеческие идеалы. Осуществляя постановки «Гамлета» Шекспира, «Христофора Колумба» Клоделя, «Вишневого сада» Чехова, «Процесса» по Кафке, «Носорогов» и «Воздушного пешехода» Ионеско, этот театр не только обновлял и расширял репертуар французской сцены, но и воссоздавал невиданную дотоле интенсивность внутреннего переживания современного человека, его воображения, способность облекать самые потаенные мысли в реальность конкретного бытия.

О глубоком влиянии театральных идей Антонена Арто на образный язык Булеза свидетельствует признание самого композитора. В статье, озаглавленной «Звук и слово», Булез пишет о тех художественных задачах, к которым он стремился в своих вокальных сочинениях, о том, что в соотношении звука и слова он следовал заветам А. Арто: «Имя Антонена Арто быстро приходит на ум, когда ставятся вопросы о вокальной передаче или о разъединении слов и их расщеплении; его как актера и поэта естественно занимали вещественные проблемы исполнения на том же основании, что и композитора, который исполняет и дирижирует. Я не компетентен в том, чтобы углубляться в язык Антонена Арто, но я могу признать в его сочинениях основательный интерес к современной музыке; стоит услышать при чтении его собственных текстов сопровождающие их крики, шумы, ритмы, чтобы сказать, что он нам указал, каким образом оперировать взаимопроникновением слова и звука, каким образом заставить «брызгать» фонему, когда слово исчерпало свои выразительные возможности, короче, каким образом организовать бред? Какая бессмыслица и какая абсурдная

связь слов, говорят! Полно! Вы верите в простые головокружения импровизации? в простые способы «элементарной» сакрализации? Все более и более я полагаю, что для того, чтобы сделать бред действенным, нужно его рассмотреть и, конечно, организовать» (99, 62).

Характерно, что, будучи музыкальным руководителем «Пти Марины» и имея возможность создавать музыку к самым разным спектаклям, Булез написал музыку лишь к одному — «Орестее» по Эсхилу. И немаловажную роль в этом сыграло то обстоятельство, что Ж.-Л. Барро связывал «Орестею» с Востоком, и в его восприятии выразительная суть музыкального языка Булеза являлась прямо адекватной атмосфере страха и галлюцинаций в восточном театре: «Учитывая то обстоятельство, что «Орестея» отражает переход от полувосточной античности к собственно эллинскому периоду, когда Греция обращается лицом к Западу, мы сочли возможным при разработке музыкальной формы хоров и инструментовки сделать «упор» на протяжении почти всей трилогии не столько на Запад, сколько на Восток. Запад получает перевес лишь в заключительной сцене, когда Афина превращает Эриний в добрых богинь. Вместе с Булезом, которому мы поручили написать музыку, я слушал музыкальное сопровождение спектаклей театра «Но» и других японских театров, а также музыку тибетских лам. Благодаря этому Булез получил возможность при составлении партитуры, в принципе связывающей «Орестею» с Востоком, применить свои излюбленные оригинальные теории (додекафонизм, серийная музыка), отведя для музыкальной транспозиции, символизирующей обновление цивилизации в «Орестее», лишь заключительные тридцать минут» (100, 127—128).

И если театр Ж.-Л. Барро явился для Булеза школой лирического самораскрытия, составившего ядро образного ареала в произведениях будущего композитора, то в других своих качествах — жесткой аскетичности выражения, разорванности логических связей — музыка Булеза стала ровесником и идейно-эстетическим собратом возникшей в послевоенное время драматургии театра абсурда.

По мнению ее основного представителя Эжена Ионеско, основные эмоционально-психологические двигатели в поведении современного человека — страх, отчаяние, одиночество как гарантия защиты от хаоса и абсурдности мира — не находили адекватного воплощения в драме. В нем рос бунт против сложившихся театральных традиций, которые ему представлялись нелепыми, тягостными; «жюльничеством, шитым белыми нитками». Он стремился ощущение абсурдности внутреннего существования показать в алогичности сценического действия, создать его вне яркой обнаженности чувств, лирического самораскрытия героев, а, напротив, с предельной обезличенностью, отсутствием острых характеров². Ионеско пишет

² Последнее совсем не исключает идейной направленности пьес Ионеско. Пример неявного, подразумеваемого и вместе с тем естественного разрешения вопроса об об-

драмы, где соединяет гротеск и буффонаду, трагедию и фарс. Он писал: «Итак, если достоинством театра было увеличение эффектов, необходимо их еще более подчеркнуть, увеличить, максимально акцентировать, сдвинуть с места театр с этой промежуточной зоны, которая не является ни театром, ни литературой. Это восстановит его в собственных рамках, в естественных границах. Необходимо не только спрятать трюки, но и сделать еще более видимыми, совершенно очевидными. Идти к глубине через гротеск, карикатуру, мни-ную бледную иронию салонных остроумных актеров. Нет салонным комедиям, больше фарса, чрезвычайного пародийного шаржа. Юмор — да, но в соединении с бурлеском. Жесткий, чрезмерный, без утонченности комизм. Нет также драматическим комедиям. Больше возвращения в невыносимое. Довести все до пароксизма, до того момента, когда открываются трагические первопричины. Создать неистовый театр, неистово комический, неистово драматический» (102, 13). И далее: «Я никогда не понимал различия, которое делают между комическим и трагическим. Комическое, будучи предчувствием абсурда, мне кажется более приводящим в отчаяние, чем трагическое. Комическое находится по ту сторону надежды и отчаяния. С другой стороны, тщетность наших усилий тоже кажется комической» (103, 13—14).

В этой атмосфере художественной жизни послевоенной Франции происходило духовное мужание Булеза. Мощная волна духовного Сопротивления коснулась Булеза еще в Лионе, в особенности, на последнем году пребывания там. В общении с кругами французской художественной интеллигенции крепло самосознание будущего композитора. В то время он окончательно утрачивает веру в незыблемость канонов классического образования, полученного в католической семинарии. Он заражается общим настроением борьбы, желанием непреодолимого сопротивления жестокости. И подобно тому, как в литературном письме Булез стремится избавиться от груза классического образования, в области музыки он отбросит все то, что будет отдалять его от современности, что не будет отвечать его потребности в напряженной неистовости эмоций, соединенной с безупречной строгостью выражения³.

Появление Булеза как создателя теории тотальной серийности во французской музыке послевоенного времени выглядит на первый взгляд неожиданным. Дело в том, что произведения нововенцев,

существенно-политической направленности пьес Ионеско вопреки явной привязке к критике «человека вообще» приводится в книге Т. Проскурниковой «Французская антидрама». Т. Проскурникова пишет, что драматург предоставил текст «Носорогов» читателям и особенно режиссерам, постановщикам как будто бы различные и даже диаметрально противоположные толкования. Яркое антифашистское звучание придал пьесе Ж.-Л. Барро в парижской постановке 1960 года. С той поры интерпретация пьесы «Носороги» стала близкой и для Ионеско, который говорил впоследствии о том, что под носорожьей болезнью им подразумевался нацизм (101, 67—68).

³ В беседе с Б. Дельежем Булез говорит специально о том, что занятия в католической семинарии, обозначившие глубокое противоречие между конфессиональным обучением и личными убеждениями, явились мощным катализатором в формировании образа мыслей будущего композитора (104, 9).

в частности Шёнберга, относительно регулярно исполнялись во Франции в 20—30-х годах, но мнение французской общественности было единодушным: положительно оценивалось стремление нововенцев к тотальному обновлению звуковысотной организации, но давление этой «церебральной» деятельности на образно-выразительный строй музыки воспринималось как недостаток. Раздавались упреки в скудости воображения Шёнберга, в слишком строгом следовании серийной догме, в отсутствии гуманистического начала, музыкального языка как средства общения между людьми. «Без сомнения, в настоящее время нет ни одного музыканта, который в такой же степени содействовал бы обновлению современной музыкальной техники, как Шёнберг. Можно сожалеть, что в своих технических поисках автор потерял все то, что мог бы сохранить: поэзию, чувственность, эмоцию» (А. Прюньер); «Шёнберг принес нам полное освобождение от тональности, возможности новой архитектуры. Его «Учение о гармонии» с этой точки зрения также строго, как и «Трактат» д'Энди... Заблуждение в его последних сочинениях проистекает более из заблуждений теоретика, чем музыканта; слуховое удовольствие там полностью исключено, это музыка совершенно мозговая» (А. Онеггер) (105, 177).

И вот в послевоенное время во Франции не только принимается конструктивная идея и выразительный потенциал серийной музыки. Французская музыкальная среда выдвигает в этой области лидера европейского масштаба — Булеза. Безусловно, серьезные и глубокие изменения в общественном и духовном сознании Франции периода и войны и непосредственно послевоенного времени сыграли решающую роль в этом настойчивом обращении к технике серийной организации. Музыка Шёнберга влекла Булеза сочетанием предельной субъективности эмоционального строя, его романтической взвинченностью и объективированным способом выражения. В ней композитору открывалось мятущееся, поглощенное собой сознание, представившее дисгармоничность внутреннего существования как дисгармоничность мира, отождествившее романтическую взвинченность настроений с хаотичностью мира, разорванностью в нем логических связей и понятий. Тонально-гармоническое развитие, освобожденное от необходимости разрешения, разорванный мелодический рисунок, господствующий вариационный принцип развития, преодолевающий квадратность, замкнутость структурных схем — все эти приемы в сочетании с патетическим тоном изложения обретали выразительность предельно индивидуализированного и конденсированного эмоционального строя. Это повышенная эмоциональная экспрессия музыки Шёнберга стала для Булеза одной из важнейших предтеч в музыкальных картинах абсурдности мира, которые он хотел осуществить в своем творчестве.

Но Булез желал несколько иных штрихов и эмоциональных акцентов в этой хаотичной картине мира. Буквально в тон драматургии театра абсурда он стремился привнести в эту взвинченную эмоциональность черты гротеска и буффонады, трагедии и фарса, избавить эмоциональный строй своей музыки от пароксизма страха

и отчаяния, сообщить ему больше собранности, аскетизма, сделать разорванность логических связей и понятий не выражением экстремальной ситуации сознания художника, а обычным состоянием бредового, галлюцинирующего сознания.

Влечение к серийной организации музыкальной ткани было инстинктивным и всепоглощающим. Так, по поводу одного из своих первых сочинений «Трех псалмодий» для фортепиано, помеченных как ор. 1 (1945), Булез писал: «О Шёнберге я знал в ту пору очень немного, точнее два его произведения, оба атонального периода, а не серийного: «Лунный Пьеро» и Три пьесы, ор. 11. Когда я сочинял «Три псалмодии», я не знал о существовании серийной музыки, но у меня было очень ясное ощущение атональности» (106, 32). О влиянии и даже намеренном подражании нововенцам свидетельствуют два произведения Булеза, написанные в 1946 году: Сонатина для флейты и фортепиано и Первая фортепианная соната.

«Когда я писал это произведение (Сонатину для флейты и фортепиано), я хотел сделать цельное произведение, и Камерная симфония Шёнберга оставила на ней большой отпечаток. В этом произведении объединены четыре части сонаты, но в то же время эти четыре части образуют четыре строфы, четыре этапа развертывания одной части... В Сонатине я это сделал с одним исходным материалом, впрочем, очень простым. Прежде всего я хотел проэкспериментировать, каким образом можно расширить в разных смыслах материал, так сказать, придать ему эластичность, наделить его способностью ко многим задачам. В сущности, просто имеется направляющий материал, который становится первой темой, своего рода сонатным аллегро, затем второй, становящейся скерцо; тот же материал, последовательно трансформированный в скерцо, — медленной частью и финалом. Меня интересовали метаморфозы одной темы, и с этой точки зрения это произведение более едино, чем Камерная симфония Шёнберга, потому что основной материал более компактный. Да, Камерная симфония Шёнберга очень повлияла в ту эпоху...», — таково было признание Булеза в беседе с С. Дельежем (107, 32). В той же беседе он подтвердил впечатления С. Дельежа о родстве между Пьесами для фортепиано ор. 23 Шёнберга и Первой фортепианной сонатой: «Да, в то время я много их играл. Но прежде всего я открыл ор. 11 Шёнберга. Он был долгое время на моем фортепиано, и его влияние очень значительно в этой сонате, даже если в ней нет сверхнапряженного романтического характера этих пьес. Третья пьеса из ор. 11, а также естественно ор. 23 направили меня к фортепианному письму, полностью отличающемуся от того, что я знал, не считая — необходимо быть точным — фортепианного письма Мессиана» (108, 34).

Но уже во Второй сонате для фортепиано композитор, по его словам, порывает с шёнберговской концепцией серии — серией звуковысот. Он создает определенное число мотивов, которые питают интонационное содержание произведения. На основе контраста между фрагментами, содержащими рельефные и «рассеянные» мотивы те-

мы, Булез создает необычную образно-интонационную динамику. И это ему дает возможность преодолеть нормы классических форм: «Возможно, под влиянием всей нововенской школы, которая хотела попытаться восстановить все старинные формы, я прельстился их полным разрушением; я хотел разрушения того, что было сонатной формой в I части, растворение формы медленной части посредством тропа, рассеивания формы скерцо посредством вариационной формы, наконец, разрушения в IV части фугированной и канонической формы. Я употребил, может быть избыточно, негативные слова, но во Второй сонате, очень сознательно, наперекор принудительной форме, имеется взрыв, растворение, рассеивание, когда все классические формы были преданы огню. После этой Второй сонаты я никогда не писал, опираясь на формы прошлого, я всегда искал форму, которая находилась бы в соответствии с самой музыкальной идеей» (109, 51—52). В «Книге для струнного квартета» его занимает мысль о том, чтобы придать серии еще более широкое толкование, объединить под эгидой базисной музыкальной идеи разные параметры произведения.

В этих ранних произведениях Булез сумел найти свои стилистические акценты. Он игнорирует предписания строгого додекафонизма, стремится к большей однородности интервального содержания и, что очень важно, к субстанции последовательного симфонического развития, значительно усиливает также принцип тематического единства. При этом романтическая взвинченность настроений, присущая образной сфере немецкого музыкального экспрессионизма, в этих произведениях Булеза приобрела иную, более проясненную по эмоциям и сконденсированную по мысли окраску, вибрирующую между саркастическим, ироническим воображением и жесткостью логических конструкций.

Идея контроля, рационального начала — наследие рефлексирующей тенденции европейской художественной традиции — преследовала композиторов XX века. Превосходство интеллекта над страстью, триумф смысла над психическим инстинктом присущи многим направлениям современной музыки. Однако отстранение лирики не означало ее исчезновения, а лишь сведение к ряду мгновенных эмоционально-психических реакций, в результате чего дуализм чувства и мысли приобретал катастрофически напряженную форму взаимодействия. Французская музыка XX века не оказалась в стороне от этой тенденции. А послевоенная, в особенности в лице Булеза, проявила вкус к максимальной строгости, контролю интуиции. Это образовало некоторую оппозицию по отношению к господствовавшей тогда в Париже музыке Мессиана. И если сравнить Мессиана и Булеза как своего рода художественные микрокосмы, то творчество последнего воспринимается как некоторое ироническое и даже саркастическое снижение возвышенной эмоциональности, как результат введения жесткости, бурлескного начала в возвышенный строй чувств.

Природа творчества Булеза, как и Мессиана, питается глубоким отчаянием. В нем также изначально присутствует потрясенность сознания, ощущение безнадежности. Но выход из отчаяния Булез

видит не в создании иллюзорного мира, а в собственных силах. В тщательности исследования выразительных средств, их организации и логики развития проявляется самодовлеющее желание утвердить себя как созидающую личность. В погоне за некоей творческой идеей, осуществляющей контроль над интуицией, Булез прячет и испепеляет эмоциональность. Эмоциональная жизнь редуцируется, настоящее существование отягощается грузом ретроспективных и мгновенно сменяющих друг друга ассоциаций. Предельный хаос чувств, картина непредвиденного, случайного и утверждение неповторимости, уникальности своей личности, отражение эмоциональной жизни в сжатых импульсах, обостренный психологизм ретроспективных медитаций и стремление к предельной упорядоченности, системе ограничений, последовательной организации причинности — таков характер творческих исканий Булеза этого периода. К этому была устремлена эволюция содержательного строя его музыки от Сонатины для флейты и фортепиано до первой книги «Структур», их собранному и аскетичному выразительному строю. Их содержание отвечало духовным потребностям послевоенного времени. Поэтому первое исполнение этого произведения явилось рубежным во французской музыке: его жесткий, аскетичный выразительный стиль сменил красочную, импозантную музыку Мессиана, найдя немало подражателей.



Сложные художественные задачи, которые Булез выдвигал в своем творчестве, вынуждали его искать пути для своего утверждения и в литературно-словесном виде. Поэтому композиторское творчество у Булеза сопровождалось широким теоретическим обоснованием.

При самом общем взгляде на музыкально-критическую деятельность оставляет сильное впечатление ее общая гуманитарная направленность, умение композитора проникнуть в глубины художественного процесса, выявить различные тенденции в музыке XX века и подчинить их одной, своей идее. Блеск и отточенность мысли, рациональное «прозрение» идеи, четкость, ясность видения поставленной задачи, гибкость в ее решении — все эти качества непременно присутствуют в любой, даже самой небольшой статье Булеза. Читающего его статьи не покидает мысль, что в лице Булеза мы находим одного из ярких представителей французской художественной культуры, анализирующего явления искусства в глубоком срезе исторического развития музыки, в соотношении европейской и вне-европейской музыкальных культур, с кристально чистым выявлением художественных приемов, специфических для поставленной художественной задачи. При этом теоретическая аргументация его идей самая разнообразная: историко-стилистическая, эстетическая, технологическая.

Вместе с тем не следует забывать, что музыкально-критическая деятельность не была для Булеза самоцелью, она служила ему для

утверждения в других, композиторских качествах. Поэтому порой в оценке тех или иных художественных явлений у композитора сказываются личные пристрастия, некоторая противоречивость, иногда смущает резкость тона, полемический задор и даже некоторая звзвительность критического настроения.

В своих статьях Булез наибольшее внимание уделяет творчеству нововенцев. Это и понятно: ведь главным образом творчество Шёнберга, Берга и Веберна было той музыкальной традицией, на которую опирался французский композитор. И при этом он сразу же ясно обнаружил в своих статьях свой музыкальный идеал — творчество своего соотечественника Дебюсси; а также выступил с резкой негативной критикой господствовавшего и официально признанного неоклассицизма, возглавляемого Стравинским.

Музыкально-критическая деятельность Булеза началась в 1948 году. Одну из первых статей он посвящает Дебюсси: «Коррупция в каждениях». В ней он выступает против поверхностного понимания наследия великого соотечественника, простого отождествления его произведений с «картиной», «впечатлением», «звуковой алхимией». В этой статье он отстаивает глубоко новаторскую сущность музыки Дебюсси, преодолевающую установившиеся каноны музыкального искусства, и находит в Дебюсси пророческий пример для себя: «Дебюсси остается одним из когда-либо существовавших самых одиноких музыкантов, и его эпоха обязывала его порой к ускользающим и вероломным решениям. Тем не менее, благодаря некоммуникабельному творчеству и роскошной сдержанности, этот уникальный и разносторонний француз сохранил способность герметичного и волнующего оболыщения. Побуждаемый «желанием идти все дальше, желанием, которое ему заменило хлеб и вино», он давно устранил всякую попытку ссылаться на установившийся порядок. Да, за это поблагодарим его, развратителя „добрых музыкальных нравов...”» (110, 39).

В статье «Настоящее время Баха» Булез дает уничтожающую критику Стравинскому, в особенности его тезису о неспособности музыки выражать ощущения, настроения, психологические состояния, события, явления природы и т. д., подвергает сомнению его эстетику реконструкции и создание нового «коллективного языка», «универсального стиля». Эти ретроспективные неоклассицистские тенденции в творчестве русского композитора Булез объясняет недостаточной активностью (!?) его в обновлении средств музыкальной выразительности: «Непрерывные декларации о беспомощности музыки» выражать, это желание постоянно отсылать к абстракции, к конструкции в себе самой, к игре форм — не были ли они реакцией досады перед лицом серии произведений, которые не знают что «выражать?»» (111, 13). Попутно заметим, что эта характеристика музыки Стравинского не явится для французского композитора «последним словом». Булез по достоинству оценит новаторство Стравинского в большой статье «Стравинский жив». Здесь же такая уничтожающая критика Стравинского дается Булезом для того, чтобы весомее утвердить собственное направление в музыкальном творчестве.

В этой же статье Булез изложит свой взгляд на творчество нововенцев. Он подвергнет критике мысль, высказанную Бергом, о том, что в истории музыки Шёнберг занимает место, аналогичное Баху. Французский композитор скажет, что в противоположность Баху, завершившему определенный период музыкальной истории, ее движение от контрапункта к тональности, Шёнберг открывает новый период, ознаменованный возрождением контрапункта. (Эта точка зрения Булеза, не вызывающая сомнений в своей основной посылке, все-таки в его устах имеет явную тенденцию утвердить додекафонную технику сочинения как единственно естественный и непреложный закон музыкального развития в XX веке.) Характеризуя также здесь вклад учеников Шёнберга в развитие додекафонной техники (эти характеристики с незначительными вариантами будут повторяться во многих других статьях) и делая исключение лишь для Веберна, далеко вперед продвинувшего технику серийной организации, Булез утверждает, что одним из ее основных признаков у Шёнберга, Берга, а также в неоклассицизме Стравинского было достижение определенной «гарантии безопасности» — в синтезе с тональной организацией.

Эту же мысль композитор в более сильном виде повторит в статье «Шёнберг мертв». В ней к оценке наследия Шёнберга он подойдет также пристрастно, не учитывая музыкальной ситуации в период открытия додекафонной техники. Исторически понятная консервативность Шёнберга в том, что серийность не была доведена им до принципа, организующего музыкальную ткань всецело, кажется Булезу непростительной ошибкой. Булез считает, что творческой позиции Шёнберга из-за атавизмов тональной организации недостает устремленности в развитии собственной идеи, и потому его открытия останавливаются на элементарном, морфологическом уровне. Вывод композитора для собственного творческого пути ясен — в активизации интуитивных качеств творческого процесса. Заканчивает статью о Шёнберге Булез максималистским программным заявлением о том, какие возможности, преобразующие и музыкальную выразительность, и технику, раскрываются в более углубленном осознании серийного принципа, и что современный композитор не может не сочинять (!?) в серийной технике: «Мы намерены не обнаруживать веселую одержимость, но совершенно открыто проявить самый банальный здравый смысл, заявляя, что после открытия нововенцев любой композитор бесполезен вне серийных поисков...

...Необходимо отделить серийный феномен от творчества Шёнберга... Может быть, следует условиться о том, что серия есть следствие логически историческое или исторически логическое — по усмотрению каждого. Может быть, следует искать, как Веберн, звуковую форму, стремясь к структуре, вытекающей из материала. Может быть, следует расширить серийную область в других интервалах, а не полутоновых: микродистанциях, нетемперированных интервалах, сложных звуках. Может быть, следует углубить принцип серии, введя четыре звуковые составляющие: высоту, длительность, интенсивность и атаку, тембр. Может быть... следует на-

стойчиво просить композитора о некотором воображении, некоторой дозе аскетизма, а также о небольшой способности размышления, восприимчивости...» (112, 271).

Как нетрудно заметить, к 1951 году, году написания этой статьи, идея тотальной серийности композитором ощущалась в полной мере. В чем же заключалась та «точка опоры», которая позволила композитору перевернуть существовавшие представления о музыкальной организации, выдвинуть на первый план и обобщить, казалось бы, региональные, частные явления музыкального творчества, проигнорировать ее ведущие тенденции? Думается, что с точки зрения общего облика композитора это — ясное, интуитивное осознание желаемой выразительной сферы своей музыки, далеко неординарные способности у человека художественной профессии к логическому размышлению, построению концепции (в этом можно увидеть следствие занятий Булеза математикой, специальные термины которой часто встречаются в его статьях), а также серьезная профессиональная выучка, умение пронизать с ее помощью собственным взглядом многовековую европейскую музыкальную культуру и найти в ней подтверждение собственной точке зрения.

Путь Булеза к концепции тотальной серийности, несмотря на ее кажущуюся простоту и, быть может, надуманность, явился в результате напряженного интеллектуального усилия. Композитор буквально по зернам, по крупичкам собирал идеи, которые затем синтезировал в своем творчестве в новое органическое целое. У истоков техники тотальной серийности лежат такие различные явления современной музыки, как «окрашенная мелодия» нововенцев, отделившая тембр от звуковысотности, изоритмические структуры Мессиаана, отделившие ритм от звуковысотности. В базисные положения его концепции вошли искания композиторов XX века в области ритма от Стравинского до Мессиаана, направленные на преодоление регулярной акцентности метрического движения, а также самодовлеющее значение разобщенных звуков, заимствованное у Веберна.

Если существенными чертами современной звуковысотной организации признать преодоление норм классической гармонии, возрождение приемов контрапунктической организации музыкальной ткани, новое в условиях двенадцатитоновости, «освобожденной хроматики», понимание модальности и тональности, то тотальную серийность Булеза можно считать завершающим этапом в развитии этих тенденций. Музыкальная ткань его произведений представляется до некоторой степени полной противоположностью, например, тематизму венского классицизма. В том смысле, что интегрирующие свойства музыкальной ткани, специфически музыкальная действенность ее разных параметров (высотности, длительности, громкостных уровней, приемов звукоизвлечения) была предельно разобщена. В противовес формированию интегрирующих свойств музыкальной ткани, происходившему в европейском многоголосии эпохи средневековья и Возрождения, Булез выдвигает проблему дезинтеграции этих элементов. В идеале ему виделась замкнутая

саморазвивающаяся, гомогенная (то есть не разделенная на мелодию и сопровождение) фактура, основанная на скользящем соотношении ее различных параметров. Таким образом могла быть достигнута художественная цель, которую ставил перед собой композитор: о «гармонизации» в музыкальных звуках, образах дисгармоничного, с разорванными логическими связями и понятиями мира.

Главное внимание в дезинтеграции элементов музыкальной ткани композитор уделил соотношению ритма и высотности. Он был убежден в том, что в создании атематической фактуры всеобщая относительность ритма и высотности является решающей — после преодоления тональной гармонии. А так как классическая музыка характеризуется метрической регулярностью (дву-, трехдольных размеров), параллелизмом действия гармонической функциональности и метроритмической регулярности, его задача естественно должна стать противоположной: преодолеть ритмическую регулярность, придать самостоятельность ритмическому развитию и вывести его на уровень «ритмического персонажа» (если воспользоваться выражением Мессиана). Ведь самостоятельность ритмического плана для музыки контрапунктической так же необходима, как и самостоятельность высотности⁴.

В поисках приемов самостоятельного ритмического развития Булез обращается прежде всего к Стравинскому. До него уже имели место прецеденты анализа музыки Стравинского с этой стороны⁵. Французский музыковед П. Коллар считал, что музыка Стравинского более интересна со стороны ритмической организации, чем звуковысотной. С этой же позиции к анализу музыки Стравинского подходит и Булез. Наибольшее внимание ритмической технике Стравинского французский композитор уделяет в статье «Стравинский жив». В ритмической технике русского композитора его привлекла идея формирования ритма краткими ритмическими ячейками в свободном, преодолевающем регулярность чередовании.

Изложению особенностей ритмической техники Стравинского посвящена и другая статья Булеза — «Предложения». В ней также говорится о преодолении регулярной периодичности у Бартока, о соотношении рациональных и иррациональных длительностей в творчестве Вареза, Жоливе. Среди нововенских композиторов Булез специальное внимание останавливает на Веберне: «Из-за чрезвычайного употребления синкоп, акцентов на слабой доле, пауз на сильном времени и всех других примененных хитросплетений для того, чтобы мы забыли о делении на такты» (114, 68).

⁴ Так, одним из главных выводов в изучении многоголосия эпохи средневековья и раннего Возрождения в исследовании Ю. Евдокимовой стало наблюдение: «Основой сложения стилиевой системы в эпоху средневековья и *ars nova* выступает ритмика... Стабилизация ритмики ведет к а) формированию определенного ритмоинтонационного материала мелодических линий; б) организованности вертикали; в) установлению складов многоголосия; г) развитию определенных видов техники письма; д) зарождению соответствующих принципов организации музыкальной формы» (113, 9).

⁵ Например, статья Мессиана, написанная в предвоенные годы.

И конечно, Булез с большим вниманием относится к новаторским чертам ритмической техники Мессиана. Ритмические увеличения и уменьшения посредством добавленной длительности, разного рода ритмические контрапункты, ритмические серии из двенадцати длительностей, а также изоморфические структуры, вводящие скользжащее наложение звуковысотности и ритма, — все эти приемы сохраняют свою действенность и в музыке Булеза. Но, по мнению Булеза, их сомнительный выразительный смысл возникал по той причине, что у Мессиана отсутствовало по-настоящему сцепление между полифонической обработкой высотного материала и ритмом. Его ритмические «поиски оставались в состоянии канвы, покрытой кое-как массой аккордов. Когда Мессиян делает, например, ритмический канон, он тотчас выставляет напоказ без всякой необходимости строительный мусор аккордов» (115, 68).

Отмеченные в разных статьях Булеза особенные явления в области звуковысотной и ритмической организации у композиторов XX века были направлены, по его мнению, на разрушение тональной системы, это были частности внутри расширенной тональной системы. Необходимо их выделить и вместо негативного дать им позитивное значение. Необходимо подчинить все параметры музыкальной ткани (не только высотность, но и ритм, громкостные уровни, приемы звукоизвлечения и т. п.) принципу серийной организации и уравновесить их таким образом в структурной роли. Но это лишь морфологический уровень предполагаемой организации музыкальной ткани. Синтаксический уровень серийно организованных параметров музыкальной ткани возможен в том случае, когда их появление станет следствием заданной целому конструктивной идеи, вытекающей из нее необходимостью, а не проявлением композиторской вольности, произвола.

Каким же образом можно прийти к координации всех элементов музыкальной ткани, придав каждому максимально возможную независимость относительно друг друга и в то же время сделав эту самостоятельность следствием, а не первопричиной их существования? Здесь, думается, в построении теоретической концепции Булезу помогли общие математические методы абстрактно-логических рассуждений и умозаключений, а также опора на традиции европейского, а лучше сказать французского музыкального мышления. Мысль о том, что для личного и совершенного построения теоретической концепции или художественной идеи необходим определенный уровень абстракции от существующего музыкального материала, выделение основополагающего принципа, исходного момента в рассуждениях и установление иерархической зависимости по отношению к нему других элементов, не нова для французского музыкознания. Достаточно напомнить процесс формирования теории классической гармонии Рамо (116). И каким бы кошунственным не казалось это сопоставление, напрашивается вывод о том, что в логическом «выведении» своей теории тотальной серийности Булез следовал тем же нормам французского рационалистического мышления.

Вообще, вопрос о соотношении традиций и новаций в музыкаль-

ном мышлении Булеза не решается просто и однозначно. То есть невозможно его музыкально-теоретическую концепцию тотальной серийности рассматривать в полном отрыве от французской традиции музыкального мышления, не следует видеть в музыкально-теоретических взглядах композитора сплошной всеотрицающий авангардизм. Напротив, можно было бы утверждать, что редкий по логической стройности и завершенности, а также по «авангардистской» заостренности прорыв к музыкально-теоретической концепции тотальной серийности стал возможен, в частности, по той причине, что композитором ясно осознавалось соответствие стилистических качеств музыки в разные периоды ее истории теоретическим проблемам, поставленным в то время.

Булезу-теоретику было присуще ясное осознание того, что полноценность, подлинная значимость той или иной музыкально-теоретической системы познается в соответствии с определенным музыкальным стилем, она замкнута в себе, завершена, «самоценностна» и потому работает в полной мере лишь на определенный образный язык, выразительный строй. Следствием этих размышлений Булеза-теоретика и явилось настойчивое, целеустремленное обоснование музыкально-теоретического «ключа» к собственной музыке.

Прежде всего Булез пришел к выводу, что серийный принцип следует использовать не только как технику звуковысотной организации, а отделив его от звуковысотности — как инструмент логического действия. Серийные ряды длительностей уже были даны Мессианом в известном этюде «Система длительностей и динамических оттенков». Нетрудно выстроить их по аналогии и по отношению к другим параметрам музыкальной ткани: динамическим оттенкам, приемам звукоизвлечения и т. п.

Для Булеза важно было другое: найти в серийном принципе единственное условие для существования всех параметров музыкальной ткани, причем такое, какое позволило бы создать максимум их связи — с одной стороны, а с другой — неизмеримые возможности для их варьирования. При таком условии, по мысли Булеза, серия не может обнаружить себя явно в произведении. Ее централизующая роль, роль «зерна» для всеохватывающей концепции, присутствующего за «кадром» музыкальной ткани, должна проявляться еще более скрытно, но в то же время более обобщающе, чем додекафонный ряд в музыке Шёнберга. Композитор приходит к мысли: вывести серийный принцип за пределы непосредственно ощущаемых параметров музыкальной ткани (высотности, длительности, громкостных уровней, приемов звукоизвлечения), найдя им обобщение в цифровом обозначении и сделав цифровую таблицу своеобразным «серийным квадратом».

Присущая тотальному сериализму Булеза аналитическая диссоциация исходной идеи — обнаружение в ней в процессе разворачивания контраста динамического сопряжения — имеет глубокие корни в европейском музыкальном мышлении. В частности, во французской музыке XX века выбор доминирующего элемента и динамическое сопряжение с ним целого породили одно из направлений в органи-

зации музыкальной ткани: от тематической трактовки гармонии у Дебюсси до опорных, стержневых звуков Вареза и Жюливе и ладов ограниченной транспозиции Мессиана. В развитие этой идеи много лет спустя композитор скажет: «У меня всегда была потребность, возможно, внутренняя, к тому, что я назову пролиферацией материала. Иначе говоря, в целом я исхожу из довольно простого материала, мои базисные идеи, а также внешние формы моих произведений довольно просты, но внутри них существуют структуры чрезвычайно распыленные... Для меня музыкальная идея сравнима с зерном: вы посадили его в землю, и вдруг оно принялось расти, размножаться подобно сорняку» (117, 14).

В качестве предкомпозиционного ряда для своего сочинения композитор использовал музыкальный материал Мессиана «Система длительностей и динамических оттенков». В этом этюде впервые в истории музыки была серийно разработана музыкальная ткань в различных параметрах: высотности, длительности, громкостных уровней, приемов звукоизвлечения. Большое впечатление на Булеза в этом этюде произвела и так называемая модальная трактовка серийного ряда: здесь игнорировалось условие о неповторяемости звуков, а ряд рассматривался как комплекс заданных условий по отношению к целостной организации музыкальной ткани произведения. Заимствовав серийный ряд из этюда Мессиана, Булез выразил и пиетет своему учителю, и подчеркнутое безразличие к исходному материалу ради более последовательного осуществления собственной идеи.

Так же, как и Мессиан, Булез исходит из четырех параметров музыкальных характеристик: высотности, длительности, громкостных уровней, приемов звукоизвлечения, объединенных одним цифровым обозначением. Предположим, под цифрой «3» подразумевается высо-

та ля, длительность  , громкостный уровень pp, прием звукоизвлечения " . " . Или под цифрой 11 подразумевается высотность фа, длительность  , громкостный уровень fff, прием звукоизвлечения "  " .

Но далее начинается различие между Мессианом и Булезом. Приступая к сочинению произведения, Мессиан отбрасывает цифровые обозначения, он составляет музыкальную ткань из самих звуков. Не то у Булеза. Цифровая унификация становится для него важнейшей искомой идеей. Она образует исходную точку для корреляции различных составляющих, которую композитор будет диссоциировать в процессе развертывания музыкальной ткани.

Из двенадцати цифровых обозначений композитор выстраивает две таблицы. В одной из них он дает двенадцать транспозиций исходного ряда цифр, в другой — двенадцать транспозиций обращения (ракоходы читаются в обратном порядке). Новой корреля-

цией — между исходным рядом цифр и транспозициями — является учреждение такого ряда транспозиций, при котором сохраняется тот же интервальный порядок, что и в ряде (правда, теперь не в нотном, а в цифровом обозначении). Таким образом, ряд цифр в горизонтальной и вертикальной проекциях устанавливает «сетку возможностей» (термин Булеза). Этот серийный квадрат, данный в цифровом обозначении, Булез предлагает рассматривать как материал к осуществлению «музыкального пространства». (Обо всех этих логических умозаключениях композитор подробно напишет в статье «В известных случаях...».)

Четыре характеристики музыкальной ткани — высота, длительность, динамический оттенок, прием звукоизвлечения — существовали и в «Системе длительностей и динамических оттенков» Мессиаана. Но у него они статичны, раз и навсегда закреплены за определенными звуками. Булез задался целью привести этот механизм в действие, превратить строгость «Системы...» в непрерывную серийную трансформацию, создать варьированные характеристики звуков. И действительно, в «Структуре Ia» нет звука с одной и той же атакой, длительностью, динамическим оттенком. Такое скольжение параметров музыкальной ткани достигается предварительным «исследованием» таблицы, разложением ее на отдельные нити звуковысот, длительностей и т. п. и последующее сложение в контрапункты. Используются в результате все транспозиции звуковысот, длительностей, и каждая — лишь однажды. Всю музыкальную ткань, по описанию Д. Лигети (118), композитор разделяет на четыре сектора. Вертикальная ось пролегает в середине композиции, горизонтальная — между партиями двух фортепиано. В каждом из них композитор следует индивидуальному порядку звуковысот и длительностей. В I части контрапунктируют транспозиции исходного ряда звуковысот, соединенные с рядами ракохода длительностей — в партии первого фортепиано и транспозиции обращения звуковысот, соединенные с рядами ракоходного обращения длительностей. Во II части контрапунктируют ракоходные транспозиции звуковысот, соединенные с исходным рядом длительностей в партии первого фортепиано и транспозиции ракоходной инверсии звуковысот, соединенные с рядами обращений длительностей. Так как последование динамических оттенков и приемов звукоизвлечения создается утонченной дифференциацией, несколько абстрактной, умозрительной и не всегда выполнимой, то четыре порядка динамических оттенков и приемов звукоизвлечения композитор выводит по диагональным пробегам, в которых повторяются отдельные характеристики, а некоторые избегаются. В результате возникает «диалектическая» игра между соединением и разъединением отдельных контрапунктов, что образует определенный структурный смысл композиции, а также образно-содержательный; строго регламентированный порядок превращается в произвольность интонационных сцеплений по вертикали и горизонтали, плотности фактуры, агогической и динамической логики, развитие осуществляется в постоянном обновлении звуков, суммирующихся в памяти в некие контрапунктические следы.

При сочинении «Структуры Ia» Булез, по его словам, проявил минимум творческого воображения: «У меня было стремление — это анекдотично — дать в особенности первой Структуре, сочиненной уже в 1951 году, название картины Пауля Клее — «На границе плодородного края» — картины, сконструированной, главным образом, из горизонтальных и наклонных линий. Эта первая Структура была сочинена совершенно сознательно в аналогичной манере. Анекдотично говорить еще об обстоятельствах сочинения, но первая пьеса была сочинена очень быстро, в одну ночь, я хотел использовать все возможности материала и увидеть, до какой степени автоматизм может проникнуть в музыкальные соотношения, где индивидуальная изобретательность проявилась бы в некоем распределении, в действительности, очень примитивном...» (119, 69—70).

Так было создано первое музыкальное сочинение на основе тотальной серийности. К такому же роду произведений Булез относит и «Полифонию X» для восемнадцати солирующих инструментов — произведение, написанное между первой пьесой «Структур» и остальными. В этом произведении, созданном для инструментального ансамбля, композитор предполагал распространить тотальную серийность на тембровую организацию. Однако он почувствовал, что непреклонное, последовательное воплощение тотальной серийности сковывает выразительную сущность произведения: «Это произведение... испытывает последствия преувеличения теории. Не потому, что я нуждался для работы в теории; но как бы то ни было, идеи для своего воплощения испрашивали абсолютно совершенный и гибкий инструмент; напротив, в тот момент я находился в поиске техники. Фактически произведение основано на полной сериализации, но в то же время и на ритмических ячейках, и эта чрезвычайная жесткость организации удерживала меня от того, чтобы заняться инструментальной стороной. Это скорее всего своего рода абстрактный чертеж... В тексте этого произведения не принимались во внимание свойства и возможности инструмента, его тембр, инструментальные комбинации; группы инструментов избирались в их значении для абстрактной комбинации; это не идеал...» (120, 74).

Еще большее разочарование в тотальной серийности, ее неуклонном выполнении композитор ощутил в Клубе опытов П. Шеффера, где он работал над воплощением этой музыкально-теоретической идеи средствами электронной музыки в двух Этюдах.

В 1949 году Пьер Шефер начал свои первые опыты на радио. В 1951 году в его Студию конкретной музыки приходит П. Булез. Участие Булеза в работе студии привнесло нечто новое. Деятельность ее композиторов, ранее развивающаяся в русле некоторых случайных находок, приобрела конкретное направление: Булез привнес в электроакустические исследования приемы серийного письма и тем самым ввел лабораторные опыты в русло музыкальной композиции. Булез надеялся, что здесь он сможет осуществить самое строгое и точное выполнение своей идеи о всеобщей обусловленности звуковой ткани начальной исходной единицей, а также сопроводить это изохронным ритмическим движением. Булез пытался сконструировать

ровать полностью контролируемый материал, вырастить из начальной звуковой идеи всецело структурированный тип развития. Так родились два сочинения — Этюд I и Этюд II, в которых композитор стремился рассмотреть звук в строгих серийных конструкциях со стороны высоты, тембра, интенсивности, длительности. Но строгость, запрограммированная Булезом даже в рамках электронной музыки, оказалась невыполнимой. Сама идея о полном контроле звукового потока в силу необъятности параметров и сложности, по которым можно рассмотреть звучание, была иллюзорной. А в электронной музыке, где имеется возможность учесть более дробные соотношения длительностей, высот и т. п., ее действие на творческую мысль стало удушающим. Так, идея тотальной серийности Булеза, покоящаяся на максимальном контроле четырех параметров музыкальной ткани — высотности, длительности, громкостных уровней, приемов звукоизвлечения — и избегании всего непредусмотренного, была исчерпана в процессе ее логического развития.

Первая музыкально-теоретическая концепция Булеза — тотальной серийности — отразила стремление композитора к определенной выразительности: хаотической разорванности сознания при большой внутренней собранности и аскетизме. Однако открытыми остались вопросы о действительной адекватности замысла и его художественного воплощения или, например, в какой степени серийный принцип определяет композицию в целом, вырастает ли он до синтаксического уровня (организации целого) или остается в русле механистического сцепления различных рядов?

Думается, что «научная программа» о тотальной серийности, вербально выраженная у Булеза очень стройно и логично, не смогла найти соответствующего воплощения в музыке. Здесь возникло расхождение между идеальными устремлениями композитора и реальными результатами творчества. И оно проявилось не только в том, что композитор ощутил неподвластность музыкального материала чисто мыслительным, а попросту схоластическим конструкциям. Об этом композитор впоследствии сказал:

«Я не почувствовал в большинстве произведений, которые были сочинены в эту эпоху, ничего другого, кроме проектов, удовлетворяющих с точки зрения интеллектуальной; там имеет место некая диалектория между мысленным проектом, абстрактным проектом, интеллектуальным удовлетворением, удовлетворением также от практической работы и результатом... Этот период длился у меня довольно недолго, потому что я всегда сознавал значение музыки как средства общения; но я не потерял из виду некий род теоретического вознесения, и эта крайне ожесточенная, иногда изнурительная работа заставила меня открыть многое, единственно, теперь я более думаю, что технические соображения должны содержать и желаемую выразительность, а не просто быть поисками средств» (121, 75—76).

Дело еще и в том, что в самом принципе фетишизации структурной идеи, в ставшей очевидной возможности сочине-

ния произведений с тотальной серийной организацией музыкантами, не имеющими достаточной профессиональной выучки, открывались пути для всякого рода музыкального шарлатанства, беззастенчивой игры в роли «авангардного» композитора. Если учесть это обстоятельство, то расхождение между идеальными устремлениями к тотальной серийности и ее реальными воплощениями приобретало катастрофический характер. «Я действовал довольно необузданно против этой моды, и я был прав, потому что композиторы действительно замыкались в абсолютно стерильном пути. Некоторые концерты Дармштадта вокруг 1953—1954 годов стали абсолютно бессмысленными из-за стерильности и академизма; в особенности они стали совершенно неинтересными. Ощущалась дистанция между тем, что было написано, и тем, что было понято: там не было никакого звукового воображения, а просто аккумуляция числовых описаний, которые с точки зрения эстетической не обладали никаким характерным свойством» (122, 82).

*
* *
*

«В 1945—1946 годах мой выбор был очень точным, абсолютно ясным не только в музыке, а и в литературе и живописи»,— говоря это, Булез имел в виду не только приобщение к творчеству новенцев, начало работы в театре Ж.-Л. Барро, но и знакомство с живописью П. Клее, П. Мондриана, В. Кандинского, литературным творчеством Джойса, Кафки и т. д., а также Р. Шара. 1946 год знаменателен началом плодотворного сотрудничества с этим французским поэтом. Их знакомство состоялось вскоре после того, как Булез приступил к работе над кантатой «Свадебный лик». В это время композитор посетил поэта, и это положило начало их многолетней дружбе. На стихи Р. Шара были написаны три значительных вокально-симфонических произведения Булеза: «Свадебный лик» (1946), «Солнце вод» (1948), «Молоток без мастера» (1954).

Творческий путь Р. Шара длителен и многолик: от увлечения в раннем творчестве сюрреалистической поэзией к поэзии Сопротивления в годы войны и к строгой суровости простых образов, сентенций, к «стилю возвышенной мудрости» в послевоенном творчестве. Булез не акцентировал внимания на различиях между ранними поэмами Р. Шара и зрелыми. В целом его привлекала конденсированность, плотность, упругость мысли, эмоциональное неистовство, лаконизм в отборе языковых средств: «Что меня привлекало в Р. Шаре, так это не любовь к природе, как многие пишут, не любовь к Провансу, не глубокое понимание человека. Скорее его чрезвычайная энергия делать умозаключения предельно выразительным способом о целой вселенной» (123, 54).

В этих словах Булеза можно увидеть немалую долю преувеличения. Безусловно, воображения композитора коснулись не только структурно-языковые качества поэзии Шара. В напряженной энергии и аскетической обнаженности эмоций композитору виделась

возможность по-новому преломить присущую французскому художественному мышлению потребность «мерить мгновенное и преходящее масштабом вечности». И однажды по случаю издания полного собрания сочинений Р. Шара Булез в возвышенно-поэтических выражениях и с особой степенью метафоричности, видимо намеренно приближенных к стилю Р. Шара, более откровенно сказал о значении его поэзии для своего творчества.

«Случается, что существенные открытия в вашем самоопределении застают вас врасплох, перехватывают дыхание, они наносят требуемый и желаемый удар в то самое мгновение, когда направляются к вам. Вы не можете вообразить себе, что эта катастрофа могла бы не проявиться в момент ее ожидания. Вы останавливаете взгляд на стихах, опубликованных на странице журнала, и вот вы узнали себя: этот внезапно сверкнувший абзац там, перед вами, кажется, лишает вас сил и увеличивает вашу одаренность, ваше стремление, ваши возможности, о которых Вы и не мечтали до настоящего времени.

Это состояние всеохватывающе, оно вопрошает к бездне вашей сокровенности и не содержит, однако, никакого неизвестного для вас вопроса, оно вас раскрывает, превращает вас в абсолютную тождественность себе самому... Какой бесценный дар, это непроизвольное волнение. Оно вас учит фундаментальной взыскательности, внушает точность и прямолинейность, оно расшатывает и опрокидывает ваши кардинальные ориентиры; оно не покоряет, но освобождает дикую, радостную энергию, упивающуюся своим новым существованием... Но остается вдали мощный сигнал этого излучателя, импульсы которого вы воспринимаете, доверие и союз, возобновляемый молчаливым и высочайшим договором о готовящемся и множащемся творчестве. Нет больше оценки, не может быть более первого ослепляющего впечатления, но которое теперь обостряется, оттачивается, трансформируется в глубокую независимую равновеликость каждого мгновения. Проверка бесполезна; его существование обнаруживается повсюду и нигде. Связь незаметно преображается; этот импульс в центре вашего собственного разрастания. Нет, это не два рассказа из следующих одна за другой эпох, это не трансплантация, это не несущая волна. Речь идет о непрерывной трансгрессии предела и субстанции» (124, 40).

Кантата «Свадебный лик» — первое произведение Булеза, написанное на стихи Р. Шара (1946). Ее поэтической основой стал цикл лирических поэм («Поведение», «Притяжение», «Свадебный лик», «Эвадна», «Post scriptum») под общим названием «Свадебный лик», написанный Р. Шаром накануне войны (1938). Явившийся на исходе сюрреалистических опытов поэта, в обстановке нарастающей напряженности социально-общественной жизни и ее катастрофы, этот лирический цикл запечатлел неисчерпаемую для французского искусства тему любви в неистовой концентрации эмоций, граничащей с бредовым состоянием. Кантату Булеза можно рассмотреть как большую оперную сцену, где в опоре на традиции романтической оперы «Тристан и Изольда» Вагнера тема любви раскрывается в длительном постепенном развитии от томительного ожидания

к экстатическим образам и далее — к вновь обретаемому состоянию одиночества, надлома.

Кантата написана в двух вариантах: первый — для двух соло (сопрано и контральто) и камерного оркестра (двух волн Мартено фортепиано, ударных); второй вариант — также для двух соло (сопрано и контральто), женского хора и большого симфонического оркестра. В пяти частях кантаты даются пять различных инструментальных составов, различные типы выразительности и эмоционального строя: трепетного или лихорадочного ожидания любви, лирических взрывов, примирения, чувства одиночества. Вокальную партию композитор выстраивает из больших разобщенных интервалов, он применяет четвертитоновые звуки, длительное распевание отдельных слогов по разным звукам, импульсивную ритмическую организацию. Такие приемы вокального интонирования, как говорящее пение с неопределенной высотой, говорящее с определенной высотой звуков, точная атака звука и затем говорящее глissандирование создают в кантате своеобразную просодию, ритмизованный говор. Это произведение, по-видимому, из-за больших трудностей мало исполнялось и в настоящее время не существует в записи. Первое исполнение этого произведения состоялось в Кельне в 1957 году. Оно примечательно тем, что за пюпитром стоял Булез: это было его первое выступление в качестве симфонического дирижера.

В 1946 году Булез, тогда еще малоизвестный композитор, получил предложение написать музыку к радиоспектаклю «Солнце вод» по пьесе Р. Шара. Мысль о ее написании дали Р. Шару его друзья, не имеющие отношения к литературе. В пьесе речь идет о небольшом городке Прованса Иль-сюр-Сорг, родине Р. Шара. В ней повествуется о событиях отчасти исторически достоверных, отчасти вымышленных. Название пьесы — «Солнце вод» — обычный рассветный пейзаж этого города рыбаков, расположенного на берегу реки Сорг. В пьесе речь идет о жизни рыбаков, об их бунте против устройства на берегу реки завода, который может отравить реку и лишить рыбаков средств существования. В содержании этой пьесы нашло отражение мироощущение поэта, прошедшего Соппротивление: убежденность в необходимости борьбы против всякого захватничества, желание выстоять из-за любви к природе, родному краю. Эта настроенность поэта послужила основанием для того, чтобы сделать пьесу по-особому привлекательной, «между хлебом и поэзией; поэзией и моралью»: «Речь шла о том, чтобы в форме театрального диалога дать своего рода редуцированную с минимумом литературного колорита стенограмму того, что в поэзии обычно принимается за исходный момент. Здесь нет поэтических высот, здесь место человеку, его интересам, его благородству» (125, 175—176). Обращаясь к первым слушателям «Солнца вод», Р. Шар говорил: «Каждый хранит в своей памяти дорогое для своей жизни событие как частицу необыкновенного зерна, он не может решиться с ним расстаться... Однако желание написать овладевает им однажды. Под заглавием «Солнце вод» вы услышите инсценированный рассказ о народном в своей основе бытии, явные отпечатки которого пробудят в моей памяти и в памяти других

родной шум. Вид обычного хлеба, его прямая потребность диктовали этим, я уверен, хорошим людям человеческие поступки» (126, 71).

Музыка Булеза к «Солнцу вод» существует в нескольких вариантах. Первый вариант был им написан в 1947 году. Это была музыка прикладного, иллюстративного характера к радиоспектаклю длительностью исполнения около тридцати минут.

Она состояла из вокальных речитативов, обрамленных инструментальными фрагментами. В 1950 году Булез возвратился к музыкальному материалу «Солнца вод». При этом он также взял две поэмы Р. Шара, опубликованные в 1950 году и не имеющие прямого отношения к «Солнцу вод». Существующий музыкальный материал он значительно сократил и соединил с текстом «Жалобы влюбленной ящерицы». При этом заново создал вторую часть — «Ла Сорг». Этот вариант предназначался для трех солистов (сопрано, тенора, баса) и струнного оркестра. В третьем варианте добавится смешанный хор, дублирующий голоса солистов. В четвертом варианте останется один солирующий голос (сопрано), сопровождаемый смешанным четырехголосным хором и симфоническим оркестром. Этот вариант «Солнца вод» композитор в настоящее время считает основным, он записан и издан.

Следующим произведением Булеза, написанным на тексты Р. Шара, стал «Молоток без мастера». Булез работал над партитурой в течение двух лет — с 1953 года по 1955-й. Исполненное в 1955 году на фестивале Международного общества современной музыки, происходившем в Баден-Бадене, это произведение принесло автору европейскую известность. Это произведение знаменательно в творческой эволюции еще и в том отношении, что в нем композитор осуществил в некотором смысле выход из тупика, в который его завело последовательное воплощение принципа тотальной серийности, фетишизации рационального начала.

Как показал опыт, контроль музыкальной ткани, предложенный Булезом в «Структуре Ia», оказался в идеале недостижимым. Обнаружился «кризис сознания»: рефлекслирующее, анализирующее начало не в силах было обеспечить идеальное выполнение художественной концепции, оно разбивалось о преграды, создаваемые самой природой музыкального звучания. Кроме того, напряженная мыслительная деятельность, до некоторой степени схоластическое интеллектуальное усилие вели к игнорированию непосредственного чувственно-эмоционального опыта. Продолжая иметь в виде некоей идеальной цели художественное воплощение тотальной серийности, композитор в то же время приходит к мысли ослабить жесткость ее выполнения, более прочно соотнеся с образно-художественными задачами. Уже во второй и третьей пьесах первой тетради «Структур» композитор отходит от жесткого и неуклонного выполнения тотальной серийности. Он в них делает как бы «шаг назад», возвращаясь к предыстории тотальной серийности — в том, что в этих «Структурах» создает моменты интонационной поляризации. Но в дальнейшем композитор делает существенные шаги в обновлении и расши-

рении принципа тотальной серийности. Две статьи, написанные в 1954 году — «Далекое и близкое», «Поиски теперь», отражают эти размышления композитора. В этих статьях композитор выдвигает положение о том, что музыкальное сочинение должно опираться на синтез строгой тотальной серийности и так называемый «свободный произвол». Причем, строгой тотальной серийности подчиняется структура в целом, ее глобальные масштабы, а свободные фрагменты играют роль «вводных слов», «курсивов».

Преодоление дисгармоничности в творческом сознании, размышляющего, анализирующего аспекта посредством активизации эмоционально-стихийного начала и попытка осуществить композитор в «Молотке без мастера». И слушатели это сразу же ощутили, услышав в этом произведении Булеза реминисценции Веберна и Дебюсси. При этом выбор поэтических текстов — трех поэм из раннего цикла стихов Рене Шара «Молоток без мастера» был предельно точен: этот цикл — один из характернейших во французской сюрреалистической поэзии 20—30-х годов⁶.

Сюрреализм возник как преднамеренный бунт против сложившихся в XX веке жизненного уклада, культуры, системы ценностей. В сюрреализме многие поэты увидели возможность для выражения своих тревог по поводу судеб мира, человека. В их представлении вся существовавшая система ценностей подавляла человека, сковывала возможности выражения. Высвобождение внутренней сущности человека посредством фиксации спонтанных мыслей, слов они делают целью своего творчества. «Автоматическое письмо» считалось основным условием сюрреалистической поэзии. Прямая фиксация мгновенных слов, мыслей должна была, по мнению теоретиков сюрреализма, воссоздать атмосферу отдельных вспышек галлюцинирующего сознания. Таким образом, сюрреалистическая поэзия, пытаясь освободиться от всякой литературной и поэтической традиции, стремилась преодолеть условность искусства и отождествить поэзию с жизнью, действительным бытием.

Но хотя основной задачей сюрреалистов была «самая большая эмансипация духа, но не самое большое совершенство» (А. Бретон) и отвергались всевозможные связи с литературной традицией, в истори-

⁶ Сюрреалистическое движение образовали многие молодые поэты, среди которых — А. Бретон, П. Элюар, Р. Деснос, Ф. Супо, Т. Тцара, Л. Арагон, ставшие впоследствии гордостью французской поэзии. Термин «сюрреализм», принадлежащий А. Аполлинеру, был им изобретен для обозначения более осязаемого воплощения окружающих явлений, предметов. Но у поэтов 20-х годов этот термин приобрел иное значение: сюрреалистическое творчество виделось в предельном отвлечении от конкретности реального бытия и погружении сознания в глубины внутреннего существования. Сюрреализм, как считают многие поэты-сюрреалисты и к каким выводам приходит литературоведение, не есть литературная школа, а определенное умонастроение, своеобразная «мысль о существовании» (*pensée à l'existence*). Заметим, что концентрированность сознания на внутренней жизни присуща также экзистенциалистскому роману межвоенного времени («Тошнота» Ж.-П. Сартра): чрезвычайная неподвижность, бездеятельность героя компенсируются стремлением к максимальной истощенности психической жизни, к широкому охвату самых разных областей душевной жизни.

ческой перспективе все более открывается романтическая природа их художественного мышления и творчества. Уже неугасимое желание полнейшего слияния с жизнью говорит о том, что истоки сюрреалистического творчества коренятся в романтическом мироощущении. Романтическая конфликтность воображения, внутреннего существования и реальности затрагивает не только образную, поэтическую систему творчества, но и саму жизненную позицию поэтов: мир сна, грез, галлюцинаций рассматривается ими как единственно создающее творческое начало, как единственно подлинное отражение реальности. Обнаруживается также, что поток сюрреалистической мысли, спонтанного текста всегда направлен в идейно-смысловом выражении. Поэтическое содержание «автоматического письма» содержит множество реминисценций, отголосков романтической и символистской поэзии. И не случайно поэтому в сюрреалистическом творчестве настойчиво звучат наиболее излюбленные мотивы романтической поэзии: любви, грез, наслаждения (127).

Но образная система сюрреалистической поэзии учла то обновление французского стиха, какое имело место в 10-х годах: ее стремление к универсальному охвату жизненных явлений, к столкновению разноречивых предметов, понятий, «сфер жизни», монтаж которых обнаруживал новый поэтический смысл, адекватный бурной динамической жизни современного города. Этот новый синтез поэтического и зримого, пластического был воспринят сюрреалистической поэзией. При этом индустриальный, урбанистический пейзаж здесь как бы отодвинулся к горизонту, он стал декором, пробуждающим у поэта отдельные вспышки мыслей, далеким силуэтом, метафорическим отражением его грез, сновидений. В столкновении различных предметов — косвенных свидетельств чувственного ареала поэта — складывался своеобразный «семантический пучок», содержащий множество ассоциативных образов. Из смешения предметов — метафор возникала атмосфера галлюцинирующего сознания. И хотя ведущая мысль поэта не открывалась непосредственно и конкретный предметный и понятийный план внешне казался многоаспектным, основное настроение было однозначным. Ощущение свободы «автоматического письма» давалось предельной сжатостью, собранностью мысли, «инфракрасное» сознание было в романтическом протесте, в стоическом сопротивлении мрачности, фатальности враждебного мира.

Название цикла стихов Р. Шара «Молоток без мастера» — нарочитое соединение разнородных слов-понятий в духе сюрреалистической поэзии, символизирующее свободную игру слов. В период создания «Молотка без мастера» Р. Шар вместе с другими поэтами-сюрреалистами предпринял «исследование бессознательного» в экзальтированных состояниях, сновидениях и т. п. Как и многие другие поэты-сюрреалисты, Р. Шар в то время хотел верить, что сознание — единственный барьер, отделяющий действительное от мнимого. Преодолеть этот барьер можно было посредством «автоматического письма» — фиксации ряда образов-вспышек. Но на самом деле «автоматическое письмо» «Молотка без мастера» явилось реминисценцией романтического строя чувств. Его поэтическая образность синтезировала

типичные для романтической поэзии настроения отчаяния, фатальности, пессимизма и более позднего происхождения — вкус к урбанистической тематике, ясность восприятия окружающего.

Для своего произведения Булез избрал три стихотворения Р. Шара — три сцены-зарисовки: загородного пейзажа («Прекрасное здание и предчувствия»), уличного представления балаганного театрала («Неистовое ремесло») и символов душевного одиночества («Палачи одиночества»).

«ПРЕКРАСНОЕ ЗДАНИЕ И ПРЕДЧУВСТВИЯ»

Я слышу, море ходит подо мною
Вздыхает, мертвое, валы над головой
Ребенок, мол прогулочный безлюдный
Мужчина отблеск мнимый
Кристалльные глаза в лесах
Рыдая ищут голову-жилище.
(Перевод В. Козового.)

«НЕИСТОВОЕ РЕМЕСЛО»

Красный фургон, прицепленный к драндулету
И труп в корзине,
И утомленные лошади полукругом
Я мечтаю, держа голову на острие своего перуанского ножа.

«ПАЛАЧИ ОДИНОЧЕСТВА»

Шаг удалился
Пешеход скрылся в циферблате Мнимого
Маятник швырял свой машинный гранитный груз.

«Молоток без мастера» — это мой «Лунный Пьеро», — сказал Булез, подчеркнув основополагающее родство своего произведения с сочинением Шёнберга. И действительно, многое в жанровом, структурном и выразительном плане связывает это произведение Булеза с «Лунным Пьеро» Шёнберга⁷. «Молоток без мастера» состоит из ряда пьес для голоса и небольшого инструментального ансамбля, инструментальный состав его также варьируется от пьесы к пьесе, а пьесы объединяются в три цикла. А особым основанием для сходства может стать сравнение пьес № 7 из «Лунного Пьеро» под названием «Большая луна» и № 3 из «Молотка без мастера» под названием «Неистовое ремесло»: обе пьесы написаны для голоса и флейты соло. Булез оценил также оригинальность жанровых истоков и своеобразие художественно-культурной среды, из которой возник «Лунный Пьеро» — соединение высоко интеллектуализированной мелодрамы с комедией масок, широко распространенного жанра в артистических кругах немецкой интеллигенции начала века. Привлекательными сторонами для Булеза

⁷ Сравнительную характеристику этих произведений Булез дает в статье «Говорить, играть, петь» (128, 300—321).

оказались и эмоционально-выразительные стороны «Лунного Пьеро», сочетание пасторали, самоиронии, гротеска, призрачных образов театра масок, многоаспектной иносказательности главного героя. Важным выразительным аспектом «Лунного Пьеро» французский композитор считает изобретение Шёнбергом «говорящего пения» (Sprechgesang)⁸.

Но существенны также и различия между «Лунным Пьеро» и «Молотком без мастера». Так, в центре инструментального ансамбля «Лунного Пьеро» — фортепиано, в чем Булез видит дань романтической традиции, а инструментальный ансамбль «Молотка без мастера», хотя и акцентирует вслед за «Лунным Пьеро» особенную роль флейты, покоится в целом на иной традиции — камерно-инструментальной музыки XX века. Или, например, в «Лунном Пьеро» голос играет ведущую роль, а в отдельных пьесах «Молотка без мастера» голос вообще отсутствует. Кроме того, микроциклы в «Лунном Пьеро» следуют один за другим, а в «Молотке без мастера» они взаимопроникают.

Каждый из микроциклов обладает своим кругом жанрово-интонационных, тембровых признаков, приемов серийного письма. Микроцикл «Неистового ремесла» — с легкой прозрачной фактурой, лейттембром солирующей флейты, со свободным, «раскованным» песенным интонированием. Микроцикл «Палачей одиночества» — более жестко ритмически организованный, с преобладанием «сухих» тембров ударных инструментов — ксилоримбы, бонгов, маракасов. Микроцикл «Прекрасного здания и предчувствия» — с наиболее прихотливым, капризным интонационным и ритмическим рисунком, импровизационной манерой высказывания.

Выразительное своеобразие «Молотка без мастера» складывается в совокупности разных компонентов: инструментального состава, вокального интонирования, соотношения вокальной и инструментальной партий.

Так, в инструментальном составе, предназначенном для шести исполнителей, выбраны инструменты с мягкой звучностью: гитара, альт, флейта, ксилоримба, вибрафон и ряд ударных с нетемперированной высотностью. При этом струнные инструменты как бы уравнены посредством особых приемов исполнения (пиццикато и т. п.) с ксилоримбой и вибрафоном. «Рабочий» регистр этого инструментального ансамбля — средний и высокий. Композитор считал, что из-за присутствия гитары, вибрана и ксилоримбы возникает экзотическая окраска в инструментальном звучании, как бы имитирующая балийский гамелан. Но в то же время композитор настаивает на экстраевропейской традиции инструментального состава и общего звучания. И дей-

⁸ В своей статье Булез подробно останавливается на происхождении «говорящего пения» Шёнберга. Он замечает, что «Лунный Пьеро» посвящен Шёнбергом Альбертине Цеме, которая была не певицей, а драматической актрисой, занимавшей мелодраматической — чтением стихов на фоне музыки. И первоначально замысел исполнения «Лунного Пьеро» был далек от концертного: А. Цеме, одетая в костюм Пьеро, должна была произносить стихи на сцене в то время, как оркестр находился бы скрытым за ширмой. Чтение стихов на фоне музыки могло подсказать Шёнбергу своеобразное вокальное интонирование. Тем более, что в молодости Шёнберг руководил маленьким оркестром в берлинском кабаре и написал несколько таких пьес.

ствительно, ориентальная тенденция инструментального звучания кажется несколько искусственной и отстраненной, ибо она сопровождается обостренным интонационным содержанием, прерывистым ритмическим движением. «Рвущиеся» пиццикато гитары и альты, дрожащие эхо тарелки, странно искаженное одинокое соло флейты, реверберации вибратона и ксилоримбы, экзотические краски бонгов и маракаса в сочетании с чрезвычайной ограниченностью числа интервальных соотношений создают атмосферу утонченного и томительного монотония.

В вокальной партии композитор применяет различные формы произнесения текста: классическое вокальное интонирование, «говорящее пение», пение закрытым ртом, произнесение текста с фиксированной звуковысотностью (называемое «стиль парландо»). Разнообразно соотношение вокальной партии и инструментального ансамбля. Текст то сжимается на фоне инструментального сопровождения, то даются его длительные мелодические изгибы на одном слове, протяженные вокальные периоды сменяются периодически всплывающими из инструментального ансамбля отдельными вокальными фразами. В целом для вокальной партии характерны большие скачки, смысловая раздробленность и разобщенность фраз, постоянные изменения в tessitura. В своеобразном синтезе слова и музыки создается атмосфера галлюцинирующего сознания, сохраняющего в состоянии крайнего раздражения, тревоги и отчаяния предельную ясность видения.



Однако свобода от жестких предписаний тотальной серийности, предпринятая в «Молотке без мастера», не казалась композитору в достаточной степени достигнутой. Она не приводила в совершенное равновесие эмоциональное и интеллектуальное начала его мышления. Образные потенции его искусства нуждались в более полном лирическом раскрытии. Это могло прийти к Булезу посредством соприкосновения с первоизданной цельностью чувств, почвенностью музыкального бытия и ощущений. Приобщение к ним осуществлялось у Булеза, естественно, в рамках элитарного искусства — не в обращении к фольклору, прямом его цитировании, а в вовлечении в свое творчество той профессиональной музыкальной традиции, которая покоилась на идентификации «я» и мира, а именно — к так называемому экспериментальному направлению американской музыки в лице Джона Кейджа. С этой точки зрения сравнение Булеза и Кейджа может стать сравнением не только двух творческих индивидуальностей, сколько сравнением двух типов художественного мышления, представляющих экстракт европейской художественной традиции и традиции с преобладающей ориентальной тенденцией.

В то время, как европейский художник входил в XX век, отягощенный гуманистическим мироощущением, своим творчеством утверждающим неповторимость человеческой индивидуальности, лирическое многообразие душевного мира, то для экспериментального направле-

ния американской музыки оказались более важными вопросы, близкие ориентальной тенденции: идентичности «я» и мира, человека и вселенной.

Ясно очерченного дуализма психологического и художественного не знает американская мысль. В ней больше причастности общему, тождественности себя некоему всеобъемлющему целому. Вследствие этого, например, по-разному сказалось влияние восточной философии, распространившейся в прошлом веке в Европе и Америке: «Индийские идеи проникли почти одновременно в Европу и Америку, но преломились по-разному. Проповедь квиетизма и аскезы, учение о майе, провозгласившие реальность лишь иллюзией органов чувств, стремление к нирване или избавление от страданий и уходу от жизни — эти положения помогли первому европейскому философу пессимизма Шопенгауэру обосновать теорию воли и смерти. Американцев привлекало другое — учение о всеединстве, о переселении душ, о безличном абсолютном духе и человеческой душе, тождественной ему, представление о материальном мире как эмпирическом проявлении абсолютного духа (пантеизм), о пути познания от низшего эмпирического до высшего знания, достигаемого с помощью интуиции» (129, 29).

Европейское искусство и эстетика, интегрированные на американскую почву, получают новое освещение. Они пересматриваются под углом зрения упрощения ее интеллектуализма⁹. С другой стороны, американская музыка в своем так называемом экспериментальном направлении становится для европейских композиторов носителем первозданной стихии чувств, не искаженной рефлексирующим мышлением: «Ворота на Восток лежат через Западную Америку. Потому естественно предположить, что Америка будет первой, влияние ориентальной музыки которой почувствует Запад» (130, 185).

Джон Кейдж с самых первых шагов своего творчества обнаружил себя сторонником экспериментального направления в американской музыке. Он зачитывался «Новыми музыкальными ресурсами» Г. Коуэлла, переписал его «Теорию ритма» и пришел к выводу, что успех в музыке ему может быть обеспечен, только если он сможет «изобрести» нечто новое. Свои музыкальные «изобретения» он показывает в 1933 году Г. Коуэлла, последний рекомендует ему заниматься композицией у Шёнберга. Эти занятия проходят в течение двух лет (1934—1936) и выявляют полное различие во взглядах учителя и ученика. Шёнберга удивил упрощенный подход к излагаемым им положениям, отсутствие «чувства гармонии». Со своей стороны Кейдж по-своему ответил на стремление Шёнберга к обновлению музыкального языка. В начале 40-х годов Кейдж зачитывается сочинениями хранителя индийского собрания в Бостонском музее изящных искусств Аманда К. Кумарасвами, внушающими ему мысль, что настоящая, единственно подлинная задача искусства состоит в том, чтобы «имитировать природу в ее манере действия».

⁹Сходная ситуация отмечается советскими исследователями и по отношению к другим областям художественного и научного знания (131).

В 1946 году Кейдж записывается в класс Д. Т. Сузуки по философии дзен буддизма, читаемой в Колумбийском университете. Здесь еще более крепнут специфические выразительно-смысловые основания для его творчества.

Джон Кейдж творил в специфически национальной манере. От своего учителя Г. Коуэлла он унаследовал стремление к извлечению необычных звучностей из фортепиано. Посредством изменения звучания струн прикосновением к ним различных материалов (каучука, металла, дерева), он искал новые звуковые и тембровые свойства у фортепиано. При этом громкостные возможности значительно уменьшались, но возрастало тембровое и звуковысотное разнообразие. Возникали вибрирующие, нетемперированные интонации, расширялась тембровая палитра, что приводило к сходству со звучанием восточного оркестра. Одно из значительных произведений этого направления — «Сонаты и интерлюдии для подготовленного фортепиано» — появилось в 1949 году. В этом же году Кейдж приехал в Париж.

Вскоре состоявшееся знакомство с Булезом переросло в дружеские отношения. Булез нашел сочинения Кейджа интересными и привел американского композитора в класс гармонии Мессиана для демонстрации опытов с подготовленным фортепиано. Со своей стороны Кейдж способствовал публикации произведений Булеза в Америке. В проявленном ими взаимном интересе друг к другу было нечто общее — негативное отношение к традиционно-тональным нормам музыкальной организации. Однако исходные посылки этого отношения были кардинально различными. Кейдж созерцал взглядом стороннего наблюдателя этот акт «забвения» законов классической тональной организации. Булез же преодолевал их с огромным эмоциональным и интеллектуальным усилием, чтобы на новом уровне возвратиться «на круги своя» их общей логики. Расхождения во взглядах Булеза и Кейджа не замедлили вскоре сказаться. В начале 50-х годов их пути резко разойдутся. По приезде в США Кейдж выступит с идеей алеаторической музыки, а в то же время Булез сформулирует положения тотальной серийности.

Кейдж считал, что состояние медитации, самоуглубления, почерпнутое из философии дзен, может обеспечить преодоление рефлексизирующего момента в творческом процессе. В процессе сочинения композитор должен руководствоваться не абстрактной идеей или субъективной эмоцией, а сознанием идентичности «я» и «не я». Единственным путем в общении человека с реальным миром, бытием может быть путь постижения звуковой сущности. Поэтому звук в своих основных качествах неизменно притягивает главное внимание композитора. Сочинение, по мысли Кейджа, — это деятельность, где звуки должны браться как таковые, где они не служат выражению чувств, а рассматриваются в их непосредственной являемости. Таким образом композитор мыслит «воссоединиться» с самой природой, с единством противоборствующих и взаимопроникающих в ней начал.

Из-за устремленности к звуку, раскрытию новых звуковых ка-

честв в процессе сочинения изгоняются содержательные аспекты классических европейских структур, форм. Организация звуков рассчитана на определенный эффект — перевести человека в состояние транса, освободить от разума, чтобы достичь «просветления». В таком случае возникает необходимость прямого творчества, где должна открыться прямой союз между человеком и природой. Так открываются пути для алеаторической музыки Кейджа. Музыка по Кейджу должна стать искусством мгновения, точным синонимом бессознательного. В ней непредвиденным должно быть не только окончание, но и сумма тех элементов музыкального языка, которые возникают в процессе действия. Так возникает алеаторическая музыка Кейджа. В его «Музыке перемен» или «Случайной музыке» (1952) выбор элементов происходит согласно принципу, почерпнутому из старинной китайской «Книги перемен». Композитор идет дальше — а необходима ли партитура? Ведь она отделяет нас от непосредственного рождения произведения. Так возникает «Воображаемый пейзаж № 4» — композиция для двенадцати радиоприемников, где случаен не только выбор музыкальных элементов, но и сам материал.

Но европейские композиторы, в том числе и Булез, не могли удовлетвориться позицией Кейджа. Концепция музыки, замкнутой в себе самой, их не удовлетворяла, ибо она была сконцентрирована только на материале. Музыкальный «крик» не мог стать выражением музыкального смысла. Не могли стать музыкой и интенсивные поиски только новых звучаний. И достаточно ли мгновения, чтобы выразить современное представление о времени? А как быть с памятью, мечтой? В таком проблеске случая музыка не способна выразить свою специфику. Музыка из искусства превращается в игру звуков, это не язык, а новая манера слышания. Творчество Кейджа — творчество без диалектики, отождествляемой с причинностью, без пребывания в мире идей, абстрактного размышления, власть и терроризированность которых не может не ощущать любой европейский композитор. Таким можно представить себе примерный ход рассуждений Булеза в его обращении к идее алеаторической музыки (132). Его вариант алеаторической композиции рождался в чрезвычайном притяжении к этой идее и неменьшем отталкивании от ее все позволяющей свободы.

Характерно, что путь Булеза от тотальной серийности к алеаторическим композициям оказался типичным для ряда западно-европейских композиторов. В частности, усталость от строго регламентированной организации музыкальной ткани ощутил и К. Штокхаузен. В 1957 году в ответ на прослушанную в Дармштадте «Музыку перемен» Кейджа он написал «Клавирштюк XI». А исполненная спустя два месяца после «Клавирштюка XI» Штокхаузена так же в Дармштадте Третья фортепианная соната Булеза и написанная им статья «Алеа» сделали существенный шаг в процессе проникновения идеи алеаторики в среду европейских композиторов. Завершилось это проникновение тем, что интерес к алеаторике поддержали организаторы летних курсов в Дармштадте: в 1958 году они пригласили

Джона Кейджа для прочтения курса лекций по алеаторической музыке под названием «Композиция как процесс». Симптоматичен не только факт приятия алеаторической идеи европейскими композиторами в конце 50-х годов, но симптоматично также и то обстоятельство, что варианты алеаторических композиций Кейджа, Штокхаузена и Булеза были кардинальным образом несхожи. Достаточно сказать, например, что Кейдж не признавал алеаторическими сочинения Штокхаузена и Булеза, что Третья фортепианная соната и статья «Алеа» Булеза положили конец творческой дружбе, длившейся в течение ряда лет между Кейджем и Булезом, и внесли холодность в ранее дружеские отношения между Булезом и Штокхаузенем, потому что были восприняты ими как нарочитое отрицание их приоритета в алеаторической композиции. Но сейчас можно сказать, что в творчестве каждого композитора отразились традиции той национальной музыкальной культуры, к которой он принадлежал.

Алеаторические композиции Кейджа, как мы видим, выросли на почве американской музыкальной культуры. Алеаторические сочинения Штокхаузена выглядят как естественный результат процесса постепенного нарушения замкнутости, завершенности композиции произведения под действием наследованного от романтизма стремления к необычному, индивидуальному, особенному, приводящего в конечном итоге к попытке выстроить композицию, акцентируя эти частности, исходя только из непредусмотренного, непредугадываемого. А концепция алеаторической музыки Булеза родилась в чрезвычайном сопряжении с классицистскими традициями европейской музыки, французским рационализмом.

Наиболее полно взгляды Булеза на идею алеаторической музыки представлены в статье «Алеа». Французский композитор начинает свою статью такими словами: «В настоящее время можно заметить у многих композиторов нашего поколения постоянную озабоченность, чтобы не сказать навязчивую идею случая. По моему мнению, подобное понятие впервые вводится в континентальную музыку, и этот факт заслуживает того, чтобы на нем остановиться пространно, так как этот переходный этап очень важен в идее композиции, чтобы его недооценивать или просто от него отказываться» (133, 41).

Так же как несколько лет назад, Булез ощутил опасность волонтаризма, непрофессиональной эксплуатации идеи тотальной серийной организации композиторами, не подготовленными для этого; занимает сходную позицию композитор и сейчас по отношению к алеаторике. В своей статье он пытается дать эстетическое обоснование выдвинутой им идее ограниченной алеаторики и противопоставить ее алеаторике, не прошедшей серьезное музыкальное размышление композитора. Булез не жалеет саркастических и иронических интонаций в своем комментарии алеаторики «по недосмотру», чтобы показать ее рыхлость, аморфность, антихудожественность, отсутствие в ней одухотворенности, «идеальности». Хотя имя Кейджа в статье не названо, однако адресат, с которым полемизирует Булез, был понят всеми, в том числе и Кейджем. Булез подвергает критике также алеаторические идеи Штокхаузена. Французский композитор считает, что

произвол, допускаемый Штокхаузенom со стороны исполнителя, приводит к исчезновению творческого воображения из процесса музыкального сочинения. Допуск спонтанного решения исполнителя во время игры ставится под сомнение с точки зрения полного осуществления художественного идеала.

Однако, считает композитор, алеаторические нововведения могут стать выражением не только слабости художественного мышления композитора, напротив, они могут явиться выражением его творческой мощи в умении предположить и развить несколько законных вариантов. Булез говорит о том, что преобладающий в современной музыке вариационный тип формообразования предрасполагает к тому, чтобы сделать множественные «пути развития». Однако в этих различных путях не должно быть никакого произвола, ничего такого, что не было бы проконтролировано композитором. Остается одно — «абсорбировать случай» в композицию, предусмотреть различные исполнительские «случайности» в процессе сочинения произведения. Самый элементарный уровень контроля случайности композитор видит в филигранно обработанном допуске различных рубато в исполнительском процессе. Причем понятие рубато композитор распространяет не только на темп, но также на громкостные уровни, регистры. Если интегрировать случайность на уровне структуры, пишет далее Булез, то необходимо ввести понятия определенной и неопределенной структуры, аморфной или управляемой, сходящейся или расходящейся. Причем эти структуры обязательно должны быть контролируемы общей «фразой», должны содержать заглавную тематическую идею (говоря его словами — аббревиатуру) и завершающую, а также «платформы для раздвоений» — все это для того, чтобы избежать потери глобального смысла, чтобы избежать импровизации, произвола. Потому что свобода исполнителя в процессе интерпретации произведения ничего не должна изменить в понятии структуры.

Булез считает, что введение «открытого развития» ориентальной музыки в «закрытый цикл» европейской музыки должно способствовать выявлению творческой индивидуальности композитора, его художественной ответственности. Контроль композитора за любыми алеаторическими вольностями, сквозная логика и даже драматургия развития, настоятельная потребность «закрытого цикла», завершенности в развитии — во всем этом видится стремление композитора определить себя в русле традиций европейской музыки, оставить неизблемыми идеалы европейского художественного мышления: индивидуальную неповторимость художественного замысла, контрверзы чувства и мысли, внутреннего духовного состояния и окружающего мира, а в целом — неповторимую, богатейшую «память» европейского художественного творчества. Растворение творческой индивидуальности в спонтанном стихийном порыве ведет к исчезновению человека-художника, человека-творца: «Для тех, кого будет тревожить этот введенный в сердце произведения диамит — случай, который «не приведен в порядок», — подчеркнем, что человеческая поэтика и случайное вне человеческого — два

антагонистических, непримиримых врага и что их сплав не даст положительного результата...» (134, 55).

Таким образом, в статье «Алеа» Булез поднял вопрос о возможности введения алеаторики в творчество западноевропейских композиторов. Он доказывал, что развертывание импровизационного стиля возможно только в рамках основной структуры. Выбор между различными путями, различными вариантами должен означать смелое, но всегда сдерживаемое расширение основной структурной идеи. Опасность неконтролируемой алеаторики состоит в том, что композитор избегает собственной ответственности за результат творчества, а сам как творческая, созидаящая личность растворяется. Импровизационный стиль предполагает суверенные не только права, но и обязанности художественного творчества.

Демонстрацией теоретических положений «Алеа» стала Третья фортепианная соната Булеза, исполненная в сентябре 1957 года в Дармштадте. Видимо, композитор ставил в этом произведении художественные задачи в самом общем плане, в подтверждение теоретических положений своей статьи, потому что Третья соната до сих пор остается произведением незаконченным. Из ее пяти частей — «Антифония», «Троп», «Отраженные созвездия» («Constellations-Miroir»), «Строфа», «Секвенция» — только вторая и третья части изданы, исполняются и записываются, «Антифония» должна быть пересмотрена, а две последние части существуют только в эскизах. Поэтому Третью сонату можно рассмотреть как художественную заявку на новый тип музыкальной драматургии. Однако это еще эскизное исполнение сонаты было воспринято современниками как в высшей степени оригинальное сочинение, целостное по замыслу. Впечатление о ее первом исполнении зафиксировал Д. Лигети, посвятивший специальную статью Третьей фортепианной сонате Булеза: «Ее внешний вид похож на план города: потому что исполнитель получает в руки свиток, напечатанный в красках и сгибающийся различными способами.

Имеется предварительно пять больших частей — формант, как их называет Булез... Эти пять частей можно играть в различной последовательности, но таким образом, что самая длинная, которая длится двенадцать с половиной минут, находилась бы в середине. Эта форманта называется «Созвездия». На ее широко развернутых страницах рассеяны переменчивым способом группы нот, формирующих фактически в своем соединении созвездия. Существуют определенные правила в последовательности этих групп; чтобы проще было ориентироваться, они написаны зелеными и красными чернилами. Указатель сделан таким образом, что при исполнении длительное колебание регистра и звуковая плотность воспроизводятся как своего рода балансирование вокруг центральной линии. В двух других формантах регистр стабилен: в то время как в форманте, названной «Строфой», все происходит в нижнем регистре, в «Секвенции» все происходит в высоком регистре. Каждая из них длится едва ли более минуты. «Строфа» в самом деле имеет структуру

в форме строфы: изолированные линии, выбор которых следует правилам игры. В «Секвенции» последовательность групп еще больше вариабельна, управляемая только трафаретом, нарисованным на кальке, который накладывается на партитуру по желанию исполнителя и играется то, что появляется в отверстиях трафарета. Другая форманта, «Антифония», сделана из парных линий, которые взаимозаменяемы между собой. Наконец, форманта «Троп» состоит из обязательных групп, которые могут быть по-разному переставлены между собой, и других групп, которые вставляются между обязательными группами и могут быть по желанию исполнены или оставлены в стороне» (135).

В то время, когда композитор работал над осуществлением контролируемой алеаторики в статье «Алеа» и в Третьей фортепианной сонате, вышло исследование Ж. Шерера о так называемой «Книге» Малларме. Эта «Книга» была задумана французским поэтом в молодом возрасте, он работал над ней с перерывами в течение всей жизни, но это сочинение Малларме так и осталось незавершенным. После смерти поэта семья передала эскизы задуманной «Книги» Малларме А. Мондору, а А. Мондор вручил рукопись объемом более двухсот листов Ж. Шереру, который ее и опубликовал в 1957 году. Глазам читателей предстало сочинение Малларме, которое не только не было завершено, но и не могло быть завершено. «Книга» Малларме походила на своего рода дневниковые заметки, где на страницах были разбросаны в различных положениях отдельные стихи, фразы и даже слова, которые могли быть прочитаны в разной последовательности, избирательно, выборочно, случайно брошенным взглядом. Такое чтение побуждало ко множеству ассоциативных связей, а значит и смыслов-образов между ее отдельными фрагментами. Общий эмоционально-духовный настрой «Книги» Малларме был явно идентичен поэтике французского символизма и в то же время «бесконечен» в стремлении к ее разнообразию, непрерывному варьированию ее оттенков.

«Книга» Малларме не повлияла прямо на процесс создания Третьей сонаты. Однако она произвела явный отзвук в душе композитора: ведь тот результат, к которому он пришел в теоретическом исследовании «Алеа» и в Третьей сонате — о некоей целостной, замкнутой композиции с подвижным, переменчивым положением фрагментов внутри этой целостности, — был явно схож со структурой «Книги» Малларме. И это совпадение натолкнуло Булеза на мысль продлить, расширить и углубить «конгенитальность» между своим творчеством и творчеством французского символиста. Так родился замысел большого вокально-симфонического произведения «Складка за складкой».

*
* *

Это произведение создавалось в несколько этапов. В 1957 году Булез написал «Две импровизации» по Малларме для сопрано и ан-

самбля ударных, которые были изданы и могут исполняться в этом виде. В 1959 году композитор добавил «Импровизацию III», написанную для сопрано, небольшого инструментального ансамбля и большого ансамбля ударных. В том же году Булез начал «Гробницу» по сонету Малларме, посвященному Верлену. Работа над этим сочинением продолжалась в течение трех лет. В 1960 году появилась фортепианная пьеса, а затем для сопрано и фортепиано под названием «Дар» по одноименному сонету Малларме. В 1960 году она стала пьесой для большого симфонического оркестра. В результате произведение Булеза «Складка за складкой» составили пять частей: «Дар», «Импровизация I», «Импровизация II», «Импровизация III», «Гробница». Впервые в полном виде оно было исполнено в До-науэшингине в 1962 году. Но этот вариант «Складки за складкой» не явился окончательным: в 1984 году в произведение вносились некоторые изменения.

Булез говорил, что поэзия Малларме привлекла его плотностью языка, множественностью смысла, поливалентностью слов-символов. В ней он нашел близкую к современной поэзии, трудно постигаемую за словами структуру образов, поэтического строя. 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 ней в выразительности. Текст Малларме сам по себе прекрасен, довольно точен и не нуждается в каком-либо дополнении. Чтобы насладиться его стихами, нужно в лучшем случае их декламировать. В его же задачи входило сделать понятной и постижимой «внутреннюю» структуру стиха. Поэтому он остановил свой выбор на строгой форме сонета и желал посредством перевода литературной формы в музыку создать новые музыкальные формы. Следование форме сонета в музыке не стало ее простой имитацией. Музыкальное «исследование» поэтического строя сонетов привело к музыкальному развитию такого рода, что композитор нашел необходимым назвать три центральные части «Импровизациями». Но поистине поэзия Малларме стала, как к этому и стремился композитор, «центром и отсутствием музыки». Она буквально пронизала все ее содержание.

Предметом серьезных раздумий композитора стал выбор поэтических текстов, разнохарактерных по эмоциональному настрою, а вместе почти символически олицетворяющих литературный «портрет Малларме». Для названия произведения — «Складка за складкой» — композитор заимствовал фразу из сонета Малларме «Воспоминание о бельгийских друзьях». Он имел в виду использовать смысловую многозначность этого выражения у Малларме, чтобы постепенно, в «складке за складкой», в последовании пяти частей дать музыкальную интерпретацию литературного «портрета Малларме». Для центрального раздела — трех «Импровизаций» — композитор выбрал сонеты, передающие типичные для символистской поэзии настроения печали, одиночества и вопреки этим настроениям — неиссякаемый творческий порыв: в образе лебедя, скованного противоречивыми силами, зачарованного прошлым и не

стремящегося навстречу настоящему («Импровизация I»), в картинах мертвенно-бледного утра, приносящего сознание пустоты и одиночества («Импровизация II»), или кораблекрушения, ассоциирующегося с крахом надежд («Импровизация III»). (Заметим, что текст сонета Малларме в «Импровизации III» дан не полностью.) Обрамляется этот центральный раздел одной фразой из сонета «Дар», исполняемой в самом начале произведения, символизирующей дар поэзии, дар творчества, и одной фразой из сонета «Гробница», исполняемой в завершающих тактах произведения. Таков полный текст (не считая отдельных слов из трех «Импровизаций», введенных в I часть) вокально-симфонического произведения Булеза «Складка за складкой».

«ДАР»

Я тебе несу ребенка из ночи Эдема...

ИМПРОВИЗАЦИЯ I

Бессмертный, девственный, властитель красоты,
Ликующим крылом ты разобьешь ли ныне
Былое озеро, где спит, окован в иней,
Полетов ясный лед, не знавших высоты!

О лебедь прошлых дней, ты помнишь: это ты!
Но тщетно, царственный, ты борешься с пустыней:
Уже блесит зима безжизненных уныний,
А стран, где жить тебе, не создали мечты.

Белеющую смерть твоя колеблет шею,
Пространство властное ты отрицаешь, но
В их ужасы крыло зажато, все слабея.

О призрак, в этой мгле, мерцающий давно!
Ты облакаешься презренья сном холодным
В своем изгнании — ненужном и бесплодном!

(Перевод В. Брюсова.)

ИМПРОВИЗАЦИЯ II

Рвется кружево
В неизвестности высшей Игры,
Приоткрывая, как кошунство,
Вечную жажду покоя.

Это едиனுшное белое столкновение
Гирлянды с гирляндой
Струится вдаль у белого окна
И держится там, пока не погибает.

Но рядом с ним застывает
В пустом блеске небытия певец,
Печально лютя спит

Та, что под каким-либо окном
Из маленькой полости своей
Могла б извлечь мелодию.

ИМПРОВИЗАЦИЯ III

Под тяжелым, хранящим молчание облаком
Отмель из базальта и лавы
С рабскими эхо
Грозных звуков трубы...

«ГРОБНИЦА»

Меленький глубокий ручеек, клевещущий смерть...

Желая найти музыкальный эквивалент поэзии Малларме, композитор шел разными путями. В беседе с С. Дельежем он сказал, что в этом произведении он стремился «к различным уровням совпадения»: «Самым простым и самым эмоциональным является поэтическое совпадение, которого я пытался достичь в определенных эквивалентах звучностей. Так, когда я говорю об «окне», «кружеве» «отсутствии» и т. п., я обращаюсь к определенной музыкальной звучности, которая прямо связана с таковыми идеями: например, некоторыми очень длинными, протянутыми звуками, участвующими в этой не застывшей, но «остекленевшей» вселенной. Именно непосредственный план заставил меня выбрать эти поэмы скорее, чем другие... Другой план соответствий заключается в поэтической конструкции. Сонет — очень строгая конструкция в том, что касается рифмы, и она предписывает очень строгую структуру в музыке. Постепенно от части к части эти импровизации становились музыкальным анализом структуры сонетов, но в манере все более и более детальной, все более и более глубокой. Поэтому я их назвал „Импровизациями I, II, III“...» (136, 123).

Необходимо заметить, что под «музыкальным анализом структуры сонетов» композитор подразумевает прием все большего и большего, от одной импровизации к другой, расширения инструментального комментария к вокальной фразе. В «Импровизации I» инструментальные комментарии следуют после каждой строфы, в «Импровизации II» длительно комментируются оркестровым звучанием не только отдельные строки, но и слова сонета. В «Импровизации III» длительно вокализируется первый слог сонета, превращаясь в почти самостоятельное произведение для солирующего сопрано, а краткие слова четверостишия тонут в оркестровом звучании. Именно поэтому текст сонета Малларме в «Импровизации III» дан не полностью. И это прием постепенного расширения инструментальных эпизодов несет важную драматургическую функцию: он олицетворяет идею «открытой формы», обращенной в бесконечность и в чисто техническом, и в содержательном смысле. Но при этом первая пьеса произведения, «Дар», начинается после тутти всего оркестра краткой вокальной фразой, за которой следует длительное инструментальное развитие, а последняя часть, «Гробница», напротив, представляет собой длительное чисто инструментальное развертывание музыкальной мысли, завершающееся краткой вокальной эпитафией. Таким образом, в соотношении вокального и инструментального начала в «Складке за складкой» наблюдается «схватывание» «открытого цикла» центрального раздела «закрытым циклом» его крайних частей.

И этот прием драматургического сопряжения вокального и инструментального начал сыграл важнейшую роль в максимальной ассимиляции поэтического строя сонетов Малларме и музыкального содержания. Он дал возможность композитору создать такой тип образности в инструментальном комментарии, который с наибольшей полнотой выявил многозначный образно-смысловой спектр поэтического содержания. Содержание поэзии Малларме раскрывается таким образом на высокой ступени образно-смысловой семантики музыкальных средств, когда обнажаются смысловые варианты, множественность образных ассонансов, ассоциаций поэтического текста. Вокальное письмо посредством длительного распевания фиксирует внимание слушателя на отдельных словах, фразах, которые в силу отъединенности от других становятся своеобразными фантомами смысла. В инструментальных эпизодах ведущей тенденцией является прямая изобразительность, если понимать под этим чисто французские традиции подчеркнутой иллюстративности в отражении как окружающих явлений, так и движений души. Характерно, что почти каждый инструментальный фрагмент начинается как свободная имитация, вариантное преобразование только что прозвучавшей вокальной фразы, повторяющей ее интонации, отдельные звуки в более расширенном пространственно-временном изложении. Но рождающиеся в непосредственной связи с поэтическим текстом как продолжение вокальной партии эти инструментальные комментарии в длительном самостоятельном развитии обретают имманентную образность, вариантно трансформирующую первоначальную. Их последующее столкновение с поэтическим рядом вокальной фразы образует трудное, но обогащенное движение мысли к «исходным рубежам». Все это в целом создает медлительный поток мысли, изысканно абстрагированных движений души: от напряженного ожидания предчувствия прекрасного («Дар»), вначале трепетного, зыбкого, а затем «оледеневшего» эмоционального ощущения (Импровизации I), легких, прозрачных, воздушных настроений, переходящих в мечтательно-задумчивые (Импровизации II), к разнообразным эмоциональным отзвукам при восприятии картины моря от радостно-возбужденного порыва к ощущению тревоги (Импровизации III) и далее — к предсмертной элегии, уравненной в содержательном смысле с мировой катастрофой («Гробница»). Если при этом учесть, что длительность звучания инструментальных эпизодов от пьесы к пьесе постепенно увеличивается, а вместе с ней разрастается многозначность в оттенках эмоционально-смыслового содержания, его глубинная ассоциативность, то можно сказать, что музыкальная интерпретация сонетов Малларме нашла у Булеза достойное драматургическое и выразительное решение. «Портрет Малларме» перерос в автопортрет композитора.

*
* *

В то время, когда творчество Булеза еще не достигло апогея — в середине 50-х годов, — на авансцену западноевропейского музы-

кального творчества стала выдвигаться фигура греческого композитора Яниса Ксенакиса. Я. Ксенакис начал с того, что объявил кризис серийной музыки. В его глазах она грешит не чрезмерностями, а промахами интеллектуализма. Ибо возникает противоречие между контрапунктированием различных составляющих и результатом — слуховым впечатлением, представляющим беспорядочное нагромождение звуков: «Линейная полифония сама разрушается своей современной сложностью. Все слышимое является в действительности грудой звуков, варьируемых регистров. Огромная сложность мешает при слушании следовать за сплетением линий и имеет в качестве макроскопического эффекта беспричинное и случайное рассеивание звуков по всей протяженности звукового спектра. Следствием этого является противоречие между линейной полифонической системой и слышимым результатом, которое есть видимость, множество» (137, 18).

Более выразительное понимание фактуры Ксенакис находит у Вареза. Его фактура, рассматриваемая как некое звуковое пространство, логично развертывалась в диалектике различных параметров: высотности, динамики, ритма и т. п. Правда, эта диалектика из-за отсутствия технических средств, а точнее, жесткого математического контроля страдает у Вареза некоторой эмпиричностью. Современные знания, технические средства, математическая логика позволяют лучше проконтролировать становление звукового пространства.

Я. Ксенакис замечает также, что произведения в серийной технике показали, что музыка обладает таким разнообразием и множеством параметров в процессе развертывания музыкальной ткани, что «контролирование», интеллектуальная организация «изнутри», исходя из средств музыкальной выразительности, оказывается невозможной. Ограничение беспорядочного нагромождения звуков можно сделать посредством введения в музыку так называемого стохастического процесса — вычисленного с помощью алгоритма предела случайного во всеобщей музыкальной организации, так называемых вероятностных структур.

«Существует исторический параллелизм между европейской музыкой и последовательными попытками объяснить мир посредством разума. Уже музыка античности, причинная и детерминистская, находилась под сильным влиянием пифагорейской школы и школы Платона... Строгая причинность, достигнув XIX века, испытала резкую и плодотворную трансформацию, возникшую вследствие статистических и физических теорий. В самом деле, понятие случая, связанное с понятием беспорядка, а последнее — с дезорганизацией рассматривались, начиная с античности, как нечто противоположное, отрицание разума, порядка, организации. Лишь недавно сознание смогло проникнуть в случайное и выделить там ступени, иначе говоря, рационализировать... некое и всеобщее объяснение «чистого случая»... Таким образом, не удивительно, что существование или отсутствие каузального принципа вначале в философии, а затем в науке могло бы повлиять на музыкальную композицию... Объяснение звуковых феноменов, окружающих нас, или тех, которые могут быть

созданы нами, сделало неизбежным расширение каузального принципа, основа которого формируется посредством закона больших чисел. Этот закон содержит в себе асимптотическую эволюцию к стабильному состоянию, своего рода цели, отбоя, откуда и происходит прилагательное стохастический» (138, 15—16)

Первым сочинением Ксенакиса, демонстрирующим стохастический метод музыкального творчества, стал «Метастазис» — произведение, в которое Ксенакис-композитор заложил алгоритм, вычисленный им, архитектором, в процессе осуществления архитектурного проекта Корбюзье для павильона «Филиппс» на Всемирной выставке в Брюсселе. За «Метастазисом» последовали «Пифопракта», «Ахоррисис» и другие произведения.

Своей идеей стохастической логики Ксенакис предложил иной путь формирования тематизма, фактуры, развития, чем у композиторов непосредственно послевоенного поколения, в том числе и Булеза, обратившихся к тотальной серийности. Однако между Булезом и Ксенакисом не было такого принципиального расхождения во взглядах, как, например, между Булезом и Кейджем. Поэтому Булез принял идею Ксенакиса о введении в рефлексирующее начало музыкального творчества математического закона больших чисел, но интерпретировал его по-своему. Он обратился к теории множеств с тем, чтобы обосновать под углом зрения тотальной серийной организации так называемую ограниченную алеаторику. Это найдет отражение в последующих теоретических изысканиях французского композитора, в частности в его книге «Мысли о современной музыке». А в своем творчестве Булез останется верным самому себе. Правда, в силу ряда объективных и субъективных обстоятельств в нем с конца 50-х годов начнется подсознательно процесс переключения внимания в иную деятельность — дирижерскую и музыкально-общественную, которые давали возможность более непосредственного общения с музыкой, широкой слушательской аудиторией, возможность более непосредственной апробации своих художественных идей.

В 1958 году Булез написал произведение, которое было ориентировано на тотальную организацию, но уже не музыкальной фактуры, а акустического пространства концертного зала — «Поэзию для власти» по поэме А. Мишо. К сочинению этого произведения композитор подошел с желанием объединить темброво-звуковые качества как традиционных музыкальных инструментов, так и электроакустические. Он также руководствовался мыслью о гармоничном соединении собственно музыкального звучания с акустическим пространством концертного зала. Все это — идеи, явившиеся на исходе и крайнем выражении идеи тотальной серийности. И характерно, что для их воплощения композитор остановил свой выбор на поэме А. Мишо «Поэзия для власти» — поэтическом произведении, написанном в конце 40-х годов, созвучном по своей жесткости, агрессивности, обостренному восприятию времени творчеству Булеза тех лет.

«Поэзия для власти» А. Мишо не есть монолог о любви в привычном смысле этого слова. Этот традиционный жанр лирической ис-

поведи стал для поэта формой выражения яростно сдерживаемого, гневного переживания мира — эмоционального состояния, явившегося отголоском его участия во французском Сопротивлении и реакции на непосредственно послевоенное время. Для своего произведения Булез употребил тройной состав оркестра, хор, к которым добавил магнитофонную запись. В магнитофонной записи был дан также голос исполнителя, который произносил фрагменты поэмы Мишо в «непринужденной» манере. Желание композитора иметь аудиовизуальную опору сложным звуковым средствам подсказало новую организацию сценической площадки — на трех уровнях: хор, оркестр, громкоговорители. Для исполнения потребовались также два дирижера: для традиционного музыкального звучания и электронного. Однако естественного смешения различных звуков, а также желаемой драматургии концертного исполнения композитору достичь не удалось: в самом факте звучания магнитофонной записи в концертном исполнении он увидел оттенок «кремационной церемонии». Но этот творческий опыт манипулирования с электронным звучанием не прошел для композитора бесследно. Во время работы над «Поэзией для власти» родилась мысль о более научном исследовании электронных звучаний, которую композитор воплотит на посту руководителя IRCAM.

Творчество Булеза 60—70-х годов имеет свои специфические особенности. Завершив вокально-симфоническим произведением «Складка за складкой» второй виток художественных исканий, касающихся введения «ограниченной алеаторики», композитор достиг определенной зрелости и мастерства в искусстве претворения этих приемов. И почти каждое произведение 60—70-х годов содержит разного рода экскурсы в область ограниченной алеаторики. Так, определенная свобода диалога между двумя пианистами в порядке исполнения отдельных фрагментов продумана композитором в фортепианном цикле «Структуры II» (1960), изменение мест музыкантов — в оркестровом сочинении «Образы-Двойники-Призмы», перестановки внутри некоторых эпизодов, моменты вступления отдельных инструментов — в симфоническом произведении «Отблеск», свободный выбор солистом последования фрагментов — в «Горизонтах» для кларнета и инструментального ансамбля (1968), выбор между отдельными частями — в «Книге для струнных», алеаторические допуски сделаны композитором в «Послании-эскизе» (1977), в «Rituel in Memoriam Бруно Мадерны» (1974) и т. д.

В 60—70-е годы композитор часто возвращается к завершенным ранее произведениям, увеличивает их размеры, расширяет исполнительский состав. В результате на основе одного произведения могут вырасти серии произведений. «Двойники», сочиненные в 1957—1958 годах, были переработаны в «Образы-Двойники-Призмы» в 1963 году, еще раз композитор возвратился к этому произведению в 1968 году. «Отблеск» («Eclat»), сочиненный в 1965 году для пятнадцати солирующих инструментов, был переработан в «Множащийся отблеск» («Eclat-Multiples») для двадцати семи инструментов в 1974 году,

вновь композитор возвратился к этому произведению в 1983 году. «Горизонты» написаны в двух вариантах: первый вариант — для кларнета соло (1961—1968), второй вариант — для кларнета соло и шести инструментальных групп; в 1970 году это произведение было вновь пересмотрено. Композитор обращается к своим произведениям 40-х годов Квартету для струнных и «Нотации» и перерабатывает их в «Книгу для струнных» (1968) и «Нотацию» (1980), в двух вариантах написанном им камерное сочинение, посвященное памяти Стравинского, «Explosante-Fixe» (1971, 1972).

В содержании произведений Булеза этих лет явственно обозначился некий резонанс романтической образности, чувственной созерцательности. Одухотворенным, возвышенным воспринимается фортепианный стиль второй книги «Структур»: его длящиеся звуки, перерастающие в резонирующие аккорды, образуют в произведении единую линию нарастания своего рода всплеск — ретроспекций динамической созерцательности, что позволило музыкальным критикам сравнивать это произведение с Дебюсси. Блестящей оркестровой партитурой, которую французский музыковед К. Ростан назвал «музыкальным аэролитом», явился «Отблеск»; в своем содержании он вырос на исходе темброво-звуковых и выразительных качеств предшествующей партитуры, «Складки за складкой»: в пронзительно обостренном восприятии мира, импульсивной реакции на него и исследующей ее возвышенно-одухотворенной трансформации во внутреннем сознании. Одной из самых совершенных и обольстительных партитур называют также Кантату на стихи американского поэта Э. Э. Камингса: «Cumings ist der Dichter» (1970): сравнивая Камингса с Малларме, Булез говорил о том, что Камингс пошел дальше в обогащении содержательного смысла слов, что он, композитор, и попытался отразить в содержании кантаты.

Хотя Булез пишет немало замечательных произведений в 60—70-е годы, свои основные творческие усилия композитор направляет на дирижерскую и музыкально-общественную деятельность.

Опыт дирижерской деятельности Булез начал приобретать давно, на рубеже 40—50-х годов, в качестве музыкального директора труппы М. Рено и Ж.-Л. Барро. В начале 50-х годов Булез, автор двух фортепианных сонат, первой тетради «Структур», кантаты «Свадебный лик» и т. п., был уже сложившимся композитором с определенными взглядами, концепцией музыкального творчества. В то время его известность распространялась лишь в узком кругу музыкантов, и это его как композитора уже не удовлетворяло. Время эпатжа слушательской аудитории необычным выразительным строем своей музыки ушло в прошлое для Булеза. Ему необходимо было глубокое и более широкое признание. Так возникает мысль о необходимости создать серию концертов, посвященную преимущественно музыке XX века. Причем как композиторов XX века, уже ставших классиками, так и совсем молодых. В особенности Булез имел в виду творчество нововенцев, исполнение произведений которых выявило бы с достаточной полнотой ту музыкальную традицию, на которую опирался Булез как композитор.

Понимание и помощь в организации этих концертов пришла со стороны М. Рено и Ж.-Л. Барро. Они предоставили в распоряжение Булеза небольшой зал театра «Пти Марини» в дни, свободные от спектаклей. В первый же сезон 1953/54 года было дано четыре концерта. В следующем году эти концерты преобразуются в самостоятельную культурную ассоциацию «Музыкальный горизонт», бессменным руководителем которого до 1967 года остается Булез (в 1967 году он передает руководство «Музыкальным горизонтом» французскому композитору Ж. Ами).

Концерты «Пти Марини» и «Музыкального горизонта» внесли много нового в музыкальную жизнь Франции. В их рамках прозвучали произведения нововенцев, Бартока, Дебюсси, Стравинского, Мессиана, Штокхаузена, Мадерны, Хенце, Ноно, Вареза, Филиппо и других. Но не только. Пристальное внимание уделял Булез исполнению старинной музыки: Баха, Джезуальдо, Дюфаи и т. п. При этом характерные черты его композиторского творчества — точность структурной организации, логическое развитие звукового пространства, приоритет интеллектуального начала — переносятся им и в исполнительскую деятельность. А особенные свойства его исполнительской манеры, как выяснилось в процессе роста его исполнительского мастерства, представили национальные традиции. «Духовным сыном» Роже Дезормьера, французского композитора и дирижера, деятельность которого протекала в 30—50-е годы, называет Булеза О. Мессиа́н: «В плане управления оркестром существует определенная преемственность между Роже Дезормьером и Пьером Булезом. Да позволят мне прежде всего заявить, что Пьер Булез — это нечто другое, чем продолжатель Веберна, трех нововенцев, чем пропагандист серийной музыки и т. д. и т. д.... Это прежде всего великий и гениальный композитор, самый ясный, самый глубоко интеллигентный во всем XX столетии. Это также экстраординарный дирижер оркестра. Несомненно, что первые советы по управлению, данные Булезу Дезормьером, были определяющими. В равной степени показательно восхищение «идеального дирижера эпохи» юношей. Внешнее различие между двумя направлениями — абсолютной точностью палочки у одного, экспрессией руки у другого — приводит к одному результату: тотальному воздействию на оркестр. Нет абсолютной уверенности в том, что Дезормьер, постоянно эволюционируя, не употребил бы некоторых приемов дирижирования, изобретенных Булезом, — во всяком случае он установил бы тот же отбор и ту же композиционную программу. Все происходит так, как если бы у Булеза было желание очень точно ее восстановить...» (139, 132—133).

Быстро приобретаемый опыт дирижерской деятельности дал возможность Булезу встать за дирижерский пульт известных оркестров Франции, Европы и США: Национального оркестра Французского радио, Кливлендского симфонического оркестра, оркестра Би-би-си, Лондонского симфонического оркестра, оркестра Нью-Йоркской филармонии и т. д. В 1963 году Булез исполнил с Национальным оркестром Французского радио в «Театре Елисейских полей» «Весну священную» Стравинского по случаю пятидесятилетия со дня ее первого

памятного исполнения. С 1967 по 1972 год Булез дирижует ежегодно по приглашению главного дирижера Ж. Зеля Кливлендским симфоническим оркестром. В 1969 году Булез был приглашен для руководства оркестром Би-би-си, а в следующем году он возглавил оркестр Нью-Йоркской филармонии. С этими оркестрами в течение ряда лет Булез совершал турне по городам Европы и США, Японии. Он выезжает также в разные города Европы для дирижирования собственными сочинениями. В период с 1963 по 1973 год Булез становится одним из выдающихся дирижеров нашего времени: многие представительные музыкальные организации мира имели возможность познакомиться с его исполнительским искусством.

Плодотворными и разнообразными оказались связи Булеза-дирижера с музыкальным театром. Впервые это произошло в 1963 году. Тогда по решению руководителя «Гранд-опера» Ж. Орика была намечена постановка оперы Берга «Воццек». К работе над этим спектаклем были привлечены Ж.-Л. Барро в качестве режиссера-постановщика, А. Массон в качестве художника-декоратора и Булез как дирижер. Постановка этой оперы стала сенсационным событием французской музыкальной жизни. Возможно, что не только благодаря высокохудожественному исполнению произведения, но и своеобразной его интерпретации в стиле французской драмы XX века. В интервью парижской прессе Ж.-Л. Барро сказал, что они не стремились к экспрессионистскому стилю, а хотели показать три существенных момента: будничность и нищету, фантастические галлюцинации и символы, юмор и сатиру, уравненные с кошмаром.

В 1969 году под управлением Булеза в «Ковент-Гардене» прозвучала опера Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда». В следующем году была сделана запись этого произведения, и она сопровождалась текстом Булеза, в котором он излагал свои взгляды на содержание оперы: «То, что образует глубокую оригинальность театральной эстетики Дебюсси, находилось большую часть времени сокрытым. По этой причине опера казалась безжизненной, увлекающей своего рода «поэтическим» снадобьем в самом уничижительном смысле этого слова, где конфликты возникают беспричинно, где нелепо их происхождение, когда они проявляются при условии не произносить одно слово выше другого. К тому же индивидуалистическая традиция покрывала все лоском элегантности, к которому неожиданно присоединялась известная французская ясность» (140, 191). Булез говорил о том, что в своей интерпретации оперы Дебюсси он стремился подчеркнуть мрачную и тяжелую атмосферу оперы, сильные страсти, иными словами, приблизить оперу к «театру страха и жестокости».

В 1965 году Булез получает приглашение от режиссера Байрейтского театра Вьеланда Вагнера дирижировать «Парсифалем». В этом же году он выезжает с Байрейтским театром в турне по Японии, где дирижует «Тристаном и Изольдой». Повторные исполнения «Парсифаля» состоялись в 1966, 1967, 1968 и 1970 годах. В 1976 году Булезу предложили в Байрейте дирижирование тетралогией «Кольцо нибелунга» по случаю столетнего юбилея со дня его первого исполнения. В течение последующих четырех лет исполнение «Кольца нибелунга»

в Байрейте также проходило под управлением Булеза. В 1979 году в Париже была поставлена опера Берга «Лулу» также под управлением Булеза.

При общем обзоре театральных постановок, которые прошли с участием Булеза, создается впечатление, что в музыкальном театре Булез реализовал те свои творческие устремления, которые всегда жили в нем, но в собственно композиторском творчестве оставались в скрытом, латентном состоянии, а именно: романтическая экспрессия чувств, предельно полное и насыщенное выражение человеческих эмоций. В музыкальном театре Булез встал за дирижерский пульт как раз тех оперных постановок, которые в наибольшей степени отвечали этим стремлениям. Мы можем только предполагать возможные причины такой внутренней первоориентации композитора, обобщающего под иным углом зрения наследие романтического века и создающего в своем исполнении широкую панораму романтической ретроспективы, но безусловно, что среди многих этих причин существует одна: в процессе сочинения вокально-симфонического произведения «Складка за складкой» и ряда других последующих произведений композитор испытал на себе воздействие исповедального характера, драматической мощи лирического самораскрытия. Именно в это время появляется статья Булеза, пересматривающая его прежние отношения к Бергу и утверждающая художественную ценность его музыки, трагического пафоса позднеромантической традиции: «При общем обозрении творчества Берга в целом осознается, что он был одним из примечательных композиторов нашего времени. Благодаря глубокому органическому многообразию, которое он предложил в своих произведениях, как и сильной драматической мощи, которую он в них вдохнул, благодаря форме, в толковании которой он достиг высочайшего мастерства... Мы находимся перед лирическим искусством, которое ставит своей задачей установить многослойные стилистические связи. Если сравнить Берга и Веберна с соответствующими им поэтами, то можно было бы сказать, что веберновская концепция родственна сонетам Малларме, в то время как концепция Берга по духу ближе Лотреамону. Оттого влияние Берга сегодня менее очевидно, чем влияние Веберна, несмотря на огромное теперешнее воздействие его музыки. Вероятно, воздействие Берга может стать ощутимым реально, когда стилевые тенденции нашего времени выразятся сильнее...» (141, 35—36). Эту же мысль композитор повторит спустя несколько лет в так называемом интервью «Взорвем оперные театры», где он скажет, что с творчеством Берга закончилась история развития оперы.

Говоря о Булезе-дирижере, невозможно не упомянуть сделанные им многочисленные записи. Булезом-дирижером был сделан значительный вклад в мировую дискографию. Им записано около пятидесяти пластинок, среди которых представлены: все сочинения Веберна, подавляющее число сочинений Берга (среди которых — Камерный концерт, «Воццек», «Лулу», «Лирическая сюита»), Шёнберга (среди которых — «Лунный Пьеро», «Ожидание», «Моисей и Аарон», «Счастливая рука», «Песни Гурре», «Уцелевший из Варша-

вы», «Просветленная ночь»), оперы Вагнера («Кольцо нибелунга», «Парсифаль»), подавляющее число сочинений Вареза («Америки», «Аркана», «Ионизация», «Гиперпризма», «Октандр», «Интегралы»), Дебюсси (среди которых — «Образы», «Море», «Послеполуденный отдых фавна», «Ноктюрны», «Игры», «Весна», «Пеллеас и Мелизанда»), М. Равеля (среди которых — все произведения для оркестра, Концерт для левой руки, «Шехеразада», «Три поэмы Стефана Малларме»), Бартока (среди которых — «Замок герцога Синия Борода», Концерт для оркестра, Первый и Третий фортепианные концерты, «Чудесный мандарин», «Деревянный принц», «Музыка для струнных ударных и челесты»), Стравинского (среди которых — множество симфонических и камерных произведений, «История солдата», «Свадебка», «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», «Пулчинелла»), а также произведения Штокхаузена, Берио, Берлиоза, Дюка, Элуа, де Фалья, Генделя, Мийо, Моцарта, Ноно, Русселя и т. д. Немало было сделано фильмов, запечатлевших наглядно исполнительскую манеру Булеза-дирижера: его «Молоток без мастера», «Великая священная пляска» Стравинского, «Интегралы» Вареза, «Хронохромия» Мессиана, «Музыка для струнных, ударных и челесты» Бартока, «Пьесы об Англии» Айвза и т. д.

В конце 50-х годов Булез начинает также заниматься преподавательской деятельностью. В 1956 году он проводит вместе с К. Штокхаузенем и Л. Ноно семинары по современной музыке в Дармштадте. Затем приезжает туда в 1959, 1960, 1961 и 1965 годы для проведения курса лекций по серийной музыке.

В 1961 году по приглашению П. Саше Булез проводил в Музыкальной академии Базеля курс лекций по композиции и оркестровке, в 1965 году — курс оркестрового дирижирования. В 1963 году Булеза приглашают в Гарвардский университет для проведения семинаров по современной музыке. Среди учеников Булеза — немало выдающихся музыкантов: Ж. Ами, Ж.-К. Элуа, К. Лефевр, П. Мефано и другие. В 1958 году для французской музыкальной энциклопедии композитор пишет содержательные статьи по волнующим его темам: о композиторах, оказавших на него сильное влияние (Шёнберге, Веберне, Берге, Дебюсси), и о теоретических понятиях, фундаментальных для его музыкального языка (аккорд, хроматизм, контрапункт и т. п.).

Результатом дармштадтского курса лекций по серийной музыке явилась книга «Мысли о современной музыке» (1963) и ряд статей. Переиздание этой книги и статей Булеза, опубликованных с 1952 по 1979 год, произошло в 1981 году в книге под названием «Ориентир». В своем дармштадтском курсе лекций по серийной музыке Булез как бы подвел итог исканиям предшествующего творчества и создал теоретическую базу для последующего. Принципы тотального сериализма пришли в тесное единение с положениями ограниченной алеаторики, «стабильными и мобильными» элементами музыкальной композиции.

Лекции Булеза были прочитаны в то время, когда западноевропейский музыкальный авангард захватила волна алеаторических

композиций. Противопоставляя себя ей, композитор особенное внимание уделил взаимообусловленному музыкальному развитию, подчеркивал значение рассудочного начала в работе композитора. Он обосновал абсолютную необходимость логично организованного музыкального развития, дисциплинированного творческого воображения. Причем логично организованное музыкальное развитие рассматривалось им как одно из проявлений естественного развития природы, понимаемой им в виде человеческого сознания, мыслительной деятельности: «Прийти к обнаженной плоти эмоций», — говорил Дебюсси; я говорю: „Прийти к обнаженной плоти несомненности“» (142, 33).

Пути для преодоления анархистского произвола в алеаторических композициях виделись Булезу в расширенном понимании и определении понятия серии. Теперь серия в его представлении — принцип мышления, исходящий из некоего ядра, идеи, логично, в диалектическом противополжении составляющих, из взаимообусловленности развертывающего музыкальную ткань и исчерпывающего их развитие в замкнутом, «закрытом цикле». «Что такое серия? Серия — в самом общем смысле — зерно иерархизации, основанной на определенных психофизиологических, акустических особенностях, наделенное большей или меньшей избирательностью в организации завершеного множества творческих возможностей... это множество возможностей выводится из главной серии посредством ФУНКЦИОНАЛЬНОГО порождения... Множество этих возможностей завершено, оно следует управляемой иерархизации; в то же время оно самодостаточно, потому что исключает все другие возможности... Принцип взаимодействия различных звуковых составляющих... осуществляется не посредством арифметического прибавления, а в векторной композиции, когда каждый вектор имеет — в соответствии с природой своего материала (композитор имеет в виду различные звуковые составляющие: высоту, громкостный уровень, тембр, длительность и т. д. — *Р. К.*) — свою собственную структурализацию. Таким образом, может иметь место либо главная или преобладающая организация и организация вторичная или дополнительная, либо глобальная организация, принимающая во внимание различные (местные. — *Р. К.*) особенности; между этими крайними полюсами размещаются различные стадии одних организаций по отношению к другим, иначе говоря: осуществляется диалектика в широком поле действия между свободой и необходимостью (между свободным письмом и строгим)» (143, 35—36).

В какой мере эта идеальная логическая конструкция осуществлялась в творчестве самим Булезом — судить трудно. Но если посмотреть на нее с другой стороны — как на некое теоретическое положение, корректируемое живой музыкальной практикой, — то безусловными видятся в нем фундаментальные качества французского художественного мышления в их рационализирующей, абстрагирующей тенденции.

В одном из интервью 1969 года Булез сказал, что организовывать музыкальную жизнь для него является более страстным жела-

нием, чем дирижировать оркестром. И жизнь вскоре предоставила композитору блестящую возможность. По предложению президента Франции Жоржа Помпиду в Париже была начата организация культурного Центра, в который должны были войти Музей современного творчества, Публичная библиотека, Центр индустриального творчества и различные другие учреждения. В 1972 году Булезу, как наиболее признанному в международном плане музыканту, композитору, человеку огромной энергии, энтузиазма, организаторского таланта, было сделано предложение возглавить организацию и руководство музыкальным отделом Центра — Институтом по исследованию и координации музыкально-акустических проблем (IRCAM). Ради этого Булез оставляет свою дирижерскую деятельность: в 1975 году — оркестром Би-би-си, в 1978 году — оркестром Нью-Йоркской филармонии.

Целью этого нового предприятия является, по мысли Булеза, объединение усилий науки и музыкального творчества в изучении акустических основ музыкального искусства. Основная задача Института — практического свойства: он должен стать центром поисков в электроакустической области.

В беседе с С. Дельежем этот союз электроакустических средств и науки композитор сравнивает с осуществлением архитектурных проектов (возможно, также под определенным влиянием творческой личности Ксенакиса): «Архитектор создает проект, но вычисляють его инженеры. Техника играет первенствующую роль в осуществлении архитектурного замысла. То же должно быть и в музыке. В электронно-акустической музыке композитор сталкивается со стольким числом проблем, которые не в состоянии решить самостоятельно. Поэтому в Институте должно быть открыто много новых точек зрения на музыкальный материал» (144, 147).

Вначале композитор не думал использовать электроакустический материал в своем творчестве. Он остается неудовлетворенным результатами первого эксперимента — в «Поэзии для власти». Однако затем соблазн берет верх над предубеждением, и в 1981 году композитор создает новое произведение для традиционных инструментов и электроакустических звучаний под названием «Молитва». Основой драматургии он стремится сделать некий аналог антифонному звучанию, предполагающему контраст трех звуковых сфер: инструментального ансамбля из двадцати четырех инструментов, располагающегося в центре зала, звуки которого не усиливаются и не трансформируются; шести солистов-инструменталистов, играющих на инструментах — двух фортепиано, электрооргане, арфе, литаврах, вибратоне, ксилофоне, гlockenшпиле, располагающихся по периферии зала, звуки которых усиливаются и трансформируются; синтезаторов, воспроизводящих собственно электронные звучания. После первого исполнения «Молитвы» последовали две редакции, дополнявшие первоначальный музыкальный материал.

Итак, Булез являет собой характерный для XX века тип сознательно размышляющего художника: обладая утонченным, одухотворенным воображением и даром трезвого, холодного расчета, он во-

плотил в себе его важнейшие черты. Творчество Булеза родственно исканиям художников середины столетия, оно — порождение духовного климата послевоенной Франции. Желание выстроить свои художественные идеи на грани транса и абстрактной логики в послевоенной западноевропейской музыке, а также французской поэзии, литературе, как никогда, придало магическую силу формуле «поверить алгеброй гармонию». Но эта формула сейчас уже не может скрыть от нас общей гуманистической направленности его творчества — одного из ярких свидетельств духовного движения во Франции послевоенного времени.

Булез, композитор, дирижер, музыкально-общественный деятель, сейчас находится в зените своего мастерства и общественного признания.

Редкая многогранность дарования позволила ему коснуться самых разных сторон современной музыкальной и художественной жизни: творчества, исполнительства, педагогики, музыкальной критики. И однако деятельность Булеза значительна прежде всего творчеством: как художественный документ эпохи, яркое свидетельство умонастроения определенной части французской интеллигенции послевоенного времени, живущей в предельной собранности, аскетизме эмоций, эмоций спонтанных, импульсивных, пронизанных иногда сарказмом, но всегда с романтической тоской по абсолюту.



Анри Дютийе

М творчество современного французского композитора Анри Дютийе, до недавнего времени мало известное как на родине, так и за рубежом, сейчас возбуждает все больший интерес. Популярность и авторитет Дютийе постоянно растут, усиливается интерес к технике его композиторского письма. Его произведения звучат в исполнении лучших оркестров стран Европы и Америки. Самых искусных ценителей музыки привлекают свежесть музыкальных идей, оригинальность художественных концепций. Композитор, едва известный на рубеже 30—40-х годов, «открытый» в послевоенное время, сейчас признается одним из ведущих французских композиторов.

Запоздалому вниманию к творчеству Дютийе нетрудно найти объяснения. А. Дютийе долгое время пребывал в списке композиторов сугубо традиционного направления, что, естественно, ослабляло к нему интерес со стороны французской музыкальной критики. Кроме того, по складу своего характера Дютийе чуждался художественных группировок, выступающих в печати с изложением своих эстетических взглядов и пропагандой собственных сочинений — группировок, являющихся характерной приметой французской художественной жизни вообще. Своего рода «отшельничество» в творчестве отчасти и привело к тому, что Дютийе долгое время оставался в тени рекламируемых музыкальных стилей.

Перелом, обусловленный рядом социально-художественных причин в середине века, вызвал в композиторе бурную негативную реакцию на сочиненное им ранее и, что более важно, обнаружил скрытые возможности в решении сложных художественных задач. Появляются сочинения, которые ставят Дютийе в ряд первых французских компо-

зителей и позволяют отечественным музыковедам причислить его к тем немногим, которые удостоиваются характеристики так называемых «интегральных»¹. И это — несмотря на традиционность звуковых ресурсов, используемых композитором.

Факт сам по себе примечательный для французской музыки послевоенного времени, изобилующей экспериментами в области композиторской техники. И факт, почти вызывающий недоумение у специалистов. Так, например, анализируя в своей книге «Двадцать лет современной музыки» новейшие послевоенные музыкальные явления, А. Голеа вынужден остановиться на творчестве композиторов-традиционалистов, помещая их в одной из глав под знаменательным названием «...Между тем, великие классики». «Можно удивляться тому, — писал А. Голеа, — что в наше время, когда музыкальные эксперименты так отважны и так по-разному раздвигают горизонты музыкального универсума — эксперименты поколений, начавших свою активность не только до войны, но современных Булезу, Ноно, Штокхаузена, — работают композиторы с глубоким продолжением всего того, что называется традициями, великими лирическими и симфоническими традициями конца XIX — начала XX века. Это совсем не эпигоны, а музыканты с примечательной личностью, говорящие оригинальными средствами, но не утрачивающие при этом классических форм прошлого» (145, 156). К композиторам этого направления А. Голеа относит М. Розентала, Э. Бондевила, в определенном смысле А. Жоливе, а наиболее впечатляющей в этом плане ему представляется творческая активность А. Дютийе.

Творческий и жизненный путь Анри Дютийе не был блистательным восхождением к вершинам, он состоял из внешне незаметной, но внутренне интенсивной работы и редких моментов наступающей вслед за ней удовлетворенности. Его жизнь мало примечательна внешними событиями, ее скорее отличает большая внутренняя сосредоточенность. Будущий композитор родился в январе 1916 года в Анже, где семья Дютийе спасалась от немецкой оккупации. Вскоре после войны родители Дютийе вернулись на север в свой родной город Дуэ. Там и прошли детские годы композитора. Сумрачный быт этих лет, — когда еще не успели забыть о трагедии первой мировой войны и уже предчувствовали новую, — навсегда запал в сознание Дютийе, и, быть может, эти впечатления первыми привнесли в его облик черты сдержанности, лаконизма, суровой ясности: «Когда я вспоминаю о том, какими были для меня годы моего раннего детства в городе Дуэ, пестрые воспоминания приходят мне на ум. Это, прежде всего, картины непосредственно послевоенные — трагические картины города, превращенного в развалины, который силился возродиться и в котором наши соотечественники давали пример яростной работы. Но никто не достиг по-настоящему забвения, каждый страшился, что этот период мог быть только передышкой. Очень скоро появился страх, навязчивая мысль о новых

¹ Название «интегральных» получили во французской музыкальной критике композиторы послевоенного поколения, работающие в технике тотальной серийности.

испытаниях — мы жили, увы, в период между двумя мировыми войнами и мы хорошо это чувствовали» (146, 19).

Дютийе рос в атмосфере, благоприятствующей развитию художественных наклонностей. Дед композитора Констан Дютийе был известным в свое время художником. Отец Поль Дютийе был скрипачом, мать (урожденная Тереза Кошул) — пианисткой. В доме царил атмосфера музыки Форе и Равеля. Родители, не колеблясь, поддерживали первые стремления Анри к искусству. С восьмилетнего возраста Дютийе совмещает учебу в лицее с занятиями в местной консерватории. В 1932 году Дютийе приезжает в Париж, а в следующем году поступает в Парижскую консерваторию. Занятия в консерватории проходят успешно. Дютийе посещает класс композиции у А. Бюссе, изучает гармонию под руководством Ж. Галлона, контрапункт и фугу — под руководством Н. Галлона, историю музыки — у известного композитора и музыковеда М. Эмманюэля. Одновременно с академическими занятиями Дютийе самостоятельно знакомится с партитурами Русселя, Стравинского, Бартока. В 1935 году Дютийе получает первую премию по гармонии, в 1936 году — по контрапункту и композиции. Одно из крупных сочинений тех лет — кантата «Царское кольцо» по поэме Эльзы Воллен — удостоивается Римской премии. Первые произведения Дютийе несут на себе следы сильного влияния Дебюсси и Равеля. Но уже и в них просматриваются черты его зрелой творческой манеры, буквально фамильные черты композиторов северной Франции, наследников нидерландской школы полифонистов, а именно: лаконизм выразительных средств, строгость мелодического рисунка, рассеивающего красочное гармоническое течение.

В феврале 1939 года Дютийе уезжает на виллу Медичи согласно условиям, предписанным римским стипендиатам Академией изящных искусств. Но его пребывание там из-за тревожных политических событий оказалось непродолжительным. В июне 1939 года Дютийе возвращается в Париж. Мобилизованный в первые дни войны санитаром, Дютийе вскоре после подписания перемирия добирается до Парижа. Чтобы обеспечить материальную независимость, Дютийе дирижирует университетским хором, работает концертмейстером в Парижской консерватории, делает аранжировки для балетных трупп.

Война изменила не только личную жизнь композитора, но привнесла существенные сдвиги в его творческую биографию. Дютийе сближается с композиторами М. Розенталем, А. Жоливе и другими, важную роль в его духовном становлении сыграло также приобщение к деятельности Р. Дезормьера. Выдающийся французский дирижер и композитор, участник группы «Аркейская школа» Роже Дезормьер получил широкую известность в художественных кругах еще в межвоенное время. Он вел неустанную борьбу за признание произведений молодых современных композиторов. Обладая ярким экспрессивным темпераментом, высокой музыкальной культурой, позволяющей проникнуть в замыслы разных творческих индивидуальностей, он часто был их первым исполнителем. В годы войны его дирижерская деятельность не прекращалась. Р. Дезормьер, или Дезо, как дружески именовали его многие музыканты, нес своей исполнительской

деятельностью истерзанной родине мысли о величии французской национальной культуры. Дирижерские выступления Дезормьера воспринимались как одна из сторон деятельности французского Сопротивления, они сравнивались с подпольным поэтическим творчеством Л. Арагона, Ж. Кассу, П. Элюара. Актом высокой гражданственности явилось возобновление Дезормьером в 1940 году в условиях оккупированной Франции постановки «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси — одного из самых прекрасных символов высокой духовности французской национальной культуры (этот спектакль был повторен в том же исполнении в 1947 году). Об этой стороне своей жизни Дютый писал впоследствии: «Судьба свела меня с Роже Дезо, когда я испытывал самую большую необходимость в контакте с людьми этого качества. Я считаю себя обязанным ему потому, что благодаря ему я, начиная с двадцати пяти лет, смог проникнуть в музыкальную вселенную бесконечно более широкую, чем ту, которую я знал до сих пор... В том возрасте, когда ничто по-настоящему не фиксируется, я имел благодаря ему откровение всего того, к чему я стремился и из чего я вышел. Благодаря ему я узнал много новой музыки... глубоко уверен, я овладел тогда самым лучшим. Благодаря ему я познакомился с музыкантами различных тенденций» (147, 116).

События военных лет заставили по-новому взглянуть на результаты и тенденции своего творчества. Дютый просматривает свои сочинения, тщательно изучает написанные ранее эскизы и многие из них уничтожает. Отныне он стремится более радикально отойти от красочного стиля Дебюсси и Равеля, намечая путь к мелодически насыщенному письму. И не удивительно, что, сосредотачивая в это время свое внимание на полифонических приемах письма, Дютый вновь обращается к «Трактату по композиции» В. д'Энди, внимательно изучаемому им еще на вилле Медичи.

Упоминание имени В. д'Энди, основателя цитадели французской контрапунктической школы XX века, здесь является знаменательным. «Схола канторум», возникшая в 1896 году, резко противопоставила себя колористическим тенденциям в творчестве французских композиторов, в частности Дебюсси. И не случайно, одним из первых композиторов, вступивших в творческие контакты со «Схола канторум», был Равель, желающий подчинить красочные гармонические мерцания строгому линейному и посредством его придать устойчивости зыбким, неуловимым ощущениям. Собственно «Схола канторум» чутко аккумулировала искания художников разных творческих индивидуальностей, испытывающих одну общую потребность — «вернуться к Баху». И для многих из них (Ф. Шмитта, П. Дюка, А. Русселя) тот девиз означал синтез красочных, «импрессионистских» тенденций музыки и полифонических приемов письма. Дютый особенно остро ощущает антиколористические тенденции их музыки, потому что ему предстоит также проделать свой путь в преодолении влияния Дебюсси: «Я могу сказать, что в один особенный момент моего формирования, а точнее тогда, когда я, выходя еще молодым из консерватории, осознавал опасность некоторого музыкального

импрессионизма, пример Флорана Шмитта, имевшего большие заслуги в преодолении, начиная с 1900-х годов, дебюссистских соблазнов (скорее ошибок дебюссизма), был решающим по почти сходным причинам» (148, 216). Трудности этого переходного периода отразились в пьесах для оркестра «Сарабанда», «Фантастический танец», а также в Четырех мелодиях.

Этот вокальный цикл состоит из романсов «Феерия в лунном свете», «Утраченной подруге», «Взгляд в бесконечность», «Фантазио». Они неровные по содержанию и стилистическим тенденциям. «Феерия в лунном свете» — красочно-утонченное скерцо, напоминающее ранний романс Дебюсси «Лунный свет». В «Фантазио» — персонаже карнавального представления — причудливо смешиваются радость и скорбь, праздник и мысли о смерти, что находит нарочито прямое выражение в мажоро-минорном гармоническом колорите сопровождения. Два других романса свидетельствуют о влиянии на Дютыйе благородной и сдержанной лирики последних романсов Форе. Утонченная экспрессия чувств в романсе «Взор в бесконечность» передана посредством сочетания чистого мелодического рисунка вокальной партии с «виолончельной» мелодией, равномерными пульсациями сумрачных гармоний в сопровождении. «Утраченной подруге» — один из лучших романсов цикла. Эта скорбная медитация обнаруживает, быть может, впервые индивидуальный драматургический прием музыки Дютыйе: возникновение образа, настроения из «темноты» и постепенное нарастание его прояснения, просветления.

Брату Полю, узнику концентрационного лагеря в Силезии, посвящает Дютыйе одно из лучших сочинений этого периода — романс «Тюрьма». Вместе с рядом произведений французских композиторов этого периода — Второй симфонией Онеггера, Квартетом на конец Времени Мессиана, Четырьмя песнями страдающей Франции Ж. Орика, вокальным циклом Жоливе «Жалобы побежденного солдата» — романс «Тюрьма» входит в группу трагических произведений французских композиторов, первыми отразивших потрясения и ужасы происходящей войны. А в творчестве самого композитора по строгости полифонического рисунка, по сдержанности настроения романсу суждено было стать весьма ответственной заявкой, которой еще не скоро предстоит осуществиться в области инструментальной, симфонической музыки.

Поэтический текст был взят Дютыйе из «33 сонетов, сочиненных в камере» Ж. Кассу, а выбранному сонету композитор сам дал название.

Примечательна судьба этого поэта. Участник группы Сопротивления, Ж. Кассу был арестован гестапо. Не имея ни бумаги, ни карандаша, он сочинял эти сонеты в уме. Сонеты были изданы в последний год оккупации под псевдонимом Жан Нуар (Жан Черный). Этот сборник с предисловием Луи Арагона и попал в руки Дютыйе. Композитора привлекло своеобразие их содержания, вызванное как трагической жизненной ситуацией, так и необычными обстоятельствами их возникновения. Строгая каноническая структура четырнадцатистишия, присущая форме сонета, здесь стала выражением скован-

ной свободы, «скрытого огня, свободных сил в трагических обстоятельствах» (149, 28—29).

Я сбит с пути снежными пиками,
И мое лицо заключено в темную синеву лабиринта,
Другой дороги не открывается более передо мной...

Романс в целом оставляет впечатление полноты благородной лирики. Его музыкальное содержание выступает в чрезвычайной согласованности и стилистическом единстве с поэтическим текстом. Чтобы передать настроение «скованной свободы», композитор не идет по пути прямой музыкальной иллюстрации поэтического текста, напротив, он привлекает выразительные приемы, своего рода музыкальные метафоры, выступающие контрастно по отношению к прямому смыслу той или иной фразы поэтического текста, а в совокупности создающие его второй план, психологический подтекст. Благодаря им настраивание героя, «материализованное в музыкальных картинах», обретает свой истинный эмоциональный смысл. Так, однообразное плетение «темных» хроматизмов, поддержанное глухими аккордами, сопровождает первое четверостишие, являясь опредмеченным психологическим состоянием героя. Сопровождение как бы пространственно углубляет открывающийся пейзаж и в созерцании его пропастей возникает атмосфера стеснения, угнетенности и страха. Постепенные длительные восхождения к кульминации в фортепианном сопровождении, вовлекающие в свой эмоциональный поток лирические активные фразы в вокальной партии, доводящие это настроение до напряженной экспрессии, сменяются резким спадом, воспринимающимся как внезапная вспышка боли и гнева. Разбросанные мотивы в сочетании с непрекращающимся гармоническим напряжением создают атмосферу смятения, горячечного бреда. И эмоциональным выводом из него является последний раздел: в нем светлая, кристальная ясность сопровождения, чистые высокие колокольные звоны кажутся нереальными и фантастическими.

Сразу же после освобождения творческая и музыкально-общественная деятельность Дютыйе становится заметной в среде художественного Парижа. В 1943 году композитор приходит работать на Радио. В 1954 году он начинает руководить отделом музыкальных иллюстраций. Эта работа, продолжавшаяся до 1963 года (в 1963 году композитор начинает преподавать в «Схола канторум»), значительно обогатила Дютыйе. Ее влияние на творчество композитора было многосторонним. И прежде всего оно выразилось в том, что в конце 40-х годов Дютыйе создает много прикладной, оформительской музыки. Он пишет музыку к радиопостановкам, к спектаклям «Комеди Франсез», для театра Жака Эберто, к фильмам («Преступление справедливых», «Любовь одной женщины» и другие). В качестве руководителя отдела музыкальных иллюстраций пытается найти новые формы радиофонической выразительности, музыкального радиотеатра. Он привлекает к этой работе многих молодых ищущих композиторов, среди которых П. Булез, М. Охана, К. Баллиф, предлагая выход из их сухому экспериментированию в область

музыкальной поэтики (так, например, состоялась музыка Булеза к «Солнцу вод» Рене Шара).

Работа по музыкальному оформлению раскрепостила музыкальный язык Дютыйе, вынудила его отречься от некоторых клише чистой инструментальной музыки, освободиться от излишне вдальбываемой симфонической экспансии. Правдивая музыка в кино — в этом Дютыйе присоединяется к мнению многих французских композиторов — музыка, оперирующая простыми, но действенными средствами, не синхронно иллюстрирующая изображение или речь, а драматически сопряженная с ними, предвосхищающая или дополняющая их: «Нет ничего более захватывающего для музыканта, чем стремиться воспроизвести в звуках определенные чувства, состояния души, самый выразительный образ которых в кино, как и самый красноречивый рассказ на радио заставляют вас почувствовать их несовершенство. Действительно, музыка в лучшем из случаев рождается для того, чтобы продлить драматическое действие, она его предвосхищает, подготавливает в таком виде, что кульминационная точка достигает своей степени эмоциональной интенсивности благодаря соотношению с музыкой. Зритель, слушатель бессознательно ощущают, что что-то произошло. Лучше, если психологическое потрясение оказывает действие без анализа производимого им впечатления: это значит, что музыка была хорошей. И если после спектакля или передачи они признаются, как это обычно, что они «не слышали музыку», композитор скажет себе, что они ее «слышали» и что она произвела сильное впечатление. Цель, таким образом, была достигнута» (150, 24).

Как непосредственное продолжение иллюстративного творчества рассматривают музыку Дютыйе к балету «Волк», написанную по предложению известного танцовщика и хореографа Ролана Пети. В основу сюжета балета было положено либретто, составленное драматургами Ж. Невё и Ж. Ануем². Балет «Волк» стал одним из лучших спектаклей труппы «Парижские балеты», руководимой Роланом Пети. Соединяя танцевальную лексику классического балета с движениями, заимствованными из жизни, Р. Пети в этом балете возвысил жанрово-характерные мюзик-холльные тенденции своего танца до подлинного трагизма. Созданный им образ Волка относят к шедеврам хореографического искусства.

Музыка балета отвечает выразительным задачам либретто. Ее ясно очерченный лирический тематизм способствует выявлению драматического пафоса в игре актеров. И несмотря на остроту и характерность жанровой основы, подчеркнутую иллюстративность, тематизм балета не порывает связей с классическим инструментальным. Более того, желая преодолеть раздробленность номеров, Дютыйе инструментально организует музыку балета. В основу его положена одна ведущая тема, подвергающаяся в последующих разделах вариационному преобразованию. Партитура балета может поэтому рассматриваться как самостоятельное симфоническое произведе-

² Сюжет балета напомнил композитору сказку о Красавице и Чудовище, по которой незадолго до этого был поставлен фильм Ж. Кокто с музыкой Ж. Орика.

ние. Композитор разделяет ее на три протяженные, уравновешенные в масштабах, ритмическом и тематическом развитии части (соответствующие трем картинам балета), как если бы они были различными частями симфонии, соединяя их между собой двумя интерлюдиями.

Постановка балета сделала имя Дютыйе известным самой широкой аудитории, но большого успеха композитору не принесла. И это не случайно. Ведь основным полюсом притяжения его творческих сил становилась инструментальная музыка.

Одним из первых инструментальных сочинений Дютыйе стала написанная в 1942 году Сонатина для флейты и фортепиано. Несмотря на академический характер сочинения в целом (она предназначалась для конкурса в консерватории), сонатина продемонстрировала свободное владение Дютыйе формой. Ее композиция представляет собой классический трехчастный сонатный цикл, «свернутый» до одночастного: экспозиции — разработки в I разделе (Аллегретто), периода свободного развертывания во II разделе (Анданте), рефрена — эпизода — рефрена, переходящего в коду, — в III разделе (Аниме).

Новый ракурс поиска индивидуальных формообразующих приемов получают в Сонате для фортепиано. С этим произведением к композитору приходит первый значительный профессиональный успех. Дютыйе написал сонату в 1948 году. Это произведение композитор посвятил своей жене Ж. Жуа, в исполнении которой оно и прозвучало в 1948 году в Национальном обществе музыки. С фортепианной сонаты, которую Дютыйе писал в течение двух лет, композитор начинает свой путь к значительным произведениям. В ней исподволь, в лоне классических традиций рождаются выразительные приемы глубоко оригинального стиля Дютыйе. «Это произведение, — писал композитор впоследствии, — переходное, однако я мог бы его рассматривать как ор. 1; именно после него я начинаю различать в своем творчестве какие-то постоянные величины, силовые линии» (151, 55).

Соната представляет собой монументальную трехчастную композицию (Аллегро — Анданте — Хорал и вариации), отмеченную печатью романтического пианизма. Специфические формообразующие свойства тематизма являют собой главный характерный признак сонаты. Дютыйе находит индивидуальную трактовку принципа динамически сопряженного тематизма, наследованного от классицистского искусства. Композитор насыщает его вариационностью, которую можно сравнить с доклассическим методом формирования тематизма по принципу ядра и общих форм движения, интонационной концентрации и рассеивания. Так, в начале I части сонаты тематическое ядро представляют первых два такта главной партии. Его характеризуют двуплановая фактура (ровное движение восьмых с выделенными мелодическими звуками и глубокие, мягкие басы), мажоро-минорная ладовая окраска. Волны концентрации и рассеивания тематизма находят применение и во II части, но видятся не в соотношении мотивов и фраз, а предложений, периодов, разделов.

В финале сонаты роль ядра выполняет тема хорала. Ее индивидуализированные интонации рассредотачиваются, «размываются»

в вариациях и собираются вновь, как и в предыдущих частях цикла, в конце части.

Безусловно, в конструировании тематического развития в фортепианной сонате Дютйе обнаруживает приверженность вариационной форме и вариационному методу в целом. В экспонировании и развитии тематизма композитор переносит акцент на процессуально-динамические свойства тематизма, развитие его композитор видит, главным образом, в постепенном исчезновении, истаивании индивидуализированных интонаций и последующем их собирании, концентрации. Таким образом создается волнообразный звуковой поток, состоящий из небольших очагов концентрированного тематизма и рассредоточенного — прием, аналогичный доклассическому методу формирования тематизма по принципу ядра и общих форм движения. Впрочем, эта аналогия между музыкой Дютйе и доклассической возникает не столько со стороны формальных признаков полифонической музыки, сколько со стороны ее внутренних импульсов. Игнорируя выразительные возможности техники имитации (имитации, каноны, обращения композитором, напротив, используются для рассеивания тематизма), Дютйе акцентирует внимание на самой субстанции полифонического мышления: он восстанавливает принцип чередования тематизма концентрированного и рассредоточенного, тематического ядра и общих форм движения. Этот прием оказывается весьма перспективным для становления стиля Дютйе, он сообщает музыке Дютйе импульсы абстрактно-логического движения мысли; это тематическое структурирование создает ее непрерывную текучесть, флюидность.

После фортепианной сонаты, нескольких камерных сочинений Дютйе пишет Первую симфонию, которая приносит ему европейскую известность. Ее первые слушатели обнаружили, что язык Дютйе еще не полностью отпочковался от прикладной музыки кино и театра: «Своими бурными контрастами, ностальгическими фразами, театральными повторами коротких и характерных фрагментов она остается ответвлением музыки и звуковой иллюстрации, какую Дютйе писал тогда и от которой, кажется, он не хотел отказываться» (152, 39). Однако мастерство симфонического мышления в ней ясно обнаруживается, и оно принуждает более конкретно коснуться вопроса о преемственности Дютйе с современниками, в особенности с Русселем.

С Русселем Дютйе объединяет понимание музыки как вырастающей из логики самих музыкальных образов и не ищущей поддержки в каких-либо конкретных зрительных ассоциациях. Общим для них является желание устранить намеки на чувственно-эмоциональную предметность, избежать всего живописательного. Дютйе так же, как в свое время и Руссель, стремится к тому, чтобы уже на основе известных музыкальных форм и их модификаций выстроить новую художественную концепцию и посредством нее, а не новым звуко-изображением реальности, выйти на контакт со слушателем. Следующие слова, принадлежащие Русселю, мог бы повторить и Дютйе: «Я хотел бы осуществить музыку, опирающуюся лишь на собственные силы, освобожденную от всех живописных и описательных элементов,

удаленную от любого локального колорита. Далекий от желания описывать, я пытался всегда устранить из своего сознания воспоминания об объектах и формах, уже существующих, чтобы перевести их в музыкальные эффекты» (153, 375).

В Первой симфонии Дютыйе употребил тройной состав оркестра с усиленной ударной группой, включающей четыре литавры, тарелки, большой и малый барабаны, тамтам, треугольник, гонг, погремушки, ксилофон, вибрафон, челесту, фортепиано. Ударные клавишные приносят в тембровое содержание партитуры сухой металлический колорит и освещают тембровое содержание партитуры. Звучание оркестра отличается прозрачностью, чистотой тембровых красок, почти полным отсутствием жестких звучаний меди, промежуточных тембров. Ведущая роль принадлежит струнной группе. Принцип интонационной концентрации и рассеивания, впервые обнаруженный в фортепианной сонате, в четырехчастном цикле Первой симфонии (Пассакалия — Скерцо — Интермеццо — Финал с вариациями) получает дальнейшее развитие. Этот формообразующий принцип объединяет все интонационное содержание симфонии как монотематическое. Можно сказать, что симфония покоится на одной — главной теме Пассакалии, а остальные темы четырех частей являются ее вариантами, возникшими как новые «узлы» из рассредоточенного тематизма. Тематические волны ядра и общих форм движения, образующие своеобразные вариации, влияют на структуру каждой части в отдельности и композицию симфонии в целом. Преобладание такого рода вариационности рождает эффект «незамкнутой» формы. «Незамкнутыми» в симфонии являются композиции I и IV частей, потому что возникновение качественно нового тематизма не встречает структурной поддержки со стороны вариационной формы. «Незамкнутыми» являются II и III части: в них изначальный традиционный тематический контраст, соподчиненность частей нарушаются и преодолеваются вариационным методом интонационного развития. Кроме того, сама последовательность частей (с крайними — вариационными, средними — «интермедийными») так же мало дает возможности расставить логические акценты, уловить их соподчиненность в общей структуре произведения.

Использование традиционных структур в качестве объектов, преодоление характерных признаков которых приводит к возникновению новых логических конструкций, а следовательно, и содержания — этот принцип лежит в основе творческого метода Дютыйе. И не случайно поэтому в то время композитор много раздумывает о Бетховене, о его изобретательной трактовке строгих классических форм, выразительных ритмических акцентах, полифоническом письме и т. п.: «В моей симфонии я инстинктивно искал освобождения от тональной системы, ее постепенного раскрепощения. С другой стороны, я долго размышлял о Бетховене, гениальной заслугой которого был тот факт, что он взорвал слишком жесткие рамки классических форм. Это у него мысль всегда управляет формой» (154, 128—129). Успех, сопутствующий фортепианной сонате и Первой симфонии, привлек к Дютыйе внимание художественных кругов Парижа. Последующие произведе-

ния не только укрепили известность композитора, но и продемонстрировали новые творческие достижения.

В конце 50-х годов происходит значительная эволюция в творчестве Дютйе, в результате которой композитор освобождает свой музыкальный язык от приемов, которые на фоне послевоенной французской музыки могли быть восприняты как устаревшие, атактистические, и все более сближает свой музыкальный язык с авангардом. Работа на радио позволила Дютйе познакомиться с широким кругом проблем, волнующих французских композиторов в послевоенное время. Дютйе становится втянутым в самые радикальные искания современных французских композиторов. В 1951 году он приходит вместе с Мессианом, Жоливе, Булезом в Группу исследований конкретной музыки. В его сознание также проникают эстетические и стилистические проблемы, дебатлирующиеся вокруг идеи додекафонной музыки.

Дютйе не остался равнодушным к опытам в конкретной музыке. После ее первого концерта он писал: «Возможности, которые нам в данном случае открывает радио, поистине неслыханны. В современных акустических лабораториях так трансформируют звуковую материю, что некоторые тембры, ставшие классическими, приобретают совершенно оригинальный колорит. Деформацией, разложением звука можно создавать новые тембры, источник которых только иной, чем наших старых инструментов симфонического оркестра. Посредством удачных двойных музыкальных наложений достигаются в слуховом плане эффекты, сходные с эффектами наложений образов, осуществляемых в кино» (155, 24).

В 1960 году, когда на Международной конференции композиторов в Канаде он представлял французских композиторов, Дютйе более определенно раскрыл свое отношение к авангардному творчеству: «Многие среди нас не обладают характером, свойственным Штокхаузену, и находят мало удовольствия в проведении ряда месяцев во впечатляющих лабораториях, таких, как Кёльнская, или, приспособиваясь к новому ремеслу композитора (как это предлагает П. Шеффер в Париже), устанавливать ортодоксальный образ действия с мистическими «звуковыми объектами». Без сомнения, здесь играет роль вопрос возраста, темперамента и восприимчивости. Лично для меня вещи, которые заслуживают внимания и которые я услышал среди пьес конкретной и электронной музыки, написанных сегодня, образуют стимул, но не более. Музыка, которую я написал, не была бы, быть может, такой же, если бы я их не знал. Они в некотором роде обогатили меня так же, как и театр авангарда, хороший образец абстрактной живописи или дерзкий проект современной архитектуры» (156, 25).

И далее Дютйе сказал: «Как бы ни были интересны эти показы электронной и конкретной музыки, их опасно рассматривать с точки зрения эволюции музыкального языка как единственно важнейшие события последних нескольких лет. По моему мнению, королевством Искусства всегда должна править чрезвычайная свобода. Самой

большой опасностью было бы пытаться установить раз и навсегда границы нового современного языка. Эти границы не могут предназначаться лишь для обслуживания композитора экспериментального направления, и тем более додекафонную музыку — полюс притяжения бесконечно более властный — нельзя рассматривать как единственно возможный путь для «передового» музыканта. По моему мнению, прекрасно, что у Жана Франсе были другие интересы, чем у Булеза. Говоря это, я не принимаю позиции ни того, ни другого» (157, 238).

В этом же докладе Дютийе остановился на необходимости сохранения каждым музыкантом своей национальной специфики: «На мой взгляд, мы должны действовать против тенденции к стандартизации самых последних средств выразительности. Потенциально эта тенденция — одна из самых больших опасностей нашего времени. Она великолепно может разрушить этнические особенности различных стран... Мы должны бороться за то, чтобы сохранить в каждой стране понятие национального искусства. Вспомним счастливое выражение Жана Кокто на эту тему: «Поэт никогда не поет так хорошо, как на своем генеалогическом древе». Но в то же время мы должны превыше всего презирать и все то, что имеет аромат диктатуры или авторитаризма в эстетическом плане. Напомним только, сколько времени понадобилось некоему др. Геббельсу, чтобы заклеить определенное число художников, практиковавших «дегенеративное искусство», и одновременно с этим вычеркнуть из программ имени Шёнберга, Мийо, Дюка и даже Мендельсона. Конечно, для существования искусства необходима свобода..» (158, 238).

Дютийе объявляет свою независимость от каких-либо течений в современной французской музыке. Он не примыкает к группировке Мессиана и Жоливе, чтобы отдать дань в звуках миру магической красоты, и не принимает безусловно идеи и доктрины серийной техники. Его девиз — быть «независимым»³ композитором. «Но «независимый», — как пишет известный французский музыковед К. Самюэль, — лишь этикетка, звучащая для художника ясно и многозначительно, но в конечном счете не имеющая большого смысла: наши независимые композиторы появляются в действительности в той же духовной семье, они вдохновляются сходными интересами» (160,

³ «Независимые» не есть творческая группировка французских композиторов, как, например, «Шестерка» или «Молодая Франция». «Независимыми» К. Самюэль называет композиторов, которые сознательно отказываются следовать какой-либо «системе» и предлагают больше доверять «инстинкту, воодушевлению, сердцу». К. Самюэль различает среди «независимых» три поколения в соответствии с датами их рождения: первое поколение (1885—1900) Ж. Ибер, К. Дельвенкур, М. Деланнуа, Ж. Ривер, Ж. Миго, А. Ролан-Манюэль, Э. Бондевилль; второе поколение (1900—1920) — М. Розенталь, Э. Баррен, Ж. Мартинон, П. Санкан, П.-О. Ферру; третье поколение (после 1920 года) — Ж. Бондон, Ж.-М. Дамаз, М. Констан, С. Нигг, Р. Бутри и т. д. (159, 323—324).

Добавим, что в беседе с представителями редакции «Советская музыка» в 1972 году Дютийе сказал о близости своей художественной позиции творчеству М. Констана и С. Нигга — «независимым» композиторами третьего поколения.

323—324). А другой музыковед добавляет: «Анри Дютийе, которого охотно относят к «независимым», конечно, одинок. Однако любое событие, политическое, социальное или художественное, не оставляет его безразличным. Он всегда в состоянии бодрствования. Его пылкая натура реагирует с горячностью. Но для того, чтобы сочинять, ему необходима большая внутренняя концентрация. Таков дуализм его характера. И это, может быть, объясняет нам то, почему этот художник, обладающий совершенным мастерством, которое должно было бы ему даровать безмятежность во всяком испытании, является в высшей степени глубоко мятущимся» (161, 407).

Здесь мы подходим к объяснению парадоксального положения Дютийе среди французских композиторов, его характеристики, с одной стороны, как «интегрального» композитора, а с другой — как композитора-традиционалиста. В лице Дютийе мы наблюдаем интереснейший феномен взаимодействия ультрановаторских исканий и опирающихся в большей степени на сложившиеся нормы музыкального мышления. В этом смысле пример творчества Дютийе может явить нам его характерные, типологические черты. Ассимиляция ультрановаторских исканий с музыкальной традицией сопровождается у Дютийе игнорированием их крайних выводов, решений, отбором наиболее существенного, продуктивного и перспективного. В противовес широким и разносторонним связям со смежными областями искусства и науки, присущим авангардистским направлениям, у Дютийе наблюдается большее сосредоточение на проблемах сугубо музыкальных, ему в большей степени присуща «цеховая» замкнутость⁴.

Сравним его высказывания разных лет. Так, в 50-х годах на вопрос Б. Гавоти: «Каковы отличительные свойства вашей эстетики?» — Дютийе ответил: «Прежде всего, я решительно отвергаю всякую принадлежность к группировкам, смехотворно множась в наши дни... Я музыкант, вот и все... Впрочем, я ощущаю довольно ясно, что два элемента моей природы противодействуют друг другу: с одной стороны, свобода выражения, любопытство ко всему редкому, с другой — внутренняя потребность вносить свои мысли в строгое определенное структурное обрамление... Шок, вызванный у некоторых молодых музыкантов оживлением додекафонной техники, мог поразить и меня. Но я остался индифферентным к этому факту. Непредвиденный ренессанс системы письма, заброшенного в течение двадцати лет, вернулся слишком поздно для того, чтобы его теории явились для меня убедительными... Я уверен, что додекафонная техника не соответствует

⁴ Этому в немалой степени, может быть, способствуют и личностные качества композитора, более объективный или менее избирательный взгляд на созданное его современниками, положительная оценка разных направлений и т. п. Это нетрудно заметить по ответу на вопрос: «Какие произведения по Вашему мнению являются лучшими в музыке XX века?». Дютийе выбрал: «Весну священную» и «Свадебку» Стравинского, «Море» и «Игры» Дебюсси, «Дафниса и Хлою» Равеля, «Музыку для струнных, ударных и челесты», шесть струнных квартетов (в особенности Четвертый и Пятый) Бартока, Лирическую сюиту Берга, «Пять припевов» Мессиаана.

моему темпераменту. Чтобы резюмировать мою позицию в этом отношении, я сказал бы, что я против всякой абсолютной системы, что моя чувственность согласуется довольно хорошо с поисками некоторого спонтанного атонализма, впрочем, относительного. Я сказал бы, наконец, что для меня естественнее быть атональным, следуя инстинкту, но чудовищно им быть посредством контроля» (161, 128). А в 1973 году Дютйе заметил о Веберне: «Благодаря его творчеству — алмазной чистоты — могло пробудиться совершенно новое сознание музыкального слуха. Истинная правда также и в том, что после него совершенно невозможно думать о музыке, играть, слушать в той же манере, что и его предшественники» (162, 220).

«Интеграция новизны и традиции» (163, 159) — так характеризовал французский музыковед А. Голеа направление творческих поисков Дютйе, указав тем самым на зависимость его эстетического *credo* от тех проблем, которые ставили и решали молодые французские композиторы послевоенного поколения. Отвергая крайности различных направлений музыкального авангарда, Дютйе тем не менее не остается равнодушным к духовным потребностям времени. Он не стремится адаптироваться к новому ремеслу композитора — сотрудника акустической лаборатории. Но он ясно осознает, что электронная и конкретная музыка обогащает его воображение, расширяет представление о тембровом, интонационном и т. п. содержании музыки. Как и «молодые новаторы» французской музыки, в частности Булез, он борется против красочности и развлекательности современной музыки: «Я... восстаю против тех, кто считает французскую музыку только синонимом очарования, утонченности, остроумия. Французская музыка не является простым дивертисментом. Я отказываюсь в равной степени говорить об «идее» по поводу любого произведения. Лучше, я думаю, задаться вопросом о своем социальном и духовном предназначении; об отсутствии приоритета в живописности, так как необходимо иметь в виду более высокие цели» (164, 159).

Дютйе также стремится запечатлеть в своей музыке психологическое состояние, которое возникло после первых лет потрясения, катастрофического восприятия войны — психологическое состояние отчужденности, внутренней собранности, духовного напряжения, когда потоки лирических настроений сжаты в отдельные характеристические импульсы, а эмоциональное состояние переплавлено в напряженнейшую интеллектуальную деятельность. Этот своего рода трагический стоицизм, свидетельствующий, по словам Мессиана, об исчезновении во французской музыке 50-х годов «всего сюрреалистического мистического ужаса в пользу внутреннего обнажения, аскетизма» (165, 3), в одинаковой степени можно отнести к характеристике таких разных композиторов, как П. Булез и А. Дютйе.

Одним из первых произведений, предвосхитившим новые вершины в инструментальном творчестве Дютйе, стали написанные в 1954 году Три романса на тексты из «33 сонетов, сочиненных в камере»

Ж. Кассу, — так же как в 1944 году «Тюрьма» на текст одного из этих сонетов открыла период его зрелого созидания. Поясняя свою увлеченность этим поэтом, Дютыйе писал: «Вдохновленные скорбным периодом нашей родины и своим поэтическим миром... десять лет спустя после возникновения они, конечно, сохранили ту же немного высокомерную грандиозность, тот же драматический резонанс, тот же тон страстного возмущения. Но очищенные от самой черной современности, они мне кажутся помещенными отныне в ряд самых чистых произведений. Песни мятежа — это приблизительно то, что я хотел выразить в музыкальном переложении» (166, 68—69). Впервые в этом произведении композитор использует серийную технику. Он вводит ее в вокальную партию третьего сонета, усиливая там атмосферу бредового состояния: «Что касается третьего сонета, контрастирующего первым двум почти постоянным *pp*, я предпринял в нем эксперимент (первый для меня в этой области) — использовал в вокальной партии серийный принцип. Атмосфера грез толкнула меня на поиски нематериальных звучностей, а в александрийских стихах мне показалось интересным использовать, согласно серийной технике, по одному из двенадцати звуков на каждый слог стиха. Тем не менее оркестровое сопровождение трактуется в очень свободной манере, хотя почти все время в атональном плане» (167, 417).

В 1959 году по заказу Бостонского симфонического оркестра в ознаменование пятидесятилетия со дня его основания Дютыйе пишет Вторую симфонию, посвящая ее памяти Сергея и Наталии Кусевицких. Главными исполнителями симфонии стали Ш. Мюнш и Р. Дезормьер. Сразу же после первых исполнений Вторая симфония была причислена к одним из лучших произведений современной французской музыки. Решительно отвергающий ранее программность и исповедующий чистоту музыкальных идей в инструментальной музыке, Дютыйе теперь дает название Второй симфонии — «Двойник». Смысл названия многозначен. Прежде всего он отражает принцип формирования оркестрового состава. Партитура симфонии включает в себя большой симфонический оркестр и двенадцать солирующих инструментов. Большой оркестр состоит из деревянных, медных инструментов, арфы, квинтета струнных; группа солирующих инструментов — из гобоя, кларнета, фagота, трубы, тромбона, клавесина, челесты, литавр, двух скрипок, альты и виолончели. Этот сложный, но редуцированный оркестр дублирует частично инструменты большого оркестра (деревянные, медные, струнные), но он также обладает индивидуальной тембровой окраской. Благодаря литаврам, клавесину, челесте возникает смешанный, сухой колорит инструментальной группы малого оркестра. Его звучности свободно переходят, перетекают в фактуру большого оркестра. Двенадцать музыкантов малого оркестра, по мысли композитора, — не солисты, а солирующая группа. Она то противопоставляется и сопоставляется с большим оркестром, образуя свой тональный, тематический и ритмический пласт, то сливается с ним.

Другой смысл названия «Двойник» — содержательный. Это воплощенный в тематическом развитии, лабиринтах музыкальных структур

дуализм внутреннего существования. Два оркестра, из которых большей является как бы отражением малого, сталкиваются, сливаются, противопоставляются, персонифицируя романтические контрверсы чувства и мысли, созерцания и действия, стремительного порыва и глубокого размышления.

Симфония состоит из трех частей. В ее общей структуре обращает на себя внимание последовательность двух медленных частей (I и II), отсутствие в какой-либо из частей формы сонатного аллегро. Здесь преобладает и поглощает иные приемы развития вариационный принцип, который по сравнению с фортепианной сонатой и Первой симфонией значительно эволюционирует, находя иные формообразующие аспекты. Новизна вариационного принципа Второй симфонии отчасти кроется в ее многоголосной полифонической фактуре. В ней найдено редкое равновесие между гармонией и полифонией. Полифония понимается Дютийе как способ мелодического насыщения фактуры — без атрибутов имитационности, которые в данном контексте создали бы впечатление статичности, инертности мысли. Главным образом полифония, а не гармония формирует тематизм симфонии. Контрапунктические плетения разобщают тональную структуру, которая одновременно и воспринимается, и не является очевидной, навязчивой.

Главным образом, учитывая опыт сочинения Второй симфонии, Дютийе говорил: «Нет новых аккордов, лишь из их связи может рождаться новизна. Синтез вертикального письма и горизонтального, где преобладает то одно, то другое, определяет отчасти язык современного композитора.

Но если нет новых аккордов, всегда будут новые гармонические комбинации; нет необходимости в крайне сложных гармонических комплексах, напротив, современные метры — Форе, Руссель, Барток, Стравинский — не замедлили ощутить необходимости некоего обнажения, строгости. Это упрощение осуществимо, какой бы ни была употребляемая техника, оставляют ли ее верной тональной системе или не пренебрегают возможностями определенного атонализма. Впрочем, атонализм не предписывает полного подчинения серийной технике...» (168, 211).

В связи с этими фактурными особенностями интонационное содержание произведения как бы растворено, образ осознается в непрерывном движении мысли, как некое растущее целое. Более выразительный в интонационном отношении тематизм переходит от одного инструмента или группы инструментов к другому, уравновешенных в общем звучании. Ясность в развитии мелодизированной фактуры вне жанрово-интонационной характеристики, определенность намерений, решительность в выражении идеи без многословной импровизации — качества, характеризующие фактуру Второй симфонии в целом.

С этой точки зрения примечательным в симфонии является также ее тематическое развитие. Хотя Вторая симфония — циклическое произведение, содержит три традиционные части, ее можно представить одночастной композицией (этому содействует указание

автора к исполнению II и III частей без перерыва), выросшей из тематического ядра I части. Осуществление флюидности, открытой формы во Второй симфонии по сравнению с Первой представляется более совершенным. В ней происходит скрупулезная работа по медленному и беспрестанному обновлению тематического материала посредством деформации метроритмических структур, гармонии, оркестрового колорита. В непрерывных изгибах, вариантных мелодических повторах открываются постепенно иные жанрово-тематические обобщения. В целом, они составляют различные аспекты одной темы, но между собой могут образовывать контрасты динамического сопряжения. Так, в синтезе вариационно-полифонического развития и динамически-сопряженного открывается равноценность контрастных образных миров и их диалектическое взаимодействие.

Формы частей, являющиеся результатом глубокой и методичной трансформации известных структур, кажутся свободными, рождающимися произвольно. Тематическое ядро симфонии — глухие удары литавр и восходящий пассаж с остановкой на *до-диезе* солирующего кларнета. Варьируется ритм, комбинация тембров, интонационное содержание. Вариационный принцип концентрации-рассредоточения распространяется Дютийе во Второй симфонии на другие «параметры» звукового пространства: динамику, оркестровку, фактуру. Тембровое, динамическое, фактурное варьирование образует волны сжатия и расширения, сгущения и разреженности. Группа солирующих инструментов рассматривается Дютийе как «пучок» различных звуковых красок и линий, рассеивающийся в фактуру большого симфонического оркестра и вновь фокусирующийся. Так, мягкое первое изложение тематического ядра находит тихий «отзвук» в ансамбле большого оркестра, первом аккорде квинтета струнных. Два других настойчивых акцента на *до-диезе* в последующих изложениях тематического ядра (ц. 1, 3 т. до ц. 2) постепенно дают импульсы для полимелодической ткани большого оркестра, затем постепенно, начиная с ударов литавр (ц. 3), растворяемой. В новом проведении тематического ядра (ц. 5) предлагается интонационная конфликтность. У многих инструментов из солирующей группы остаются тянущиеся тембры и звучания от большого оркестра, арпеджированные аккорды клавирина превосходяют пассаж кларнета, а сам пассаж кларнета развернут к более высокой вершине — звуку *ми* второй октавы. Это тематическое ядро, усиленное дополнительными тембрами, мелодическими контрапунктами, «резонирует» в фактуре большого оркестра с большой мощностью. В недрах третьей волны (ц. 11) рождается эпизод с качественно новым тематизмом. Мелодические структуры становятся все более сжатыми, развитие насыщается имитационностью и приходит к фугато (ц. 16). Противоположный процесс — процесс свертывания — осуществляется посредством введения более скромных длительностей, «сворачивания» больших интервалов в малые, рассеивания оркестровой звучности. Скандированный медными инструментами тематический элемент, принадлежащий ранее литаврам, начи-

нает последнюю волну (ц. 31). Она имеет кодовый характер. Послекульминационный спад собирает интонационное ядро, свертывает фактуру, динамику. «гасит» красочность.

Как мы видим, важное формообразующее значение в I части принадлежит начальной тематической ячейке. Повторяемая многократно, она звучит подобно неотвязной, непрерывной мысли. Во II части роль *idée fixe* выполняют аккорды фа-диез-мажорного трезвучия, звучащие у медных и деревянных. В начале II части композитор переакцентирует драматургическую роль различных тематических образований. Ведущее значение приобретает тревожная, тоскливая атмосфера полимелодической фактуры, а пассажи кларнета отходят на второй план. И из них рождаются осевые, опорные аккорды II части. Выдержанные, как правило, в среднем регистре, эти аккорды имеют не только формообразующее, но и тематическое значение. В них тематическое ядро I части как бы сжато до одного звука. Фактура симфонии как бы намагничена этими доминирующими аккордами, которые воспитывают у слушателя абсолютное восприятие их высоты и оказывают завораживающее действие. Тематизм формируется по принципу концентрации и рассеивания, фокусирования и рассредоточения динамики, интонационного содержания, красочности и т. п. из этих опорных аккордов. В конце II части высотное положение аккорда с *ля-диеза* перемещается на *ми*, из этого звука вырастает интонация *ми — до-диез — ре-диез — ми*, которая становится основным тематическим ядром в III части. III часть — своего рода одна напряженная, драматически насыщенная вариация на эту тематическую ячейку. В конце симфонии осуществляется медленное возвращение к исходному тематизму, динамике, фактуре, красочности.

Такого рода тематическое развитие в симфонии сообщает ей хотя и не радикальное, но спонтанного совершенства новаторство. Процесс варьирования с постепенными возвратами основной мысли, ее измененными повторами идентифицируется с разворачиванием внутренней жизни художника, заключенным в ней единством прошлого и настоящего, мечты и реальности. Симфония «Двойник» превращается в своего рода психологический портрет композитора, живого отражения его сложного интроспективного бытия. Так, в поисках чистых логических конструкций Дютийе открывает в глубине своего сознания атавизмы романтического мировосприятия. Все последующие произведения подтвердят эту образную направленность. Каждое новое произведение появится как программное, тематическое и формообразующее содержание которого будет направлено на раскрытие романтического дуализма души.

Синтез принципов динамического сопряжения тематизма и вариационности имеет глубокие корни в традициях французской музыки. Они уходят в основу основ эстетических и художественных норм музыкального искусства *fin de siècle*. Его истоки мы находим в музыке Дебюсси, предполагающей детальную звукоизобразительность, пристальное следование малейшим изменениям пейзажа и одновременно — погружение в сложный ряд ассоциативных настроений,

воспоминаний, раскрывающий их подлинно романтическую конфликтность. Это было достигнуто, прежде всего, благодаря новой трактовке — с ведущим значением колористического начала — всех элементов фактуры, формированию тематизма посредством постепенной кристаллизации контрастных тематических пластов из исходного недифференцированного в жанрово-интонационном отношении тематического зерна. Преимущественная роль звукоизобразительного начала повлекла за собой преобладание вариантности над структурной замкнутостью и рождение незамкнутой формы. Формообразующий принцип симфоний Дютыйе вобрал также в себя идею Э. Вареза о том, что композиция каждого произведения должна явиться результатом процесса, что «внутренняя структура произведения, как и внутренняя структура кристалла должна стать распространением в звуковом пространстве его субстанции, первоосновы». А вместе с этой композиционной задачей Вареза Дютыйе принял и его конфликтность: драматическое сопряжение «длящихся состояний» и бурной динамики современной жизни.

Кроме того, в своих приемах тематического развития Дютыйе прямо соприкасается с исканиями послевоенного поколения французских композиторов, работающих в технике тотальной серийности, а также с алеаторическими композициями. Скажем, что важнейшим элементом техники тотального сериализма Булеза является скользящее наложение звуковысотного, ритмического, агогического и т. п. рядов. Таким образом Булез достигает тотальной варьированности элементов фактуры, а динамическим сопряжением отдельных характеристик — их конфликтного единства. Тотальное фактурное варьирование является точкой наивысших устремлений творческих сил и Дютыйе. В результате своеобразной ассимиляции в традиционном полифонно-гармоническом письме фактурных свойств серийных композиций возникло в произведениях Дютыйе постепенное преобразование исходного тематического зерна, избегающее как неожиданных интонационных, тембровых, жанровых и т. п. сдвигов, так и буквальных, «дословных» повторений — преобразование, в процессе которого могут возникать новые темы со своими жанровыми, интонационными, тембровыми признаками, но тем не менее имеющие видовое значение по отношению к исходной теме.

Этой непрерывной трансформацией звуковой фактуры, непрерывным становлением формы композиторский метод Дютыйе соприкасается с техникой тотальной серийности Булеза.

«Когда я произношу слово «симфония», я вижу вытянутые лица. Вы думаете о чем-то огромном, навевающем скуку, одеревенелом. Вы готовите себя к последовательности четырех частей, в которых, без сомнения, вы уже знаете соотношения, контрасты, системы развития. Ничего удивительного в симфонии, ничего необычного! Вспомните слова Дебюсси: «Эти учебные и застывшие экзерсисы, называемые симфониями». И Дебюсси не писал симфоний так же, как и Равель, и Барток. У меня же как композитора и, более того, как автора симфоний не менее предубеждений против

симфоний. Вместе со слушателями 1965 года я нахожу, что симфония — это опасная вещь, удушливый план и, чтобы полностью сказать, куца форма, мало соотносящаяся с современным мышлением. Я очень ясно говорю «форма», потому что вы всегда можете попытаться сохранить симфоническую субстанцию, освобождая себя от традиционной риторики...

...это является естественным следствием того факта, что слушание значительно эволюционировало в последние двадцать лет. Весь мир должен это признать — и я, который очень далек от серийных забот и который думает, что музыка может иметь другой источник, нежели додекафонный, — новое открытие нововенской школы и поствеберновской музыки нас учат слушать иным образом. Утонченное искусство, которое они ввели в моду, способствовало немало тому, чтобы отвлечь творцов и слушателей от непрерывного звукового потока симфонической музыки.

Каким же образом могу я, не комплексуя, писать для большого оркестра? Ответ довольно прост: возвращаясь к полифонии. «Возвратиться» — это выражение не совсем точно, так как на самом деле симфония в этимологическом смысле слова — это способ заставить слушать симультанные звуки, а не умело, со знанием дела смешивать мелодические линии. Но, в конечном итоге, отказываясь от оркестровой «магмы», разделяя до крайности партии каждого пюпитра (струнных в особенности), я остаюсь уверенным в том, что можно сочинить симфонические произведения (я не говорю симфонии), которые были бы целостными, едиными, как симфонии прошлого, и открытыми, как симфонии настоящего.

Я часто встречаю молодых людей, которые мне говорят, что мои симфонии не являются симфониями. В определенном смысле они имеют для этого основания. И я спрашиваю себя, сколько лет размышления, фильтрации мыслей необходимо мне для того, чтобы приняться за Третью симфонию. Во всяком случае, я отрекся от такого понимания симфонии, когда Жорж Зель заказал мне в прошлом году произведение, которое могло бы использовать все ресурсы его волшебного, Кливлендского оркестра» (169, 205—206).

Говоря о Третьей симфонии, Дютийе имел в виду свое новое симфоническое произведение — «Метаболы». Это сочинение, написанное в 1965 году, ясно показывает, какие значительные изменения претерпел почерк Дютийе в процессе эволюции. От лирического тематизма в духе Русселя, Равеля он пришел к кратким, афористичным интонациям, то рассеянными в пуантилистической манере, то сжатым в один аккорд. «„Метаболы“ захватывают сразу же внешним блеском, — писал Голеа после первого прослушивания этого произведения. — Какое богатство в звучностях, какая варьированность в тембрах, какой блеск. В этом произведении есть нечто от Листа, лучшего Листа, от лучшего Стравинского, Стравинского «Весны», воспоминание о которой меня неотступно преследовало во время первой половины произведения из-за некоторой ритмической развинченности, а также из-за употребления отдельных тембров духовых

в нисходящих мелодических изгибах... И, наконец, нельзя не сказать, что чтение партитуры вызывает в памяти нечто очень важное: свидетельство манеры более сознательной и организованной, чем в предыдущих произведениях, некоторого опыта так называемого авангардного письма» (170, 189—190).

Этим произведением Дютыйе еще раз подтвердил ставшую уже тривиальной мысль о том, что в современной музыке поиски новой выразительности в значительной степени обусловлены поисками новой формы, структуры. В этом новом симфоническом произведении единственно важным формообразующим средством стало тотальное фактурное варьирование. «Метаболы» иногда называют метаморфозами для оркестра, имея в виду особенности тематического развития, ряд его последовательных этапов, постепенных преобразований, создающих аналогю, по словам композитора, «настоящему изменению в природе»⁵.

Композицию «Метабол» композитор создает непрерывными модификациями основной темы. Исходный звуковой комплекс с доминирующей интонацией тритона («Метаболы» иногда называют «метаморфозами тритона») композитор рассматривает в качестве строительной клетки, из которой выращивает масштабную пятичастную композицию сочинения. Варьирование с постепенной деформацией ритма, гармонии, микроструктур пронизывает как вертикаль, так и горизонталь. Индивидуализированные интонации непрерывно переходят от одних инструментов к другим, ведущие группы инструментов уходят в фоновую фактуру, в то время как второстепенные тембры, мелодические линии выступают на первый план. Возникающие в процессе вариантного изменения новые выразительные качества темы становятся основными, ведущими для последующих частей. «Исходный образ,— пишет сам композитор,— мелодический, ритмический, гармонический или просто тембровый — претерпевает ряд изменений. В определенной стадии развития (к концу каждой части) эта деформация приводит к возникновению нового образа, который, филигранно прорисовываясь сквозь симфоническую ткань, дает импульс следующей части и так далее, вплоть до последней части, в коде которой снова появляется исходный образ — как результат длительного восходящего движения» (171, 179—180). В каждой из частей преобладает та или иная тембровая окраска: деревянных духовых — в I части, струнных — во II части, медных — в III части, ударных — в IV части и, наконец, в V части — тутти большого оркестра. Помимо тембровой индивидуализации композитор придает и жанровую характерность каждой части, в целом опирающуюся на классический сонатно-симфонический цикл. Складывается глобальная композиция симфонического произведения, где ее пять частей исполняются без пере-

⁵ Слово «метабола» — древнегреческого происхождения, означает «изменение», «превращение» и т. д. В древнегреческой теории музыки понятие «метабола» употреблялось по отношению к античной метрике. В современной науке слово «метаболизм» применяется главным образом в биологии.

рыва: «Колдовское» (“Incantatoire”), «Линейное» (“Lineaire”), «Навязчивое» (“Obsessionnel”), «Оцепенелое» (“Torpide”), «Пламенеющее» (“Flamboyant”).

«Признаюсь, что «Метаболы» были для меня важным этапом, но не порывающим, однако, с предшествующими симфоническими поисками. Это просто следующий шаг к оркестровой выразительности, которую я представляю себе глобальной, но без путаницы. Необходимо, так сказать, возможно более полное использование инструментального материала, ресурсы которого еще далеко не исчерпаны» (172, 84). Новые выразительные ресурсы симфонического развития в «Метаболах» возникли на том основании, что в преимущественно абстрактную логику симфонического мышления были привнесены специфические французские качества звукового изображения, подражания. Образно-тематическое развитие в «Метаболах» предстает как бы на грани звукового изображения и звукового выражения — грани, создаваемой в процессе активного внутреннего размышления.

Магическое заклинание темы I части в преимущественном исполнении духовых — это лишь пролог к внутреннему самосозерцанию, импульс, полученный извне. В последовании двух следующих частей — «Линейное» и «Навязчивое» — осуществляется диалектическое расщепление этого настроения в контрасте непосредственно воспринимаемого и осознаваемого. «Оцепенелое» — кульминация в этом процессе. Здесь все как будто бы тонет в самосозерцании, неотвязные мысли открывают мятущуюся статику состояний души, непрерывные поиски самого себя. «Пламенеющее» — это взрыв против всепоглощающей интроспекции, заканчивающейся возвращением к исходному эмоциональному состоянию, которое в силу изначального беспокойства и тревоги, заложенных в нем, готово вновь, как пружина, развернуть дуализм внутреннего существования.

Систематическое употребление тритона — лейтмотива «Метабол» — все время держит слушателя в состоянии напряженного ожидания. И, быть может, это состояние вызывает некоторую индифферентность к жанровой конкретности. Кажется, что Дютийе страшно с большой точностью (жанровой, структурной) зафиксировать музыкальную фразу, идею. Он оставляет ее в эмоционально неконкретизированном, как бы в эмбриональном виде. Ненавязчивость эмоций все время держит слушателя в состоянии сосредоточенного ожидания, размышления. Различные настроения здесь превращаются в пульсы живой и активной мысли. Абстрагирование эмоций, отсутствие прямых жанровых ассоциаций, преодоление традиционных приемов формообразования методом тотального фактурного варьирования — все это позволяет представить образно-интонационное содержание «Метабол» как сложный и текучий процесс и отождествить его с музыкальным «потоком сознания». Этот «поток сознания» осуществляется в непрерывных прояснениях и исчезновениях, концентрациях и рассеиваниях основной мысли. Достигая определенной степени отчетливости, ее отдельные импульсы сразу же обрастают сложным ассоциативным рядом и, растворяясь, дают жизнь новым.

«Поток сознания» сопрягается с действительностью: различные реалии внешнего мира, которые он в себя вбирает, живут в нем как отдельные импульсы жизни. В то же время «поток сознания» и автономен, потому что восприятие действительности переплавлено в нем в чувственно-эмоциональный поиск, открытие идеи. Медленная, постепенная эволюция тематизма с вариантными повторами интонаций, опорных нот, жанровыми и метроритмическими метаморфозами структурирует «поток сознания» как бы по аналогии с романом М. Пруста «В поисках утраченного времени» (влияние которого Дютый признавал), опираясь на ассоциации, воспоминания, память. И поэтому не случайно, что в заглавии каждой части — «Колдовское», «Линейное», «Навязчивое», «Оцепенелое», «Пламенеющее» — композитор усматривает не программу, а своего рода «символическую репрезентацию» эмоций.

«Метаболы» были впервые исполнены Кливлендским симфоническим оркестром в 1965 году. Неоднократно они исполнялись в Советском Союзе.

Новым крупным сочинением Дютый стал Концерт для виолончели с оркестром, который композитор создавал в течение пяти лет. Дютый писал о структурно-композиционном тождестве этого концерта с «Метаболами», указывая на общую пятичастную структуру, исполняемую без перерыва, на аналогичное предпочтение различных групп инструментов в каждой из частей, на последовательное формирование тематизма всего произведения из исходной формулы, на частичное использование серийной техники и т. п. Но этот сходный структурный замысел получил в концерте новое драматическое наполнение.

Виолончельный концерт возник из неосуществленного замысла балета, заказанного Дютый по случаю столетия со дня смерти Бодлера. Перечитывая «Цветы зла», композитор внезапно ощутил созвучность их поэтического строя своему мировосприятию. Мучительная обостренная чувствительность поэта, его разлад с действительностью прояснили для композитора ощущение личной неудовлетворенности, они зажгли в его сознании особенной эмоциональной вибрацией проблемы современной ситуации жизни и творчества. Страстный и скорбный тон поэта сделал очевидной мысль о том, что в основе отчужденности современного художника лежит тот же романтический разлад со временем, что подлинное утверждение духовных ценностей для него возможно, если он идет «тропою странствий, за грань возможного, в неизвестное, в мечту» (*Бодлер*). Дютый пришла в голову мысль передать бодлеровскую тему замыслу, уже давно ожидающему своего исполнения, — Концерту для виолончели с оркестром. Виолончель по самому характеру своего тембра могла стать чистым, совершенным выражением бодлеровского мира, а классическая антитеза солирующего инструмента и состоящегося с ним оркестра могла служить прекрасной предпосылкой для воплощения этой романтической темы. Он взял из «Цветов зла» эпиграфы к каждой части, а название всему концерту — «Мир далекий...» — из поэмы «Волосы». Название же каждой части дал сам.

1. Загадка: «В этой странной, мерцающей одежде»
(Поэма XXVII)
2. Взгляды: «И все же сильнее всего отравя глаз зеленых,
твоих отравя глаз,
Где, странно искажен, мой дух дрожал не раз»
(«Отравя», пер. В. Левики)
3. Волнения: «Я в тебе, море черное, грезами полный
Вижу длинные мачты, огни, паруса»
(«Волосы», пер. Эллиса)
4. Отражения: «Наши сердца станут двумя огромными факелами,
Которые отразятся своим двойным светом
В наших душах...»
(«Смерть влюбленных»)
5. Гимн: «Храни мечты, безумный!
Не знают умники таких прекрасных снов..!»
(«Голос», пер. А. Лозина-Лозинского)

Слушатели с первого же исполнения концерта отделились во власть очарования этой музыки. Им казалось, что Дютый вошел в самое сердце стихов Бодлера, с подлинно романтической взволнованностью откликнулся на их поэтический строй. Солирующая партия — без малейших уступок виртуозности, где на фоне оркестра не потеряна в звучании ни одна нота, где быстрые и мимолетные штрихи и арабески чередуются с неотвязным и непреклонным звучанием одной ноты — воспринималась ими как волнующий лирический монолог, сотканный из дрожащих вибраций души, из грусти воспоминаний, из мечты о «далеком...», а оркестровая партия — как олицетворение грубых, чуждых сил.

Вторая симфония, «Метаболы», концерт для виолончели с оркестром «Мир далекий...», прозвучавшие во многих городах Европы и Америки, принесли Дютый славу одного из замечательных современных композиторов. В 70-е годы композитор активно работает в жанре камерно-инструментальной музыки: он пишет две фортепианные прелюдии «Из темноты и молчания», «Из света», «Образы резонансов» для двух фортепиано, «Дань уважения Полю Саше» для виолончели соло. Одним из значительных сочинений этих лет стал струнный квартет под названием «Итак, ночь». Его семь небольших частей — Ноктюрн I, Отражение пространства, Литании I, Литании II, Созвездия, Ноктюрн II, Остановившееся время — своей гармоничностью выразительных средств напомнили виолончельный концерт «Мир далекий...». В конце 70-х годов композитор пишет оркестровое произведение «Тембры, пространство, движение»; его подзаголовок «Звездная ночь» заимствован из названия одной картины Ван Гога, навеявшей содержание этого симфонического сочинения. В 80-е годы Дютый пишет по заказу Французского радио концерт для струнного оркестра под названием «Мгновения».

«Когда я берусь за новое сочинение, я чувствую себя по-настоящему счастливым только в той стадии моей работы, когда творчество начинает поглощать меня всецело. Но чтобы достичь этой полноты,

необходимо постоянно бороться против рассеивания сознания, против шума повседневного волнения. Я спрашиваю себя, каким образом такая шумная и бурная эпоха, как наша, порождает столько музыки... в то время, как мы испытываем необходимость в молчании для того, чтобы обдумывать нашу музыку» (174, 142—143), — писал композитор в 70-е годы. Раскрыв себя в своих произведениях к этому времени как со стороны своих творческих стремлений, так и со стороны своих человеческих качеств, Дютийе ощутил себя «внеположенным» современному ему времени, его бурной и динамичной стихии. Его мечтательность, тяготение к «неведомому прекрасному» не давали возможность, по его собственному признанию, включиться в динамику современной жизни и поэтому делали его как бы чуждым ей. Но, сам того не замечая, Дютийе всем своим творчеством отзывался на призыв к нему, высказанный в открытом письме Даниэлем Лесюром еще в начале 50-х годов, когда композитор только еще начинал свой путь: «Признайтесь, ваша музыка программная; вы не умеете защитить себя от ясного проявления своих чувств. Благородство вашей души, движения вашего сердца, изящество ваших чувств играют здесь роль, какую человек истинно современный отвергает... Я должен вам признаться — но не обманите моих ожиданий, — что считаю вас достойным наследником французской музыкальной традиции, о которой я знаю, что она довольно гибкая, живая и прочная для того, чтобы оказывать сопротивление всем посягательствам, совершаемым против нее...» (175, 237). Таким представляется современникам Дютийе, композитор — «романтик, говорящий языком XX столетия» (176, 6).

Ссылки на источники

1. Ouellette F. Edgard Varèse.— Paris: Seghars, 1966.
- 2—3. Charbonnier G. Entretiens avec Edgard Varèse. Suivi d'une étude de l'oeuvre par Harry Halbreich.— Paris: Belfond, 1970.
- 4—5. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства.— Спб.: А. Дидерихс, 1912.
- 6—14. Ouellette F. Op. cit.
15. Cowell H. American composers on american music.— New York: Ungar, 1962.
16. Рахманова М. Чарльз Айвз // Сов. музыка. 1971. № 6.
- 17—18. Cowell H. Op. cit.
19. Cage J. Silence.— Middletown (Conn.): Wesleyan univ. press., 1961.
20. Rosenfeld P. Musicals impressions: Selection.— New York: Hill and wang, 1969.
21. Costère E. Mort ou transfiguration de l'harmonie.— Paris: Presses universitaires de France, 1962.
- 22—23. Charbonnier G. Op. cit.
24. Casella A., Mortari V. La technique de l'orchestre contemporain.— Paris: Ricordi, 1958.
25. Дмитриев Г. Ударные инструменты: трактовка и современное состояние.— М.: Сов. композитор, 1973.
- 26—27. Charbonnier G. Op. cit.
28. Rudhyar D. The sense of space.— Cernel (Calif.): Hamsa, 1928.
- 29—31. Charbonnier G. Op. cit.
32. Бергсон А. Длительность и одновременность (по поводу теории Эйнштейна).— Пб., 1923.
33. Свасьян К. Эстетическая сущность интуитивной философии А. Бергсона.— Ереван: Изд. АН АрмССР, 1978.
34. Sartre J.— P. L'être et le néant. Essais d'ontologie phénoménologique. — Paris: Gallimard, 1943.
35. Свасьян К. Цит. изд.
36. Roger Désormier et son temps. Textes en hommage réunis par Denise Mayer et Pierre Souvchinsky.— Monaco: Rocher, 1966.
37. Artaud A. Oeuvres complètes.— Paris: Gallimard, 1961. Т. 1.
- 38—40. Ouellette F. Op. cit.
42. Ouellette F. Op. cit.
43. Kalf L. C., Le Corbusier Ch. E., Petit J., Butor M., Varèse E. Xenakis J. Le Poème électronique Le Corbusier.— Paris: Edition de Minuit, 1958.

44. Ouellette F. Op. cit.
45. Kalff L. C. Op. cit.
46. Miller H. Le cauchemar climatisé.— Paris: Gallimard, 1954.
47. Roy J. Présences contemporaines. Musique française.— Paris: Debresse, 1962.
48. Le Flem P. André Jolivet // Musica. 1959. Déc.
49. Jolivet H. Avec... André Jolivet.— Paris: Flammarion, 1979.
50. Jolivet H. Edgard Varèse.— Paris: Hachette Littérature, 1973.
51. Золозова Т. Симфонизм Андре Жоливе в свете традиций и новаторства: Дис. на соиск. учен. степени канд. искусствovedения.— Киев, 1980.
52. Jolivet H. Avec... André Jolivet...
53. Beaufils M. André Jolivet // Musica. 1954. Oct.
54. Messiaen O. Introduction au "Mana" d'André Jolivet.— Paris: Gallimard, 1946.
- 55—56. Artaud A. Le théâtre et son double.— Paris: Gallimard, 1972.
57. Goléa A., Samuel C. Panorama de l'art musical contemporain.— Paris: Gallimard, 1962.
58. Bernard-Delapierre G. Les Danses rituelles d'André Jolivet // Confluences. 1945. Déc.
- 59—60. Goléa A., Samuel C. Panorama...
61. Demarquez S. André Jolivet.— Paris: Ventadour, 1958.
- 62—64. Jolivet H. Avec... André Jolivet...
65. Jolivet A. La Verité de Jeanne.— Paris: Richard-Masse, 1957.
66. Музыка и время. Мысли о современной музыке / Сост. Г. Шнеерсон.— М.: Сов. композитор, 1976.
67. Gavoty B., Lesur D. Pour ou contre la musique moderne? — Paris: Flammarion, 1957.
68. Музыка и время...
69. Золозова Т. Модальная вариационность (Принцип вариационности в симфоническом творчестве Андре Жоливе) // Методология и методика анализа музыкальных произведений.— Киев, 1984.
70. Jolivet A. Postludo // Zodiak. 1957. Avr.
71. Gavoty B. Qui êtes-vous, Olivier Messiaen? // Journal musical français. 1961. № 97.
72. Рихард Вагнер. Избранные работы / Сост. и комм. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова. Вступ. статья А. Ф. Лоцева.— М.: Искусство, 1978.
73. Guichard L. La musique et les lettres en France du temps de wagnérisme.— Paris: Presses universitaires en France, 1963.
74. Dufourcq N. L'orgue.— Paris: Presses universitaires en France, 1958.
75. Cellier Al., Bachelin H. L'orgue. Ses elements. Son histoire. Son estétique. Preface de Ch.-M. Widor.— Paris: Delagrave, 1933.
76. Combarieu J. Histoire de la musique. Des origines à la fin du XVI siècle.— Paris: A. Colin, 1913. Vol. 1.
77. Gavoty B., Lesur D. Pour ou contre...
78. Mari P. Olivier Messiaen. L'homme et son oeuvre.— Paris: Seghers, 1974.
79. Messiaen O. Technique de mon langage musical.— Paris: Leduc, 1955. Vol. 1.
- 80—82. Emmanuel M. Histoire de la langue musicale.— Paris: Laurence, 1951. T. 1.
83. Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen.— Paris: Belfond, 1967.
- 84—85. Messiaen O. Technique de mon langage musical...
86. Goléa A. Rencontres avec Olivier Messiaen.— Paris: Juillard, 1961.
87. Nadeau M. Histoire de surréalisme. Documents surréalistes.— Paris: Club des éditeurs, 1958.
88. Gavoty B., Lesur D. Pour ou contre la musique moderne?..
- 89—90. Jameux D. Pierre Boulez.— Paris: Fayard/SACEM, 1984.
91. Boulez P. Für Anton Webern // Die Reihe. 1956. № 2.
92. Boulez P. Relevés d'apprenti. Textes réunis et présentés par Paul Thevenin.— Paris: Seuil, 1966.
93. La musique et ses problèmes contemporaines. 1953—1963 // Cahier de la Compagnie Madeleine Renaud — Jean-Louis Barrault. 1963. № 41.
94. Fouchet M.-P. La poésie et l'esperance // Europe. 1974. Juill./août.
95. С Францией в сердце. Французские писатели и антифашистское Сопротивление. 1939—1945.— М.: Прогресс, 1973.

- 96—98. Барро Ж.-Л. Размышления о театре / Предисловие Т. Бачелис.— М.: Изд-во иностр. лит., 1963.
99. Boulez P. Relevés d'apprenti...
100. Барро Ж.-Л. Размышления о театре...
101. Проскурникова Т. Французская антидрама (50—60-е годы).— М.: Высшая школа, 1968.
- 102—103. Ionesco E. Notes et contrenotes.— Paris: Gallimard, 1970.
104. Boulez P. Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège.— Paris: Seuil, 1975.
105. Bäcker U. Frankreichs Moderne von Claude Debussy bis Pierre Boulez.— Regensburg: Bosse, 1962.
106. Peyser J. Boulez.— New York: Schiomerbooks; London: Collierz-McMillan, 1976.
- 110—112. Boulez P. Relevés d'apprenti...
113. Евдокимова Ю. Многоголосие средневековья X—XIV века.— М.: Музыка, 1983.
- 114—115. Boulez P. Relevés d'apprenti...
116. Поташникова М. Рамо как основоположник научного теоретического музыкознания // Методологические вопросы теоретического музыкознания.— М., 1975.
117. Boulez P. Par volonté et par hasard...
118. Ligeti G. Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Struktur 1a // Die Reihe. 1958. № 4.
- 119—123. Boulez P. Par volonté et par hasard...
124. Jameux D. Pierre Boulez.— Paris: Fayard/SACEM, 1984.
125. Guerre P. René Char.— Paris: Seghers, 1961.
126. René Char. Dirigé par Dominique Fourcade.— Paris: Edition de l'Herne, 1971.
127. Андреев Л. Сюрреализм.— М.: Высшая школа, 1972.
128. Boulez P. Relevés d'apprenti...
129. Осипова Э. Генри Торо: философия и творчество: Дис. на соиск.учен. степени канд. филол. наук.— Л., 1976.
130. Cowell H. American composers on american music...
131. Современная эстетика США: Критические очерки.— М.: Искусство, 1978.
132. Charles D. Glöses sur John Cage.— Paris: Union general des editeurs, 1978.
- 133—134. Boulez P. Relevés d'apprenti...
135. Ligety G. Zur III. Klaviersonate von Boulez // Die Reihe. 1961. № 5.
136. Boulez P. Par volonté et par hasard...
- 137—138. Xenakis J. Musiques formelles. Nouveaux principes de la composition musicale.— Paris: Richard-Masse, 1963.
139. Roger Désormièr et son temps...
140. Jameux D. Op. cit.
141. Boulez P. Alban Berg heute gesehen // Melos/NZ. 1960. № 2.
- 142—143. Boulez P. Penser la musique aujourd'hui.— Paris: Gathier, 1986.
144. Boulez P. Par volonté et par hasard...
145. Goléa A. Vingt ans de la musique contemporaine: de Messiaen à Boulez.— Paris: Seghers, 1962.
146. Mari P. Henri Dutilleux.— Paris: Hachette Lit., 1973.
147. Roger Désormièr et son temps...
148. Mari P. Henri Dutilleux...
149. Cassou J. 33 sonnets composés au secret. Présentés par Louis Aragon.— Paris: Edition de Minuit, 1944.
150. Humbert D. Henri Dutilleux: L'oeuvre et le style musical.— Paris: Champion; Geneve: Slatkine, 1985.
- 151—152. Mari P. Henri Dutilleux...
153. Goléa A., Samuel C. Panorama...
154. Gavoty B., Lesur D. Pour ou contre la musique moderne?..
- 155—158. Humbert D. Op. cit.
- 159—160. Goléa A., Samuel C. Panorama...
161. Gavoty B., Lesur D. Pour ou contre la musique moderne?..
162. Mari P. Henri Dutilleux...
163. Goléa A. Vingt ans de la musique contemporaine...

164. Gavoty B., Lesur D. Pour ou contre la musique moderne?..
165. Messiaen O. Preface des "Expériences musicales" // La Revue musicale. 1959. No 244.
166. Mari P. Henri Dutilleux...
167. Roy J. Présences contemporaines...
168—173. Humbert D. Op. cit.
174. Humbert D. L'oeuvre de Henri Dutilleux. Memoire de maitrise spécialisée de musicologie.— Paris: Sorbonne, 1972.
175. Humbert D. Henri Dutilleux...
176. Humbert D. L'oeuvre de Henri Dutilleux...

Краткий список литературы

- Бонди Н. «Четверке» — 40 // Сов. музыка. 1976. № 12. С. 128—130.
- Булез П. Современные поиски. «Что теперь?» Из интервью // Современное буржуазное искусство: Критика и размышления.— М.: Сов. композитор, 1975. С. 291—300.
- Горбенко М. Об индивидуальном в музыкальной драматургии О. Мессиана (на примере «Ритмических этюдов») // Проблемы музыкальной драматургии XX века.— М., 1983. С. 119—137 (Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 69).
- Дерзкая Т. Художник-гуманист // Сов. музыка. 1976. № 12. С. 114—120.
- Дютый А. Композитор должен провозглашать истину // Сов. музыка. 1971. № 5. С. 140—142.
- Екимовский В. Оливье Мессиа: Жизнь и творчество — М.: Сов. композитор, 1987.— 301 с.
- Задерацкий В. Сонористическое претворение принципа оstinatности в творчестве Оливье Мессиа // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6.— М.: Сов. композитор, 1985. С. 283—317.
- Золозова Т. Симфонизм Андре Жоливе в свете традиций и новаторства: Дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения.— Киев, 1980.— 311 с.
- Кон Ю. Пьер Булез как теоретик: Взгляды композитора в 1950—60-е годы // Кризис буржуазной культуры и музыки. Вып. 4.— М.: Музыка, 1983. С. 162—196.
- Мелик-Пашаева К. Творчество О. Мессиа.— М.: Музыка, 1987.— 207 с.
- Музыка и время: Мысли о современной музыке. Вып. 1.— М.: Сов. композитор, 1976.— 231 с.
- Пейко Н. Две инструментальные миниатюры (композиционный анализ пьес О. Мессиа и В. Лютославского) // Музыка и современность. Вып. 9.— М.: Музыка, 1975. С. 262—310.
- Розеншильд Н. Мессиа: 30-е годы // Сов. музыка, 1975, № 12. С. 121—128.
- Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4.— М.: Музыка, 1966. С. 216—322.
- Шнеерсон Г. Подлинная глубина образов // Сов. музыка. 1978. № 12. С. 135—139.
- Шнеерсон Г. Сериализм и алеаторика — тождество противоположностей // Шнеерсон Г. Статьи о зарубежной музыке. Очерки. Воспоминания.— М.: Сов. композитор, 1974. С. 28—36.
- Шнеерсон Г. Французские композиторы XX века.— М.: Музыка, 1979.— 576 с.
- Barraud H. La France et la musique occidentale.— Paris: Gallimard, 1956.— 214 p.
- Barraud H. Pour comprendre les musiques aujourd'hui.— Paris: Seuil, 1968.— 221 p.
- Bäcker U. Frankreichs Moderne von Claude Debussy bis Pierre Boulez.— Regensburg: Bosse, 1963.— 314 p.
- Bosseur D., Bosseur J. Y. Revolutions musicales: La musique contemporaine depuis 1945.— Paris: Le Sycomore, 1979.— 219 p.

- Boulez P. Orientations: Coll. writings.— Cambridge (Mass.) : Harvard univ. press, 1986.— 541 p.
- Boulez P. Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège.— Paris: Seuil, 1975.— 160 p.
- Boulez P. Penser la musique aujourd'hui.— Paris: Gauthier, 1986.— 173 p.
- Boulez P. Relevés d'apprenti. Textes réunis et présentés par Paul Thevenin.— Paris: Seuil, 1966.— 385 p.
- Charbonnier G. Entretiens avec Edgar Varèse. Suivi d'une étude de l'oeuvre par Harry Halbreich.— Paris: Belfond, 1970.— 169 p.
- Demarquez S. André Jolivet.— Paris. Ventadour, 1958.— 44 p.
- Roger Désormière et son temps. Textes en hommage réunis par Denise Mayer et Pierre Souvtchinsky.— Monaco: Rocher, 1966.— 189 p.
- Dossier Pierre Boulez // Avant-scène opéra, 1981, septembre-octobre.— P. 162—197 p.
- Gavoty B., Lesur D. Pour ou contre la musique moderne? — Paris: Flammarion, 1957.— 340 p.
- Goléa A. Rencontres avec Olivier Messiaen.— Paris: Juillard, 1961.— 281 p.
- Goléa A. Rencontres avec Pierre Boulez.— Paris: Juillard, 1958.— 259 p.
- Goléa A. Vingt ans de la musique contemporaine: de Messiaen à Boulez.— Paris: Seghers, 1962.— 220 p.
- Goléa A., Samuel C. Panorama de l'art musical contemporain.— Paris: Gallimard, 1962.— 841 p.
- Griffiths P. Modern Music: the avant garde since 1945.— London: Dent, 1981.— 231 p.
- Gut S. Le Groupe Jeune France.— Paris: Champion, 1977.— 58 p.
- Humbert D. Henri Dutilleux: L'oeuvre et le style musical.— Paris: Champion; Geneve: Slatkine, 1985.— 356 p.
- Jameux D. Pierre Boulez.— Paris: Fayard/SACEM, 1984.— 492 p.
- Johnson R. Sh. Messiaen: life and work.— Berkeley; Los Angeles: Univ. of California press, 1975.— 221 p.
- Jolivet H. Avec ... André Jolivet.— Paris: Flammarion, 1978.— 305 p.
- Jolivet H. Varèse.— Paris: Hachette Littérature, 1973.— 206 p.
- Kalff L. C., Le Corbusier Ch. E., Petit J., Butor M., Varèse E. Xenakis J. Le Poème électronique Le Corbusier.— Paris: Edition de Minuit, 1958.— 244 p.
- Mari P. Henri Dutilleux.— Paris: Hachette Littérature, 1974.— 221 p.
- Mari P. Olivier Messiaen: L'homme et son oeuvre.— Paris: Seghers, 1970.— 191 p.
- Messiaen O. Technique de mon langage musical.— Paris: Leduc, Vol. 1.— 1955—71 p.; Vol. 2—1961—67 p.
- La musique et ses problèmes contemporaines, 1953—1963.— Paris: Juillard, 1963.— 384 p. (Cahier de la Compagnie Madeleine Renaud — Jean-Louis Barrault, 1963, № 41).
- Ouellette P. Edgar Varèse.— Paris: Seghers, 1966.— 285 p.
- Peyser J. Boulez.— N. Y.: Schiomerbooks; London: Collier-Machmillan, 1976.— 303 p.
- Roy J. Présences contemporaines: Musique française.— Paris: Debresse, 1962.— 488 p.
- Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen. Paris: Belfond, 1967.— 236 p.
- Varèse L. A looking-glass diary. Vol. 1.— London: Davis-Pountner, 1973.— 290 p.
- Vingtième siècle — images de la musique française. Textes et entretiens.— Paris: SACEM, 1986.— 172 p.
- Vivier O. Edgar Varèse.— Paris: Seuil, 1983.— 190 p.

Именной указатель

- Айвз Ч.— 29, 30, 32, 169, 198.
Акока К.— 85.
Ами Ж.— 166, 169.
Анбер Д. (Humbert D.) — 200, 201, 203.
Андреев Л.— 200.
Аполлинер Г.— 20, 146.
Арагон Л.— 60, 123, 146, 176, 177.
Арну А.— 69.
Арто А. (Artaud A.) — 29, 44, 45, 53, 60, 125, 198, 199.
Артузи Д. М.— 6.
Астуриас М. А.— 29, 45.
- Баиф Ж. А.— 94.
Баллиф К.— 178.
Барраке Ж. 110.
Баррен Ж.— 45.
Баррен Э.— 184.
Барро А. (Barraud H.) — 71, 203.
Барро Ж.-Л. (Barrault J.-L.) — 47, 60, 121, 122, 124, 127, 142, 165—167, 199, 200, 203.
Барсова И.— 200.
Барток Б.— 5, 54, 67, 71, 135, 166, 169, 175, 185, 188, 191.
Бачелис Т.— 200.
Бах И. С.— 4, 7, 132, 133, 166, 176.
Бахлен А. (Bachelin H.) — 199.
Бекер У. (Bäcker U.) — 200.
Беккет С.— 60.
Берг А. (Berg A.) — 23, 54, 55, 119, 120, 132, 133, 167—169, 185, 200.
Бергсон А.— 43, 198.
Берио Л.— 169.
Берлиоз Г.— 22, 79, 106, 169.
Берлянд-Черная Е.— 15.
Бернанос Ж.— 28.
Бернар-Деласьер Г. (Bernard-Delapierre G.) — 104, 199.
Бернштейн Л.— 104.
Бертран Р.— 24, 25, 28.
- Бетховен Л.— 4, 6, 9, 21, 25, 69, 70, 78, 99, 117.
Бодлер Ш.— 195, 196.
Бодрие И.— 62.
Бользони Д.— 19.
Бондевилль Э.— 174, 184.
Бонди Н.— 202.
Бондон Ж.— 184.
Борда Ш.— 19.
Боссёр Д. (Bosseur D.) — 203.
Боссёр Ж. И. (Bosseur J. Y.) — 203.
Бофис М. (Beaufils M.) — 56, 199.
Брак Ж.— 22.
Брамс И.— 4.
Бретон А.— 102, 146.
Брюсов В. 159.
Бузони Ф.— 21, 32, 198.
Булар Ж.— 85.
Булез П. (Boulez P.) — 3, 7, 12, 14, 15, 47, 60, 110, 115—122, 125—145, 148—150, 152—161, 163—172, 174, 178, 179, 183, 184, 186, 191, 199, 200, 202, 203.
Бутри Р.— 184.
Бушар Т.— 29, 46, 47.
Бюссе А.— 175.
Бютор М. (Butor M.) — 198, 203.
- Вагнер В.— 167.
Вагнер Р.— 4, 79—81, 105, 106, 143, 169, 199.
Валери П.— 63.
Валлен Н.— 118.
Вальме Ж.— 53.
Ван Гог В.— 196.
Варез А.— 18.
Варез Э. (Varèse E.) — 3, 7, 12, 14—29, 32—37, 39—51, 53—56, 58, 61, 65, 71, 74, 135, 138, 162, 169, 191, 198, 199, 203.
Вебер К. М.— 6.

Веберн А. (Webern A.) — 9, 23, 48,
119—121, 132, 133, 135, 146, 166,
168, 169, 186, 199.
Верлен П. — 158.
Вивальди А. — 4.
Вивье О. (Vivier O.) — 203.
Видор Ш.-М. (Widor Ch.-M.) — 19,
82, 83, 199.
Вила Лобос Э. — 29.
Виньес Р. — 63.
Воан-Уильямс Р. — 5.
Воллен Э. — 175.
Ворабур А. — 188.

Гавоти Б. (Gavoty B.) — 71, 85, 116,
185, 199—201, 203.
Гайдн И. — 4, 117.
Галлон Ж. — 175.
Галлон Н. — 175.
Гальбрайх Г. (Halbreich H.) — 198, 203.
Гebbельс Й. П. — 184.
Гельмгольц Г. — 20, 34, 36.
Гендель Г. Ф. — 4, 169.
Гене-Вронский — 20.
Герр П. (Guerre P.) — 200.
Гёте И. В. — 69.
Глюк К. В. — 4, 79.
Голеа А. (Goléa A.) — 100, 174, 186,
192, 199—201, 203.
Горбенко М. — 202.
Гофмансталь Г. — 20.
Грильпарцер Ф. — 6.
Гримо И. — 118.
Гриффитс П. (Griffiths P.) — 203.
Гульянц Е. — 15.
Гургани — 105.
Гурмон Р. — 20.
Гут С. (Gut S.) — 203.
Гюидобро В. — 26.
Гишар Л. (Guichard L.) — 199.

Даллапиккола Л. — 47.
Дамаз Ж.-М. — 184.
Дёббель Л. — 20.
Дебюсси К. (Debussy C.) — 3, 6, 7, 13,
14, 19, 21, 23, 30, 36, 54, 55, 61,
65—67, 78, 79, 81, 83, 89, 93—95,
118, 132, 138, 146, 165—167, 168,
170, 175—177, 185, 190, 191, 200.
Дезормьер Р. (Desormier R.) — 63, 166,
175, 176, 187, 198, 200, 203.
Деланнуа Ш. — 184.
Дельбо К. (Ми) — 84.
Дельвенкур К. — 88, 110, 184.
Дельеж С. (Déliège C.) — 127, 128,
160, 171, 200, 203.
Демарке С. (Demarquez S.) — 199, 203.
Денисов Э. — 15.
Дерзкая (Золозова) Т. — 199, 202.
Деснос Р. — 44, 123, 146.

Десуш Н. — 62.
Джезуальдо К. — 166.
Джойс Д. — 142.
Джонсон Р. (Johnson R.) — 203.
Джорджоне — 21.
Дмитриев Г. — 198.
Дюамель Ж. — 63, 65.
Дюка П. — 19, 22, 79, 94—96, 169, 176,
184.
Дюллен Ш. — 125.
Дюпарк А. — 81.
Дюпон Г. — 22.
Дюпре М. — 79, 82.
Дюрей Л. — 60.
Дюттийе А. (Dutilleux H.) — 3, 7, 12, 14,
15, 173—197, 200—203.
Дюттийе К. — 175.
Дюттийе П. — 175.
Дюттийе (Кошул) Т. — 175.
Дюфаи Г. — 166.
Дюфурк Н. (Dufourq N.) — 199.

Евдокимова Ю. — 135, 200.
Екимовский В. — 202.

Жакоб М. — 20.
Жамё Д. (Jameux D.) — 199, 200, 203.
Жанна д'Арк (Jeanne d'Arc) — 70, 199.
Жибон Ж. — 79.
Жоливе А. (Jolivet A.) — 3, 7, 12, 14,
15, 29, 52—66, 69—75, 135, 138, 174,
175, 177, 183, 184, 199, 202, 203.
Жоливе Х. (Jolivet H.) — 54, 199, 203.
Жоскен Дебре — 117.
Жуа Ж. — 180.

Задерацкий В. — 202.
Зелигман К. — 46.
Зель Ж. — 167, 192.

Ибер Ж. — 184.
Ионеско Э. (Ionesco E.) — 60, 125—127,
200.

Казальс П. — 71.
Казелла А. (Casella A.) — 198.
Кальдер А. — 55.
Кальф Л. К. (Kalf C.) — 48, 198, 199,
203.
Камингс Э. Э. — 165.
Камю А. — 60, 123.
Кандинский В. — 142.
Карпентьер А. — 27, 29, 44.
Кассу (Нуар) Ж. (Cassou J.) — 176,
177, 187, 200.
Кафка Ф. — 125, 142.
Кейдж К. (Cage J.) — 17, 29, 32, 116,
150—154, 163, 198, 200.
Клее П. — 140, 142.
Клемперер О. — 23.

Клодель П.— 81, 123, 125.
Кодай З.— 5.
Козовой В.— 148.
Кокто Ж.— 80, 179, 184.
Коллар П.— 135.
Комбарье Ж. (Combarieu J.) — 199.
Кон Ю.— 202.
Констан М.— 184.
Корелли А.— 4.
Корто А.— 19.
Корто (Бланш) М.— 18.
Костер Э. (Costère E.) — 198.
Коуэлл Г. (Cowell H.) — 17, 28—32, 34, 35, 42, 151, 152, 198, 200.
Кристина де Пизан — 70.
Ксенакис Я. (Xenakis J.) — 49, 110, 162, 163, 171, 198, 200, 203.
Кумарасвами А. К.— 151.
Кусевицкая Н.— 187.
Кусевицкий С.— 104, 187.

Ламурё Ш.— 74.
Лассо О.— 117.
Ле Корбюзье Ш. Э. (Le Corbusier Ch. E.) — 48, 49, 263, 198, 203.
Ле Ру М.— 110, 118.
Ле Флем П. (Le Flem P.) — 29, 53—55, 199.
Левик В.— 196.
Леже Ф.— 22, 47, 60.
Лейбовиц Р.— 119, 121.
Лесюр Д. (Lesur D.) — 62, 197, 199—201, 203.
Лефевр К.— 169.
Лигети Д. (Ligety G.) — 139, 156, 200.
Лист Ф.— 192.
Лифарь С.— 61, 66, 71.
Лозина-Лозинский А.— 196.
Лорио И.— 118.
Лосев А.— 199.
Лотреамон — 168.
Люлли Ж. - Б.— 4.
Лютославский В.— 202.

Мадерна Б.— 164, 166.
Малер Г.— 21, 22.
Малларме С.— 157—161, 165, 168, 169.
Мальро А.— 46, 47.
Мари П. (Mari P.) — 199—201, 203.
Марсенак Ж.— 123.
Мартено М.— 24, 25, 28.
Мартине Ж.-Л.— 110, 118.
Мартинон Ж.— 184.
Марциал Овернский — 70.
Масс Р.— 69.
Массон А.— 167.
Массне Ж.— 19, 108.
Машо Г.— 78, 100.
Мелик-Пашаева К.— 202.

Мендельсон Ф.— 4, 184.
Мессиа́н О. (Messiaen O.) — 3, 7, 12, 14, 15, 35, 36, 41, 59, 62, 76—80, 83—86, 88—106, 108, 110—114, 118, 119, 121, 129—131, 134—139, 152, 166, 169, 177, 183—186, 199, 200—203.
Мессиа́н П. (Паскаль) — 84.
Мессиа́н П. (Пьер) — 79.
Мефано П.— 169.
Миго Ж.— 184.
Мийо Д.— 70, 169, 184.
Миллер Г. (Miller H.) — 46, 51, 199.
Миро Ж.— 47.
Мишо А.— 28, 51, 123, 163.
Модильяни А.— 20.
Мольер Ж.-Б.— 69.
Мондриан П.— 142.
Мондор А.— 157.
Монтеверди К.— 4, 6, 85.
Морё С.— 69.
Мориак Ф.— 63.
Мортари В. (Mortari V.) — 198.
Моцарт В. А.— 4, 79, 117, 118, 169.
Мук К.— 21, 22.
Мусоргский М.— 5.
Мюнш Ш.— 187.
Мюссе А.— 69.

Надё М. (Nadeau M.) — 199.
Невё Ж.— 179.
Нестьев И.— 15.
Нигг С.— 110, 118, 184.
Ноно Л.— 47, 166, 169, 174.
Нортон Л. (Varèse L.) — 21, 28, 203.

Онеггер А.— 35, 60, 67, 118, 121, 128, 177.
Осипова Э.— 200.
Орик Ж.— 121, 167, 177, 179.
Охана М.— 178.
Ошеров С.— 199.

Парацельс — 28.
Паскаль Б.— 75.
Паскье Э.— 85.
Пейзер Д. (Peyser J.) — 200, 203.
Пейко Н.— 202.
Пеладан Ж.— 20.
Перс С.-Ж.— 28, 62, 123.
Пети Ж. (Petit J.) — 198, 203.
Пети Р.— 179.
Пикассо П.— 20, 22, 53, 60.
Помпиду Ж.— 171.
Поташникова М.— 200.
Прево М.— 63.
Прокофьев С.— 4.
Проскурникова Т.— 127, 200.
Пруст М.— 195.
Прюньер А.— 128.
Пуленк Ф.— 23, 121.

Равель М.— 3, 21, 23, 61, 66, 67, 85, 94,
 118, 169, 175, 176, 185, 191, 192.
 Рагглз К.— 29.
 Райнер Ф.— 23.
 Рамо Ж.-Ф.— 136, 200.
 Расин Ж.— 69.
 Рахманинов С.— 23.
 Рахванова М.— 30, 198.
 Реверди П.— 102.
 Редьяр (Шенневьер) Д. (Rudhyar D.) —
 31, 39, 198.
 Рейнгардт М.— 20.
 Рембо А.— 28.
 Рено М. (Renaud M.) — 121, 125, 165,
 166, 199, 203.
 Ривер Ж.— 184.
 Римский-Корсаков Н.— 95.
 Риффо М.— 128.
 Розенталь М.— 174, 175, 184.
 Розенфельд П. (Rosenfeld P.) — 17,
 33, 198.
 Розеншильд Н.— 202.
 Ролан-Манюэль А.— 184.
 Роллан Р.— 21, 60.
 Ростан К.— 165.
 Руа Ж. (Roy J.) — 199, 201, 203.
 Руссель А.— 19, 22, 53, 54, 67, 169, 176,
 181, 188, 192.

 Сальзедо К.— 23.
 Самюэль К. (Samuel C.) — 63, 184,
 199, 200, 203.
 Санкан П.— 184.
 Сартр Ж.-П. (Sartre J.-P.) — 43, 60,
 122, 146, 198.
 Сати Э.— 23, 80.
 Саше П.— 169, 196.
 Свасьян К.— 43, 44, 198.
 Серерс П.— 123.
 Селлье А. (Cellier A.) — 199.
 Сен-Санс Ж.— 117.
 Сибелиус Я.— 19.
 Скибин Ж.— 74.
 Скрябин А.— 35.
 Соваж С.— 79.
 Соге А.— 121.
 Софокл — 69.
 Стоковский Л.— 23, 27.
 Стравинский И.— 4, 5, 21, 23, 61, 63,
 66, 67, 71, 78, 79, 92, 93, 97, 118,
 132—135, 165, 166, 169, 175, 185,
 188, 192.
 Сузуки Д. Т.— 152.
 Супо Ф.— 146.

 Таблада Х. Х.— 27.
 Тевнен Р. (Thevenin P.) — 199, 203.
 Теода — 53.
 Термен Л.— 24, 25, 45.
 Торо Г.— 200.

Турнемир Ш.— 79, 82.
 Тцара Т.— 123, 146.
 Тюлин Ю.— 92.

 Уэллетт Ф. (Ouellette F.) — 48, 198,
 199, 203.

 Фалья М.— 67, 169.
 Фейяр Л.— 53.
 Ферру П.-О.— 184.
 Филиппо М.— 166.
 Форе Г.— 117, 175, 177, 188.
 Франк С.— 19, 82.
 Франсе Ж.— 184.
 Френо А.— 123.
 Фуше М.-П. (Fouchet M.-P.) — 199.

 Харрис Р.— 29.
 Хенце Х. В.— 166.
 Хиндемит П.— 23, 30, 32, 35.
 Холопов Ю.— 202.
 Холопова В.— 15.

 Цеме А.— 149.

 Чайковский П.— 74.
 Чехов А.— 125.

 Шабрие Э.— 81.
 Шар Р. (Char R.) — 123, 142—147,
 179, 200.
 Шарбонье Ж. (Charbonier G.) — 25, 34,
 47, 198, 203.
 Шарден Т.— 74.
 Шарль Д. (Charles D.) — 200.
 Шарль Орлеанский — 70.
 Шекспир У.— 69, 121, 125.
 Шёнберг А.— 19, 20, 23, 31, 33, 35, 54,
 55, 57, 67, 119, 120, 128, 129, 132,
 133, 137, 148, 149, 151, 168, 169, 184.
 Шерер Ж.— 157.
 Шеффер П.— 47, 48, 71, 140, 183.
 Шмитт Ф.— 53, 176, 177.
 Шнейерсон Г.— 199, 202, 203.
 Шопен Ф.— 4, 117.
 Шопенгауэр А.— 151.
 Шоссон Э.— 81.
 Шостакович Д.— 4.
 Штокхаузен К.— 153—155, 166, 169,
 174, 183.
 Штраус Р.— 19—21.
 Шуберт Ф.— 117.

 Эберто Ж.— 178.
 Элуа Ж.-К.— 169.
 Элюар П.— 60, 102, 123, 146, 176.
 Эмманюэль М. (Emmanuel M.) — 90—
 92, 94, 175, 199.
 Энди В.— 19, 54, 55, 81, 128, 176.
 Эмю Л.— 66.
 Эсхил — 69, 126.

Содержание

В. К о н е н. Предпосылки композиторского творчества XX века	3
Введение	12
Эдгар Варез	16
Андре Жоливе	52
Оливье Мессиан	77
Пьер Булез	115
Анри Дютыйе	173
Ссылки на источники	198
Краткий список литературы	202
Именной указатель	204

Книжное издание

РАИСА ИВАНОВНА КУНИЦКАЯ
ФРАНЦУЗСКИЕ КОМПОЗИТОРЫ XX ВЕКА

Редактор *Е. Гульянц.*
Художник *В. Мальтин.*
Худож. редактор *И. Дорохова.*
Техн. редактор *А. Агафонова.*
Корректор *А. Пименова.*

Сдано в набор 17.11.88. Подп. к печ. 08.02.90. Форм. бум. 60х90 1/16. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Печ. л. 13,0. Усл. печ. л. 13,0. Усл. кр.-отт. 14,0. Уч.-изд. л. 14,97. Тираж 7000 экз. Изд. № 8621. Зак. № 1568. Цена 1 р. 10 к.

Издательство „Советский композитор”,
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14 — 12

Отпечатано с пленок ордена Трудового Красного
Знамени Чеховского полиграфического комбината
Государственного комитета СССР по печати
142300, г. Чехов Московской области
в Московской типографии № 6 Госкомпечати СССР,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.



1 р. 10 к.