

Министерство образования, культуры и исследований
Республики Молдова
Академия музыки, театра и изобразительных искусств
Департамент музыковедения, композиции и джаза

ЕЛЕНА САМБРИШ

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ МУЗЫКИ

XX ВЕКА

(Европа, США)

Учебное пособие

для студентов цикла I Лиценциат
Область подготовки: 0215 Музыка
Специальность: 0215.1 Инструментальное
исполнительство, 0215.2 Вокал, 0215.3 Дирижирование,
0215.4 Композиция, 0215.5 Музыковедение

Кишинев, 2021

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА (Европа, США)

Учебное пособие для студентов цикла I Лиценциат

Область подготовки: 0215 Музыка

Специальность: 0215.1 Инструментальное исполнительство,
0215.2 Вокал, 0215.3 Дирижирование, 0215.4 Композиция, 0215.5
Музыковедение

Автор: **ЕЛЕНА САМБРИШ**, д-р, конф. унив.

Научный редактор: **ВИКТОРИЯ ТКАЧЕНКО**, д-р, проф. унив.

Рецензенты: **СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА**, д-р, проф. унив.
ЕКАТЕРИНА ГЫРБУ, д-р, конф. унив.

Одобрено и рекомендовано к изданию Научным советом Академии музыки, театра и изобразительных искусств, протокол №2 от 16.02.2021.

Discrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Самбриш, Елена

История мировой музыки XX века (Европа, США): учебное пособие для студентов цикла I Лиценциат. Область подготовки: 0215 Музыка: Специальность: 0215.1 Инструментальное исполнительство, 0215.2 Вокал, 0215.3 Дирижирование, 0215.4 Композиция, 0215.5 Музыковедение / Елена Самбриш; науч. ред.: Виктория Ткаченко; Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Факультет музыкального искусства, Департамент музыковедения, композиции и джаза. – Кишинев: CEP USM, 2021. – 312 с.

© Академия музыки, театра и изобразительных искусств, 2021

© Самбриш Елена, автор

© Виктория Ткаченко, научный редактор

СОДЕРЖАНИЕ

Аннотации.....	4
Тема 1. Общая характеристика музыкальной культуры XX века..	5
Тема 2. Музыкальная культура Германии на рубеже XIX–XX веков: М. Рeger, Ф. Бузони, Р. Штраус.....	13
Тема 3. Густав Малер.....	37
Тема 4. Музыкальная культура первой половины XX века.....	52
Тема 5: Арнольд Шёнберг.....	63
Тема 6: Антон Веберн.....	77
Тема 7: Альбан Берг.....	85
Тема 8: Пауль Хиндемит.....	102
Тема 9: Карл Орф.....	115
Тема 10: Игорь Стравинский.....	123
Тема 11: Бела Барток.....	147
Тема 12: Музыка Франции. Артюр Онеггер.....	159
Тема 13: Дариус Мийо.....	170
Тема 14: Франсис Пуленк.....	175
Тема 15. Оливье Мессиян.....	182
Тема 16. Музыкальная культура второй половины XX века.....	192
Тема 17. Пьер Булез.....	206
Тема 18. Карлхайнц Штокхаузен.....	214
Тема 19. Дьёрдь Лигети.....	228
Тема 20: Музыкальная культура Польши: К. Шимановский, В. Лютославский, К. Пендерецкий	235
Тема 21: Музыкальная культура Чехии: Л. Яначек, Б. Мартину.....	258
Тема 22. Бенджамин Бриттен.....	266
Тема 23. Музыкальная культура США: Ч. Айвз, Дж. Гершвин, Э. Варез, Дж. Кейдж.....	276
Тесты.....	302

АННОТАЦИИ

Предлагаемое издание представляет собой учебное пособие по дисциплине «История мировой музыки», охватывающий период XX – начала XXI века. В лекциях рассматриваются вопросы периодизации музыки XX века, стилевые направления, творчество ведущих композиторов. Предлагаются контрольные вопросы, библиографический список по каждой теме, тесты для проведения итогового контроля. Издание рекомендуется для студентов Академии музыки, театра и изобразительных искусств.

Ediția propusă prezintă suportul de curs la disciplina „Istoria muzicii universale”, care acoperă perioada de timp al XX – începutul secolului al XXI. Prelegerile abordează problematica periodizării muzicii, a curentelor stilistice și a operelor compozitorilor mari. Sunt oferite întrebări de control, o listă bibliografică pentru fiecare subiect, teste pentru efectuarea controlului final. Ediția este recomandată studenților Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

The proposed publication presents the book on the discipline "History of World Music", covering the time period of the XX – beginning of the XXI century. The lectures discuss issues of periodization of music of the twentieth century, style, the work of leading composers. Control questions, a bibliographic list for each topic, and tests for conducting the final control are offered. The publication is recommended for students of the Academy of Music, Theater and Fine Arts.

ТЕМА 1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

1.1. Периодизация музыкальной культуры XX века

Периодизация истории музыкальной культуры XX века представляет известную сложность. Существует множество классификаций (А. Соколов, В. Бычков и др.)¹, и нет единой точки зрения. Споры идут и о конкретных временных границах определенных явлений, и об их наименованиях. Трудность заключается не только в отсутствии достаточной исторической дистанции (некоторые исторические процессы становятся понятными уже после их завершения и могут быть оценены только на расстоянии), но и в небывалом плюрализме стилей, обусловленном многогранностью и противоречивостью самой эпохи. Различные стилевые направления развиваются параллельно, накладываются, вытесняются и вновь продолжают на расстоянии, договаривая и перебивая друг друга в многоголосице социокультурного процесса.

Другой причиной сложности классификации является тесное взаимовлияние музыки и других видов искусства, когда тенденции, зародившиеся в одном из них, подхватывались в другом, поэтому в культурологии имеется общая периодизация, с которой музыкальные явления могут в ряде моментов не совпадать.

¹ См.: Соколов А. Глава 1. Музыкальная хронология XX века. В: Теория современной композиции. Под ред. В. Ценовой. Москва: Музыка, 2007, с. 14-22; Бычков В. Раздел II. Нонклассика. Эстетическое сознание в эпоху техногенной цивилизации. Глава 6. Хроно-типология современного искусства. В: Бычков В. Эстетика. Москва: Гардарики, 2012, с. 328-422.

Для музыкального искусства актуальной предстает следующая периодизация (см. таблицу 1).

Таблица 1

Хронология	рубеж XIX-XX веков	1910-1940	1950-1960	1970-2010
Наименование	постромантизм	модернизм, или I авангард	II авангард	постмодернизм, или поставангард
Стили и техники	поздний романтизм, импрессионизм, символизм, веризм	экспрессионизм, додекафония (серийная техника), неофольклоризм, неоклассицизм, урбанизм, конкретная музыка	сериализм, алеаторика, сонорика, стохастическая, электронная, конкретная музыка, минимализм	неоромантизм, неоклассицизм II волны, неофольклоризм II волны, сонорика, алеаторика, полистилистика, политехника

Рубеж XIX–XX веков – период постромантизма. Он во многом является переходным, так как эстетические позиции романтизма близятся к исчерпанию и естественному завершению, при этом намечаются новые пути в искусстве. Наряду с собственно поздним романтизмом (Г. Малер, А. Брукнер, Р. Штраус и др.) развиваются производные от него стилевые направления – *импрессионизм* (К. Дебюсси, М. Равель, К. Шимановский), *веризм* (Дж. Пуччини, Р. Леонкавалло, П. Маскани), позже – *экспрессионизм*. Если эстетика импрессионизма направлена на передачу мимолетных впечатлений, отражение изменчивости мира, то ве-

ризм сосредоточивает внимание на драме простого человека, и в этом плане его идеи будут продолжены в экспрессионизме. Таинственность, мистериальность, тончайшая игра смыслов характеризуют эстетические установки *символизма* (К. Дебюсси, А. Скрябин).

Эти три направления постромантизма привели к значительному изменению музыкального языка, начав радикальную перестройку всей системы музыкально-выразительных средств. Большинство новаций родилось на волне отрицания эстетики романтизма в стремлении противопоставить ему другое искусство, отвечающее духу современности.

1910-40-е годы – период модернизма. Модернизм (от фр. *moderne* – «современный») охватил целый ряд художественных тенденций, провозгласивших своей главной идеей экспериментаторство, связанное с коренной ломкой традиций предыдущей эпохи. Дерзкие эксперименты часто демонстративно утверждались в различных манифестах. Установки на обновление воплотились в двух волнах авангарда – межвоенного и послевоенного.

Одним из главных стилевых течений I авангарда стал *экспрессионизм*. Он отразил кризисное состояние общества в эпоху между двумя мировыми войнами, воплотил напряженное предчувствие катастрофы, отчужденность и враждебность окружающего мира. Наиболее яркими его представителями явились А. Шёнберг, А. Веберн и А. Берг, в творчестве которых была разработана додекафонная (серийная) техника, получившая затем широкое распространение и вышедшая далеко за рамки своего стилевого направления.

С иных эстетических позиций выступил **неоклассицизм**. В противовес экспрессионизму он искал опору в искусстве прошлого, которое воспринималось как эталон вечно прекрасного, хотя при этом исходная модель подвергалась значительному переосмыслению и осовремениванию. Творческий метод неоклассицизма оказался плодотворным и для композиторов второй половины XX века, обретя продолжение и развитие. Дань неоклассицизму в той или иной мере отдали И. Стравинский, П. Хиндемит, М. Равель, М. де Фалья, Б. Барток, Ф. Бузони, К. Орф, С. Прокофьев и др.

Неофольклоризм обратился к вечному источнику народного искусства, который не исчерпан до сих пор, о чем свидетельствует вторая волна неофольклоризма в последней трети XX века. Однако его приемы и методы существенно отличались от фольклоризма XIX века свободным обращением с фольклорным материалом, интересом к архаическим, ранее не изученным и не затронутым пластам. Неофольклорные произведения есть у Б. Бартока, И. Стравинского, К. Орфа, Э. Вила-Лобоса и многих других.

Картину многообразия эпохи модернизма дополнил **урбанизм** (от лат. *urbs* – город), или «новый динамизм», «новая вещность», «новая деловитость». Его вдохновляли звуки большого города, станков, машин, заводов, аэропланов – то есть вторичная, рукотворная природа, которая заполнила мир современного человека. В произведениях могли использоваться звуки сирен, моторов, гудков, металлических предметов и другие шумы, что получило название «брюитизм» (от фр. *bruit* – шум), а в настоящее время объединяется в понятие «**конкретной музыки**».

Период с 1950-х годов и по настоящее время определяется как **постмодернизм**, где различают 1950-1960 гг. –

послевоенный авангард, то есть авангард II волны, а примерно с 1970-х годов – поставангард.

В целом авангард середины прошлого столетия представлял собой гораздо более мощное и разнородное явление, чем авангард I волны. Он потряс основы музыкального искусства, отличался взрывчатым, эксцентричным, нередко эпатажным характером, поэтому воздействие его революционных перемен можно сравнить с переходом, совершившимся от полифонического письма к гомофонно-гармоническому в эпоху барокко.

Он дал музыке *сериализм* (идея серии была распространена на другие параметры, помимо звуковысотности), *стохастическую музыку* (по математическим проектам), *алеаторику* (технику, основанную на принципе случайности), *сонорику* (музыку темброфактурных звуковых масс – соноров), *минимализм* (технику, основанную на многократном повторении мелких групп звуков – паттернов), *электронную музыку*.

Мир звуков необычайно расширился, эксперимент охватил все его стороны, стал выходить за пределы собственно музыкального искусства, например, включать элементы эксцентрики, *хэппенинга* (различных уличных или театральных действ), инструментального театра, медиажанров. Все это породило обратные охранительные тенденции, когда при известной вседозволенности появилось стремление к ограничению средств и возврату к прошлому. В результате в последней трети XX века вновь востребованными оказались неоклассицизм, неофольклоризм, утверждаются неоромантизм, метод полистилистики и смешанной техники (политехники).

1.2. Характеристика музыкальной культуры XX века

Музыка XX века характеризуется целым рядом особенностей, отличающих данную эпоху от всех предшествующих:

1. Новое время породило новые мировоззренческие установки – преобладание атеизма, развитие космополитизма и глобализма; всеисторичность, универсальность и диалогичность сознания стали основой новой культуры и музыкальной эстетики.
2. Наблюдается стилевая множественность при отсутствии одного объединяющего стиля, при этом выделяется несколько ведущих направлений: экспрессионизм, неоклассицизм, неоромантизм, неофольклоризм.
3. Параллельно рождаются, существуют и развиваются различные стили и техники; порой противоречивые явления накладываются друг на друга и смешиваются². Даже в творчестве одного композитора наблюдаются смены стилевых ориентиров, обусловленные поисками и экспериментами, творческим ростом и переосмыслением различных идей. В результате при оценке и характеристике какого-либо композитора его творчество, как правило, невозможно отнести к одному стилевому направлению. В качестве примеров можно привести К. Дебюсси (импрессионизм и символизм), М. Равеля (импрессионизм и неоклассицизм), И. Стравинского (неофольклоризм, неоклассицизм, додекафония) и др.

² При анализе современной музыки следует различать понятия стиля и техники. Стил связан с мировоззренческими установками (темой, идеей, сюжетом) и опирается на определенный музыкальный язык – стилистику; техника представляет собой набор приемов, которые могут быть реализованы в разных стилях.

4. Усиливается синтез музыки с другими видами искусств и, как следствие, наблюдается отражение их приемов и техник в музыке, например, техника киномонтажа, наплыва, колористических звуковых масс – соноров, появление медиажанров и др.
5. Огромное влияние на музыкальное искусство оказывают новые технические средства, а также сами идеи научно-технического прогресса и информационной эпохи, например, изобретение звукозаписи, взаимодействие «живой» музыки и фонограммы, появление электронных музыкальных инструментов, а также электронной и студийной музыки и, наконец, формирование современного цифрового музыкального пространства.
6. Происходит глубокое расслоение музыкальной культуры на несколько сфер – массовую, академическую, культовую, фольклорную, а внутри них – деление еще на множество типов, наблюдается их дистанцирование и конфронтация.
7. Рождается феномен «безопасной» музыки, выступающей в противовес к традиционной «опасной» (то есть сочинениям, имеющим нотный текст), в том числе провозглашается «конец эпохи композиторов» и наступление эпохи *opus-post*.

Каждое из этих явлений накладывает неизгладимый след на современную музыку, на ее восприятие и понимание современными слушателями, определяя ее место в социокультурном пространстве. И все это вместе делает музыку XX–XXI веков поистине уникальным явлением во всей многовековой истории развития музыкального искусства.

Контрольные вопросы к теме 1

1. В чем заключаются особенности периодизации музыкальной культуры XX века?
2. Как называется период в истории музыки рубежа XIX-XX веков, какие стили и техники его характеризуют?
3. Как называется в истории музыки период 1910-1940 гг., какие стили и техники ему присущи?
4. Как называется период 1950-1960 гг. в истории музыки?
5. Назовите характерные для него стили и техники.
6. Как называется в истории музыки период 1970-2010 гг.? Укажите присущие ему стили и техники.
7. Какие особенности характеризуют музыкальную культуру XX века?

Литература

1. Гаврилова Н. Введение. В: История зарубежной музыки. XX век. Под ред. Н. Гавриловой. Москва: Музыка, 2007, с. 9-21.
2. Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. Москва: Музыка, 1989. 303 с.
3. История зарубежной музыки, вып.6. Под ред. В. Смирнова. Санкт-Петербург: Композитор, 1999. 630 с.
4. Музыка XX века. Очерки в двух частях (шесть книг), ч. 2, кн.4. Москва: Музыка, 1984. 510 с.
5. Музыка XX века. Очерки в двух частях (шесть книг), ч. 2, кн.5 (А). Москва: Музыка, 1987. 343 с.
6. Соколов А. Глава 1. Музыкальная хронология XX века. В: Теория современной композиции. Под ред. В. Ценовой. Москва: Музыка, 2007, с. 14-22.
7. Стригина Е. Музыка XX века. Учебное пособие. Бийск: Изд. дом «Бия», 2006. 280 с.
8. Тукова И. Об общих основаниях в развитии музыки и естествознания Нового и Новейшего времени. В: Музыковедение, №1, 2014, с. 3-8.

ТЕМА 2: МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ГЕРМАНИИ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ: М. РЕГЕР, Ф. БУЗОНИ, Р. ШТРАУС

2.1. Макс Регер

Макс Регер (1873–1916) – композитор, дирижер, пианист и органист, музыкальный теоретик и педагог. Учился теории и композиции у Х. Римана, преподавал в консерваториях Висбадена, Мюнхена, Лейпцига, гастролировал как дирижер и пианист. Он автор теоретических трудов («О модуляции» и др.), почетный доктор философии Йенского университета. М. Регер не сразу получил признание, но в конце жизни стал знаменит. В 1910 г. в Дортмунде был организован фестиваль его музыки, в 1948 г. открыт институт М. Регера в Бонне.

М. Регер создал около 150 опусов, в том числе для *оркестра*: Симфониетта, Серенада, Вариации и фуга на тему Хиллера, Вариации и фуга на тему В.А. Моцарта, Романтическая сюита, 4 симфонических поэмы по Бёклину, Концерт в старинном стиле, Концерт для фортепиано с оркестром, Концерт для скрипки с оркестром; *камерно-инструментальные ансамбли*: 9 сонат для скрипки и фортепиано, струнные дуэты, трио, 5 квартетов, секстет, ансамбли для струнных и духовых; для *фортепиано*: Вариации и фуга на тему И.С. Баха, Вариации и фуга на тему Г.Ф. Телемана, Вариации и фуга на тему Л. Бетховена (для двух фортепиано); для *органа*: хоральные фантазии и прелюдии, фантазии и фуги (в том числе на тему ВАСН), сонаты, сюиты; сонаты для струнных инструментов соло; для *хора, солистов и оркестра*: Реквием, 4 хоральные кантаты, «Священная песнь», «100-й псалом»; хоры, духовные песни. Таким образом, композитор писал во всех жанрах, кроме театральных, особое

внимание он уделял органной музыке и камерно-инструментальной.

Творчество М. Регера явилось символичным для своего времени, поскольку оно выступило связующим звеном между поздним романтизмом и классицистскими течениями XX века. Композитор использует классические жанры и формы в сочетании с современными средствами музыкального языка и во многих произведениях (сочинения для органа, полифонические композиции) возрождает принципы формообразования И.С. Баха в опоре на новую гармонию.

М. Регер выступил как последовательный продолжатель немецких традиций. Тяготение к крупной форме и непрограммным инструментальным жанрам он унаследовал от И. Брамса, сложность и изысканность гармонического языка – от Р. Вагнера, страсть к полифонии – от И.С. Баха, и в этом он нашел свой путь обновления позднеромантического искусства. Данные линии продолжали развиваться на протяжении всего творческого пути композитора. Так, в конце жизни были написаны бахианский «Концерт в старинном стиле» для оркестра (1912), «Романтическая сюита» для оркестра (1912) – дань Р. Вагнеру и А. Брукнеру, Квинтет для струнных с кларнетом (1916) – отклик на музыку И. Брамса. В целом творчество М. Регера демонстрирует сплав романтической эмоциональности с конструктивно-интеллектуальным началом, что составляет сущность его прогрессивной художественной позиции, близкой многим музыкантам рубежа веков – С. Танееву, Ф. Бузони, С. Франку.

Синтез романтизма с возрожденными традициями барокко проявляется не только в тяготении к органной музыке, но также в опоре на тематизм композиторов барокко

(И.С. Бах, Г.Ф. Телеман) и в обращении к прелюдии и фуге, старинной сюите, пассакалии, *concerto grosso* («Концерт в старинном стиле»).

Ярче всего дарование М. Регера раскрывается в органических сочинениях, которым присущи совершенство полифонической техники, оригинальность гармонии, красочность в использовании органических регистров. Среди органических сочинений есть созданные для церковной службы, но также и крупные концертные произведения – хоральные фантазии и фуги, вариации, пассакалия, две сонаты; здесь выделяются семь фантазий на темы хоралов, Фантазия и фуга на тему ВАСН.

В органной, вокально-инструментальной и оркестровой музыке М. Регер выступает как композитор эпико-драматического склада, его крупные произведения отличаются монументальностью: «100-й псалом» для хора и оркестра, «Симфоническая фантазия и фуга», оркестровые вариации на темы Хиллера и Моцарта, многие сочинения для органа. В камерных ансамблях, фортепианных и вокальных миниатюрах М. Регер проявляет себя как тонкий лирик. Романтическим мироощущением наполнены Симфония, симфонические поэмы и увертюры, блестящий виртуозный стиль характеризует его концерты.

Произведения М. Регера демонстрируют сложную и совершенную полифоническую технику. Однако его полифония, в отличие от эпохи барокко, имеет гармоническую природу, то есть тесно связана с новейшей гармонией, и в этом смысле она предстает как типичное явление переходного времени. Форму фуги М. Регер также нередко трактовал нетрадиционно, соединял с сонатными принципами, он писал как малые фуги, так и монументальные, с мощным динамическим нарастанием в романтическом стиле. Его

гармонии присущи свобода и разнообразие аккордовых связей, обильная хроматика, неожиданные модуляции и эллиптические обороты. Нередко сочинения М. Рegerа трудны для восприятия из-за тяжеловесной фактуры, густой и вязкой, органной по происхождению. М. Рeger не писал фортепианных сонат и симфоний, вместо них он создавал монументальные вариационно-полифонические циклы: симфонические Вариации и фуги на темы И. Хиллера и В. А. Моцарта (1907, 1914), Вариации и фуги для фортепиано на темы И. С. Баха, Г. Ф. Телемана, Л. Бетховена (1904, 1914, 1904). Эти вариационные циклы наряду с полифоническими композициями принадлежат к вершинам творчества Рegerа.

Фантазия и fuga на тему ВАСН для органа ор. 46 (1900) – одно из самых известных органных сочинений Рegerа. Во вступительной фантазии тема ВАСН звучит в различных вариантах – обращение, увеличение, уменьшение, сочетание разных приемов. В монументальной двойной фуге композитор использует современную усложненную гармонию и, в отличие от фуг эпохи барокко, строит мощное динамическое нарастание, воплощая романтическую патетику.

Вариации на тему Моцарта для оркестра ор. 132 (1914) концентрируют в себе лучшие черты творчества Рegerа – концепционную глубину, совершенство формы, мастерство в воплощении замысла. В основе вариаций лежит тема из фортепианной сонаты №11 *A-dur* Моцарта. В первой вариации тема проводится полностью, во второй мелодия дана в обращении, в третьей звучит в миноре, в шестой и седьмой – в первоначальном виде; некоторые из этих вариаций приближаются к стилю Вагнера и Брамса. Значи-

тельно удаляются от темы 4-я, 5-я и 8-я вариации, погружающие слушателя в современный звуковой мир. Четвертая вариация – скерцо-марш, пятая – мрачное фантастическое скерцо, восьмая – в стиле вагнеровской оперной сцены. Заключительная двойная fuga венчает цикл, в конце темы fugи соединяются с темой Моцарта в мощном гармоническом и оркестровом звучании.

Квintет для кларнета и струнных op.146 (1916) ярко воплощает классицистские, брамсовские традиции. Монументальный четырехчастный цикл типичен для М. Рegerа по характеру частей: нервно устремленное *Moderato*, сумрачное скерцо, напряженное *Largo* и просветленный финал – тема с вариациями с мелодией в моцартовском стиле. Несмотря на определенную традиционность данного сочинения, сам метод синтеза разных тенденций явился одним из новаторских завоеваний Рegerа.

Творчество М. Рegerа оказало воздействие на многих композиторов XX века – К. Шимановского, С. Прокофьева, А. Онегера, П. Хиндемита. Увлечение композитора полифонией предвосхитило интерес к ней многих крупных мастеров XX века – от П. Хиндемита и Д. Шостаковича до Р. Щедрина, благодаря чему возникло мощное движение возврата к И.С. Баху. Регеровская идея стиливого синтеза стала характерной чертой музыки XX века, и хотя синтез у него не всегда был органичен, сама идея была плодотворной и общезначимой.

2.2. Ферруччо Бузони

Ферруччо Бузони (1866–1924) – выдающийся итальянский пианист, композитор, дирижер, педагог, теоретик – автор трудов по музыкальной эстетике и пианизму. Он стоит в ряду крупнейших исполнителей своего времени,

оказавших большое влияние на развитие фортепианного искусства. Это художник яркой индивидуальности и широких творческих устремлений, который завершал искусство XIX века и предвидел пути в будущее.

Ф. Бузони обучался музыке в семье, затем в Венской консерватории и у профессора В. Мейер-Реми в Граце. С 7 лет он выступал в концертах вместе с родителями, а в возрасте около 10 лет дал в Вене сольный концерт. В 15 лет молодой музыкант был избран в Болонскую филармоническую академию. С 22 лет он преподавал – в Хельсинки, Москве, Бостоне, Болонье, Вене и др. В 1890 г. он получил премию по композиции на I Международном конкурсе пианистов им. А.Г. Рубинштейна в Петербурге. С 1894 г. Ф. Бузони жил, главным образом, в Берлине, занимался преподаванием и композицией, много концертировал как пианист и выступал как дирижер. В 1902–1909 гг. в Берлине регулярно проходили «Бузониевские оркестровые вечера», на которых пропагандировалась современная музыка. Бузони был одним из самых известных педагогов своего времени, воспитавшим много прославленных учеников. С 1949 в Больцано (Италия) проводится Международный конкурс пианистов им. Ф. Бузони.

Творчество Ф. Бузони синтезировало итальянский блеск и виртуозность с немецкой романтической страстью. Сочинения зрелого периода отличает смелое новаторство в области гармонии и формы, сложные виды полифонического письма, яркая индивидуальность. В своем творчестве Ф. Бузони в значительной степени подытоживал путь, пройденный академической музыкой до него, но в некоторых позициях опережал свою эпоху, подготавливая современные течения в музыке. Многие сочинения Ф. Бузони,

не принятые или недооцененные при его жизни, впоследствии привлекли внимание музыкального мира. В наследии композитора четыре оперы: «Выбор невесты» (по Э. Гофману, 1908–10), «Арлекин, или Окно» (1916), «Турандот» (по К. Гоцци, 1917), «Доктор Фауст» (по старым немецким легендам, 1916–24, завершена учеником Ф. Ярнахом, поставлена в 1925), а также фортепианный концерт с финалом для хора (1904), «Контрапунктическая фантазия» на тему Баха для фортепиано (1910, вторая редакция – 1922), «Индийская фантазия» для фортепиано с оркестром (1913) на фольклорные мотивы североамериканских индейцев, сюиты и пьесы для оркестра, сонаты для скрипки и фортепиано, концерт для скрипки с оркестром (1889), пьесы для разных инструментов, хоры и романсы.

Некоторые произведения Ф. Бузони представляют композиции большого масштаба и высокой технической сложности в духе позднего романтизма. Так, его фортепианный концерт длится более часа, он включает огромный оркестр, а в последней части присоединяется хор. Но в не меньшей степени Ф. Бузони тяготел к искусству прошлого, стремясь модернизировать его. Это был первый итало-немецкий композитор, вставший на путь антиромантизма.

В небольшом трактате «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» (1907) он утверждал, что для создания новой музыки необходимо извлечь квинтэссенцию из музыкальной культуры прошлого. Ф. Бузони ратовал за обновление искусства, настаивал на возвращении в музыкальную практику импровизации, на отказе от традиционной гармонии и системы интервалов (привычные мажор и минор он считал ненужными), на использовании электроинструментов, а также предсказал музыкальные средства микрохроматики. Манифест оказал огромное влияние на самых

передовых реформаторов 1910-20-х гг. – Луиджи Руссоло и Эдгара Вареза. Однако в собственном творчестве Бузони не был столь радикален, хотя в поздних фортепианных сонатах (1910, 1912) он использовал атональность.

Ф. Бузони ввел термин «неоклассицизм» и явился провозвестником его принципов. В 1920 г. он опубликовал открытое письмо к П. Беккеру «Новый классицизм», ставшее манифестом этого направления. Композитор призвал обратиться «к опыту предшествующих эпох», воплощать достижения предшественников в изящную форму, стремиться к ясности, простоте, рационалистичности композиции и языка музыки. Он провозгласил вечную ценность старины.

Ф. Бузони – выдающийся мастер фортепианной транскрипции, преимущественно сочинений И.С. Баха, Ф. Листа и В. Моцарта. Однако граница между транскрипцией и оригинальной работой у Ф. Бузони сильно размыта, он допускает субъективность интерпретаций и привносит в авторский текст «романтические вольности». Критики часто возражали против подобных «обработок» классики, и Ф. Бузони полемизировал с ними, отстаивая принципы «молодой классичности», что предвосхищало неоклассицизм XX в. Наиболее известны транскрипции для фортепиано органной Токкаты и фуги ре минор и скрипичной Чаконны ре минор И.С. Баха, а также «Контрапунктическая фантазия» для фортепиано, которая представляет собой развернутую фантазию на тему фуги И.С. Баха из цикла «Искусство фуги».

Ф. Бузони – один из крупнейших в истории музыки пианистов. Он владел богатейшей гаммой тембровых оттенков и сочетал мастерство импровизации с глубоким пониманием авторского замысла; его трактовки отличались

самобытностью и оригинальностью. Нередко его интерпретации считались слишком субъективными, что вызывало споры. Репертуар Ф. Бузони состоял в основном из сочинений И.С. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена и Ф. Листа. В 1998 г. в Берлине он дал цикл концертов, посвященный историческому развитию жанра фортепианного концерта, который принес ему громкую славу. Вершинным достижением стал «Листовский цикл» – шесть концертов из сочинений Ф. Листа, данных в Берлине в 1911 г. Ф. Бузони совершил множество концертных турне по различным городам Германии, Италии, Франции, Англии, Канады, США и других стран. В своей концертной практике он нередко менял текст сочинений, исполняя собственный вариант. Субъективность проявлялась и в некоторых его редакциях, например, I тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха.

Ф. Бузони оказал огромное влияние на свою эпоху. Он обладал мышлением художника XX века, предвидел и предсказал перемены в музыкальном искусстве, внеся вклад в исполнительство, композицию, педагогику и музыкальную теорию.

2.3. Рихард Штраус

Рихард Штраус (1864–1949) – выдающийся немецкий композитор и дирижер конца XIX – первой половины XX века, завершивший эпоху позднего романтизма в музыке. Жизненный путь Р. Штрауса оказался долгим и насыщенным, а его творчество претерпело существенную эволюцию. При этом ведущей эстетической платформой для Штрауса оставался романтизм, хотя в ряде произведений он отразил тенденции своего времени – экспрессионизм (оперы «Саломея», «Электра»), неоклассицизм (оперы «Кавалер роз»,

«Дафна», «Ариадна на Наксосе», «Танцевальная сюита» для камерного оркестра на материале музыки Ф. Куперена), натурализм («Домашняя симфония» с описанием семейной жизни). В начале творческого пути смелое новаторство Р. Штрауса часто вызывало резкие споры, затем в 1920-30-е гг. новое поколение музыкантов критиковало его за старомодность. Несмотря на это лучшие произведения Р. Штрауса обладают яркой эстетической привлекательностью и часто исполняются.

Р. Штраус писал музыку во всех жанрах, кроме церковных. Он создал 15 опер, 2 балета («Легенда об Иосифе», «Взбитые сливки»), 4 симфонии (*d-moll*, *f-moll*, «Домашняя», «Альпийская»), 7 симфонических поэм и другие симфонические произведения, 6 концертов (два фортепианных, два валторновых, скрипичный, гобойный), около 150 песен и романсов, камерно-инструментальные ансамбли, сочинения для фортепиано, хоры, кантаты, музыку к драматическим спектаклям.

Р. Штраус, как и Г. Малер, был выдающимся дирижером своего времени, его исполнительская деятельность как оперного и симфонического дирижера продолжалась 65 лет. В молодые годы он руководил оркестрами в Мейнингеме, Веймаре, Мюнхене, затем возглавлял оркестр Берлинской придворной оперы (1898–1918) и Венской оперы (1919–1924), являлся одним из руководителей зальцбургских фестивалей, гастролировал по всему миру. Будучи величайшим мастером оркестра, он пересмотрел и дополнил «Трактат об инструментовке» Г. Берлиоза, а также оставил после себя книгу «Размышления и воспоминания».

Р. Штраус вырос в музыкальной семье, его отец был первым валторнистом Мюнхенского придворного ор-

кестра. Будущий композитор рано начал заниматься музыкой и сочинять. Он не обучался в консерватории, но брал частные уроки у мюнхенского дирижера Ф. Майера и других педагогов, окончил гимназию, изучал историю искусств и философию в Мюнхенском университете. Большие музыкальные успехи определили его выбор профессии.

В эволюции творчества Р. Штрауса можно выделить ряд этапов. *Ранний период* – до 1889 г., Р. Штраус пишет сочинения в духе умеренного романтизма Р. Шумана и Ф. Мендельсона. В *«симфонический» период* 1889-1903 гг. композитор находит собственный путь, создает программные симфонические поэмы «Макбет» (1887), «Дон Жуан» (1889), «Смерть и просветление» (1889), «Тиль Уленшпигель» (1895), «Так говорил Заратустра» (1896), «Дон Кихот» (1897), «Домашнюю симфонию» (1903) и другие произведения для оркестра. *«Оперный» период* 1903–1920 гг. посвящен преимущественно театральной музыке. Созданные ранее оперы «Гунтрам» и «Потухший огонь» находились в значительной степени под воздействием творчества Р. Вагнера. «Саломея» (1905) и «Электра» (1908), хотя и продолжили линию симфонизированных музыкальных драм, но одновременно дали начало собственному оперному стилю. Для опер Р. Штрауса характерны яркость гармонических и тембровых красок, гибкое равновесие вокального и оркестрового начала, соединение декламациозности и ариозности в вокальной партии, опора на широко развитую лейтмотивную систему и насыщенная разноплановая музыкально-сценическая драматургия, построенная на сочетании комизма, лиричности, иронии, драматизма, с включением развернутых симфонических и хореографических эпизодов, с нередким использованием элементов бытового музыкального

языка. В ряде опер Р. Штраус обращается к образам античности – «Электра», «Ариадна на Наксосе» (1912). Среди его театральных сочинений немало комических – опера «Кавалер роз» (1910), балет «Взбитые сливки» (1921). В области музыкального театра Р. Штраус сотрудничает с известными писателями и либреттистами – Гуго фон Гофмансталь, Стефан Цвейг. Из симфонических произведений этих лет особенно значительна «Альпийская симфония» (1915).

Поздний период приходится на 1920-1940-е годы, когда композитор снизил творческую активность, а его стиливая эволюция остановилась. Ни военно-политические события, ни новые художественные явления не нашли отражение в музыке Р. Штрауса – он оказался чужд антиромантическим исканиям нового времени, атональности, додекафонии. Композитор продолжал создавать оперы на античные сюжеты – «Елена Египетская» (1927), «Дафна» (1937), «Любовь Данаи» (1940), которые нередко трактовал в парадоксальном, осовремененном плане. Они близки к другим комическим операм – «Интермеццо» (1923), «Арабелла» (1932), «Молчаливая женщина» (1935), «Каприччио» (1942). Хотя композитор писал в прежнем стиле, ему удалось избежать академического самоповторения, и его позднее творчество следует оценивать как традиционализм высокого уровня.

Непростые отношения сложились у композитора с нацистской властью. Р. Штраус не покинул Германию с приходом фашистов, он был назначен на пост председателя Имперской музыкальной палаты, но оказался неуютен властям и ушел в отставку. Композитор погрузился в творчество, написав в том числе одноактную оперу пацифистской направленности «День мира» (1936). Родственники Р. Штрауса подвергались преследованиям, а исполнение оперы «Молчаливая женщина» было запрещено из-за отказа

убрать с афиши имя либреттиста-«не арийца» Стефана Цвейга. Р. Штраус находился в режиме внутренней эмиграции. После войны его привлекли к суду за связь с нацистами и оправдали.

Основными сферами для Р. Штрауса являются симфоническая и театральная музыка, среди которых преобладают симфоническая поэма и опера. В них воплотились типичные образы романтической эпохи: героические, психологически насыщенные, экспрессивные, гротескные, сатирические, философски концепционные (например, связанные с философией Ф. Ницше), но также картинно-описательные, бытовые, ориентальные. Композитор прошел путь от усложненности и перегруженности музыкальных образов позднеромантического искусства через неоклассические влияния к ясному лиризму без внешней броскости и эстетизации. Гармонический язык Р. Штрауса отличается красочностью и экспрессией, опирается на тональность, но нередко включает политональность и жесткие хроматические созвучия, которые часто носят юмористический или звукоизобразительный характер. Мелодика у Р. Штрауса очень разнообразная, построенная на ясной диатонике или усложненной хроматике, соединяющая декламационность и кантиленность, окрашенная немецким, австрийским, иногда экзотическим колоритом.

Симфоническое творчество

Р. Штраус вошел в историю как один из величайших симфонистов наряду с Г. Берлиозом, Ф. Листом, Р. Вагнером, от которых он унаследовал яркость музыкальных образов, монументальность форм, тяготение к большим оркестровым составам. Композитор продолжил традиции программного симфонизма, синтезировав достижения Ф. Ли-

ста и Г. Берлиоза; в результате программность у него является более детальной, чем у Ф. Листа, но не переходящей в сюжетную повествовательность, как у Г. Берлиоза. В русле идей романтизма Р. Штраус выступал за синтез искусств при главенстве музыки, и в этом находил основу для своих инструментальных жанров. Его симфонические произведения характеризуются подробно разработанным поэтическим замыслом и глубоко индивидуализированной, тщательно выстроенной музыкальной формой. Композиция нередко содержит лейтмотивы, включает монотематическое развитие с трансформацией тем. Ярко-красочное, декоративное оркестровое письмо способствует созданию остро выразительных музыкальных характеристик. Сочинения отличаются конкретностью образов, театральностью, портретностью и частым использованием звукоизобразительных приемов. В целом композитор обновил выбор литературных первоисточников и образов сочинений вместе с принципами программности, подведя итог развитию романтической симфонической поэмы.

Первые симфонические произведения Р. Штрауса появились до 1888 г.: две симфонии d-moll, f-moll, сюита для 12 духовых, симфоническая фантазия «Из Италии». В период 1888-1903 гг. были созданы семь симфонических поэм: «Макбет», «Дон Жуан», «Смерть и просветление», «Веселые проделки Тиля Уленшпигеля», «Так говорил Заратустра» (по Ницше), «Дон Кихот», «Жизнь героя» (автобиографическая). После 1903 г. Р. Штраус обращается к симфоническим жанрам с большим интервалом: «Домашняя симфония», «Альпийская симфония» для оркестра с органом, «Танцевальная сюита» для камерного оркестра, «Симфонические этюды в форме пассакалии» для фортепиано с оркестром,

«Шествие панафинеев» (в честь богини Афины), посвященное П. Витгенштейну, Этюд для 23 солирующих струнных «Метаморфозы» (1945).

В симфонических произведениях Р. Штраус предстает как великолепный мастер оркестровки, раскрывая всю мощь и блеск звучания оркестра увеличенного состава. Он использовал тембры редких инструментов – альтовая флейта, малый кларнет, геккельфон (баритоновый гобой), теноровая туба, саксофон, гобой д'амур, трещотка, ветряная машина из театрального оркестра. Как и у Вагнера, большое значение имеют медные духовые инструменты, которым часто поручаются ведущие темы.

Симфоническая поэма «Дон Жуан» впервые прозвучала в 1889 г. под управлением автора и имела огромный успех. До Р. Штрауса к данной теме обращались многие писатели и музыканты, в том числе В. Моцарт, Дж. Байрон, А. Пушкин, А. Даргомыжский. Р. Штраус взял за основу поэму Н. Ленау с ее романтической идеей вечного поиска недостижимого идеала. Композитора больше интересовал внутренний мир героя, чем перипетии сюжета.

Произведение представляет собой сонатную форму с обширным эпизодом в разработке и кодой, оно отличается большим количеством тем, которых насчитывается 14. Композиция построена на контрастном сопоставлении тем-персонажей, обрисовывающих Дон Жуана и различных героинь. Образ Дон Жуана показан во вступлении – тема жажды наслаждений в *C-dur*, в мужественной главной теме в *E-dur* (9 т. от начала)³, в связующей – соло скрипки (3 т. от D), в побочной – любовный дуэт (11 т. до E); в 3-й теме из эпизода в разработке (4 валторны) образ Дон Жуана

³ См.: R. Strauss. Don Juan. Ernst Eulenburg Ltd., London [б.г.].

представлен с героической стороны. Разработка начинается с проведения главной темы (Н), звучащей в различных тональностях. Эпизод в разработке делится на четыре раздела, в которых появляются новые темы. 1-я тема в *g-moll* (К), исполняемая виолончелями и альтами, воплощает искреннюю любовь героини (возможно, Донны Анны⁴), вместе с ней звучит соло флейты, передающей притворные вздохи Дон Жуана; 2-я тема эпизода в разработке – соло го-боя в *G-dur* (4 т. от L), – еще один женский портрет (Церлина). Показ лирических образов сменяется новой героической темой Дон Жуана – это его 3-я тема (16 т. до О), затем следует скерцозный раздел (8 т. после Р), ассоциирующийся со сценой праздника или карнавала. В последнем разделе разработки (S) как воспоминания героя проходят темы его любовных увлечений. Реприза (W) сжата и трансформирована.

В целом в симфонической поэме литературная канва представлена обобщенно, поскольку закономерности музыкальной композиции не подчинены сюжету, кроме отдельных деталей. Так, в репризе вместо побочной темы повторяется 3-я тема Дон Жуана – воплощение его триумфа (Y). Кода (Аа) звучит героически, в заключении постепенный спуск из верхнего регистра в нижний и выключение инструментов оркестра показывает исчерпание сил героя и смерть.

Симфоническая поэма «Дон Жуан» покоряет блеском, сочностью красок и яркой театральностью образов.

⁴ Композитор не оставил программных указаний, поэтому связь с определенными женскими образами – это предположения исследователей (например, в монографии Э. Краузе о Штраусе).

Симфоническая поэма «Веселые проделки Тиля Уленшпигеля» (1895) также имела большой успех у слушателей. Существует много литературных вариантов народной легенды о Тиле Уленшпигеле, но наиболее известен роман Шарля де Костера, который перенес действие из XIV века в XVI, добавив идею освободительной борьбы Нидерландов против Испании. Насмешник Тиль часто надевал на себя различные маски. В музыке сюжету соответствует форма рондо, где рефрен представляет самого героя, а эпизоды – различные сценки. Рефрен подвергается значительному варьированию, отсюда форма второго плана – вариационная, прослеживаются также черты сонатности. В симфонической поэме наблюдается равновесие музыкальной и литературно-поэтической составляющей, лишь в коде музыки воплощает сюжетные подробности.

Форма имеет обрамление – вступление и заключение построено на одинаковом материале; здесь звучит небольшая тема задумчиво-повествовательного характера – это воспоминание о прошлом. Рефрен содержит 2 темы: 1-я тема у валторны соло – героическая (6 т. от начала)⁵, 2-я тема у кларнета *in D* воплощает смех Тиля (5 т. до ц.3). 1-й эпизод – Тиль на базаре (ц. 3), слышны спор и суматоха на рынке. 2-й эпизод (8 т. до ц. 13) – шутовская проповедь Тиля, который наряжается монахом и произносит антицерковные речи. 3-й эпизод (10 т. до ц. 15) – Тиль влюблен и отвергнут, тема смеха звучит в лирическом варианте у кларнета, затем гобоя, в ответ – гневный мотив у низкой меди. 4-й эпизод (6 т. после ц. 18) – Тиль задает провокационные вопросы

⁵ См.: R. Strauss. Till Eulenspiegels lustige Streiche. Ernst Eulenburg, Leipzig [б.г.].

философам-схоластам (мотив у низких духовых и струнных). 5-й эпизод (ц. 26) – полька пьяного Тиля (мелодия у скрипок). Рефрен (20 т. до ц. 29) возвращает главную тему в основном виде в *F-dur*. Кода (ц. 29) очень театральна, представляет собой пестрый калейдоскоп сменяющихся коротких тем. Происходит суд над Тилем (ц. 38), но он пытается отшучиваться – трижды звучит грозный мотив допроса, сразу за ним мотив смеха, в конце – аккорды страха (2 т. после ц. 39), которые впервые появились еще в конце второго эпизода, затем мотив приговора – ниспадающая б7 на *ff* у низкой меди (2 т. до ц. 40). Выпрямленный мотив смеха изображает Тиль на виселице (ц. 40). Эпилог более развернут по сравнению со вступлением.

Музыка «Тиль Уленшпигеля» привлекает юмором, красочностью и живостью образов, демонстрируя лучшие стороны симфонического творчества Р. Штрауса. В целом стиль композитора оказал огромное влияние на жанры симфонической музыки в XX веке.

Оперное творчество

Опера явилась для композитора областью экспериментов, где он ввел новую тематику, опробовал разнообразные жанровые формы и музыкально-языковые средства. Начав с подражания Р. Вагнеру, он в последующих произведениях предвосхитил черты экспрессионистской музыкальной драмы («Саломея», «Электра»), но одновременно создавал и лирико-комические оперы («Кавалер роз», «Арабелла»), и неоклассицистские («Ариадна на Наксосе», «Елена Египетская», «Дафна»). Композитор избегал стереотипного подхода в драматургии, сочетал контрастные образные пласты (комизм, лирика, драматизм, ирония), использовал занимательную, а иногда нарочито запутанную

интригу. Эти особенности драматургии в сочетании с выигрышной подачей вокальной партии и блестящим оркестровым письмом наделяют оперы Р. Штрауса яркой театральностью.

Особое место занимают оперы «Саломея» и «Электра», которые посвящены героиням, одержимым сильными страстями (любовь и месть); здесь раскрывается типичная экспрессионистская ситуация ожидания, а поступки героев трактуются в русле психоанализа Фрейда.

Опера «Саломея» (1905) создана по пьесе английского драматурга Оскара Уайльда, написанной на французском языке для знаменитой актрисы Сары Бернар. Взяв за основу библейскую легенду о принцессе Саломее, падчерице царя Ирода, О. Уайльд сильно исказил сюжет, подчеркивая изощренную чувственность, зло и порок, характерные для варварской эпохи.

Композитор сохранил французский язык и прозаический текст, сократив его.

Опера представляет собой музыкальную драму со сквозным развитием, разветвленной системой лейтмотивов (около 30), декламационной вокальной партией и огромной выразительной ролью оркестра пятерного состава. Одноактная опера состоит из 5 сцен и этим напоминает поэму, одна сцена – хореографическая, «Танец семи покрывал» (Саломея соблазняет отчима, сбрасывая с себя покрывала).

Экспрессионистские черты проявляются в выборе сюжета, который пронизан сильными патологическими страстями и смертью. Сложен образ главной героини, красивой внешне, но чудовищной внутри. Она отвергает начальника стражи, и он убивает себя. Саломея страстно любит библейского пророка Иоканаана и, получив отказ, жестоко мстит ему, при этом желает его даже мертвого.

Она настойчиво требует от отчима казнить пророка, повторяя как заклятие «Дай мне голову Иоканаана!» и соблазняя Ирода, за это голову пророка ей подносят на серебряном блюде. Опера заканчивается огромной моносценой – Саломея с головой Иоканаана, Ирод в ужасе приказывает солдатам убить ее.

Новизна оперы проявляется не только в сюжете и идее, но, в первую очередь, в ее драматургии, представляющей монументальную структуру с неуклонным эмоциональным нарастанием – от тихого ночного пейзажа до взвинченных кульминационных сцен финала, следующих одна за другой – страстный танец Саломеи, сцена казни Иоканаана, экзальтированный заключительный монолог героини и ее смерть. Основной конфликт находит отражение в интонационном противопоставлении двух сфер; одна связана с прогнившей и порочной древней Иудеей, другая – с благородным и возвышенным христианским пророком. Первая сфера воплощается диссонансами, хроматикой, условной экзотикой, вторая – диатоникой, хоральными звучаниями. Широкая гамма чувств присуща главной героине – любовь, страсть, месть, одержимость, экзальтация, что представлено в различных лейтмотивах.

Два из них рисуют внешний облик героини:

1) лейтмотив Саломеи – гаммообразный взлет и нисходящие скачки у кларнета (тт. 1-2)⁶;

2) лейтмотив чувственности Саломеи – нежный вальс у скрипок и челесты (ц. 24).

Четыре темы передают ее эмоциональное состояние:

⁶ См.: Richard Strauss. Salome. Vocal Score. Boosey & Hawkes. New York. [б. г.].

3) лейтмотив обольщения (1 т. до ц. 76) звучит у оркестра и в партии солистки, он пронизывает всю музыкальную ткань оперы, трансформируясь в процессе развития и достигая максимальной остроты в финальной сцене (ц. 314);

4) лейтмотив одержимости (4 т. до ц. 123) проводится одновременно у сопрано и струнных, строится на основе оstinato повторяемого звука, продолженного нисходящими интонациями, имитирующими вздохи;

5) лейтмотив вождения («Танец Саломеи», 2 т. до литеры В) звучит в унисоне двух труб и двух тромбонов;

6) лейтмотив пламенной страсти Саломеи передает состояние экстаза (ц. 93, в финале – 2 т. до ц. 361).

У Иоканаана два лейтмотива:

1) тема-портрет Иоканаана – торжественный и строгий хорал четырех валторн (3 т. до ц. 61);

2) лейтмотив проклятия пророка (7 т. после ц. 61) основан на сопоставлении ч4 и тритона, звучит настойчиво и грозно.

Две сцены представляют лейтмотивные узлы оперы: «Танец Саломеи» и финальная моносцена. В «Танце» сопоставляются лейтмотивы желания (2 т. до литеры В), пророка (литера М), одержимости (1 т. после литеры М), страсти (1 т. после литеры О), обольщения (9 т. после литеры R), чувственности (6 т. после литеры W).

Финальная сцена с отсеченной головой Иноканаана объединяет экстатические варианты мотивов Саломеи (1 т. до ц. 314), обольщения (3 т. после ц. 315), одержимости (1 т. после ц. 319), желания (ц. 329), страсти (ц. 335), пророчества (7 т. до ц. 339), Иоканаана (341). Последняя фаза сцены основана на мотивах обольщения, одержимости и страсти.

Ведущую роль в опере играют сцены-диалоги: Саломея и Иоканаан (3-я сцена), Саломея и Ирод (4-я и 5-я сцены), кульминацией в развитии является последний монолог, где проходят ведущие темы из сцены Саломеи и Иоканаана. Воплощая сложный сюжет, композитор прибегнул к экспрессивным музыкально-выразительным средствам, используя резкие диссонансы, политональность, необычные параллелизмы, чувственно-хроматические созвучия в духе «Тристана» Р. Вагнера и активную разработку лейтмотивов.

Опера явилась ярко новаторским сочинением, став одним из высших достижений музыкального театра XX века.

Контрольные вопросы к теме 2

1. Каково значение творчества М. Рegerа?
2. Назовите основные сочинения М. Рegerа.
3. В чем заключаются особенности стиля М. Рegerа?
4. Охарактеризуйте Вариации на тему Моцарта для оркестра ор. 132 М. Рegerа.
5. Дайте характеристику творчества и деятельности Ф. Бузони.
6. Каковы эстетические позиции Ф. Бузони?
7. Каково значение творчества Р. Штрауса?
8. Назовите сочинения Р. Штрауса.
9. Дайте характеристику стиля Р. Штрауса.
10. Какие новаторские черты внес Р. Штраус в жанр симфонической поэмы?
11. Охарактеризуйте симфоническую поэму «Тиль Уленшпигель» Р. Штрауса.
12. Охарактеризуйте идею и драматургию оперы «Саломея» Р. Штрауса.

Литература

Регер

1. Регер М. О модуляции. Ленинград, 1926.

2. Крейнина Ю. К проблеме стиля Макса Регера. В: Из истории зарубежной музыки. Вып. 3. Москва, 1979.
3. Крейнина Ю. Макс Регер: Жизнь и творчество. Москва: Музыка, 1991. – 207 с.
4. Крейнина Ю. Регер и мастера XX века. В: Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. Москва, 1983.
5. Регер М. «Прошу слова!»: Избранные эпистолярные и литературные произведения. Петрозаводск, 2005.
6. Регер М. К учению о модуляции: издание 2-е, исправленное. Санкт-Петербург: Композитор, 2019.
7. Дальхаус К. Почему музыку Регера так трудно понять? В: Музыкальная академия, 2019, № 4, с. 205-206.
8. Раку М. Музыка Макса Регера в России: к вопросу о парадоксах исторической рецепции. В: Музыкальная академия, 2019, № 4, с. 190-204.

Бузони

1. Баринаева М. Н. Воспоминания о И. Гофмане и Ф. Бузони. Москва: Музыка, 1964. 2-е издание: Москва: Классика-XXI, 2000.
2. Коган Г. М. Ферруччо Бузони. Москва: Советский композитор, 1971. 232 с.
3. Житомирский Д. В. К истории музыкального «классицизма» XX века (Идеи Ферруччо Бузони). В: Западное искусство: XX век. Москва: Наука, 1978. 366 с.
4. Ф. Бузони. О пианистическом мастерстве. В: Исполнительское искусство зарубежных стран. Выпуск 1. Москва: Музгиз, 1962. 176 с.
5. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. Репринтное воспроизведение издания 1912. Казань, 1996.

Штраус

1. Аксенов В.В. «Саломея» Рихарда Штрауса: от романтизма к экспрессионизму. В: Памяти Н.С. Николаевой: Сборник статей, воспоминаний, материалов. Вып. 2. Москва: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2018, с. 148-157.

2. Коннов В. Опера Рихарда Штрауса «Саломея» (к вопросу о традициях немецкой романтической оперы в XX веке). В: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău: GOBLIN, 1997, с. 35-42.
3. Краузе Э. Рихард Штраус. Образ и творчество. Москва, 1961.
4. Крауклис Г. Симфонические поэмы Рихарда Штрауса. Москва, 1970.
5. Рихард Штраус и Ромен Роллан. Переписка. Выдержки из дневника. Кн. 3. Москва, 1960.
6. Орджоникидзе Г. Опера Рихарда Штрауса «Кавалер Розы». В: *История и современность*. Ленинград: Советский композитор, 1981, с. 150-170.
7. Орджоникидзе Г. Р. Штраус. В: *Музыка XX века*. Очерки. Ч. 1, кн. 2. Москва, 1977.
8. Орджоникидзе Г. «Саломея» и «Электра» Р. Штрауса (к проблеме экспрессионизма в опере). В: *Музыкальный современник*, вып.5. Москва: Советский композитор, 1984, с. 214-245.
9. Оссовский А. Рихард Штраус и его симфоническое творчество. В: *Оссовский А. Избранные статьи, воспоминания*. Ленинград, 1961.
10. Соллертинский И. Симфонические поэмы Р. Штрауса. Ленинград, 1934.
11. Ступель А. Рихард Штраус. Ленинград, 1972.
12. Штраус Р. [Автобиографические материалы]. В: *Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы*. Москва, 1975.
13. Штраус Р. Размышления и воспоминания. В: *Советская музыка*, 1960, №5.
14. Штраус Р. Из воспоминаний. В: *Советская музыка*, 1964, №6.
15. Gilliam, B. *The Life of Richard Strauss*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
16. Kennedy, M. *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

ТЕМА 3. ГУСТАВ МАЛЕР

3.1. Характеристика творчества Г. Малера

Густав Малер (1860-1911) вошел в историю как выдающийся австрийский композитор-симфонист и крупнейший дирижер. Развивая традиции Л. Бетховена, Ф. Шуберта, И. Брамса, Г. Малер представил на рубеже XIX– XX веков новую трактовку жанра симфонии, завершив романтический этап ее развития и наметив пути в будущее. При жизни Г. Малер прославился как дирижер, а его композиторское творчество не было оценено в полной мере, но впоследствии оно оказало огромное влияние на композиторов-симфонистов XX века – А. Онеггера, П. Хиндемита, Д. Шостаковича, Б. Бриттена, А. Шнитке.

Два жанра определили творческие устремления Г. Малера – симфония и песня. Он написал 9 симфоний, симфонию «Песнь о земле», вокальные циклы для голоса с оркестром «Песни странствующего подмастерья» на собственный текст (1884), «Волшебный рог мальчика» на народные тексты (1895), «Песни об умерших детях» на стихи Ф. Рюккерта (1904), вокальный цикл для голоса и фортепиано «Семь песен последних лет» (1903), кантату «Жалобная песнь» (1880).

Проработав в оперных театрах много лет, Малер не создал опер, однако в его творчестве повсеместно ощущается влияние оперной мелодики и форм ариозо, дуэта, речитатива. Г. Малер был хорошим пианистом, но мало писал для фортепиано, а вокальные циклы создавал преимущественно для голоса с оркестром, чем значительно обновил этот жанр.

Жизненный путь Г. Малера делится на три периода: 1-й – до 1896 г., учеба в Венской консерватории, годы странствий – Прага, Лейпциг, Будапешт, Гамбург, создание симфоний с Первой по Третью и двух вокальных циклов; 2-й – 1897-1907 – Вена, главный дирижер и директор Венской оперы, создание симфоний с Четвертой по Восьмую, двух вокальных циклов; 3-й – 1907-1911 – переезд в США, Нью-Йорк: 1907 – директор Метрополитен-оперы, 1908 – дирижер Нью-Йоркского симфонического оркестра, создание «Песни о земле» и Девятой симфонии, начата Десятую (1-я часть). В 1911 – возвращение для лечения в Европу, умер в Вене.

В творчестве Г. Малера отражаются психологизм и конфликтность, лирика и гротеск, его волнуют глубокие нравственно-философские проблемы. Мировоззрение Г. Малера испытало воздействие И. Гете и Ф. Шиллера (философичность), И. Гофмана (фантастика, гротеск, аллегория), Гейне (сатира и ирония), Жан Поля, Ф. Рюккерта (странничество, одиночество), Ф. Достоевского (трагизм, боль, страдание). Малер сумел раскрыть алогизм действительности, сочетая резко различные явления, показывая банальное и низменное, представляя обыденное в шокирующем ключе, и в этом плане его искусство принадлежит XX веку.

3.2. Трактовка жанра симфонии в творчестве Г. Малера

Для Г. Малера симфония явилась тем жанром, где он мог воплотить широкий круг философско-этических проблем, волновавших его как глубоко думающего и чувствующего художника, ответственного за судьбы мира. Как и многие симфонисты-философы прошлого и настоящего (Л. Бетховен, А. Скрябин, П. Хиндемит, Д. Шостакович)

Г. Малер считал миссию художника проповеднической, а в симфониях он создавал целый художественный мир, выстраивал развернутые философские концепции, стремясь ответить на сокровенные вопросы бытия.

Г. Малер чрезвычайно раздвинул границы жанра. Отталкиваясь от идей 9-й симфонии Л. Бетховена, Г. Малер широко вводил вокальное начало – хор и солистов (Вторая, Третья, Восьмая симфонии, «Песнь о земле»). Продолжая традиции песенного симфонизма Шуберта, Малер часто использовал бытовые интонации, а также песенные принципы и формы в симфонии – куплетность и вариационность, наконец, он ассимилировал жанровые признаки песенного цикла и симфонии, в результате помимо *симфонии с хором* появилась *симфония в песнях* («Песнь о земле», 6 частей-песен), где используется голос соло. Позже вокальные симфонии писали многие композиторы (например, Шостакович – 13-я и 14-я симфонии).

При общем тяготении к позднеромантическим увеличенным составам оркестра среди симфоний Малера есть относительно камерные (№4 и «Песнь о земле») и одна супермонументальная – №8, заслужившая эпитет «симфонии тысячи участников». По содержанию симфонии очень разнообразны: конфликтно-драматические – №2,5-7, лирико-эпические – №1,3,8, лирические – «Песнь о земле». Композитор воплощает идею духовного возрождения человека (№2), пантеизм и единение человека с природой (№1,3), детскую мечту о райской жизни (№4), гётевский идеал «вечно женственного» (№8), в поздних симфониях – тихое прощание с жизнью (№9, «Песнь о земле»).

Г. Малер реализует симфоническую концепцию в особой драматургии, где наряду с принципами музыкальной композиции действует литературно-сюжетная логика.

Музыкальные темы в симфонии представляют определенные идеи-персонажи, их развитие и взаимодействие раскрывается в интонационно-тематическом сюжете, или интонационной фабуле (по И. Барсовой). Кульминацией и главным итогом становится последняя часть, финал. Очень важны для понимания целого развитие, трансформация, прорастания тем, их интонационное родство или антагонизм. Вследствие активного драматургического становления традиционные музыкальные структуры сильно деформируются, разделы и части разрастаются, вариантно повторяются, уже внутри экспозиционных фаз имеются протяженные развивающие участки. Традиционной для Г. Малера стала двойная вариантная экспозиция, происходящая не от жанра концерта, а от принципов песенности. Современники композитора упрекали его в «рыхлости» и нелогичности формы, но суть ее стала ясна позже – это аклассические установки, в целом, и влияние песенного жанра, в частности.

Широкая опора на бытовые музыкальные жанры и использование песенных интонаций придают значительную индивидуальность малеровскому стилю, что порой воспринималось как «снижение» жанра симфонии, его чрезмерную «приземленность», однако композитор разрабатывал и усложнял их симфоническими методами, доводя до искажения и противоположности, создавая образы иронии и гротеска, горькой усмешки над несовершенством мира. Эти тенденции малеровского творчества были продолжены в симфониях Д. Шостаковича и А. Шнитке.

В вокальных симфониях идея сочинения конкретизируется словом. Композитор использовал разные источники: народную поэзию из сборника «Волшебный рог мальчика» (симфонии №2,3,4), стихи немецкого поэта

Ф. Клопштока (№2), тексты Ф. Ницше (№3), фрагменты из «Фауста» И. Гете (№8), стихи средневековых китайских поэтов («Песнь о земле»). Слово имеет поясняющий и комментирующий, но не самодовлеющий характер.

Очень разнообразна у Малера композиция и трактовка симфонического цикла, который может включать от двух частей (№8) до шести (№3, «Песнь о земле»). Части цикла связываются сквозными интонациями, темами или реминисценциями, некоторые части выполняют роль своеобразного интермедцо в развитии идеи. Финал редко пишется в сонатной форме, но может быть рондо, фугой, строфической, циклической формой.

В своих десяти симфониях композитор ставит грандиозные задачи, которые часто не исчерпываются одним произведением, а подхватываются и развиваются в следующем. Благодаря общности проблем, схожести используемых методов и средств ряд симфоний объединяется в сверхциклы: первый включает симфонии №1-4 (близкая тематика, поэтический источник – циклы «Песни странствующего подмастерья» и «Волшебный рог мальчика»), второй цикл – симфонии №5-7 (непрограммные музыкальные драмы), третий – симфонии №8,9 и «Песнь о земле» (индивидуальная трактовка сочинений при общем философском взгляде на мир, тема жизни и смерти).

Первая симфония D-dur (1888) представляет зрелое по замыслу сочинение, в котором в полной мере проявились характерные черты стиля композитора: скрытая сюжетность, опора на бытовые жанры, двойная вариантная экспозиция в сонатном *allegro*, тематические связи частей, кульминационная роль финала. Первоначально Г. Малер хотел дать симфонии название «Титан» (по роману Жан

Поля), но снял заголовок, однако ощущение внутренней фабулы осталось. Здесь представлена сугубо романтическая концепция: герой сталкивается со злом и несправедливостью и находит успокоение в мире природы. Цикл распадается на две сюжетно контрастирующие «главы»: первые две части воплощают светлое и гармоничное созерцание природы и народного быта, третья и четвертая показывают вторжение зла и его преодоление – в третьей обозначен трагический перелом, дающий искажение реальности в гротескных образах, переход от 3-й части к финалу представляет сильнейшую по накалу страстей взрыв-кульминацию драмы, в последней части разворачивается напряженная борьба, в коде достигается катарсис. Разнохарактерный тематизм частей объединен многочисленными интонационными связями, идущими от вступления.

I часть. Вступление рисует поэтический мир природы, но его смысл заключается не в пейзажности, а в идее глубокого единения человека с природой. В начальном разделе экспонируются три элемента: 1-й – цепочка кварт у деревянных и валторн, 2-й – фанфара у кларнетов, 3-й – поступенный мотив у низких струнных (4 т. после ц. 3)⁷. Они становятся важнейшими интонационными элементами последующего тематизма симфонии. Квартовая интонация играет роль лейтмотива природы, из нее вырастает главная тема I части, основная тема лендлера во II части, *basso ostinato* в III части, главная тема финала; мотив низких струнных трансформируется в тему траурного марша.

Главная тема звучит в народном духе (4 т. после ц. 4), Г. Малер цитирует собственную мелодию «Шел я нынче

⁷ См.: Г. Малер. Симфония №1. Партитура. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1960.

утром» из цикла «Песни странствующего подмастерья». Побочная представляет вариант главной, но в доминантовой тональности (9 т. после ц. 7). Таким образом, темы экспозиции не контрасты, они воплощают пасторальность, шубертовскую радость движения. Двойная экспозиция отражает влияние песни и напоминает два песенных куплета (5 т. после ц. 9). В разработке (ц. 12) активно развивается материал вступления, появляются новые темы, а в ее третьем разделе зарождаются интонации главной темы финала (2 т. до ц. 22). Реприза (2 т. до ц. 29) звучит мощно и жизнеутверждающе, кода (ц. 31) основана на мотивах вступления, это гимн природе.

II часть – скерцо-лендлер, сложная трехчастная форма, основная тема жизнерадостная и грубоватая, в трио (ц. 16) – более напевная.

III часть дает развитие сюжетного конфликта. Первоначально композитор хотел дать ей название «Траурный марш в манере Калло».⁸ Взяв за основу детскую картинку «Звери хоронят охотника», Г. Малер передал притворную скорбь зверей и скрытую радость в душе. Композитор прибегает к средствам иронии и гротеска, напоминая о фальши и лицемерии окружающего мира. В крайних разделах сложной трехчастной формы звучит траурный марш, в основу которого положена шуточная студенческая песня «Братец Мартин, что ты спишь», перенесенная в минорный лад (*d-moll*). Примитивная песня излагается в виде многоголосного канона, банальное возвышается и утрируется, превращаясь в злую насмешку. В развитие темы неожиданно вторгается вульгарная кабацкая цыганочка, передающая истинную радость зверей. Соединение двух данных образов

⁸ Ж. Калло – французский гравёр XVII века.

рождает ощущение зловещего маскарада. В средней части (ц. 10), построенной на теме коды из последнего номера цикла «Песни странствующего подмастерья», раскрываются истинные чувства композитора, его одиночество в мире зла и свет надежды. В репризе (ц. 13) основная тема звучит сначала в *es-moll* (ложная реприза), затем возвращается в главную тональность (ц. 16), усиливая смысловые оттенки искажения и гротеска.

IV часть – итог драмы. Вступление к финалу отражает психологическую реакцию героя на зло, его боль, отчаяние, протест, композитор использует *tutti*, *fff*, обилие диссонансов, тяжелую медь. Главная тема финала *f-moll* (ц. 6), зародившаяся в разработке I части, представляет грозный марш, это смятенная кульминация в душе героя, тема сопротивления. Побочная партия (ц. 16) – *Des-dur*, светлая и лиричная, напоминает инструментальную арию. Разработка (2 т. до ц. 22) становится самым значительным этапом разрешения конфликта всей симфонии: сначала развивается главная тема финала, затем появляется положительный образ – новая тема в эпизоде, воплощающая идеал (ц. 25), она разрабатывается, звучит в обращении, после этого проводится тема вступления IV части у семи валторн и низких струнных (2 т. после ц. 32) и первая тема вступления I части – лейтмотив природы в *D-dur* у семи валторн в унисон (ц. 35), как предвосхищение заключительного апофеоза. В зеркальной репризе главная и побочная партии меняются местами. Реприза начинается необычно (ц. 38) – в тональности *d-moll* проводятся все три элемента вступления I части, они подготавливают побочную в тональности *F-dur* (ц. 41). Главная тема звучит мощно и настойчиво в *f-moll* (7 т. после ц. 45). Коды (ц. 52) – утверждение идеала, интонации глав-

ной темы финала и лейтмотива природы соединяются контрапунктически (5 т. после ц. 55), затем происходит синтез обеих тем (ц. 56) – у семи валторн и дополнительного ансамбля медных из пяти труб и четырех тромбонов мощно звучит гимн природе и человеку.

Вторая, Третья и Четвертая симфонии имеют ряд общих черт: 1) все три симфонии тяготеют к монументальности – по оркестровому составу (расширены группы медных и ударных, вводятся ансамбли за сценой) и по количеству частей (5, 6 и 4 части соответственно), 2) все симфонии тематически связаны с циклом «Волшебный рог мальчика», 3) они имеют хоровые или сольные фрагменты, во Второй симфонии это две последние части – IV и V, в Третьей – две интермедийные части – IV и V, в Четвертой – финальная IV часть.

Из десяти симфоний Г. Малера пять являются вокальными: помимо названных, это также Восьмая и «Песнь о земле». Привлекаемое слово дает своеобразную программность симфониям, отличающуюся от сюжетно-повествовательной программности Берлиоза и Штрауса. Слово конкретизирует внутренний смысл музыки, уточняет идею, но не становится основой развития сюжета. Благодаря симфоническим средствам перенесенные в симфонию песенные фрагменты обретают обобщенный философский смысл, лишаясь бытовой приземленности, а сочинения композитора насыщаются эмоциональной мощью и покоряют гуманистическим величием.

Вторая симфония (1894) представляет размышления о жизни и смерти. Г. Малер писал в одном из писем, что в I части он хоронит героя *D-dur'*ной симфонии. «В то же время эта часть – великий вопрос: Почему ты жил? По-

чему ты страдал? Неужели все это – только огромная страшная шутка?»⁹ Ответ Г. Малер дает в V части, где утверждает: «Умру, чтобы жить». Идею воскресения он трактует не столько в христианском ключе, сколько в плане духовного возрождения после жизненных испытаний. Цикл в 5 частях построен необычно: после I остроконфликтной части, следуют две скерцозные, выполняющие роль своеобразного интермеццо – II танцевальная, III основана на теме из «Волшебного рога мальчика» – «Проповедь Антония Падуанского рыбам» (отшельник уговаривает хищных рыб не пожирать друг друга), бесполезность проповеди рождает трагический гротеск, Г. Малер представлял это как издевку над бесцельной суетой повседневности. Две последние части объединены по смыслу: IV часть подготавливает финал, выполняя роль своеобразного вступления. Здесь звучит небольшое соло альты на текст духовного стиха «Изначальный свет» из «Волшебного рога мальчика», где появляется мысль о бессмертии, а в V части она многообразно раскрывается и утверждается.

Третья симфония (1896) продолжает идеи предыдущей, здесь композитор вновь развивает мысль о том, что душевной опорой человеку является природа. Цикл содержит 6 частей: развернутая I часть содержит основные тематические зерна и завязку всех драматургических линий, II часть – идиллический менуэт, III часть – скерцо, IV часть – философски-возвышенная на слова Ф. Ницше «О, человек, тайны мироздания открываются поздней ночью», V часть – радостная и светлая на слова «Три ангела пели сладостную песню» из «Волшебного рога мальчика» (включает женский

⁹ Цит. по: Густав Малер. Письма. Воспоминания. Москва, 1968, с. 173.

хор, хор мальчиков и колокола), VI часть – обобщающий инструментальный финал.

Четвертая симфония (1900) завершает первый малеровский симфонический цикл, решая проблему жизни и смерти в аллегорической форме. Она относительно миниатюрна по сравнению с предыдущими симфониями, использует малый состав оркестра, где усиливается индивидуализация тембров и полифонизация фактуры. В симфонии 4 части: I часть – стилизация музыки венского классицизма с острыми контрастами в разработке, II часть – воплощение дисгармонии мира, начальная тема лендлера подвергается сильным искажениям, резко звучит скрипка соло, настроенная на тон выше, в набросках композитора имеется под-сказка: «смерть наигрывает». III часть – *Adagio*, высокие раздумья, в коде предвосхищается светлая музыка финала. IV часть рисует идеалистически-наивные образы, в основе которых песня «Мы вкушаем небесные радости» из «Волшебного рога мальчика» (дети бедняков мечтают о сытой райской жизни), сольную партию исполняет высокое сопрано, напоминающее детский голос.

Пятая, Шестая, Седьмая симфонии образуют второй малеровский симфонический цикл и представляют инструментальные драмы со скрытой сюжетностью и тематическими связями частей. Песенный генезис проявляется очень опосредованно, в виде отдельных интонаций, а не фрагментов и цитат, как в предыдущих симфониях. Во всех трех симфониях сопоставляются сходные образы: траурная маршевость, зловещий гротеск и тонкая лирика, однако итог каждой драмы различен. Композитор расширяет тембровую выразительность оркестра, применяя новые ударные инструменты (прут, молот, пастушьи бубенцы – в финале Шестой симфонии), гитару, мандолину (в ноктюрне Седьмой).

Пятая симфония (1902) состоит из 5 частей, которые группируются в три «главы» симфонического повествования. Первые две части драматургически спаяны между собой и идут без перерыва: I - траурный марш, II – остроконфликтная драма, в отдельных чертах которой предвосхищается раннеэкспрессионистский стиль. Драматургический центр симфонии – III часть, развернутое скерцо с вальсовыми ритмами, образ которого имеет двойственную природу.¹⁰ Финальный этап драмы также включает две части: IV – лирическое *Adagietto*, V – эпически монументальная, свободно трактованная сонатная форма обогащается средствами полифонии (включает тройную фугу в экспозиции), она воплощает преодоление человеком превратностей судьбы. Тональный план симфонии разомкнут – от траурного *cis-moll* к сверкающему *D-dur*.

Шестая симфония «Трагическая» a-moll (1904) в 4 частях, представляет иную концепцию: от драматической первой части с просветленной кодой через зловещее скерцо и возвышенное *Andante* композитор приходит к трагическому финалу: попытки героя достичь светлого идеала оборачиваются крахом.¹¹

Седьмая симфония e-moll (1905) в 5 частях близка по концепции к Пятой, но привносит ощущение глубочай-

¹⁰ По поводу скерцо И. Нестьев пишет: «Видимо, перед нами один из ранних опытов рождения сложных образов-«оборотней», характерных для симфонизма XX века» [Нестьев И. Густав Малер. В: История зарубежной музыки. Вып. 5. Москва: Музыка, 1988, с. 278].

¹¹ По замечанию дирижера В. Менгельберга, Шестая симфония – это «титаническая судьба героя, гибнущего в страшной катастрофе» [Цит. по: там же, с. 279].

шего разлада с окружающим миром. Трагическое вступление вводит в остроконфликтную I часть, затем следует «цикл в цикле»: ноктюрн – скерцо – ноктюрн, симфония завершается торжественным, жизнеутверждающим рондо-финалом.

Восьмая, Девятая симфонии, «Песнь о земле» образуют группу поздних симфоний, сближающихся по кругу образов и философским проблемам.

В двухчастной **Восьмой симфонии Es-dur** (1906) композитор возвращается к вокальным средствам и использует их во всем произведении, а не в отдельных частях. Симфония поражает монументальным исполнительским составом: пятерной состав деревянных и дополнительный оркестр медных, орган, два смешанных хора и хор мальчиков, восемь солистов – три сопрано, два меццо-сопрано, тенор, баритон, бас. На первом исполнении Восьмой симфонии в 1910 г. в Мюнхене было задействовано около 1100 исполнителей, включая любительские хоры, не случайно она получила название «симфонии тысячи участников», общее звучание занимает 1,5 часа. I часть выполняет роль интродукции, в ней используется латинский текст католического песнопения «*Veni, creator spiritus*» («Приди, дух животворящий»). II часть в два раза превышает I, здесь Г. Малер обратился к возвышенным страницам «Фауста» И. Гете, повествующим о вселенской гармонии и вечно женственном. В симфонии свободно чередуются хоровые и сольные разделы, эпизодически встречаются чисто оркестровые построения. Произведение в целом, и особенно II часть, носит черты театральности, напоминает классические оратории на библейские сюжеты. Единство тематизма скрепляет колоссальную композицию. Симфония утверждает образы гуманизма, любви и братства.

«Песнь о земле» (1908) – симфония-кантата в 6 частях, написана на тексты китайских поэтов VIII и IX веков в вольном переводе Г. Бетге, опубликовавшего в 1907 г. сборник «Китайская флейта». На основе семи стихотворений Г. Малер создал текст шести частей, свободно komponуя строки. Все части предназначены для сольного пения – тенора и меццо-сопрано в сопровождении оркестра. Композитора волновали общечеловеческие проблемы – неизбежность смерти, любовь к миру, прощание с жизнью. Он не ставил целью передать китайский колорит, хотя в некоторых частях (III, IV) вводится мажорная пентатоника, тембры флейты пикколо и звенящих ударных. Произведение сочетает признаки двух жанров: с симфонией его сближает сложная сюжетно-образная концепция, множество оркестровых эпизодов, с кантатой – преобладание вариантно-строфических форм. Несмотря на использование большого состава оркестра, здесь много камерных звучаний; Малер называл сочинение «симфонией в песнях». I часть драматическая – «Застольная песнь о горестях земли», II – печальное *Andante* – «Одинокий осенью», III, IV, V – интермедийные скерцозные части – «О юности», «О красоте», «Пьяный весной», VI – «Прощание» – идейно-философская вершина симфонии, охватывающая около трети общего звучания. Это трагический исход, окрашенный безысходностью и печалью, длительно истаяющая кода передает угасание жизни.

Девятая симфония (1909) «договаривает» идею «Песни о земле» в более обобщенном плане. При возврате к четырехчастному строению цикла и чисто инструментальным средствам симфония решена крайне нетрадиционно: крайние части – медленные (*Andante comodo* и *Adagio*), средние части представляют два скерцо (пародийный танец и

инфернальная бурлеска). Вновь воспроизводится трагическая маршевость, гротеск и изломанная танцевальность, но важнейшее место в концепции симфонии занимает возвышенная лирика прощания – завершение I части и финала истаивающей звучностью, в также лейтмотив времени в крайних частях (остинато арфы). Симфония тонально разомкнута (*D-dur – Des-dur*), формы свободны и многоплановы. В ряде эпизодов музыка предвосхищает стиль раннего экспрессионизма и намечает пути в будущее.

Симфоническое творчество Г. Малера представляет величайшее достижение мировой музыкальной культуры. Композитор продолжил традицию большой философской симфонической концепции, в которой отразил нравственные искания и духовные взлеты своей эпохи.

Контрольные вопросы к теме 3

1. Каково значение симфонического творчества Г. Малера?
2. Назовите сочинения Г. Малера.
3. Что нового внес Г. Малер в трактовку жанра симфонии?
4. Чем объясняется свободная трактовка формы в симфониях Г. Малера?
5. Каким образом группируются симфонии Г. Малера в сверхциклы?
6. Охарактеризуйте особенности драматургии Первой симфонии Г. Малера.
7. Охарактеризуйте особенности драматургии Второй, Третьей и Четвертой симфоний Г. Малера.
8. Охарактеризуйте особенности драматургии Пятой, Шестой и Седьмой симфоний Г. Малера.
9. Охарактеризуйте особенности драматургии поздних симфоний Г. Малера.

Литература

1. Барсова И. Симфонии Густава Малера. Москва, 1975. 496 с.
2. Густав Малер. Письма. Воспоминания. Москва, 1968.

3. Вальтер Б. Тема с вариациями. Воспоминания и размышления. Москва, 1969.
4. Михеева Л. Густав Малер. Краткий очерк жизни и творчества. Ленинград, 1972.
5. Нестьев. И. Заметки о Малере. Советская музыка. 1960, №7.
6. Розеншильд К. Густав Малер. Москва, 1975.
7. Слонимский С. «Песнь о земле» Г. Малера и вопросы оркестровой полифонии. В: Вопросы современной музыки. Ленинград, 1963.
8. Соллертинский И. Симфонии Малера. В: И.И. Соллертинский. Исторические этюды. Ленинград: Музгиз, 1963, с. 316-334.
9. Тараканов М. Малер. В: Музыка XX века. Ч. 1, кн. 2. Москва, 1977.
10. Уфимцева Е. Малер и проблематика австро-немецкого искусства начала XX века. В: Проблемы истории австро-немецкой музыки. Москва, 1983.
11. Franklin P. The Life of Mahler. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 228 p.

ТЕМА 4. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

4.1. Историко-культурный процесс первой половины XX века

Для оценки явлений современной музыкальной культуры очень важно понимание тех исторических процессов, которые охватили материальную и духовную сферу общества на определенных временных этапах, поскольку музыкальное искусство, в свою очередь, является отражением этих процессов и обусловлено ими.

Так, первая половина XX века отмечена Первой мировой войной, распадом ряда империй, несколькими революциями в Европе, установлением диктаторских режимов, а затем – Второй мировой войной. Каждое из этих событий наложило свой отпечаток на судьбу человеческой цивилизации, вызвав целый ряд кризисов – военных, политических, экономических, духовных, интеллектуальных. Их воздействие на общее состояние культуры очевидно.

Менее заметно, но также велико влияние великих научных достижений XX века в области физики, биологии, медицины, техники и инженерии. На рубеже веков было открыто деление атомного ядра, создана квантовая теория света, затем – специальная и общая теория относительности. В понимании человека мир стал более сложным и нелинейным, он перестал подчиняться законам классической механики, и искусство, в свою очередь, также перестало опираться на законы классической эстетики. Передовые идеи постепенно проникают в сознание современного человека, меняя его материальный, духовный и ментальный мир. Наступает эпоха неклассической эстетики, которую во второй половине XX века сменила постнеклассическая эстетика.

Художественная интеллигенция особенно чутко реагировала на достижения науки и философии, ища в них ответы на поставленные вопросы. Провозвестниками будущих перемен выступили такие известные мыслители, как К. Маркс, А. Эйнштейн, Ф. Ницше, З. Фрейд.

Карл Маркс выявил основы капиталистической экономики, направленной на получение максимальной прибыли, на приумножение капитала, для чего используются все возможные, в том числе и антигуманные, средства. Это провоцирует революции, войны, социально-политические

конфликты. **Альберт Эйнштейн** – создатель специальной и общей теории относительности – коренным образом изменил представления о пространстве, времени и материи, что ознаменовало принципиально новый неклассический этап в естественных науках. Следствием этих открытий стал отказ в искусстве от прямолинейного развития, допущение истинности разных картин мира, диалогичность сознания.

Однако еще большее влияние на культуру и искусство оказали идеи Ф. Ницше и З. Фрейда. Немецкий философ **Фридрих Ницше** ввел в гуманитарную мысль противопоставление двух начал – аполлоновского и дионисийского.

Аполлоновское начало ориентировано на упорядоченность, разумность, стройность и гармоничность бытия и космоса (восходит к богу Аполлону), дионисийское олицетворяет природное, иррациональное основание человеческой сущности, воплощает стихийное начало, восторг и упоение жизнью (ведет происхождение от бога виноделия Диониса). Декларируя один из основных своих тезисов о том, что цивилизация больна, а сам человек вырождается, – Ницше выдвигает в качестве причины упадка господство разума над инстинктом, свойственное традиционной культуре. Взамен он предлагает раскрепощение тела, обусловленное глубоко заложенными в человеке инстинктами «воли к жизни» и «воли к власти», что, в конце концов, означает выход за пределы добра и зла. Так появляется «сверхчеловек» – представитель новой человеческой породы, свободный от всяких предрассудков и традиционной нравственности. Учение Ницше получило большой резонанс в культуре, философии и искусстве XX века, особенно в новаторских художественных явлениях авангарда. Иррациональное дионисийское начало преобладает в таких направ-

лениях как дадаизм, экспрессионизм, футуризм, сюрреализм, театр абсурда, литература «потока сознания», а также во многих современных арт-проектах и арт-практиках.

С других позиций к сходным идеям подводят достижения австрийского психиатра и невропатолога **Зигмунда Фрейда**, который предложил новый метод лечения неврозов, опирающийся на сферу бессознательного, – психоанализ. Между бессознательным и собственно сознанием располагается область предсознательного, куда вытесняются некоторые психические процессы и откуда их можно «извлечь» и идентифицировать с помощью психоанализа. Позже концепция З. Фрейда была распространена на психологию обычных людей, а также на область культуры и искусства. Главным двигателем жизни человека З. Фрейд видит сферу бессознательного, нацеленного на получение удовольствия. Он усматривал в современном ему обществе наличие конфликта между человеком и культурой, которая вытесняет природные (в первую очередь, сексуальные, агрессивные) стремления человека и наделяет его ощущениями страха, вины, социального дискомфорта. Будучи вытесненными в сферу бессознательного и прорывающимися оттуда в разнообразных формах, эти переживания получили название «комплекса». Итогом подобной актуализации бессознательного могут быть как неврозы, психозы, так и сновидения, грёзы, фантазии, а также творческая деятельность в разных областях искусства.

Литература, театр, кино, музыка подхватили идеи З. Фрейда и наполнили произведения новыми образами, связанными с разработкой комплексов, с погружением в глубины психических процессов. Они проявляются в театре абсурда, в литературе «потока сознания», в сюрреализме,

экспрессионизме, в раскрепощении телесности и акцентировании сексуальности.

Подобные образы активно разрабатываются в искусстве на протяжении всего XX века, определяя его переломный характер, насыщенный взрывными идеями и множеством противоречивых, нередко эпатажных явлений.

4.2. Пути развития музыкальных жанров в первой половине XX века

В музыке первой половины XX века существенно меняется иерархия жанров, традиционные жанры подвергаются существенному переосмыслению, создаются новые.

Если в предыдущие периоды в музыкально-театральных жанрах на первом месте была опера (Р. Вагнер, Дж. Верди, Ш. Гуно, Ж. Бизе, Ж. Массне и др.), то теперь властителем дум оказывается **балет**. Ведущее место занимают одноактные балеты («Петрушка», «Весна священная» И. Стравинского), но развивается также симфонизированный балет – «хореографическая симфония» (например, «Дафнис и Хлоя» М. Равеля), «мюзик-холльный» балет («Парад» Э. Сати, «Бык на крыше» и «Голубой экспресс» Д. Мийо), неоклассический балет («пересочинение» музыки прошлого).

В симфонической музыке идет поиск альтернатив романтической симфонии. Появляются «маленькие симфонии» (Д. Мийо), камерные симфонии (А. Шёнберг), «камерная музыка» (П. Хиндемит), в которых обычно используется камерный состав и преобладает линейная фактура с продвижением множества солистов. А. Берг и П. Хиндемит создают необычные образцы симфоний на материале собственной оперной музыки («Лулу», «Художник Матис»).

В 30-е годы возобновляются поиски в жанре большой концепционной симфонии (И. Стравинский, Б. Барток, П. Хиндемит, А. Онеггер, Д. Мийо), в связи с событиями Второй мировой войны появился ряд «военных» симфоний (А. Онеггер, И. Стравинский). В некоторых симфониях в новом качестве возрождается сонатность – без тонального и тематического контраста, принципы сонатности совмещаются с фугой, используются концертные принципы.

Камерные жанры сосредоточены на поисках нового, часто задействуют нетрадиционные составы, используют графичное инструментальное письмо с преобладанием моторики самостоятельных голосов; обогащаются штрихи, динамика, способы звукоизвлечения.

Опера тяготеет к синтезу с ораторией, кантатой, песней, балетом: опера-оратория «Царь Эдип» И. Стравинского, драматическая оратория «Жанна д'Арк на костре» А. Онеггера, сценическая кантата «*Carmina Burana*» К. Орфа и др. Появляются новые темы и сюжеты, в том числе остросовременные («Новости дня» П. Хиндемита), внимание композиторов привлекают самые тонкие оттенки психологической жизни персонажей. Масштабы произведений как значительно сжимаются, так и расширяются. Господствует эстетика «театра представления» (условного театра), в котором актеры нарочито дистанцируются от своих персонажей, а зрители должны не только переживать, но и думать, рассуждать, оценивать, находить ответы на вопросы. Театр представления использует разные методы: вводится рассказчик, хор-комментатор, игра актеров с публикой, сценические «наложения», вторжения, отстранения действия.

Вокальные жанры также вовлечены в поиск: используются нетрадиционные составы, нотированная, омузыкален-

ная речь (*Sprechstimme* А. Шёнберга в «Лунном Пьеро»), вокальная партия создается «по лекалам» инструментальных партий, расширяется круг привлекаемых поэтов и палитра жанров.

В целом период первой половины XX века отличается ярким новаторством, ломкой стереотипов во всех направлениях. Он задал могучий толчок для развития всей музыкальной культуры XX века.

4.3. Стилистика музыки первой половины XX века

В начале XX века в связи с появлением новых гуманитарных проблем и сменой эстетических ориентиров в музыкальном искусстве наблюдается глубокая перестройка всей системы музыкального мышления. Многочисленные манифесты, появившиеся в этот период, прямо отвергали художественные традиции прошлого, призывая навсегда покончить с ними. Так, например, родоначальник итальянского футуризма Ф. Маринетти (*футуризм* – «искусство будущего», ярко проявился в поэзии, живописи и театре, хотя в музыке нашел лишь косвенное отражение) в своем манифесте 1909 г. провозглашал: «Мы стоим на обрыве столетий!.. Так чего же ради оглядываться назад? Ведь мы вот-вот прорубим окно прямо в таинственный мир Невозможного!.. Мы вдребезги разнесем все музеи, библиотеки. Долой мораль трусливых соглашателей и подлых обывателей!»¹².

Тот же пафос отрицания звучит в манифесте французского поэта и драматурга Ж. Кокто «Петух и Арлекин», который увидел свет в 1918 г. и стал программным докумен-

¹² Цит. по: Программные выступления мастеров западноевропейской культуры XX века. Москва, 1976, с. 160.

том французских композиторов «Шестерки»: «Довольно гамаков, гирлянд, гондол; я хочу, чтобы построили такую музыку, где я мог бы жить как в доме»¹³.

Еще один важный программный документ – «Манифест сюрреализма» – был опубликован в 1924 г. французским писателем А. Бретоном. Сюрреализм (фр. *sur* – над) фиксировал свое внимание на бессознательном, он ярче всего проявился в живописи (С. Дали), в литературе и театре (театр абсурда), но через поэзию и театр реализовался и в музыке.

Таким образом, отказ от старых художественных норм провозглашался открыто и утверждался повсеместно.

Обновление музыкального языка происходило по разным параметрам:

1. В области ладозвукорядной организации наблюдается полный или частичный отказ от расширенной тональности (объединенного мажоро-минора), господствовавшего в позднем романтизме. Широко используются лады народной музыки, в том числе проявляется интерес к экзотическим ладам неевропейских народов, к «искусственным» звукорядам. Композиторы начинают последовательно вводить политональность и полиладовость. Вместо тоники используется «техника центра», «тональный полюс» – центральный тон данного сочинения (например, И. Стравинский. Серенада *in A*). Используются аккорды свободной структуры – квартовой, секундовой, смешанной, при этом гармоническая вертикаль разрастается до двенадцатизвучия. Последовательно культивируется атональность.

¹³ Кокто Жан. Петух и Арлекин. Цит. по: Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. Москва, 1975, с. 85.

2. Изменяется соотношение консонанса и диссонанса. Если ранее диссонанс являлся важнейшим возбудителем гармонического движения, а консонанс – точкой опоры, к которой это движение стремилось, то сейчас диссонанс эмансипировался, с ним обращаются как с консонансом, не требующим разрешения. В результате избегается тоника, отсутствуют ладовые тяготения, исключается модуляция в традиционном значении.

3. Поскольку ослабляются гармонические связи и тяготения, значительно усиливается конструктивная роль различных полифонических средств.

4. Темперированный 12-тоновый строй расширяется за счет поисков возможностей дальнейшего деления полутона ($1/3$, $1/4$, $1/6$ тона); так появляется новая звуковая сфера – микрохроматика (одним из первых ее использовал чешский композитор Алоиз Хаба).

5. В музыкальную композицию широко вводятся шумовые эффекты, производимые различными немusическими предметами (например, Э. Сати в балете «Парад» использовал сирену, паровозные гудки, револьверные выстрелы и стук пишущей машинки). Использование звуков окружающей жизни получило в дальнейшем название «конкретной музыки».

6. Развитие технического прогресса ознаменовалось появлением целого ряда электронных музыкальных инструментов, связанных с созданием нового звука – генерированного, синусоидного (лишенного обертонов). Наиболее известны инструменты терменвокс (изобретен русским физиком Львом Терменом) и волны Мартено (создан французом Морисом Мартено). Для электронных инструментов писали музыку А. Онеггер, Б. Мартину, О. Мессиан, Э. Варез и многие другие.

7. Коренные преобразования происходят в интонационной сфере музыки. Вокальная интонация, культивировавшаяся на протяжении многих веков, вытесняется речевой интонацией, которая становится основой не только вокальных произведений, но и инструментальных. Мелодика насыщается диссонирующими интервалами, резкими скачками, мгновенными переходами из одного крайнего регистра в другой. Мелодическое высказывание строится как последовательность кратких разрозненных мотивов, не обладающих устойчивостью и завершенностью. Такая микромотивная техника рождает текучесть и изменчивость изложения, где отсутствуют протяженные темы широкого дыхания, расчлененность преобладает над цельностью и законченностью. Здесь воплощается взволнованная человеческая речь, часто чрезмерно возбужденная, на грани крика, боли, отчаяния, взмывающая вверх и бессильно падающая, переходящая на шепот, придыхание. Подобные образы были типичны для музыки экспрессионизма и распространились на музыку всего XX века.

8. Как высотность избегает устойчивости, так и метроритмическая организация отказывается от регулярности. Вместо размеренного чередования сильных и слабых долей, присущих классическому и романтическому искусству, используются нерегулярные акценты, синкопы, неквадратность мотивов и фраз. В целом ритм выдвигается в число ведущих выразительных средств, участвуя в создании крупных построений (например, на основе ритмического остигнато), становясь самостоятельным тематическим фактором.

9. Оркестр позднеромантического периода – красочный, расширенный (тройной-четверной), с множеством видовых инструментов – распадается на отдельные группы и солирующие голоса, которые наделяются повышенной

характеристичностью и самостоятельностью, приобретая различные амплуа, подобно игровым ролям в театре. Наблюдается тенденция камерной трактовки симфонического оркестра и усиливается стремление к камерным составам. Инструменты часто трактуются нетрадиционно: партии струнных утрачивают протяженные кантиленные фразы, деревянные духовые используются в крайних регистрах (особенно осваивается низкий регистр), медные звучат с сурдиной. Вводится звучание «препарированного» фортепиано, игра на его струнах пальцами, удары по деке и корпусу (у всех инструментов), стук клапанов (у деревянных духовых). Тембровая сторона музыки необычайно расширяется и также, как и ритм, выдвигается на первый план.

10. Оперирование микромотивами, повышение роли ритма, тембра и фактуры приводит к максимальному уплотнению музыкальных событий на единицу времени – вследствие чего сокращаются или вовсе исчезают связки, переходы, фоновый материал, общие формы движения; каждая интонация оказывается важной в тематическом плане, произведение разворачивается без «передышки» и без «общих мест». Музыка достигает невероятной концентрации изложения, и для своего восприятия требует чрезвычайно напряженного внимания¹⁴. Все это объясняет постепенный уход классической музыки академического направления от массового слушателя, ограничение ее распространения элитарной сферой.

Контрольные вопросы к теме 4

1. Назовите ведущих мыслителей первой половины XX века, повлиявших на культурно-исторический процесс в Европе.

¹⁴ «Роман в одном жесте, счастье в единственном вздохе...», – сказал А. Шёнберг о Багателях А. Веберна (Предисловие к изданию 1913 г.).

2. Каковы идейные установки ведущих мыслителей эпохи рубежа XIX-XX веков?
3. Какие изменения происходят в жанровой сфере в музыкальном искусстве первой половины XX века?
4. Что декларировали авторы художественных манифестов начала XX века?
5. Какие стилевые особенности отличают музыку первой половины XX века?

Литература

1. История зарубежной музыки, вып.6. Под ред. В. Смирнова. Санкт-Петербург: Композитор, 1999. – 630 с.
2. Музыка XX века. Очерки в двух частях (шести книгах), ч. 2, кн.4. Москва: Музыка, 1984. – 510 с.
3. Музыка XX века. Очерки в двух частях (шести книгах), ч. 2, кн.5 (А). Москва: Музыка, 1987. – 343 с.
4. Стригина Е. Музыка XX века. Бийск: Изд. д. «Бия», 2006. 280 с.

ТЕМА 5: АРНОЛЬД ШЁНБЕРГ

5.1. Характеристика творчества А. Шёнберга

Арнольд Шёнберг (1874–1951) – австрийский композитор, теоретик, педагог (профессор гармонии и композиции), явился основоположником новой венской школы, которая объединила также его учеников и соратников Антона Веберна и Альбана Берга. В их творчестве наиболее последовательно и ярко воплотились эстетические принципы экспрессионизма и связанные с ними особенности музыкального языка и техники додекафонии.

В детские годы А. Шёнберг не получил систематического музыкального образования, но занимался самообразованием и некоторое время брал частные уроки, работая служащим в банке. В начале 1900-х гг. он преподаёт компо-

зицию в частной консерватории Берлина, постепенно завоевывает авторитет в музыкальных кругах Вены и Берлина как педагог и композитор, пишет «Учение о гармонии» (1911) и др. работы, в 1915-1917 гг. служит в австрийской армии. В 1923 г. он разрабатывает свой метод композиции на основе двенадцати тонов (серийную технику), создает множество сочинений. В 1926 г. А. Шенберг переселяется в Берлин, где преподает композицию, но в 1933 г. с приходом к власти нацистов навсегда покидает Германию. Он переезжает сначала во Францию, а затем – в США, работая профессором Калифорнийского университета и продолжая сочинять, однако произведения его почти не находили отклика у слушателей. В последние годы жизни ему приходилось давать частные уроки, так как пенсия была очень скромной. После второй мировой войны А. Шенберг был признан выдающимся новатором, но сочинения его так и не обрели популярности, и сам он никогда к ней не стремился. После смерти композитора многие его теоретические труды были изданы благодаря стараниям учеников («Основы музыкальной композиции», «Стиль и идея», «Начальная школа контрапункта» и др.). Несмотря на всю противоречивость творческого облика А. Шенберга, его вклад в развитие музыки XX века огромен.

Стиль сочинений композитора постоянно эволюционировал, но внешние вехи биографии (основные – это 1926 и 1933 гг.) не совпадают с периодизацией творческого пути. *Первый период творчества – до 1909 г. – ранний*, продолжающий традиции позднего романтизма; созданы струнный секстет «Просветленная ночь», оратория «Песни Гурре», симфоническая поэма «Пеллеас и Мелизанда» по М. Метерлинку, два струнных квартета, Камерная симфония и др.

Второй период – 1909–1923 – атональный, обнаруживающий яркое тяготение к экспрессионизму. Сочинения подчиняются мрачной образно-эмоциональной сфере, насыщаются диссонансами, рваной, нестабильной ритмикой, темповой неустойчивостью, речитативной вокальной декламационностью, создавая ощущение беспрерывно возрастающего напряжения. Написаны 3 фортепианные пьесы, 5 пьес для оркестра, монодрама «Ожидание», опера «Счастливая рука», вокальный цикл «Лунный Пьеро».

Третий период – с 1923 г. – додекафонный. Долгие поиски в сфере атональности позволили ему открыть и сформулировать принципы «организованной атональности» – серийной техники, или додекафонии¹⁵. Первыми сочинениями в этой технике стали Пять пьес для фортепиано ор.23, Серенада для баритона и семи инструментов ор.24, Сюита для фортепиано ор.25, Квинтет для духовых ор.26. Эта техника полностью соответствовала мрачному экспрессионистскому колориту, который преобладал и в последующих его сочинениях – струнных квартетах №3,4, скрипичном и фортепианном концертах. В поздние годы им созданы «Ода Наполеону», кантата «Уцелевший из Варшавы», не завершены опера «Моисей и Аарон» и оратория «Лестница Иакова». В позднем творчестве он нередко включал тональные элементы в серийную технику. При жизни А. Шенберга его творчество отвергали, после смерти часто критиковали, но авангардисты много позаимствовали из его техники, хотя и упрекали в непоследовательности. В наши дни

¹⁵ Термин «додекафония» ввел в 1949 г. Рене Лейбовиц – ученик А. Веберна. А. Шенберг называл свой метод «композицией на основе двенадцати соотносенных лишь между собой тонов».

мы оцениваем его как крупнейшую фигуру в истории музыки XX века.

5.2. Сочинения А. Шенберга

Ранний период. Струнный секстет «Просветленная ночь» ор.4 – первое сочинение, принесшее автору известность (1899). Оно написано в традициях позднего романтизма Р. Вагнера, Ф. Листа, Г. Малера, Р. Штрауса. Ряд особенностей указывает на влияние симфонической поэмы романтиков – программность, крупная одночастная композиция, в которой свободно сочетаются черты разросшейся сонатной формы и слитноцикличности. Программой послужил фрагмент поэмы Рихарда Демеля «Женщина и мир», который напоминает крупный ноктюрн: женщина и мужчина идут рядом в лунную ночь, она признается в измене, он ревнует, затем прощает, души их преображаются и сливаются с природой. Сочинение звучит романтически одухотворенно, поэтично, содержит множество выразительных тем лирико-декламационного склада. В нем совершенно нет тех черт стиля, которые позже будут определять произведения А. Шенберга, но это одно из самых часто исполняемых сочинений композитора.

Вступление: 1-й элемент – брамсовские дублировки; 2-й элемент – вагнеровский стиль (В). Главная партия (8 т. после В)¹⁶ – на вершине мелодической волны звучит интонация вопроса. Связующая партия (9 т. до D) – вторжение резко драматической музыки. Побочная партия представляет имитацию оперного дуэта (5 т. до D) – это объяснение

¹⁶ См.: A. Schoenberg. Verklarte Nacht. International Music Company, New York City, 1956.

мужчины и женщины; более активно проводится в разработке. Ряд последних тактов (10 т. до W) демонстрирует прием, заимствованный от Брукнера – преобразование душ изображает хорал в репризе.

Это сочинение двойственно с точки зрения сочетания монументальности и камерности. Камерность воплощается в избранном составе струнного секстета (2+2+2), монументальность рождается в реальном звучании за счет тембровых новаций А. Шенберга – использования предельно контрастных регистров и разных артикуляционных приемов, звучащих одновременно. Композитор создал вторую редакцию произведения для струнного оркестра.

Второй период. Здесь происходит переход композитора от романтизма к экспрессионизму в области эстетики и стиля, от расширенной тональности к «тональной невесомости» – атональности. А. Шенберг разработал *«эстетику избегания»*: исключаются тонально-функциональные отношения, которые были основой классической гармонии, вводится абсолютное равенство 12 звуков хроматической гаммы. Избегается остановка на каком-либо из них, акцентирование, дублировка, иначе звук может приобрести функцию устоя. Нивелируется контраст консонанса и диссонанса, поэтому А. Шенберг устраняет консонансы и насаждает диссонансы – секунды, септимы, ноны, тритоны, которые не подготавливаются и не разрешаются, т. е. происходит эмансипация диссонанса. Насыщение ткани диссонансами сопровождается прихотливой сменой ритмических рисунков и типов фактуры. Все это грозит хаосом, поэтому композитор вводит специальные обозначения, указывающие на главный и побочный голос.

А. Шенберг мыслил свои произведения как вариации в использовании 12 тонов («продолженные вариации»). Однако лишившись «скелета», крупная инструментальная форма распадалась, отсюда преобладание циклов небольших пьес: ор.11 – три пьесы для фортепиано, ор.19 – шесть пьес для фортепиано, ор. 16 – пять пьес для оркестра, 1910 г. – три пьесы для камерного оркестра. А. Шенберг использует прием *Klangfarbenmelodie* – «темброокрашенная мелодия», который он впервые вводит в ор. 16, №3 «Farben» (краски). Для крупных сочинений функцию каркаса выполняет литературный текст.

Моноопера «Ожидание» (1909) – первая трагическая моноопера XX века, на сюжет Марии Паппенхайм. Четыре небольшие сцены, идущие без перерыва, образуют одноактную структуру. «Моно» означает «для одного исполнителя». Сочинение раскрывает типичную экспрессионистскую ситуацию, связанную с ожиданием катастрофы. По словам И. Соллертинского, «Ожидание» представляет собой «воплощение в музыке экспрессионистской „драмы крика“ и выражает то, что может пережить человек в минуту высшего напряжения и величайшей остроты восприятия»¹⁷.

1-я сцена: Ночь, на краю леса. По пути, освещаемом кровавой луной, идет женщина и ищет своего возлюбленного. Показана напряженность ее душевного состояния, когда моменты спокойствия сменяются взрывом ужаса (поэтому такие сочинения и называли «драмами крика»).

¹⁷ Цит. по: Стригина Е. Музыка XX века. Бийск: Изд. дом «Бия», 2006, с. 43.

2-я сцена (ц. 35)¹⁸: Женщина углубляется в лес и продолжает искать любимого, ее путают звуки и шорохи леса.

3-я сцена (ц. 90): Женщина выходит на лесную поляну, она продолжает вспоминать любимого, ей мерещатся лесные звери.

4-я сцена (ц. 125) – самая развернутая: Женщина выходит из леса и оказывается на широкой улице перед домом с балконом, она хочет сесть на скамейку отдохнуть и натывается на труп любимого. Она не сразу может в это поверить, потом пытается понять, почему здесь его труп? Кто виноват? Она понимает, что у него была любовница, отчаяние сменяется взрывом ревности. Женщина вспоминает все, связанное с возлюбленным, создавая иллюзию мнимого диалога, но в конце все возвращается к реальности, наступает бледное, туманное утро.

Экспрессионистская образность требовала поиска новых средств выразительности. Перед композитором стояла сложная задача – найти способ передать тончайшие изменения душевного состояния героини. Был избран 1 голос (драматическое сопрано) и большой оркестр (90 исполнителей) четверного состава.

Музыкальная ткань оперы подчиняется требованиям «эстетики избегания»: отсутствуют привычные оперные структуры, на смену тематизму в его традиционном понимании приходит непрерывное нанизывание кратких интонационных ячеек. Вокальная партия представляет собой длительный монолог, основанный на диссонирующих интервалах, резких скачках, контрастах громкостной динамики – от шепота до крика. Здесь используется несколько типов вокального интонирования: 1) элементы ариозности,

¹⁸ См.: A. Schoenberg. Erwartung. Universal Edition A.G., Wien [б.г.].

2) *parlando* (говорком), 3) речитатив предельного возбуждения.

Примером такого речитатива может служить драматическая кульминация на словах «Это он!» со срывом голоса почти в две октавы ($h^2 - cis^1$). В условиях почти полной атональности и отсутствия жанровых связей вокальная партия становится чрезвычайно напряженной и угловатой; оркестр никак не поддерживает исполнительницу, а вокал нередко трактуется как оркестровый тембр. Этим обуславливается большая сложность вокальной партии в целом, именно поэтому опера редко ставится.

И все же композитор вводит в оперу некоторые повторяющиеся обороты, которые выполняют функцию опорных вех: это лейтреплики «Мне страшно», «Луна красная, как будто в крови», «Сегодня чудовищная ночь», а в музыке – некоторые интонационные обороты и аккорды:

- 1) лейтячейка $cis - h - c$, которая появляется в партии солиста сразу, в т. 26 – в обращении, т. 389;
- 2) восходящие м.3 и ув.5 в басу – тт. 38, 49, 150, 179, 330, 385, 411;
- 3) додекафонная гармония (аккорд из 12 звуков) в т. 269, 382-383.

Несмотря на экспрессивные всплески, регистровые и динамические разрывы и контрасты, вокальный монолог героини оперы оставляет впечатление эмоциональной монотонности, поскольку воплощает ограниченную гамму чувств: растерянность, страх в предчувствии катастрофы, ужас и протрация.

«Лунный Пьеро» (1912) ор.21 – самое знаменитое сочинение А. Шенберга, которое И. Стравинский, несмотря на личные разногласия с А. Шенбергом, охарактеризовал как «солнечное сплетение, соль музыки XX века». Наряду со

«Скифской сюитой» С. Прокофьева и балетом «Весна священная» И. Стравинского оно наиболее ярко представляет авангард I волны.

Произведение продолжает тему одиночества и ожидания, но уже в камерно-вокальном творчестве. Это синтез вокального цикла и мелодрамы, написанной для женского голоса и инструментального ансамбля: флейта (со сменой на пикколо), кларнет (со сменой на бас-кларнет), скрипка (со сменой на альт), виолончель и фортепиано – итого девять инструментов (нонет). Впервые инструментальный состав варьируется от части к части, например, в №7 звучит только флейта и голос.

В основу текста положен одноименный цикл стихов бельгийского поэта-символиста Альбера Жиро. Пьеро – романтический кочующий образ в искусстве, популярный в начале XX века (картины П. Сезанна, П. Пикассо, «Балаганчик» А. Блока, «Петрушка» И. Стравинского), уходящий корнями в образы предыдущего столетия («Карнавал» Р. Шумана, мельник Ф. Шуберта, подмастерье Г. Малера). А. Шенберг предложил еще одну трактовку, по его собственным словам, «в легком, иронически-сатирическом тоне», он также называл свое сочинение «трагическим кабаре». В искусстве экспрессионизма, особенно в живописи, образ ночного заведения является глубоко символичным как знак изуродованного мира с печатью безнравственности, одиночества и отчаяния. В поэзии А. Жиро он спрятан за маской неудачника Пьеро с его нервно-взвинченными патетическими высказываниями, иронией и гротеском, что отсылает также к старинному жанру итальянской комедии масок *dell'arte*, где Пьеро и Коломбина – распространенные персонажи.

«Лунный Пьеро» вошел в историю как самое яркое и показательное произведение экспрессионизма. Оно отступает от канонов вокального цикла, поскольку написано для исполнения драматической актрисой, которая должна воспроизводить манеру пения артисток кабаре. Изобретая новую манеру исполнения, названную им «речевое пение» (*Sprechgesang*) или «речевой вокал» (*Sprechstimme*), А. Шенберг применяет нотную запись, в которой штили нот перечеркнуты крестиком, что предполагает строгое соблюдение ритма и неточное, приблизительное воспроизведение высоты. Такое исполнение представляет собой полупение-полудекламацию; оно ближе к выразительному произнесению, которое применялось ранее в мелодраме (так назывались пьесы с декламацией под аккомпанемент оркестра). А. Шенберг преодолевает канон мелодрамы кабаре, перенеся его в концертный зал, но он также изменяет и традиции комедии *dell'arte*, поскольку Пьеро и Коломбина получают другую трактовку.

Стихотворения сгруппированы А. Шенбергом в три части по семь. Произведение имеет сквозную линию развития. Первая часть представляет экспозицию образа, развитие второй части приводит к драматической кульминации, последняя часть – перелом, развязка и эпилог драмы.

В начале Пьеро показан в разных обличьях – опьяненный лунным светом (№1), в образе изысканного денди (№3), влюбленный (№5).

В №1 «Опьяненный луной» образное движение направлено от пейзажного, таинственно-загадочного к экспрессивно-нервному («Вино, что только взглядом пьют, ногами льет луна на землю»). Здесь представлена начальная попевка (поступенное опевающее движение в объеме терции, затем мотив из двух терций на расстоянии секунды),

которая пронизывает все сочинение, придавая ему интонационное единство.

С данного мотива начинается и №2 «Коломбина» («Цветы, что там бледнеют, – из света лунного розы»), где начальный образ дополняется новыми оттенками.

С №8 «Ночь» (пассакалия) начинается вторая часть цикла, где сумрачные картины сменяются трагическим отчаянием («Тень гигантских черных крыльев убивает солнца блеск»). Атональная тема пассакалии излагается бас-кларнетом, драматическая трактовка жанра пассакалии станет типичной для музыки XX века.

№11 – кульминация цикла, Пьеро у алтаря разрывает себе грудь, чтобы пожертвовать людям свое сердце, №13 «Отсечение головы» – самый драматический монолог героя («Клинок – разящий серп луны турецкой саблей с неба блещет»), но заканчивается скорбной инструментальной постлюдией.

В последних семи пьесах цикла Пьеро преображается: пройдя через все испытания и потрясения, он готов отплыть на рассвете «легким ветром в далекий путь», чтобы обрести веру в завтра. Образы сумерек и рассвета были типичны для экспрессионизма: сумерки – это грань, перед которой стоит изживший себя мир, готовый к обновлению. №20 «Возвращение на родину» (баркарола) – символ пути («Кувшинка – это лодка, луч лунный – вот весло»). №21 «О, аромат далеких лет...» – символ веры в будущее преобразование; музыкальные средства проявляются, песенная мелодия поддержана игрой мажоро-минора.

Концепция сочинения двойственна, идеи выражены символично, они завуалированы и не лежат на поверхности. Первая идея – дробление личности (корни – в эстетике романтизма). Ключевым номером является №3 «Денди», где

Пьеро стоит у зеркала и выбирает лицо (свое потерял) – так воплощается идея лицедейства. Также он предстает как артист (№5, 6, 11, 14), как человек, потерявший возможность улыбаться (№9), грабитель (№10), садист, подлец (№16, 19), человек, подверженный ностальгии (№15, 20, 21). Вторая важная идея – луна становится двойником Пьеро, она является еще одним важным персонажем цикла, при этом она также многолика, как и Пьеро. №2 – лунные розы, №4 – лунные лучи – это руки прачки, №7 – бледная луна, означает «больная луна», которая «заразилась от земли», №12 – луна – дрянная девка с худющей шеей, №13 – месяц – «турецкая сабля», №16, 19 – луна – лысое темя кассандра, №17 – лунные лучи – спицы в седых кудрях дуэньи, №18 – луна – несмываемое белое пятно на черном фраке Пьеро, №20 – лунный луч – весло. Третья идея – экспрессионистское понимание роли артиста и искусства. Ключевой номер – №5 «Вальс Шопена»: творчество – это кровохарканье, кровавые муки. Искусство – это Мадонна (№6), которая взяла на себя все страдания мира, поэтому вся кровоточит. №11 – Пьеро вырывает себе сердце – задача художника писать кровью сердца. №6, 14 – отношение художника и общества – «людские взгляды скользят мимо» – толпа художника не понимает, толпа – это стая коршунов, клюющих поэта. Четвертая идея – экспрессионистское соотношение реального и ирреального. Положительно то, чего нет в реальности (№1, 21), негативно – ужас реальности (№8-14), например, «Ночь» способствует нагнетанию страха («бабочки-вампиры»).

Сочинение Шенберга «Лунный Пьеро» наметило многие пути в будущее: это и соединение атональной и тональной музыки, и внимание к звуку (прообразы будущей сонорики), и свободная трактовка жанров.

Поздний период. А. Шенберг приходит к созданию серийной техники (1923 г.), которая становится основой большинства его сочинений этих лет: Вариации для оркестра ор.31, Концерт для скрипки с оркестром ор.36, Концерт для фортепиано с оркестром ор.42, Камерная симфония ор.38.

Серия – ряд неповторяющихся звуков, которая может иметь 4 формы – основную (прима), инверсию, ракоход и ракоход инверсии, а также допускает их транспозицию на 12 высот: так получается 48 вариантов серии, на которых можно построить все сочинение. Серия может проводиться как по горизонтали, так и по вертикали, обеспечивая их единство. Однако такой конструктивный расчет делал композицию монотонной, поскольку не предоставлял возможности реализовать полноценную музыкальную драматургию, наполнить произведение внутренней динамикой. Позднее А. Шенберг стал соединять принципы серийной организации с «вкраплениями» тональных ассоциаций.

Этот перелом в его творчестве произошел уже после эмиграции в США. Он писал сочинения на заказ («Сюита в старинном стиле» для струнного оркестра), автобиографические (Трио для струнных ор. 45), на религиозные и социальные сюжеты – опера «Моисей и Аарон», оратория «Лестница Иакова», *De profundis* для хора *a cappella*, камерная кантата «Уцелевший из Варшавы» – об ужасах варшавского гетто в годы войны (сочетает три языка – английский, немецкий, иврит, использует *Sprechstimme*, сценическую речь и хоровое пение, опирается на серийную технику).

Контрольные вопросы к теме 5

1. Какова периодизация творчества А. Шенберга?
2. Каковы ведущие черты сочинений А. Шенберга в каждый основной период творчества?

3. Охарактеризуйте струнный секстет «Просветленная ночь» А. Шенберга.
4. Охарактеризуйте монооперу «Ожидание» А. Шенберга.
5. Какие основные черты характеризуют камерный цикл «Лунный Пьеро» А. Шенберга?
6. Какие идеи воплощает камерный цикл «Лунный Пьеро» А. Шенберга?
7. Что представляет собой стиль *Sprechstimme* А. Шенберга?
8. Что представляет собой серийная техника А. Шенберга?

Литература

1. Власова Н. Последний из могикан. Шенберг – педагог и теоретик. В: Музыкальная академия, 2001, №3, с. 218-235.
2. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. Москва, 2007.
3. Денисов Э. Додокафония и проблемы современной композиторской техники. В: Музыка и современность. Вып. 6. Москва, 1969.
4. Доленко Е. О трех загадках «Просветленной ночи». В: Музыкальная академия, 1999, №4, с.221-226.
5. Друскин М. Австрийский экспрессионизм. В: Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. Москва: Музыка, 1973.
6. История зарубежной музыки. Вып. 6. Под ред. В. Смирнова. Санкт-Петербург: Композитор, 1999. – Глава «Арнольд Шёнберг», с. 304-335.
7. Конен В. Этюд о музыкальном экспрессионизме. В: Этюды о зарубежной музыке. Москва: Музыка, 1968, с. 199-212.
8. Кон Ю. Шенберг. В: Музыка XX века: Очерки. Ч.2, кн.4. Москва, 1984.
9. Лаул Р. О творческом методе Шенберга В: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып.9. Ленинград, 1969.
10. Павлишин С. Творчество Шенберга 1899-1908 гг. В: Музыка и современность. Вып. 6. Москва, 1969.
11. Рыжинский А. С. Хоровое творчество Арнольда Шёнберга. Москва, 2010.

12. Шахназарова Н. Арнольд Шёнберг — «Стиль и идея». В: Проблемы музыкальной эстетики. Москва, 1974.
13. Элик М. «Sprechgesang» в «Лунном Пьеро» А. Шенберга. В: Музыка и современность. Вып. 7. Москва, 1971.
14. Шахназарова Н. Об эстетических взглядах Шенберга. В: Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 2. Москва, 1973.

ТЕМА 6: АНТОН ВЕБЕРН

7.1. Характеристика творчества А. Веберна

Антон Веберн (1883–1945) – представитель новой венской школы, композитор, дирижер, педагог и музыковед. За диссертацию «Контрапункт в творчестве Г. Изаака» А. Веберн получил степень доктора философии, он также автор цикла лекций о музыке: «Путь к сочинению в 12-ти тонах» (1932), «Путь к новой музыке» (1933). Хотя Веберна и относят к направлению экспрессионизма, черты его стиля имеют значительные индивидуальные отличия по сравнению с музыкой А. Шенберга и А. Берга.

Общими для новой венской школы являются:

1. Идейные установки экспрессионизма, провозглашавшего единственной реальностью субъективные переживания человека, а его воплощение – главной задачей искусства, отсюда – трагическое звучание сочинений, отражение в них острых переживаний и глубоких потрясений¹⁹.

¹⁹ Один из ведущих исследователей музыки XX века и пропагандист творчества Новой венской школы Т. Адорно сказал: «Бомбы падают атонально» [цит. по: Стригина Е. Музыка XX века. Бийск: Изд. дом «Бия», 2006, с. 38].

2. Сходный путь развития творчества – от позднеромантического тонального периода 1900-х гг. – к атональному 1910-х и додекафонному 1920-х гг.
3. Опора на серийную технику письма с 1920-х гг. и ее последовательное развитие в своем творчестве.
В то же время сочинения А. Веберна разнятся с произведениями его соратников.

Отличия музыки А. Веберна отмечаются в таких чертах:

1. Преобладание миниатюрных форм, тяготение к минимализму, лаконичности. Однако это не современный минимализм (самостоятельное направление, которое характеризуется минимумом звуков, распространенных на максимум расстояния), а минимализм, представляющий в минимуме звуков максимум информации, то есть предельная афористичность и концентрированность высказывания. В связи с этим в наследии А. Веберна отсутствуют крупные сочинения (например, оперы), а его инструментальные произведения отличаются камерностью масштабов.
2. Собственная, независимая от А. Шенберга, трактовка додекафонного метода – А. Веберн усиливает черты симметрии в облике исходной серии и ее последующем «прорастании», использует так называемые «мосты» при проведении одновременно нескольких вариантов серии (то есть короткие фрагменты общих для обеих серий звуков), использует каноническое проведение родственных серий и добивается полной серийной интеграции музыкальной ткани, ее особой конструктивной стройности.
3. Глубокая философская направленность творчества: в отличие от А. Шенберга и А. Берга, он был далек от политики, идеологии, социальных тем в искусстве, но

сформулировал собственную концепцию развития музыкального искусства. Опираясь на позицию И. Гёте о философском значении природы (трактат «Метаморфозы растений»), А. Веберн трактовал музыкальное произведение как проявление ее законов, находя множество аналогий. В своих «Лекциях о музыке» он показывает это на примере музыкальной формы, где все «прорастает» из одного зерна – додекафонной серии, обеспечивая единство и гармонию целого. В этом он усматривает божественные законы: 1) рост большого из малого, 2) всеобщую взаимозависимость, так как вся ткань сочинения выводится из серии.

4. Предельная выверенность конструкции приводит к чрезмерной аскетичности и строгости высказывания, к ограничению лирической образной сферы и, соответственно, к потерям в области средств выразительности. Это отражается на восприятии и понимании этой музыки, поскольку слушателям сложно оценить конструктивную логику целого.

Творческая эволюция А. Веберна насчитывает три этапа с точки зрения жанровых предпочтений:

- 1) до 1914 г. – преобладание инструментальной музыки;
- 2) 1914-1926 – повышенный интерес к вокальным жанрам;
- 3) 1927-1945 – смешанные жанровые интересы.

С позиций эстетики и техники письма можно обозначить два периода:

- 1) до 1926 г. – свободная атональность (не считая самых ранних пьес), черты экспрессионизма (например, Шесть пьес для оркестра ор.6, 1909);

2) после 1926 г. – додекафонная техника, конструктивные расчеты, звуковая «инженерия» (например, камерная кантата «Свет глаз», Вариации для оркестра ор.30).

Биография А. Веберна небогата внешними событиями. Он родился в Вене и с детских лет занимался музыкой, играл на фортепиано, хотя первые опыты сочинения были скромными. А. Веберн обучался в гимназии, где осваивал классическую музыку, играл на виолончели, пробовал себя как дирижер, в 1902-1906 гг. учился в Венском университете как музыковед, защитил диссертацию. В 1904-1908 гг. он берет уроки композиции у А. Шенберга, пишет первые сочинения – Струнный квартет, Фортепианный квинтет, Пассакалия для оркестра ор.1 (1908).

Более определенно его творческая индивидуальность проявляется в последующих сочинениях, среди которых Шесть багателей для струнного квартета ор.9, Пять пьес для оркестра ор.10 (1913) и др. В них уже обнаруживается предельная концентрированность высказывания, максимальная лаконичность, афористичность, ставшая характерной чертой его стиля в дальнейшем.

В 1915-1916 гг. А. Веберн находился на военной службе, однако ни сама война, ни связанные с ней события личной жизни не находят отражение в его творчестве. Его по-прежнему занимают всеобщие, глобальные проблемы жизни человеческого духа. Он работает в городах Австрии, Германии, немецком театре Праги как оперный и симфонический дирижер, занимается просветительской деятельностью, пропагандируя классическую австрийскую и немецкую музыку. В 1920-е гг. создает множество вокальных сочинений, главным образом, песен.

В 1930-е гг. А. Веберн пишет исключительно додекафонные произведения. В связи с политическими изменениями

он лишается должности дирижера австрийского радио, испытывает материальные трудности, перебивается случайными заработками и живет на положении внутреннего эмигранта («замарал» себя перед нацистами дружбой с А. Шенбергом). Большой моральной поддержкой было общение с некоторыми преданными ему творческими людьми, в числе которых – поэтесса Х. Йоне, на стихи которой написаны его поздние вокальные сочинения. После гибели сына на войне в 1945 г. композитор с женой, детьми и внуками жил в деревне под Веной и уже после окончания войны, 15 сентября, по нелепой случайности трагически погиб от пули американского солдата.

Несмотря на жестокие конфликты, войны и революции, которые ему пришлось пережить, творчество А. Веберна всегда было подчинено высоким идеалам, связанным со служением искусству и вечной красоте, для воплощения которой он искал адекватные средства, отвечающие его духовным запросам.

7.2. Сочинения А. Веберна

Парадоксально воспринимаются не только эстетическое и творческое кредо А. Веберна, не только его личная судьба, но и судьба его творчества в целом. Композитор создал 31 опус, что по времени занимает всего полтора часа музыки (4 долгоиграющие пластинки). Наблюдается огромный всплеск популярности его сочинений после смерти автора, особенно с приходом второго авангарда, но затем этот повышенный интерес постепенно проходит. Ныне сочинения Веберна занимают достойное место в истории мировой музыки.

Наиболее известные и часто исполняемые произведения А. Веберна относятся ко второму периоду творчества:

Пять пьес для струнного квартета ор.5 (1909), Шесть пьес для оркестра ор.6 (1909), Шесть багатель для струнного квартета ор.9 (1913), Пять пьес для оркестра ор.10 (1913). Первые два цикла еще близки Пяти пьесам для оркестра ор.16 А. Шенберга, а последние два поражают своей афористичностью. Так, четвертая пьеса из ор. 10 занимает всего шесть тактов и длится 45 секунд.

Уплотненность музыкального времени, его предельная насыщенность информацией, отсутствие «общих мест», общих форм движения, значительность каждой интонации, – черты, которые наблюдались и в творчестве А. Шенберга, у А. Веберна достигли крайней степени, беспрецедентной в истории музыки. Каждый звук или пауза важны у А. Веберна в его стремлении «выразить невыразимое». Воздушность и «бесплотность» музыки, несмотря на атональные принципы, вызывает ощущение возвышенности, ясности, отрешенности и трагически окрашенной гармонии. Т. Адорно называл их «заряженными напряжением стенограммами», отражающими общую эмоциональную атмосферу эпохи.

Пять пьес для оркестра А. Веберна ор.10 имеют подзаголовки: «Прообраз», «Превращение», «Возвращение», «Воспоминание», «Душа», указывая на истинные центры притяжения его мыслей, его творческого поиска.

Из сочинений позднего периода особенно выделяются Симфония ор.21 (1928), Концерт для девяти духовых инструментов ор.24 (1934), Вариации для фортепиано ор. 27 (1936), Струнный квартет ор. 28 (1938), Вариации для оркестра ор.30 (1940).

Симфония ор.21 – это камерная симфония в двух частях для кларнета, бас-кларнета, двух валторн, арфы и

струнных, которая ни по жанровым признакам, ни по масштабам (10 мин. музыки) не отвечает симфониям классического типа. Сочинение продолжает поиски композитора в области *техники «звуковых точек» – пуантилизма*, при котором, по словам Ц. Когоутека, «отдельный тон или интервал берет на себя задачи, выполнявшиеся ранее мотивом, темой, музыкальной фразой»²⁰. Музыкальная ткань складывается из отдельных звуков, интервалов, кратких мотивов, разделенных паузами, выступающих как концентрированное музыкальное высказывание, передающее определенные мысли и образы, это «звуковое движение в статической форме» (Ц. Когоутек) [там же].

С другой стороны, произведение примечательно тем, что А. Веберн предлагает собственную, несколько отличную от А. Шенберга, трактовку серийного метода письма – его методы работы с серией были признаны позднее многими последователями как наиболее совершенное и логичное воплощение техники додекафонии, позволяющее все произведение вывести из одного «зерна». Действительно, Симфония демонстрирует изощренную серийную работу: тема II части выведена из ракохода инверсии темы I части, композитор использует множество вариантов серии, связки-мосты между ними, каноническое проведение серий и др.

До предела усилив серийное единство сочинения в целом, композитор построил его как принципиально атематическое и с неклассическим формообразованием. Отдельные звуки и интервалы в простейших ритмических сочетаниях и в пуантилистической фактуре с разрывами голосов

²⁰ Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва: Музыка, 1976, с. 182.

не складываются в какие-либо темы, не обладают индивидуализированностью и повторяемостью, но «индивидуальным проектом» оказывается лишь результат их взаимодействия – вся форма-структура в целом.

I часть написана в старинной сонатной форме (условно): экспозиция дана с повторением, затем следует разработочно-репризная часть;

II часть представляет собой тему и 7 вариаций.

Новаторство сочинения прослеживается в следующем:

- 1) фактура сочинения во многом предвосхищает пуантилизм 50-х годов;
- 2) А. Веберн намечает методы сериальной музыки (заданность нескольких параметров музыкального языка одновременно), которые были подхвачены и развиты в творчестве последующих композиторов – П. Булез, К. Штокхаузен, Л. Ноно;
- 3) композитор вводит работу с сегментами серии – 3 сегмента по 4 звука, демонстрируя более изощренную серийную технику.

Таким образом, произведения А. Веберна – этого «маэстро тишины» (Ц. Когоутек) – предстают как удивительное прозрение в будущее и в то же время, по словам Р. Лаула, они «принадлежат к числу самых выразительных и достоверно звучащих документов, запечатлевших некоторые важнейшие нюансы идейной и эмоциональной атмосферы» своего времени²¹.

Контрольные вопросы к теме 6

1. Назовите общие черты, присущие творчеству всех композиторов новой венской школы.

²¹ История зарубежной музыки, вып.6. Под ред. В. Смирнова. Санкт-Петербург: Композитор, 1999, с. 367.

2. Назовите черты стиля, отличающие музыку А. Веберна от других нововенцев.
3. Какова творческая эволюция А. Веберна?
4. Охарактеризуйте в общем судьбу творчества А. Веберна.
5. Охарактеризуйте особенности музыкального языка и композиции Симфонии ор.21 А. Веберна.
6. Каковы особенности серийной техники А. Веберна?
7. Какие пути в будущее наметил А. Веберн в своем творчестве?

Литература

1. Веберн А. Лекции о музыке. Письма /Пер. с нем. В. Шнитке. Москва, 1975.
2. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва: Музыка, 1976. – С. 182-184 – «Пуантилизм».
3. Кудряшов Ю. Некоторые черты художественного мировоззрения Антона Веберна. В: Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып.2. Москва, 1973.
4. Кудряшов Ю. Характерные особенности техники и формы ранних произведений Веберна. В: Проблемы музыкальной науки. Вып.2. Москва, 1973.
5. Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн: Жизнь и творчество. Москва: Советский композитор, 1984. – 319 с.
6. Холопова В., Холопов Ю. Веберн. В: Музыка XX века: Очерки. Ч.2, кн.4. Москва, 1984.
7. Tsang L. The Atonal Music of Anton Webern (1998) by Allen Forte // Music Analysis, 21, pp. 417–27.

ТЕМА 7: АЛЬБАН БЕРГ

7.1. Характеристика творчества А. Берга

Альбан Берг (1885–1935) – представитель новой венской школы, ученик и соратник А. Шёнберга. Как и А. Веберн, он испытал сильное влияние своего учителя, пройдя путь от

позднего романтизма к экспрессионизму и от тональности через атональность к додекафонии. Однако его эстетические позиции и стиль, несмотря на общие для всех троих черты, обладают яркой индивидуальностью, а в некоторых явлениях А. Берг выступил даже как противоположность А. Веберну. Если у А. Веберна обнаруживается тяготение к точному расчету, к кристаллической ясности формы, к тончайшей отделке деталей и камерным жанрам, то А. Берг специально не акцентировал технические вопросы и широко использовал крупные формы, создав две полномасштабные оперы. Его музыка насыщена разнообразными лирическими эмоциями, в ней даже ярче, чем в музыке А. Шенберга, проявились особенности музыкального экспрессионизма.

А. Берг предстал как особенно чуткий художник, реагирующий на социальные и политические потрясения своего времени, глубоко раскрыл тему «маленького человека», выразив сочувствие и сострадание к своим героям. Однако показ социальных конфликтов не дает их разрешения, рождает чувство обреченности и безысходности, что особенно усиливает трагический накал его сочинений, подчеркивая близость экспрессионистской эстетики. Используя серийную технику, А. Берг раньше А. Шенберга стал соединять атональность с тональностью, вводя тональные отступления и серии с тональными участками, насыщая музыку лирическими интонациями. В его творчестве проявляется гибкое равновесие новаторского и традиционного не только в области техники, но и в жанровой сфере, где он придерживается определенных канонов, в том числе и в опере, продолжающей вагнеровские традиции.

Ведущими сферами творчества А. Берга были инструментальные жанры и музыкальный театр, и, хотя он оставил

всего 15 сочинений, вклад его в эти области оказался огромен.

Биография А. Берга внешне мало примечательна. Он родился в Вене в семье антиквара-коммерсанта и в детстве не получил систематического музыкального образования. Смерть отца в 1899 г. и обнаружившееся в 1900 г. серьезное заболевание (астма) породили тяжелую депрессию, но знакомство с А. Шенбергом и занятия с ним композицией в 1904-1910 гг. явились переломным моментом в жизни А. Берга. Получив в 1906 г. семейное наследство, он смог оставить службу и посвятить себя творчеству. В этот период были созданы Фортепианную сонату ор.1, Струнный квартет ор.3, Четыре пьесы для кларнета и фортепиано ор.5, Три пьесы для оркестра ор.6, песни для голоса и фортепиано. В данных произведениях еще никак не угадывается будущий автор «Воццека», и скачок, который совершил композитор в последующей опере, представляется неожиданным и парадоксальным, свидетельствующем о композиторском даровании огромного масштаба.

В 1915 г. он ушел добровольцем в армию, но по состоянию здоровья вскоре был переведен на службу в военное министерство. Видя ужасы войны, он глубоко проникся духом антимилитаризма, что способствовало выбору сюжета для его первой музыкальной драмы «Воцтек». Над оперой он работал в 1917-1921 гг., сам написал либретто по драме Г. Бюхнера. Премьера состоялась в 1925 г. в Берлине и сразу сделала автора знаменитым. Он получает признание как композитор, становится членом Прусской академии художеств.

В 1920-е гг. он пишет Камерный концерт для скрипки, фортепиано и 13 духовых, Лирическую сюиту для струн-

ного квартета – первое крупное додекафонное произведение Берга, в 1930-е гг. создает оперу «Лулу» (криминальную драму) по дилогии В. Ведекинда на собственное либретто, и на основе ее «Лулу-симфонию» (1934), а также Скрипичный концерт. В возрасте 50 лет композитор внезапно скончался от заражения крови.

Известно, что ради концерта он отложит работу над оперой, и долгое время считалось, что А. Берг ее не закончил, она шла в двух действиях с музыкой и как драматическая пьеса – в третьем действии. Лишь после смерти его вдовы в 1976 г. были обнаружены черновики третьего действия, по которым восстановлена вся опера, премьера ее состоялась в 1979 г. в Париже.

Творчество А. Берга отличается высокими художественными достоинствами и завоевало всеобщее признание благодаря особой гуманистической составляющей, острой социальной заостренности, которая словно «документирует» свою эпоху. Оно отличается необычайной психологической глубиной, лирической насыщенностью, искренностью и непосредственностью высказывания, а благодаря совмещению серийной системы с тональной (что впоследствии станет основным принципом у большинства композиторов, работающих в серийной технике), оно приобретает романтическую выразительность и эмоциональность. В этом заключается непреходящее значение музыки А. Берга.

7.2. Сочинения А. Берга

Инструментальная музыка является одной из ведущих сфер творчества А. Берга. Лучшие произведения были созданы после 1923 г. на позициях экспрессионизма: Камерный концерт для скрипки, фортепиано и 13 духовых (1925), Лирическая сюита (1926 г., первый вариант – для струнного

квартета, второй – для струнного оркестра) и Скрипичный концерт (1935). Общими для этих произведений являются скрытая программность и скрытая сюжетность, а также совмещение техники серийного письма с тональной системой. Программность раскрывается по-разному в каждом сочинении.

Скрипичный концерт «Памяти Ангела» (на смерть молодой девушки Манон Гропиус, дочери Альмы Малер) состоит из двух частей, каждая из которых делится на две, создавая общую четырехчастность.

I часть – 1. *Andante. Preludie* – трехчастная репризная форма;

2. *Allegretto. Scherzo* (ц.105)²² – сложная трехчастная форма с двумя трио;

II часть – 1. *Allegro. Cadenza* – свободно организованная форма;

2. *Adagio* – вариации на хорал (1 т. после ц. 135).

Эта вдохновенная и очень трагическая музыка имеет программную основу, известную из писем композитора:

1. Рождение и начало жизни.

2. Радости юности (используются танцевальные ритмы и мелодии, например, вальс, каринтийская народная песня).

3. Трагический обрыв жизни.

4. Эпилог. Катарсис (использована цитата И.С. Баха из кантаты №60 – целотоновый тетрахорд).

Произведение отличается цельностью и стройностью композиции, опорой на некоторые принципы классических форм, интонационной рельефностью и жанровой

²² См.: А. Берг. Концерт для скрипки с оркестром. Москва: Музыка, 1977.

определенностью тематизма, соединением серийной техники с элементами тональной организации. Как и в Камерном концерте, А. Берг предельно дифференцирует оркестровую партитуру, увеличивая самостоятельность каждой оркестровой группы и каждого инструмента. Традиционная виртуозность солиста вытесняется предельной интонационной насыщенностью, связанной с повышенной экспрессией лирического высказывания. Концертность проявляется в большей мере в каденции, где композитор использует сложные приемы скрипичной техники.

1 часть, 1-й раздел – Прелюдия – открывается квинтовыми арпеджированными фигурациями, намечающими две основные тональности сочинения – *g-moll* и *B-dur* – и подготавливающими появление основной темы-серии. В начальной серии содержится весь основной интонационный комплекс сочинения. Она построена как восходящий ряд терций, обрисовывающий чередующиеся минорные и мажорные трезвучия, соединенные общим звуком, и заканчивается отрезком целотонового звукоряда. Это создает некоторую гармоническую определенность. Сначала композитор использует инверсию, транспозицию на разные интервалы, затем – сегменты серии, имитационные и канонические проведения.

2-й раздел – Скерцо – вводит жанровый колорит, его темы напоминают вальс или лендлер, но в переосмысленном, неустойчиво-искаженном виде. Звуки серии распределяются по диагонали или проводятся двухголосно. В коде скерцо вводится каринтийская (австрийская) народная песня (1 т. до ц. 215) в политональной гармонизации (*Gesdur* в мелодии и *C-dur* в аккомпанементе).

II часть, 1-й раздел – Каденция – вносит трагический разлад, это бурные смены эмоций и состояний с предельным

напряжением. Серия используется в виде сегментов, сопровождается сложными 8-10-12-звучными аккордами. Органный пункт на *f* в последнем построении придает оттенок неизбежности.

2-й раздел – Вариации на хорал И.С. Баха, обращенный к небу в поисках утешения (1 т. после ц. 135). В теме и двух вариациях композитором даже сохранена гармонизация И.С. Баха. Отрезок целотонового звукоряда в хорале позволяет интонационно соединить его с исходной серией и с каринтийской мелодией. В коде (1 т. до ц. 215) хорал звучит в контрапункте с серией, которая плавно спускается по полутонам *d, des, c* (3 т. после ц. 220). В последних тактах серия проводится от *as, des*, скрипка устремляется в высочайший регистр, где ее звуки затухают на фоне мягких квинтовых фигураций из вступления.

Концерт воплощает философскую идею конечного примирения неба и земли, радости и горя, жизни и смерти: это один из величайших инструментальных реквиемов.

Камерный концерт посвящен А. Шенбергу и создавался к его пятидесятилетию (в 1924 г.), хотя автор и не успел завершить его к этой дате. Необычным оказался выбор инструментов, где два таких разных по тембрам солиста звучат в сопровождении не симфонического или струнного оркестра, а ансамбля духовых (девять деревянных духовых с многими разновидностями, четыре медных – две валторны, труба и тромбон), которые сами могут претендовать на роль солистов. Таким образом, сочинение соединяет жанровые признаки двойного концерта и концерта для оркестра. Партитура отличается дифференцированностью ткани, композитор часто использует соло, дуэты, диалоги и микроансамбли, создавая гибкую смену различных состояний.

Концерт интересен также тем, что каждая часть имеет свой исполнительский состав: I часть предназначена для фортепиано и духовых, II – для скрипки и духовых, III часть соединяет солистов, реализуя идею двойного концерта.

Во вступлении-эпиграфе композитор вводит криптограмму имен всех трех представителей Новой венской школы – А. Шенберга, А. Веберна и А. Берга, эти интонации становятся основой многих тем концерта. Таким образом, Концерт позиционируется как музыкальный манифест композиторов-единомышленников.

Arnold Schönberg – Anton Webern – Alban Berg
a d e s c h b e g a e b e a b a b e g

Трехчастный цикл Камерного концерта лишь отдаленно напоминает классический:

I часть – скерцо: тема и пять вариаций, II часть – *Adagio*, III часть – рондо с развернутой интродукцией-каденцией, которую исполняют оба солиста. I часть выполняет роль завязки действия, здесь строгая лирика противопоставляется гротескной скерцозности; II часть – развитие образов, лирика преобразуется в драматически-экспрессивную; III часть концентрирует основной драматический конфликт произведения.

В Концерте используется серийная техника, но не все сочинение построено на ее основе. В первой части серия проводится во всех вариантах, образуя основу каждой вариации; вторая часть основана на пяти темах и их вариантах, при этом сама форма оказывается зеркально симметричной, так как начиная с определенной точки (ось симметрии – точка золотого сечения всего сочинения) материал излагается ракоходно, возвращаясь к его началу; в третьей части использован контрапункт форм – проводится измененный

материал первой и второй частей в одновременности, т.е. накладываются две структуры, но главной является все же рондо.

Сольные партии концерта отличаются виртуозным блеском и выстраиваются на разнообразном ансамблевом фоне, воплощая игровые принципы. Композиция подчиняется микромотивной организации, в свою очередь микромотивы отличаются необычайным семантическим богатством, рождая множество ассоциаций с романтической музыкой, с интонациями «драмы крика», бытовыми жанрами, театром гротеска. В целом музыка характеризуется сумрачным звучанием, интенсивностью эмоций и многообразием оттенков лирического высказывания.

Лирическая сюита, в шести частях, носит автобиографический характер, отражает любовь самого А. Берга к сестре Ф. Верфеля (мужа Альмы Малер, вдовы Густава Малера) – Анне Фукс. Он использовал криптограмму двух имен – Анны и свою, а также включил много цитат из различных произведений, посвященных любви (около 10).

Hanne Fuchs – Alban Berg

a e f ch es a ba be g

Лирическая сюита не вся основана на додекафонном принципе, так как серия не используется в медленных частях (второй и четвертой) и в некоторых разделах третьей и пятой частей. Каждая часть основана на своей серии, а в последней части их две, но все серии выводятся из начальной путем перестановок отдельных звуков. Кроме того, А. Берг использует некоторые приемы, типичные для традиционного тематизма, а именно такие варианты серии, в которых самые характерные звукокомплексы оказываются на одной и той же абсолютной высоте, то есть предполагается их слу-

ховое узнавание. Кроме того, А. Берг стремится придать серии характеристичность, в частности, применяет так называемый «всеинтервальный ряд» (*Allintervallreihe*) – серию, в которой содержатся все возможные 11 интервалов, взятых между 12 звуками.

В Лирической сюите наблюдается связь с оперными принципами, так как она содержит «странствующий тематизм» – целую группу тем, переходящих из части в часть. Общая направленность развития образов также необычна: произведение движется от оптимистической завязки I части (*Allegro gioviale*) к трагической развязке – от бодрой первой части к трагически-отчаянной шестой (*Largo desolato*), в которой мелькают мотивы вступления к опере «Тристан и Изольда» Р. Вагнера. Так еще раз подчеркивается связь творчества Берга с романтическими истоками.

Музыкальный театр. А. Берг создал две оперы – «Воццек» (1921) и «Лулу» (1935).

Опера «Воццек» обладает невероятной силой художественного воздействия и по праву считается кульминацией экспрессионизма в мировом театре. В ней еще ярче, чем у А. Шенберга, выражены чудовищное одиночество, страх, ожидание катастрофы; отчетливо проступают социальные мотивы – тема «маленького человека», антимилитаризм. Основой сочинения послужила пьеса «Войцек» немецкого поэта и драматурга XIX века Георга Бюхнера, которую А. Берг увидел в 1914 г. Тогда же он решил написать оперу, поскольку между эпохой наполеоновских войн и Первой мировой войной оказалось много общего. А. Берг сократил литературный первоисточник, оставив 15 сцен в трех актах из 27, немного изменил имя главного героя, при этом значительно углубил психологическую сторону драмы.

В основе ее – конфликт Воццека с окружающим миром и людьми, от которых он зависит – Капитаном, Доктором, Тамбурмажором (руководитель военного оркестра). Они издеваются над Воццеком, а Тамбурмажор соблазняет его жену Мари. Страдая от безысходности, ревности и отчаяния, Воцтек заманивает Мари в лес и убивает ножом. Позднее он возвращается к месту преступления, чтобы найти нож и бросить его в озеро, но тонет сам.

В опере «Воцтек» А. Берг во многом опирался на достижения монооперы «Ожидание» А. Шенберга – это кричащая интенсивность музыкального языка, гибкость вокальной декламации, эпизодическое использование *Sprechgesang*, атональность. И все же А. Берг по-своему решает проблему создания крупной оперной формы. Отказавшись от традиционных оперных форм (арий, дуэтов, хоров) и заменив арии монологами (иногда песней), а дуэты – диалогами, он строит действие по сценам, подобно Р. Вагнеру и К. Дебюсси.

Композиция оперы отличается стройностью: три акта по пять картин в каждом, между картинками звучат оркестровые интерлюдии – всего их 12. Картины и интерлюдии непосредственно переходят друг в друга, реализуя вагнеровский принцип непрерывности оперного развертывания. Общая продолжительность оперы невелика, тем не менее информационная насыщенность ее музыкальной ткани значительна.

Три акта решены как этапы музыкальной драмы. I действие – показ участников конфликта. Солдат Воцтек (баритон) и его жена Мари (сопрано) – бедняки, которые не имеют никаких прав в обществе. Их лейтмотивы – бедность и покорность.

У Воццека 3 лейтмотива:

1. Первый – лейтмотив бедности – звучит в ариозо 1-й картины 1-го акта на слова «Мы бедный люд» и построен на звуках большого минорного септаккорда (1 т. после ц. 135)²³, от него происходит множество тем в характеристике главного героя.
2. Второй – лейтмотив покорности – мрачные нисходящие, как будто «спотыкающиеся» аккорды – звучит во 2-й картине 2-го акта (2 т. до ц. 275), когда Воцтек из разговора с Капитаном и Доктором узнает о неверности Мари.
3. Третий – «аккорды ужаса» (2 т. до ц. 205) – три восходящих диссонирующих созвучия, которые составляют тематическую основу 2-й картины 1-го акта (Воцтек принимает закат солнца за кровавое зарево). Эти аккорды – яркие звуковые пятна, которые часто звучат в опере, например, в сцене в казарме (5-я картина 2-го акта).

В характеристике Мари выделяются 2 лейттемы:

1. Первая характеризуется минорным ладом с множеством пониженных ступеней, рисует подавленность героини и ее безрадостную жизнь, звучит в 3-й картине 1-го акта – комната Мари (2 т. до ц. 365).
2. Второй лейтмотив в той же картине – колыбельная, которую она поет сыну, также в миноре с пониженными ступенями (2 т. после ц. 370).

На другом полюсе – Капитан, Доктор и Тамбурмажор. Капитан охарактеризован как бездельник, он проводит время в глупых и злых шутках, которые наносят моральную травму Воцтеку. Капитан утверждает, что Воцтек непорядочен, что он глуп и не понимает юмора, что он аморален

²³ См.: А. Берг. Воцтек. Клавир. Москва: Музыка, 1977.

(сцена Капитана и Воццека в 1-й картине). Лейттема Капитана – карикатурные пассажи у духовых (в начале оперы – 4 т. до ц. 5, а также во 2-й картине 2-го акта – 4 т. до ц. 175 – верхний голос, где в контрапункте звучат тема Капитана и тема Доктора).

Другой обидчик Воццека – Доктор. Воцcek для него – дешевый материал для экспериментов. Доктор убежден, что он лечит Воццека от какой-то мании. Но в музыке Берга сам Доктор – это медицинский маньяк, его характеризует тема с остигнатым басом (*idée fixe* доктора) и с верхним голосом невзрастенического типа, где выделяется назойливый тритон – «интервал дьявола», как будто Доктор – это мелкий ученый бес, возомнивший себя великим (4 т. до ц. 175 – нижний голос).

Гротескно звучит тема Тамбурмажора – отрывок примитивного военного марша, которым Берг положил начало традиции военных маршей-карикатур на фашистов и другое зло. В начале 5-й картины 1-го акта звучит тема обольщения Мари Тамбурмажором, которая выражает мечту Мари о лучшей жизни, воплотившейся в образе Тамбурмажора – фанфарные аккорды в средних голосах, извилистая, «соблазняющая» мелодия в верхнем голосе.

Лейттемы отрицательных героев лишены интенсивного психологического развития, они уподобляются маскам, в то время как характеристики главных героев отличаются психологической глубиной в передаче всех оттенков напряженных и мучительных переживаний.

II действие – продолжение драмы с двумя кульминациями. Первая – во 2-й картине, это тройная оперная fuga, в которой сначала звучат темы Капитана и Доктора, которые при встрече начали говорить друг другу гадости, а при по-

явлении Воццека они переключаются на него. Вторая кульминация – 5-я картина – казарма, ночь. Натуралистическая сцена, где хор изображает храп спящих солдат, а Тамбур-мажор хвастает своей победой и избивает Воццека.

III действие выполняет функцию развязки и эпилога, развивается в два этапа:

1. Убийство Мари. Воцтек вызвал Мари на разговор в полночь на болото и убил кухонным ножом. Момент убийства обозначен вертикальным додекафонным кластером, который подготовлен долгим органным пунктом «h».
2. Смерть Воццека. Напившись в кабаке, он танцует с проститутками. Они видят кровь и вопят. Воцтек убегает, чтобы отмыться на болото, место смерти Мари; болото его засасывает.

Таким образом, здесь есть внешняя сторона драмы – убийство на почве ревности, но гораздо важнее глубинная – изоляция и отчаяние, ведущие к катастрофе. Воццека никто не понимает, он абсолютно духовно изолирован. Пытаясь вырваться из замкнутого круга путем убийства Мари, герой теряет единственную опору в жизни, его психика дает крен. Двойник подсознания Воццека – дурак Карл (сцена в кабаке) – первым учуял кровь: его реплики («красная», «что-то», «нож») нагнетают ситуацию ожидания. Эту же функцию выполняют сон Воццека и реплика Мари «лучше нож в живот, чем бить в кровь».

Вокальные партии разнообразны, используются *Sprechstimme*, фальцет (партия Капитана), много натуралистических приемов – смех, кашель, храп, стоны. К традиционным приемам относятся сценическая речь, ариозное пение. Берг придал сценической речи новую семантику – площадную, городских низов, например, в сцене перебранке Мари

и Маргарет (3-я картина 1-го акта). Но ариозных моментов в целом мало.

Оркестровая партия очень сложна и многофункциональна, она особенно способствует созданию зон напряжения и разрядки. А. Берг использует 4 оркестровых состава: 1) большой симфонический оркестр четверного состава – в кульминационных зонах; 2) камерный оркестр солистов (прием Шенберга) – комментирует детали чувств героев; 3) банда – военный оркестр с обязательным большим барабаном и флейтой пикколо – характеристика военщины и Тамбурмажора; 4) кабацкий ансамбль – скрипка фидель (на 1 тон выше), гитара, гармоника и расстроенное пианино.

Через оркестровую партитуру в оперу пришли инструментальные формы, которые описаны самим А. Бергом (но не всегда отчетливо прослушиваются):

1 действие – пять характерных пьес: сюита, рапсодия, марш с колыбельной, пассакалия и рондо;

2 действие – симфонический цикл в пяти частях;

3 действие – шесть инвенций²⁴, например, 2-я картина – сцена убийства – инвенция на один звук (*h*), подобно навязчивой идее, непрерывно звучащей в течение всей сцены; 3-я картина – Воццек в кабаке – инвенция на определенный ритм; 4-я – гибель Воццека – инвенция на один аккорд; 5-я – маленький сын Мари и Воццека скачет верхом на палочке, не понимая, что случилось – инвенция на движение восьмыми.

²⁴ Под инвенцией Берг понимал не полифоническую структуру, а определенный композиционный прием, который разрабатывался в форме.

Все важнейшие лейттемы оперы проходят, тесно переплетаясь, в кульминации оперы – оркестровой интерлюдии между 4 и 5 картинами 3-го акта, после гибели Воццека. Подобно «Траурному маршу» из «Гибели богов» Р. Вагнера, она звучит как инструментальный реквием, представляет симфоническое обобщение конфликта и выражает сочувствие и сострадание жертвам угнетения. Интерлюдия является инвенцией на тональность *d-moll*.

Опера «Воцтек» принадлежит к вершинным достижениям оперной музыки XX века, демонстрируя глубокие философские обобщения средствами музыки.

Опера «Лулу» (1935). Жанр оперы необычен – криминальная драма. Сочинение создано по двум пьесам немецкого драматурга – символиста и экспрессиониста – Франка Ведекинда: «Дух Земли» и «Ящик Пандоры». Они объединены общей судьбой главной героини – женщины без имени, поскольку «Лулу» – это кличка. Ее занятие – проституция. Драматургия оперы решена как возвышение и падение женщины. Возвышение осуществлялось постоянным нахождением все более богатых клиентов, самый знатный из которых – доктор Шён. Он застает Лулу в объятиях собственного сына Альва. Чтобы спасти свою репутацию, Шён дает Лулу пистолет, но она убивает не себя, а доктора. С этого момента начинается ее стремительное падение. В первой половине оперы все клиенты Лулу погибали разными способами, а во второй половине каждая жертва имеет своего двойника, роль которого, по замыслу автора, поручается тому же исполнителю. Каждый из двойников как будто «мстит» Лулу за своего персонажа в первой части оперы. В конце концов она гибнет от руки Джека Потрошителя в Лондоне.

Таким образом, 1-я идея оперы – осуждение безнравственности, осуществление возмездия; 2-я идея – человеческое общество – это зверинец, а люди – человекозвери, раскрывается в прологе; 3-я идея связана с художником, который нарисовал портрет Лулу в молодости; реальность – это «развратная старуха», идеальность – образ, приподнятый средствами искусства. В опере много лирических моментов, и, несмотря на безнравственность главной героини, музыка любовных сцен раскрывает поэзию человеческих чувств – это выражение отношения композитора к драме женщины.

«Лулу» – не репертуарная опера по причине, во-первых, криминального сюжета с рискованными подробностями (сексуальные сцены с извращениями), а во-вторых, из-за очень большой сложности вокальных партий. Опера целиком основана на серийной технике письма, где весь материал выведен из одной серии. Интересно, что опера предполагает включение кинопроекции, начиная со второй половины произведения; отсюда же идет ракоход инверсии всего музыкального материала. Это вторая опера с кинопроекцией в истории музыки (после «Христофора Колумба» Д. Мийо, 1928).

Контрольные вопросы к теме 7

1. Дайте характеристику творчества А. Берга.
2. Какие музыкальные жанры являются ведущими в творчестве А. Берга?
3. Дайте характеристику основных инструментальных сочинений А. Берга.
4. Какие особенности характеризуют Скрипичный концерт А. Берга?
5. Дайте характеристику оперы «Воцтек» А. Берга.
6. Каковы основные идеи оперы «Воцтек» А. Берга?
7. Каковы особенности оперы «Лулу» А. Берга?

Литература

1. Берг А. О музыкальных формах в моей опере «Воццек». В: Зарубежная музыка XX века. Москва, 1975.
2. Воробьев Д. О некоторых противоречиях идейно-эстетической концепции оперы А. Берга «Лулу». В: Кризис буржуазной культуры и музыка. Москва, 1976. Вып. 6.
3. Глебов И. [Б. Асафьев]. «Воццек» Альбана Берга. В: Зарубежная музыка XX века. Москва, 1975.
4. Горобчук Л., Аксенов В. Особенности художественного отражения в экспрессионистском музыкальном театре 20-х годов XX века (на примере оперы «Воццек» А. Берга). В: Из истории музыкального театра XX века. Кишинев: Штиинца, 1985, с. 8-27.
5. Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. Москва, 1976.
6. Холопова В. О композиционных принципах скрипичного концерта А. Берга. В: Музыка и современность. Вып. 6. Москва, 1969.
7. Шёнберг А. Об Альбане Берге. В: Зарубежная музыка XX века. Москва, 1975.
8. [Тараканов М.] Берг. В: Музыка XX века: Очерки. Москва, 1984. Ч.2: 1917-1945.
9. Headlam D. J. The music of Alban Berg. New Haven: Yale Univ. Press, 1996. XI, 460 p.
10. Simms B. R. Alban Berg: a guide to research. New York, 1996.

ТЕМА 8: ПАУЛЬ ХИНДЕМИТ

8.1. Характеристика творчества П. Хиндемита

Пауль Хиндемит (1895–1963) – крупнейший композитор XX века, педагог, публицист, общественный деятель, музыкальный теоретик, исполнитель (альтист и дирижер, играл

на многих музыкальных инструментах, в том числе старинных). Он работал во всех жанрах, оставив обширное наследие: 9 опер («Художник Матис», «Гармония мира», «Новости дня», «Туда и обратно», «Кардильяк» и др.), 4 балета («Демон», «Четыре темперамента» и др.), 7 симфоний, 19 концертов, оратория, 5 кантат, реквием, месса, камерно-инструментальные сочинения – 8 квартетов, десятки сонат почти для всех оркестровых инструментов соло и с фортепиано, множество ансамблей разного состава, около 100 песен и романсов, около 50 хоров *a cappella*, музыка к спектаклям и кинофильмам.

П. Хиндемит написал 5 музыкально-теоретических трудов, в том числе «Наставления в композиции» (в 3 частях: 1937, 1939, 1970), «Традиционная гармония», «Мир композитора» (1950).

Биография П. Хиндемита отмечена общими событиями, связанными с двумя мировыми войнами. Он родился недалеко от Франкфурта-на-Майне в рабочей семье. С 12 лет начал обучаться музыке, делал быстрые успехи, научился играть на нескольких музыкальных инструментах и этим зарабатывал себе на жизнь. В 14 лет он поступает в частную консерваторию, а в 17 получает стипендию от городских властей и учится в консерватории Франкфурта. В 1917-19 гг. он служит в армии в военном оркестре, а затем работает в оркестре Франкфуртской оперы. П. Хиндемит становится известным как композитор и исполнитель, организатор фестивалей новой музыки, совершает турне по разным странам в составе квартета Амара как альтист. С 1927 г. он живет в Берлине, преподает в Государственной высшей музыкальной школе, пишет музыку. В 1935 г. П. Хиндемит эмигрирует из Германии, переезжает в Швейцарию, а в 1940 г. – в США, где преподает во многих университетах (Йельский,

Гарвардский и др.). В 1953 г. он вернулся в Европу. Здесь постоянно исполняются его сочинения, он продолжает выступать с лекциями и докладами, получает ряд престижных премий, выступает как дирижер, много сочиняет. Умер у себя на родине, во Франкфурте.

Творческая эволюция композитора охватывает более четырех десятилетий. В ранний период (1920-е годы) он предстает как глава немецкого экспрессионизма, затрагивая также стиль урбанизма, футуризма, неоклассицизма (оперы «Убийца – надежда женщин», «Нуш-Нуши», «Святая Сусанна», фортепианная сюита «1922»). В зрелые годы (1930-40-е, эмиграция в США) отказывается от резких экспериментов, нацеливая все выразительные средства на воплощение крупных, сложных концепций (опера «Художник Матис», фортепианный цикл «*Ludus tonalis*» и др.). Поздний период (1950-е годы, возвращение в Европу) представляет стиль, типичный для музыки XX века – хроматизмы, жесткие звучания, резкие скачки в мелодии, но с опорой на хроматическую тональность (Реквием, месса, опера «Гармония мира»).

В своем творчестве композитор придерживался *тональной системы* и выступал как ярый противник атональности, однако его тональность отличается от классической. Она опирается на новую логику связей и соподчинения звуков – обертоновый ряд²⁵. П. Хиндемиту также было присуще тяготение к неоклассицизму с опорой на традиции национальной немецкой школы, в первую очередь,

²⁵ П. Хиндемит называл тональность «тончайшей формой земного притяжения», в чем видно отражение идей Пифагора и И. Кеплера – великого немецкого ученого, астронома, ставшего героем оперы «Гармония мира».

И.С. Баха и Г.Ф. Генделя. **Неоклассицизм** проявляется в ясной конструктивности его художественного мышления, композиционной стройности, четко оформленном тематизме, большой роли полифонических приемов изложения, тяготении к монументальности, особенно в зрелых операх и симфониях. Композитор часто соединяет принципы камерности, концертности и симфоничности в инструментальных опусах. Его музыка отличается мелодической изобретательностью, интонационной свободой, индивидуализацией голосов, графичностью линий. Несмотря на терпкость звучания, в ней преобладает уравновешенность и гармония.

8.2. Сочинения П. Хиндемита

Ранний период. В 1920-е годы центре внимания композитора находятся оперы и камерно-концертные жанры. Он пишет четыре одноактные оперы – «Убийца – надежда женщин», «Нуш-Нуши», «Святая Сусанна», «Туда и обратно», и две трехактные – «Кардильяк», «Новости дня». Жанры и сюжеты соприкасаются с экспрессионизмом, неоклассицизмом, урбанизмом, в музыкальном языке заметно влияние Р. Вагнера, Р. Штрауса, К. Дебюсси. Оперы делятся на 2 группы: первая представляет тип «драмы крика», ужасов («Убийца», «Сусанна», «Кардильяк»), вторая раскрывает образы пародии, сатиры, эксцентрики.

Оперы «Убийца – надежда женщин» и «Святая Сусанна» воспринимаются двойственно: по музыке – это «хроматизированный Вагнер», по сюжету – экспрессионизм; в первой опере показана борьба полов, во второй – эротика и церковный аскетизм. «Нуш-Нуши» имеет антиромантическую направленность, в музыке – пародия на «Тристана» Р. Вагнера, в сюжете – мистификация «Тристана». Это жанр «антиоперы», который воспринимается

как издевательство над самим жанром (Нуш-Нуши – огромная крыса). «*Туда и обратно*» – веселый скетч о бракоразводном деле (после ссоры и убийства жены муж бросается в окно, но раскаивается, влезает назад, и действие идет в обратном порядке: те же санитары вносят обратно труп женщины, она воскресает, мужчина и женщина ругаются, и он уходит). «*Новости дня*» представляет двойную пародию: на буржуазное предпринимательство (люди превращаются в новости дня) и на романтизм, конкретно на итальянскую оперу (центральная ария Лауры в ванной комнате отеля решена в духе типичных итальянских фиоритур, выражает радость от купания в горячей воде в мыльной пене), в то же время здесь воплощаются идеи урбанизма – прославление новинок НТР (в эти годы в городах Германии появилось централизованное горячее водоснабжение). «*Кардильяк*» – серьезная опера, в центре которой – ювелир-маньяк, отслеживающий и убивающих своих покупательниц с целью вернуть украшения. Центральная сцена оперы – пассакалия, рисующая расправу народа над злодеем.

В камерной и концертной музыке также выступает тенденция отрицания ближайшего прошлого. П. Хиндемит отказывается от жанра симфонии, симфонической поэмы, рапсодии, сонаты. Вместо этого он культивирует камерные ансамбли, в которых ведущую роль играет принцип барочного концертирования. *Необарокко* предстает как компонент широко понимаемого *неоклассицизма*. Другой аспект – музыка быта XX века; рэгтайм, шимми, бостон воплощают приметы *урбанизма*. Композитор опирается на два жанра: старинная танцевальная сюита и старинный концерт. Первый реализован в *фортепианной сюите «1922»* (5 частей: марш, шимми, бостон, ноктюрн, рэгтайм)

– этой «поэме современного города» (Б. Асафьев) с влиянием джаза, а также в Камерной музыке №2 для духовых (марш, вальс-бостон, хорал, интермеццо, финал). Второй жанр представлен в Камерной музыке №1, 3-7: №1 – *concerto grosso*, остальные – сольные концерты для солиста с ансамблем.

Зрелый период. Симфония «Художник Матис» (1934) образно и тематически связана с оперой «Художник Матис» (1934), но по концепции и драматургии представляет самостоятельное сочинение. На первый план выдвигаются крупные философские проблемы, осмысляющие судьбы искусства и человека в новых условиях. Опера на исторический сюжет трактовала современность сквозь призму истории. Главный герой – выдающийся немецкий художник эпохи Реформации и крестьянской войны 20-х гг. XVI в. Матис Грюневальд, автор Изенгеймского алтаря – ранимый, гонимый, с трудной судьбой. П. Хиндемит сам написал либретто, придерживаясь исторической хроники, но добавив новые персонажи и детали сюжета. Трактовка сюжета оказалась исключительно злободневной, включала полные трагизма сцены смутного времени с их невероятной жестокостью и бессмысленным вандализмом; религиозная нетерпимость и акты сожжения еретических книг напоминали нацистские расправы. Идея оперы – мучительный поиск истины, готовность к самопожертвованию, вера в добро. Здесь показано двойное противостояние: религиозное (католики и протестанты) и гражданское (крестьяне и помещики). Опера была поставлена в Швейцарии (1938), а в Германии запрещена по личному приказу фюрера. П. Хиндемит создает симфонию по совету дирижера В. Фуртвенглера, ее первого исполнителя. Сама опера мало

сценична из-за преобладания состояний размышления (продолжение традиций Р. Вагнера).

Три части симфонии – это три картины знаменитого Изенгеймского алтаря Грюневальда, их музыкально-философская версия. Название *I части* – «Концерт ангелов» – носит метафорический характер, так как радость от совместного музицирования ангелов – идеал для каждого музыканта, что было важно для Хиндемита-исполнителя. В качестве идеала выступает соразмеренность и красота. Музыка этой части величава и лучезарна. Сонатная форма имеет индивидуальную трактовку: вступление – цитата старинной немецкой песни «Три ангела пели», которую проводят три тромбона в унисон, она звучит как светлый гимн; в экспозиции главная (8 т. до ц. 3)²⁶, побочная (ц. 7) и заключительная партии (ц. 10) – светлые, взаимодополняющие; разработка (4 т. до ц. 12) включает два этапа: первый – двойная фуга, полифоническое развитие двух тем экспозиции – главной и побочной, второй этап (ц. 16) решен как продолжение фуги, к которой добавляется в качестве *cantus firmus* тема из вступления, таким образом, П. Хиндемит соединяет все три темы-носители идеала; реприза – сначала ложная, главная партия звучит на полтона выше (ц. 18), заключительная следует также не в своей тональности, и лишь затем вводится начальный мотив главной партии в тонике (3 т. до ц. 22), которая утверждается в побочной теме (6 т. до ц. 23); кода краткая (4 т. после ц. 23), на теме главной партии.

II часть – «Положение во гроб», лирико-философский центр симфонии; по существу это похороны идеала –

²⁶ См.: П. Хиндемит. Симфония *Художник Матис*. Партитура. Москва: Музыка, 1966.

невозможность его при фашистском режиме. Музыка основана на модернизации барочных траурных жанров: сдержанная сарабанда – 1-й элемент, *lamento* (т. 4) – 2-й элемент. Форма – простая трехчастная, средняя часть (4 т. до ц. 2) развивает интонации *lamento*, реприза динамическая (ц. 3). Линеарное движение голосов, остродиссонантные созвучия, использование уменьшенных ладов сообщают музыке экспрессивность, но без излишней аффектации, что демонстрирует антиромантические традиции.

III часть – «Искушение святого Антония» – самая крупная часть, кульминация цикла. На картине Грюневальда – чудища, у П. Хиндемита – фашистские твари. Театральность, динамика, зримость живописных образов художника блистательно переданы оркестровой палитрой композитора. Форма – сонатная с эпизодом вместо разработки, зеркальной репризой и кодой, форма второго плана – концентрическая. В этой части представлены три группы образов: 1) натиск сил зла: вступление – атональная тема, главная тема – ритм скачки (13 т. до ц. 2); 2) иллюзорное спокойствие: побочная тема (ц. 6) – обманчиво позитивная, в контрапункте к ней звучит тема креста; 3) крики страдания: заключительная (ц. 10) – нисходящая секунда с острым диссонансом. Эпизод (9 т. после ц. 13) – трель в верхнем регистре (образ дьявола) и квазиромантическая тема у виолончелей; в опере это тема Урсулы-блудницы, соблазняющей Антония. В репризе сначала звучит побочная партия в обращении (6 т. после ц. 17), затем главная (7 т. до ц. 26). В коде (14 т. до ц. 28) вводится преобразованная тема вступления (9 т. после ц. 28) и две новые темы – секвенция Фомы Аквинского «*Lauda Sion Salvatorem*» (ц. 31) и *Alleluia* (6 т. до ц. 35). Генеральный контраст создается между материалом

части и кодой, где сопоставлены мир зла на Земле и добро в христианских идеалах.

Фортепианный цикл «Ludus tonalis» («Игра то-нальностей»), 1942 г. – вершина фортепианного творчества композитора и выдающееся полифоническое произведение XX века, написанное к 200-летию второго тома баховского «Хорошо темперированного клавира». Цикл замечательно выразил идею порядка в музыке в понимании П. Хиндемита и особенности его тональной системы. В эти годы он все больше становится музыкантом-философом, которого особенно интересовала проблема Гармонии как определенной иерархии элементов.

Цикл включает 25 пьес: Прелюдия, 12 фуг во всех тональностях (без различия мажора и минора и без ключевых знаков), между ними 11 интерлюдий и в завершении – Постлюдия. П. Хиндемит располагает фуги не по полутонам, как И.С. Бах, а в соответствии со степенью акустического родства к основной тональности цикла C: сначала консонирующие интервалы в соответствии с обертоновым рядом, затем – диссонирующие (*c-g-f-a-e-es-as-d-b-cis-h-fis*). Все фуги, за исключением седьмой *in As* (которая имеет рубежное положение, завершая ряд консонирующих интервалов к C), тонально устойчивы, то есть начинаются и завершаются в одной тональности; все интерлюдии (за исключением тех, что звучат после второй и шестой фуги) – тонально разомкнуты, выполняя функцию перехода и подготавливая тонику, субдоминанту или доминанту последующей фуги. Особая роль в образовании симметрии отводится Прелюдии (C-Fis) и Постлудии (Fis-C), которые предвосхищают тональный план и подводят итог, причем Постлюдия представляет собой ракоходную инверсию

Прелюдии с перестановкой крайних голосов (буквально исполнение «вверх ногами» и «задом наперед»).

В жанровом отношении пьесы очень разнообразны. Интерлюдии более гомофонны по фактуре и опираются на маршевость, танцевальность (вальс, сицилиана, жига), песенность, фанфарность, токкатность, оstinatность; фуги содержат аллюзии на пастораль, сицилиану, вальс. Все фуги трехголосны, среди них есть 1 тройная (№1), 1 двойная (№4), две зеркальные (№3,10), канон со свободным басом (№11), стреттные фуги (№2,12), во многих из них используется обращение, увеличение, ракоход темы и их сочетания. Высокое полифоническое мастерство, яркость и оригинальность цикла обеспечили ему достойное место в музыкальной классике XX века.

Поздний период. Симфония «Гармония мира» (1951). Как и «Художник Матис», имеется и опера «Гармония мира», и симфония с тем же названием. В 1940-е гг. П. Хиндемит написал либретто пятиактной оперы, в 1951 закончил музыку симфонии, а в 1957 завершил музыку оперы. Опера не прижилась на сцене (в ней много философских размышлений), а симфония превзошла ее и по популярности, и по степени симфонического обобщения идеи «мировой гармонии». Это кульминация философских воззрений Хиндемита. Композитор опирался на опыт предшественников: античные мыслители считали, что каждая высота звука соответствует определенным планетам, они соединяли многие понятия математики и музыки; средневековые теологи Августин и Боэций продолжили идею гармонии сфер, в начале XVII века их поддержал И. Кеплер, закрепивший гелиоцентрическую концепцию

Н. Коперника. Опера показывает жизнь и искания великого немецкого ученого Иоганна Кеплера в эпоху Тридцатилетней войны в Германии.

В симфонии три части, названия которых взяты у древних мыслителей, где музыка есть звуковой эквивалент космоса: «*Musica instrumentalis*», «*Musica humana*», «*Musica mundana*». **1 часть «*Musica instrumentalis*»** – сонатная форма с обрамлением, т.е. вступление и заключение содержит одинаковый материал. Вступление представляет собой ядро и развитие – мордент и цепочка чистых кварт. В опере эта музыка выражает комету Галлея, символ надвигающегося несчастья. Звуки ядра – *mi-fa* расшифровываются как *misera* – нищета, *famis* – голод. Тема проводится 13 раз по типу *cantus firmus*, означая, что земные беды идут из космоса. Все проведения звучат в одной тональности, но обновляется оркестровка и контрапунктирующие голоса. Экспозиция показывает горести и страдания. Главная партия (8 т. после ц. 4)²⁷ – жесткий марш (в опере это завоеватель Валленштейн), побочная партия (4 т. до ц. 9) – островок лирики, заключительная партия (7 т. после ц. 11) – агрессивное скерцо (в опере – свита Валленштейна). Разработка (11 т. до ц. 13) решена в полифонической технике, где агрессия усиливается: это двойная fuga с введением *cantus firmus* из вступления (ц. 16 – подключение *cantus firmus*), мотив кометы звучит в обращении и растянут. В репризе дается сближение образных сфер, она начинается с побочной партии (8 т. после ц. 23), главная партия (4 т. до ц. 27), не-

²⁷ См.: П. Хиндемит. Гармония мира. Симфония. Москва: Музыка, 1968.

смотря на острую ритмику, заметно смягчается. В коде звучит марш (6 т. после ц. 28), затем контрапунктически объединяются заключительная тема и *cantus firmus* (ц. 30).

II часть «Musica humana» воплощает психологический уровень порядка; в опере это душевные переживания астронома И. Кеплера. Форма – сложная трехчастная с кодой. В I части звучит горестная декламация, в средней (ц. 3) – элегическое соло гобоя, в репризе (ц. 6) контрапунктически объединяется материал обеих частей. В коде (16 т. до ц. 9) у скрипки соло призрачно звучит вальс на 3/4 просветленного характера, символизируя примирение со смертью.

III часть «Musica mundana» выражает вселенский, космический порядок, позитивный и гармоничный. Тональность *in E* – это тональность Гармонии и Мира, величественная и могучая, она многократно утверждается. П. Хиндемит использует «большую полифоническую форму» (В. Протопопов), состоящую из ряда разделов: 1) экспозиция и разработка фуги; 2) пассакалия, содержащая 10 проведений темы (9 т. до ц. 5); 3) инструментальный речитатив (6 т. до ц. 14); 4) реприза фуги с присоединяющейся новой темой, две темы сначала звучат контрапунктически и имитационно (8 т. до ц. 17), затем проводится только вторая тема (ц. 23), а в заключении мощно утверждается основная тема (ц. 25). Фуга и пассакалия построены на едином тематическом материале, причем пассакалия намного превышает фугу по своим масштабам. Не прибегая к сонатной форме, композитор достигает подлинно симфонического развития, и в этом он продолжает традиции И. Брамса и позднего Л. Бетховена.

Контрольные вопросы к теме 8

1. Дайте общую характеристику творчества П. Хиндемита.
2. В чем проявился неоклассицизм П. Хиндемита?
3. Каковы идеи ранних опер П. Хиндемита?
4. Каковы особенности симфонии «Художник Матис» П. Хиндемита?
5. Каковы особенности фортепианного цикла «Ludus tonalis» П. Хиндемита?
6. Каковы особенности симфонии «Гармония мира» П. Хиндемита?

Литература

1. Задерацкий В. Полифония как принцип развития в сонатной форме Щостаковича и Хиндемита. В: Вопросы музыкальной формы. Вып.1. Москва, 1967.
2. Коннов В. Симфония Хиндемита «Гармония мира», ее философские и эстетические предпосылки. В: Критика и музыковедение. Москва, 1975.
3. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Москва, 1974.
4. Леонтьева О. Хиндемит. В: Музыка XX века. Очерки. Ч. 2, кн.4. Москва: Музыка, 1984, с. 307-329.
5. Пауль Хиндемит: Статьи и материалы. Москва, 1979.
6. Синянская Н. «Гармония мира» П. Хиндемита как философская музыкальная драма. В: Очерки по истории зарубежной музыки XX века. Ленинград: Музыка, 1983, с. 19-39.
7. Холопов Ю. Н. О трех зарубежных системах гармонии. В: Музыка и современность. Вып. 4. Москва: Музыка, 1966, с. 216-329.
8. Холопов Ю. Н. Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита. В: Музыка и современность. Вып. 1. Москва: Музыка, 1962, с. 303-338.
9. Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шёнберга, Хиндемита. Москва, 1975.
10. Luttmann S. Paul Hindemith: a guide to research. New York: Routledge, 2005.

ТЕМА 9: КАРЛ ОРФ

9.1. Характеристика творчества К. Орфа

Карл Орф (1895–1982) относится к числу крупнейших немецких композиторов и педагогов-реформаторов XX века; он проявил себя также как этнограф, драматург, общественный деятель. В отличие от большинства современников, в том числе своего соотечественника П. Хиндемита, писавшего во всех жанрах, К. Орф сосредоточил свое творчество преимущественно на одном – вокально-театральном, но представил его во множестве разновидностей: комедия, драма, мистерия, сценическая кантата, сценические игры, сценический концерт, представление и др. Всего он создал 15 музыкально-драматических произведений, несколько кантат, множество хоров.

В области педагогики К. Орф стремился приобщить к творческому музицированию детей, начиная с младшего возраста. Он помогал знаменитой танцовщице Доротее Гюнтер в организации в 1924 г. в Мюнхене школы гимнастики и танца, которая просуществовала до 1939 г. Здесь он разрабатывал систему «Шульверк» («школьная работа»), основанную на свободной групповой ритмической и танцевально-двигательной импровизации с использованием простейших, в основном ударных, музыкальных инструментов. В 1963 г. в Зальцбурге был открыт Институт, названный после смерти композитора «Институтом Карла Орфа». Сейчас это центр подготовки педагогических кадров для музыкального воспитания дошкольников и учащихся общеобразовательных школ, который также занимается исследованиями в области общего музыкального образования. Педагогическая система К. Орфа получила признание во всем мире. Она отражена в пяти книгах «Шульверка».

Как этнограф К. Орф работал совместно с профессором Мюнхенского университета Куртом Хубером, впоследствии репрессированным за деятельность в антифашистском Сопротивлении. Хубер приобщил К. Орфа к фольклорным экспедициям в горных областях Баварии. Это оказало сильное воздействие на композиторское творчество Орфа, определив его неофольклорную направленность.

Ранний период. К. Орф родился в Мюнхене в семье потомственных военных, первым учителем игры на фортепиано стала его мать. К. Орф обучался в гимназии, но не закончив ее, избирает карьеру профессионального музыканта. Он проходит курс подготовки в Мюнхенской музыкальной академии (1912-1914), а затем работает концертмейстером оперного театра, занимается самообразованием и берет частные уроки. Погрузившись в атмосферу театра, он выполняет функции капельмейстера, дирижера, осветителя и др. В 1917 г. К. Орфа мобилизовали на фронт, где он получил тяжелую контузию, от которой восстанавливался целый год, но затем смог вернуться к работе капельмейстера. Он увлекается творчеством И.С. Баха, К. Монтеверди и других мастеров прошлого. В 1930-е годы К. Орф пишет ряд хоровых сочинений, в которых уже видны ростки его индивидуального стиля.

Зрелый период ознаменован появлением сценической кантаты «*Carmina Virgana*» (1936), выдвинувшей К. Орфа в число композиторов европейского масштаба. Затем он создает «*Catulli carmina*» («Песни Катулла» – «сценические игры» на стихи древнеримского поэта Катулла, 1943), а позже – «Триумф Афродиты» (1951) и объединяет их в театральный триптих «Триумфы». Он пишет также сказочные оперы «Луна» (1939), «Умница» (1942), драму «Бернауэрин» (1946) и античную трагедию «Антигона». В произведениях

военных лет в иносказательной, завуалированной форме К. Орф сумел выразить свое отношение к нацистскому режиму, вложив горестный текст в уста оперных героев – шутов и бродяг. Много сил К. Орф отдает детскому музыкальному воспитанию.

В *поздний период* творчества композитор пишет хоры, античные трагедии «Царь Эдип», «Прометей» и «Мистерию о конце времени», которая также вошла в трилогию сценических духовных произведений.

В стилевом отношении творчество К. Орфа отчасти напоминает И. Стравинского «русского периода». При этом он явился полной противоположностью А. Шенбергу и П. Хиндемиту, поскольку стремился освободить музыкальный язык от чрезмерной усложненности. «Новая простота», истоки которой виделись ему в далеком прошлом, обусловили тенденции *неофольклоризма* и *неопримитивизма*. В противовес «интеллектуальной» музыке А. Шенберга и П. Хиндемита, К. Орф культивировал эмоцию, освобожденную от излишнего груза знаний, возрождая синкретический тип мышления древних как союз музыки-движения-слова.

9.2. Сочинения К. Орфа

Ведущий жанр творчества К. Орфа – музыкально-театральный. Он возрождает следующие жанры и формы:

1. Античные трагедии (по Софоклу): «Антигона», «Царь Эдип», «Прометей».
2. Средневековые мистерии торжественно-светлого характера: «Рождественская мистерия», «Пасхальная мистерия», «Воскрешение Христа» и одна мрачная, апокалиптическая – «Мистерия на конец света».

3. Зингшпиль XVII века: «Луна», «Умница», «Хитрецы» (это произведение исполняют драматические актеры, они вообще не поют, их речь звучит на фоне ударных инструментов). «Луна» – сатира на фашистскую действительность (4 солдата украли луну, устроили оргию, но добро побеждает, и луна возвращается на небо). «Умница» – об алчности, глупости и несправедливости, которую может победить только женская хитрость (дочь крестьянина спасает своего отца от произвола короля, разгадывает его загадки и помогает торжеству правды).
4. Музыкальная драма вагнеровского типа – «Бернауэрин» (о безвинно сожженной девушке Агнес), в память о казненном друте К. Хубере.
5. Сценические кантаты как соединение пения (соло, хор), звучания инструментов и театра (сценическое действие, декорации). Наиболее популярны три сценические кантаты с общим названием «Триумф».

При этом *мистериальные черты* присущи большинству произведений композитора, что раскрывается в аллегоричности, в синкретичности привлекаемых средств, использовании принципов условного театра, разбивающего действие на несколько планов и дающего многослойный смысл. Другая особенность театра К. Орфа – многоязычие, опирающееся на старонемецкий, старофранцузский, баварский диалект, латынь, которые часто соединяются в одном произведении. С многоязычием связано и многообразие жанровых истоков, затрагивающих античность, средневековье, Возрождение.

Театр К. Орфа – *синтетический*, но далекий от романтического понимания синтеза искусств. Его актер универсален – это поющий и танцующий мим, действующий в

условном аллегорическом театре; он рассказывает, показывает и комментирует происходящее с большой долей иронии и гротеска.

Композитор отказывается от симфонизации музыкального театра, заменяя оркестр чрезвычайно разнообразным ансамблем, включающим большое количество ударных. Он часто использует несколько фортепиано, трактуя их как ударные инструменты. Резко сокращается роль струнных, возрастает значение духовых, как будто музыка возвращается к своим истокам – шумам, ударам и звонам, которые раньше воспринимались как звуковые символы.

Пересматривая отношение к оркестру, композитор сосредоточивает исключительное внимание на человеческом голосе, однако это не итальянское *bel canto* и не *Sprechgesang* нововенской школы, а новый синтез слова и сценического ритма – «рождение музыки прямо из слов», по словам самого К. Орфа. Композитор использует следующие разновидности театрального слова:

- 1) разговорная речь;
- 2) ритмизованное слово без определенной высоты;
- 3) псалмодирование на одном звуке (иногда со свободной мелизматикой);
- 4) собственно пение.

Исключительная роль театрального слова объясняется тем, что К. Орф часто пишет свои музыкальные пьесы именно для драматических актеров, и пению в них отводится минимальная роль.

Стиль К. Орфа – простой, лаконичный, с обилием оstinatных ритмических формул, органных пунктов, без мотивного развития, с господством ударной звучности, с диатонической, нередко одноголосной партией хора, изложенной ровными крупными длительностями. Отказываясь

от симфонических средств мотивно-разработочного развития, выработанных классицизмом и романтизмом, а также от полифонии, широко вошедшей в обиход композиторов XX века, К. Орф выбрал почти примитивные, архаические средства – простые мелодические попевки и ритмы, элементарные гармонии с редкими хроматизмами, с модальной диатоникой и аккордами нетерцовой структуры, прозрачную фактуру, куплетные и вариационно-строфические формы, варианты принципы работы с материалом. Возвращая музыку к первоисточкам, эти средства чрезвычайно сильно воздействуют на слушателя.

К. Орф смело противостоит всему, что в его время считалось авангардным – экспрессионизму, атонализму, додекафонии, но его музыка обладает особой глубиной и убедительностью при внешней простоте и доступности: композитор сумел создать свой уникальный в эстетическом и языковом плане стиль.

«*Carmina Burana*» – «**Баварские песни**», сценическая кантата. С премьеры этого сочинения в 1937 г. началась слава К. Орфа как композитора. Название взято от наименования сборника «вольнолюбивых стихов» вагантов XIII в. Это странствующие поэты, своего рода средневековые «диссиденты», критикующие власть церкви. Ваганты воспевали любовь, земные радости, вино и античных богов, но показывали бренность всего сущего и непрочность человеческого счастья. Олицетворением этого служило колесо Фортуны – излюбленная средневековая аллегория, изображение которой открывало сборник (в центре – богиня удачи, а по краям четыре человеческие фигуры с надписями: «Я буду царствовать» – «Я царствую» – «Я царствовал» – «Я есть без царства»).

Тексты представляют грубую, вульгарную латынь, перемежаемую крепкими баварскими словечками. Из 250 текстов этого сборника К. Орф отобрал 24, преимущественно на латыни, но также на старонемецком и старофранцузском. Все тексты оставлены без перевода, поскольку К. Орфа волновали «захватывающий ритм и картинность стихов». В кантате задействованы большой смешанный хор, малый и хор мальчиков, симфонический оркестр тройного состава с расширенной группой ударных и двумя фортепиано. Сценическое представление не предполагает последовательного развития сюжета или показа взаимоотношений конкретных героев, поскольку это не сюжетная драма, а статический театр живых картин.

В кантате 3 части, обрамленные прологом и эпилогом, всего 25 номеров.

Пролог «Фортуна – повелительница мира» – №№1-2;

1 часть «Ранней весной» – №№3-10;

2 часть «В кабаке» – №№11-14;

3 часть «Двор любви» – №№15-24;

Эпилог – №25 – повторение первого номера.

Сквозь завесу простоты и архаики проступают философские идеи:

1. Вечная идея – человек и судьба; судьба – повелительница мира, изменчивая как луна; колесо Фортуны постоянно вращается, и человек оказывается то наверху, то внизу. Тема судьбы характеризуется краткими ячейками, жестким ритмом, диссонансами, модалным колоритом (опора на фригийский тетрахорд), главенством оstinato.
2. Выявление контрастных сторон человеческой души, выражение счастья, любви, красоты природы.

3. Обличение зла и порока: 2-я часть – картина обжорства и пьянства монахов (№11); «Плач жареного лебедя» (№12) – *lamento* с припевом, в котором средневековый хорал переплавлен через регтайм; проповедь пьяного монаха (№13); оргия пьяных монахов (№14).

Многие приемы, используемые К. Орфом в кантате «*Carmina Burana*», уходят своими корнями в архаические фольклорные заклинания, что сближает его неофольклоризм с творчеством И. Стравинского и Б. Бартока.

Контрольные вопросы к теме 9

1. Дайте общую характеристику творчества К. Орфа.
2. В чем отличие стиля К. Орфа от большинства его современников?
3. Какие особенности характеризуют музыкальный театр К. Орфа?
4. Какова идея, жанр, структура, драматургия и особенности музыкального языка кантаты «*Carmina Burana*» К. Орфа?

Литература

1. Браиловский М. Жанровые и поэтические истоки «Триумфов» К. Орфа. В: Вопросы теории и эстетики музыки, вып.9. Ленинград, 1969.
2. Леонтьева О. К. Орф и П. Хиндемит. В: Музыка и современность [вып.1]. Москва, 1962.
3. Леонтьева О. Карл Орф. Москва, 1984.
4. [Леонтьева О.] Орф. В: Музыка XX века: Очерки. Ч. 2: 1917 – 1945. Кн.4. Москва, 1984.
5. Система детского музыкального воспитания К. Орфа /Под ред. Л. Баренбойма. Ленинград, 1970.
6. Элементарное музыкальное воспитание по системе К. Орфа: Сб. статей /Под ред. Л. Баренбойма. Москва, 1978.

ТЕМА 10: ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ

10.1. Характеристика творчества И. Стравинского

Выдающийся русский композитор, Игорь Федорович Стравинский (1882–1971) принадлежит к числу крупнейших новаторов XX века. Его творчество отличается необычайной образно-стилистической множественностью, порой противоречивостью, но парадоксальных зигзагах его эволюции отразились не только черты личности, но и сложной социальной действительности. При жизни композитора его творчество оценивалось очень неоднозначно, порой прямо противоположно. Его называли «композитором-хамелеоном», «человеком тысячи одного стиля», «законодателем музыкальных мод», «изобретателем музыкальных блюд на мировой кухне». Действительно, резкие и неожиданные стилистические повороты эпатировали слушателей, приводя к скандалам на премьерах (например, первое исполнение «Весны священной», Октета для духовых, Секстета). Внезапные модуляции из импрессионизма в неопримитивизм, затем в неоклассицизм и додекафонию, глубокие изменения в самом музыкальном языке стали чуть ли не главным свойством творчества И. Стравинского, на этом основании композитора часто обвиняли в беспринципности. Тем не менее, произведения его отмечены высокими художественными достоинствами и часто исполняемы. Долгая творческая жизнь и масштаб дарования композитора обусловили столь значительную эволюцию его стиля, которая не является исключительной в истории музыки (например, Л. Бетховен, А. Скрябин).

Жизненный путь И. Стравинского отмечен частыми переездами, и этот космополитизм, присущий ему как «гражданину вселенной», проявился также в его творческой

всеядности, стремлению к универсальности и всеохватности жанров и стилей. И. Стравинский родился в г. Ораниенбауме под Санкт-Петербургом в семье выдающегося певца, солиста Мариинской оперы Федора Стравинского, поэтому будущий композитор рос в атмосфере театра. С 9 лет он начал обучаться музыке, хотя родители не предполагали для него профессии музыканта. По окончании гимназии И. Стравинский поступил на юридический факультет Петербургского университета. Знакомство с Н. Римским-Корсаковым и начало систематических занятий с ним перевернули его жизненные планы. После сочинения двух ярких оркестровых пьес – «Фейерверк» и «Фантастическое скерцо» – И. Стравинский получает заказ от С. Дягилева на сочинение балета «Жар-птица» для сезона 1910 г. Так начался блестящий период «Русских сезонов» в Париже, который выдвинул И. Стравинского в число крупнейших композиторов XX века. Триумф балета «Жар-птица» сразу сделал его знаменитым. В 1911 г. он создает «Петрушку», а в 1913 – балет «Весна священная», премьера которого провалилась, но уже через год балет был реабилитирован и признан шедевром.

С 1914 г. в связи с военными событиями композитор на 7 лет поселяется в Швейцарии, где продолжает разрабатывать фольклорную тему и экспериментирует в области театра. В 1920 г. он переезжает в Париж, здесь не только активно сочиняет, но и выступает как исполнитель своих произведений в качестве пианиста или дирижера. С 1939 г. композитор живет в США, читает цикл лекций в Гарвардском университете, изданный позднее как «Музыкальная поэтика». Знакомство с молодым дирижером Робертом Крафтом в 1947 г. положило начало сотрудничеству и тесному общению, на основе которого были опубликованы «Диалоги».

В 1962 г., почти через 50 лет после своего отъезда, И. Стравинский посетил родину, побывал в Москве и Ленинграде, общался с композиторами и слушателями. Он до самого преклонного возраста активно работал, много сочинял и совершал концертные турне. Похоронен в Венеции.

При всей контрастности соседних по времени написания сочинений, каждый творческий период И. Стравинского имеет сходные черты.

В так называемый *русский период* (1908 – начало 1920-х гг.), вершинными произведениями которого являются балеты «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», хореографические сцены «Свадебка», И. Стравинский проявлял особый интерес к древнейшему и современному ему русскому фольклору, к ритуальным и обрядовым образам, балагану. В эти годы формируются принципы музыкальной эстетики И. Стравинского, связанные с «театром представления», закладываются основные элементы его музыкального языка – попевочный тематизм, свободный метроритм (нерегулярная акцентность), использование принципов оstinatности и вариантного развития.

В следующий, так называемый *неоклассицистский период* (до начала 50-х гг.), на смену русской тематике приходит античная мифология, существенное место занимают библейские тексты. И. Стравинский обращается к различным стилевым моделям, осваивая приемы и средства европейской музыки барокко (например, в опере-оратории «Царь Эдип»), технику старинного полифонического искусства («Симфония псалмов» для хора и симфонического оркестра) и др. В этот период также написаны балет с пением «Пульчинелла» (на темы Дж. Перголези), балеты «Поцелуй феи» (связанный с музыкой П. Чайковского), «Орфей», Вторая симфония «*in C*», Третья симфония «В трех частях»,

опера «Похождения повесы». Названные произведения явились не столько высокими образцами стилизации, сколько яркими и оригинальными сочинениями, в которых автор, используя различные историко-стилистические модели, создает в соответствии со своим индивидуальным музыкальным языком современные по звучанию произведения.

Поздний период творчества (с середины 1950-х гг.), который условно называют *додекафонным* (т.к. не все сочинения являются серийными), характеризуется преобладанием религиозной тематики (например, «Священное песнопение», «Заупокойные песнопения» и др.). По сравнению со средним периодом творчества, где преобладали инструментальные сочинения, здесь значительно усиливается роль вокального начала. Композитор обращается к додекафонной технике, однако использует ее свободно: соединяет серийные и тональные принципы, не становясь ортодоксальным додекафонистом.

А. Онеггер назвал И. Стравинского «мастером музыкального ремесла». «Мастер ремесла» и «поэт порядка» – уточнил музыковед М. Друскин, и это взаимодополняющие понятия, помогающие объяснить неустанность художественных исканий композитора.

Всего И. Стравинский написал: 4 оперы – «Соловей», «Мавра», «Царь Эдип», «Похождения повесы»; **12 балетов** – «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», «Байка про лису, петуха, кота да барана», «История солдата», «Пульчинелла» (балет с пением), «Свадебка» (хореографические сцены с пением и музыкой), «Аполлон Мусaget», «Поцелуй феи», «Игра в карты», «Орфей», «Агон»; **кантаты** «Вавилон», «Плач пророка Иеремии», «Священное песнопение», «Заупокойные песнопения», Месса и др.,

«Симфония псалмов» для хора и оркестра; *3 симфонии; концерты* – «Базельский», для скрипки с оркестром, для фортепиано и духовых инструментов, концерт для двух фортепиано соло, Эбеновый концерт для кларнета и джаз-бэнда; фортепианные сочинения – Соната, Серенада *in A*, Соната для двух фортепиано, пьесы, хоры *a cappella*, романсы и песни, камерно-инструментальные ансамбли; *литературные сочинения* – «Хроника моей жизни», «Музыкальная поэтика», «Диалоги» (шесть книг).

Несмотря на стиливые контрасты, творчество И. Стравинского отличается определенным единством, обусловленным его русскими корнями и наличием устойчивых элементов музыкального языка, проявляющихся в произведениях разных лет. Основные особенности музыкального стиля И. Стравинского объясняются антиромантической эстетикой с преобладанием возвышенной, надличной духовной атмосферой, а также проявлением игрового начала, обрядного, ритуального или мифологического действия. И. Стравинский – художник объективного типа, для него важны не личные эмоции и самовыражение, а отражение коллективного опыта и утверждение вечных ценностей. Его творчеству присущ особый художественный универсализм, позволяющий охватить и переработать и русскую архаику, и барокко, и французский классицизм, и джаз. В этом проявилась диалогическая природа стиля И. Стравинского.

Диалогичность реализуется в *методе работы по моделям* (классическим, барочным, античным и др.) – типичном для неоклассицизма, где используется принцип вариации на стиль. Обращаясь к мелодическим, фактурным, жанровым моделям, И. Стравинский не стремится к точному их воспроизведению, а переосмысливает первоисточ-

ник, подходя к нему глубоко индивидуально и проявляя художественный артистизм и техническую виртуозность. Новое создается в полемическом диалоге со старым, утверждая историческую преемственность и связь времен. Такого рода диалог культур характерен для всего XX века, и одним из первооткрывателей стал И. Стравинский.

Большая часть сочинений композитора написана для театра и связана с эстетикой «театра представления» с его условностью, изображением – в противовес «выражению» романтического типа в «театре переживания».

При обращении к фольклору у И. Стравинского наблюдается иной подход по сравнению с классиками XIX века: он применяет свободный сплав народного и собственного интонационного материала (в этом заключается главное отличие от фольклоризма XIX в.), использует принцип метроритмического варьирования попевок, основанный на переменных метрах, полиритмии, сменах темпов. Композитор широко вводит нерегулярно акцентный ритм, который благодаря своей острой, напряженной пульсации создает новое переживание времени, ощущение внутреннего неравновесия и динамического балансирования. Именно метроритмическое новаторство лежало в основе эстетической революции, совершенной в «Весне священной», и провозвестником нового художественного мироощущения стал ритм.

Особое место в опусах И. Стравинского занимают остигатные приемы, тембровая изобретательность, колоритные гармонические краски (политональность, полиладовость, бифункциональные аккорды, аккорды квартового строения и др.). Широко внедряется полифоническая техника, фактура отличается графичностью, линейризмом. В

целом звуковысотная система И. Стравинского больше опирается на мелодику, т.е. на горизонталь, которая создает наилучшие условия для мотивной игры. Ладовая централизация приобретает вид «системы полюсов» (термин И. Стравинского) – т.е. звуков (а не созвучий или классических аккордов), приобретающих роль временного устоя, который выделяется ритмически, фактурно (за счет дублировок), темброво, динамически.

При всем разнообразии форм структурная организация сочинений восходит к идее монтажа, то есть сюитного сопоставления небольших разделов, развивающихся на мотивно-ритмической основе. И хотя он писал сонаты и симфонии, сонатные формы глубоко переосмыслены и опираются на иной прием развития – вариантное обновление.

И. Стравинский явился одним из крупнейших новаторов своего времени, заложивших основы большинства авангардных приемов и техник XX века. Лучшие его сочинения существенно обогатили мировую культуру и оказали значительное воздействие на развитие современной музыки.

10.2. Сочинения И. Стравинского

Балеты «русского периода»

Наибольшую часть творческого наследия И. Стравинского занимают сочинения для театра, среди них ведущим оказывается жанр балета. И. Стравинский трактовал его очень своеобразно, новаторски. Вместо большого трехактного балета он культивировал одноактные балеты, хореографические сцены, представление с пантомимой и пением, а также бессюжетные балеты («Агон», «Аполлон Мусaget»). В создании художественного целого небывалое значение приобретает зрительный ряд спектакля: роскошные

декорации, экзотические костюмы, необычная хореография. Нередко балетмейстер М. Фокин, художники А. Бенуа, А. Головин, Н. Рерих становились соавторами сценария балета, давая толчок музыкальной мысли композитора. Именно так были созданы наиболее популярные «русские» балеты И. Стравинского – «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная». Установка на тесное единение музыкальной линии с изобразительной и пластической находится в общем русле театрального эстетизма движения «Мир искусства», чьи творческие установки оказались очень близки молодому композитору. Содружество с антрепренером С. Дягилевым, который привлекал для своих «Русских сезонов» в Париже лучшие творческие силы (Ф. Шаляпин, М. Фокин, А. Бенуа, танцоры В. Нижинский, А. Павлова, Т. Карсавина), принесло И. Стравинскому заслуженную славу: уже первый балет «Жар-птица» (1910) был назван в Европе «русским чудом».

В полной мере индивидуальность композитора раскрылась в гениальной музыке его балета «Петрушка» (1911), сценарий И. Стравинского и А. Бенуа, балетмейстер М. Фокин, декорации и костюмы А. Бенуа, образ Петрушки блестяще воплощен артистом В. Нижинским. Содержание балета достаточно простое – это банальный любовный треугольник: Петрушка влюблен в Балерину, но она предпочитает богатого экзотического Арапа, который под конец убивает паяца. Вся кукольная история как бы вставлена в рамку – картины народного гуляния. Противопоставление двух образных сфер – мира кукол (2-я и 3-я картины) и мира людей (1-я и 4-я картины) – усиливает черты театра представления. При этом Петрушка, кукла, наделен живой, страдающей душой, а людской мир с ярмарочной жизнью приобретает черты фантасмагории, театра масок.

В 1-й и 4-й картинах балета И. Стравинский создает новый тип массовой сцены в русском музыкальном театре – обобщенный образ ярмарочного гуляния, почерпнутый не «из жизни», а из карнавальной культуры с ее яркой внешней атрибутикой и художественным примитивом. Здесь показаны представители гуляющей толпы: балаганный дед, шарманщик с танцовщицей, ухарь-купец с цыганками, мужик с медведем, кучера и конюхи, ряженные и др. Хозяин театра Фокусник представляет своих кукол, и лишь они получают индивидуальные характеристики.

С Петрушкой в русскую музыку вошел необычный персонаж – эксцентричный и одновременно романтический. Два его лейтмотива построены на фанфарных звучаниях и кратких секундовых интонациях-стонах, передающих страдания Петрушки. Музыкальная характеристика Арапа воплощает его напыщенность, свирепость, тупость. Даже в любовном вальсе с балериной тема звучит на 2/4, показывая его неуклюжесть. В образе Балерины композитор подчеркивает бездушность, кукольность – ее танец сопровождается ритмом малого барабана, механически-плоская мелодия звучит у корнет-а-пистона.

Образы Петрушки, Фокусника, Арапа связаны со сферой усложненной хроматики, в то время как народные сцены опираются на полидиатонику. Здесь в «гармошечную» оркестровую ткань вплетены мелодии песен «Вдоль по Питерской», «Ах, вы, сени», «Под вечер осенью ненастной», «Я вечор млада», «Далалынь» и др., куклы по указу Фокусника пляшут блестящую и задорную «Русскую». Особую роль играет тембровая сторона музыки – весьма изобретательная и новаторская, необычайно живописная. Яркостью и свежестью отличаются и другие стороны музыкального языка: композитор широко применяет полиритмию и

полиметрию, мелодико-ритмическое остинато, нетрадиционное голосоведение и аккордику, параллелизмы, полифункциональные аккорды, политональность.

Музыка балета приобрела огромную известность и оказала большое влияние на композиторов XX века. Образ Петрушки – одинокого, страдающего, непонятого и в то же время представленного иронично-загадочно (неожиданное его воскрешение в конце), – оказался созвучен всему искусству XX века.

Столь же новаторским явился третий балет «русского» периода И. Стравинского – **«Весна священная»** (1913), поставленный с хореографией В. Нижинского, потерпевший полный провал на премьере и оцененный лишь впоследствии. Тема языческого варварства, архаический культ природы стали для И. Стравинского источником открытия новых эстетических ценностей и новой хореографии. Музыкальный язык достигает небывалой ранее сложности, в основе которой непривычно звучащие темы-попевки и жесткая динамичная ритмика.

В балете нет развернутого сюжета, две картины – «Поцелуй земли» и «Великая жертва» воспроизводят различные древнеславянские обряды.

I часть – «Поцелуй земли»:

Вступление

1. Весенние гадания
2. Пляски щеголих
3. Игра умыкания
4. Вешние хороводы
5. Игра двух городов
6. Шествие Старейшего-Мудрейшего
7. Выплясывание земли

II часть – «Великая жертва»:

Вступление

1. Тайные игры девушек
2. Хождение по кругам
3. Величание избранной
4. Взывание к праотцам
5. Действо старцев – человеческих праотцев
6. Великая священная пляска

В произведении противопоставлены два мира: юный, активный, радующийся – и мир старцев, могучий, но статичный и страшный. Каждой образной сфере – девической, мужской, старцев – свойственны свои тематические формулы, типы фактурного движения и оркестровка. Первая часть открывается вступлением – весенней пасторалью, затем идут хороводы и игры, где чередуются образы нежные девические и удалые мужские. В конце появляется Старейший-Мудрейший и следует сцена «Выплясывание земли». Вторая часть переводит действие в сферу таинства, на смену хороводам приходит обряд. На первый план выходят старцы, весь род подчиняется их действиям. Они выбирают и приносят в жертву Избранницу. Балет заканчивается «Великой священной пляской». Музыка строится как два *cre-scendo* и имеет две кульминации – в конце каждой части.

«Весна священная» уходит своими корнями в традиции русской музыки, воспевающей язычество («Руслан и Людмила», «Снегурочка»), но композитор насыщает действие особой энергией и драматизмом, которые рождают аллюзии с современностью. Тематизм балета опирается на интонации веснянок, колядок, элементы свадебных песен с трихордовыми оборотами, которые типизируются и сводятся к формульному архетипу. Попевки прорастают из интонационных зерен – они растягиваются и сжимаются, переставляются, сплетаются гетерофонно и политонально.

Ритм с его нерегулярной акцентностью (со свободно чередующимися размерами) превращается в первостепенный фактор выразительности.

Сцены балета объединены общностью попевок, растающих из одного номера партитуры в другой, что создает подлинный симфонический ток музыки. Напряженность музыкального развития достигается гетерофонными плетениями голосов фактуры (Вступление), применением расширенных тоник («Весенние гадания»), полиладовостью и политональностью («Тайные игры девушек», «Игра умыкания», «Игры двух городов») и повсеместным применением вариантности и остинатности.

Велико новаторство оркестрового мышления И. Стравинского (например, соло высокого фагота во вступлении звучит как языческая свирель, высокие деревянные изображают весенние заклички), при этом тембр и тип мелодии становятся нерасторжимыми.

С. Дягилев говорил, что «Весна священная» – это «Девятая симфония нового времени». Даже сейчас, спустя более ста лет, балет воспринимается как ярко новаторское сочинение, опередившее свою эпоху.

Опера-оратория «Царь Эдип» (1927) написанная на либретто Ж. Кокто по трагедии Софокла, представляет собой неоклассицистское сочинение. Стилистическими моделями для нее послужили опера *seria* и барочная оратория. Но по существу И. Стравинский создал особую разновидность музыкального театра, резко отличающуюся от романтической эпохи, так как его эстетика направлена против музыкальной драмы. Композитор использует номерное строение оперы (2 акта, 6 картин), ясно расчлененные классические формы, воссоздает характерные для оперы *seria* типы

арий – героическую, *lamento*, опирается на старинные интонационные формулы.

Опера звучит на древней латыни, что призвано подчеркнуть объективный, условный и возвышенный характер действия. Для понимания сюжета композитор вводит фигуру рассказчика, одетого в современный костюм и на французском языке поясняющего происходящие события. Благодаря этому фонетическая сторона текста приобрела у И. Стравинского самостоятельную музыкальную выразительность, он свободно трансформирует ее фонетику, поскольку латынь нужна ему как краска, придающая сурово-архаический колорит.

Черты ораториальности проявляются почти в полном отсутствии внешнего действия. Персонажи показаны в высшей степени условно, они представляют живые статуи, стоят неподвижно в специальных нишах, одеты в маски и хитоны, на них поочередно направляется свет. Хор расположен амфитеатром, также без движения, лица скрыты капюшонами.

Это объясняется особым замыслом композитора, который стремился воплотить драму не обычных человеческих личностей, а внеисторических образов-символов, «сосредоточить трагедию на роковой развязке». Образы трактуются как маски, люди – как статуи, жертвы неодолимой и слепой силы рока, где рок предстает как действенная сторона, а человек – страдающая. Психологическая линия оказывается подчиненной, так как личность героя и его переживания – лишь следствие неизбежного. Такой акцент, выявляющийся в трактовке И. Стравинского, не был свойственен трагедии Софокла, у которого раскрыта идея противостояния року, гордого утверждения личности, ее самооценности.

«Царь Эдип» – наиболее традиционное по музыкальному языку произведение И. Стравинского, в котором используются протяженные темы, квадратные структуры, лапидарные ритмы, преобладает гомофонно-гармоническая фактура. Музыкально-драматургическое развитие, в основе которого – развитие образа рока от этапа к этапу, отличается логикой и целеустремленностью. Лейтмотив рока – краткая триольная ритмоинтонация, традиционная для «тем судьбы», которая все время видоизменяется, проникая в тематизм арий, хоров, партию оркестра. С развитием конфликта рок проявляет себя все более отчетливо и в момент кульминации «одерживает победу». На протяжении всей оперы происходит сложное взаимодействие двух начал – личного и надличного, так как тема рока проникает в партии разных героев, придавая им дополнительную семантику, что усиливает внутреннюю динамику действия. Образ главного героя дан в развитии – от гордости и уверенности в своей правоте, до душевного разлада и окончательного краха при осознании своей вины (царь Эдип убил в поединке отца и женился на матери, не зная, что он их сын).

Двуплановость музыкальной драматургии (персонажи – рассказчик), двуязычие, старинные жанровые и интонационные модели, статичность внешнего действия (однако с напряженным внутренним развитием) подчеркивают временную и психологическую дистанцию, условность и объективность зрелища, апеллируют к принципам «театра представления».

«Симфония псалмов» (1930) для хора и оркестра на тексты из Ветхого завета. Это этапное сочинение для творчества И. Стравинского, одно из наиболее показательных для его неоклассицизма. Необычны исполнительские средства: хор мужской и мальчиков («монастырский состав»), из

оркестра исключены скрипки, альты и кларнеты, введены 2 рояля, которые трактуются в ударной манере, как ритмотембровая краска. В произведении проявляется равноправие вокального и инструментального начал, оно соединяет жанровые признаки симфонии и духовной кантаты.

Композитор отобрал фрагменты из двух псалмов, а третий использовал целиком: №28 – взывание грешника к небесному милосердию, №39 – благодарность за полученную милость, №150 – гимн похвалы и славы Всевышнему. Текст является своеобразной программой сочинения, он звучит на латинском языке, уводящем слушателя от повседневности и как бы «возвышающимся над временем».

Жанр симфонии получил в сочинении своеобразное претворение, так как композитор не следует классико-романтическим канонам. Выбор моделей обусловлен библейской темой, причем композитор объединяет разные традиции церковной музыки – католические и православные. Здесь имеются стилевые связи с полифонией барокко, григорианским хоралом, знаменным пением, в оркестре воспроизводится органная звучность и колокольность. Несмотря на неоклассицистскую направленность, в произведении преобладают возвышенные образы, полностью отсутствуют элементы условности и игры.

Симфония характеризуется классической цельностью, архаическим величием. Трехчастный цикл включает Прелюдию, Двойную фугу и *Allegro*. Драматургическим центром является финал, который по масштабу примерно равен первым двум частям, превосходя их по разнообразию развития. В целом музыкально-драматургическая концепция характерна именно для жанра симфонии в современном понимании, так что И. Стравинский, преобразуя внеш-

ний облик жанра, не изменяет его сущности. В основе сочинения лежит внутренний конфликт и его преодоление: путь от мрака и отчаяния к высшему торжеству и просветлению, который в трактовке И. Стравинского отличается неуклонностью динамического восхождения и силой достигнутого экстаза и просветления.

Цельность музыкальной драматургии подчеркивается интонационными связями между частями. Последовательность из двух малых терций в объеме уменьшенной квинты имеет сквозное значение, она входит в состав многих тем, хотя является не собственно темой, а лишь лейтинтонацией, каждый раз варьируемой и приобретающей новое воплощение. Так принцип монотематизма, типичный для романтиков, переосмыслен в духе додекафонной микросерии.

I часть написана в трехчастной форме со вступлением, тема вступления неоднократно повторяется, приобретая значение рефрена. Механическое безостановочное движение прелюдии напоминает токкату, она содержит две контрастные темы: первая тема – аккорд на *sf* и беспокойные ровные шестнадцатые, звучит сухо и отстраненно; вторая – секундовые интонации у хора на фоне остинатных фигураций (ц. 4)²⁸; ладовый контраст (соединение фригийского и гаммы тон-полутон) подчеркивает напряженность и душевный разлад. В средней части вводится мелодия с широкими скачками, создающая некоторый контраст (ц. 10), реприза возвращает первоначальные образы (ц. 12) в более мощном звучании.

²⁸ См.: И. Стравинский. Симфония псалмов. Москва: Музыка, 1969.

II часть – двойная fuga с раздельной экспозицией тем: сначала – инструментальной в *c-moll*, затем вокальной в *es-moll* (ц. 5) – условно «баховская» и «генделевская»; в разработке (ц. 9) темы соединяются, звучат стреттно (ц. 10), в репризе (ц. 14) они проводятся контрапунктически в полифоническом сочетании. Первая тема основана на видоизмененных терцовых лейтинтонациях, имеет инструментальную природу, вторая отличается вокальной распевностью. Форму можно трактовать и как две fugи, накладывающиеся одна на другую, по словам Стравинского – это «перевернутая пирамида из fug».

III часть содержит три раздела: развернутое медленное вступление, *Allegro* в сложной трехчастной форме и большой апофеоз. В коде И. Стравинский «стремился создать эффект гимнического песнопения, как бы нисходящего с небес». Основные тональности части – *C-dur* в крайних разделах и *Es-dur* в среднем – подводят итог ладогармоническому развитию: ладовая усложненность в I-й части, минорные тональности *c-moll* и *es-moll* – во II-й, и одноименные им мажорные в III-й.

Ведущие образы финала – это экстатический восторг и спокойная просветленность, рождающая ощущение возвышенной радости и полной гармонии. Этим состояниям соответствует стихия танца в *Allegro* и колокольность во вступлении и апофеозе. На программные ассоциации указал сам И. Стравинский – это танец царя Давида перед Ковчегом Завета и несущаяся по небу колесница Ильи-пророка, такие живописные образы отвечают мышлению театрального композитора. Основную тему *Allegro* (ц. 3) характеризуют напряженность, импульсивность ритмики, в сопровождении обыгрываются терцовые лейтинтонации, кульминация звучит как взрыв энергии. Краткий средний

раздел (ц. 13) развивает основной тематизм в тональности *Es-dur*, реприза (ц. 14) продолжает движение. Кода-апофеоз (ц. 22) возвращает гимнические образы высокой одухотворенности.

В целом «Симфония псалмов» отличается ритуальной серьезностью, строгостью и искренностью выражения, раскрывая в полной мере мирозерцание художника.

«Симфония в трех частях» (в другом переводе – «Симфония в трех движениях», 1945) явилась откликом на трагические события войны. Она близка типу большой классико-романтической симфонии, трактованной индивидуально. Здесь наблюдается взаимопроникновение форм симфонии и *concerto grosso*, что проявляется в свободном использовании традиционных схем и широком внедрении концертирующих эпизодов. Концертность представлена как сольными эпизодами (фортепиано в I-й части), так и ансамблевыми, напоминающими барочные, например, в I-й части концертирует фортепиано поочередно со струнными (ц. 7)²⁹, валторнами (ц. 38), деревянными духовыми (ц. 44-48, 76-88), медными духовыми (ц. 73-75), во II-й части арфа с флейтой, кларнетом, гобоем, в III-й – фаготы (ц. 148), тромбоны с фортепиано в фугато.

Другой важной особенностью симфонии является принцип монтажности, идущий от кинодраматургии. Резкость контрастных сопоставлений, лихорадочный ритм смены эпизодов ассоциируется с кадровым принципом. При этом традиционные симфонические темы заменены тематическими образованиями с использованием мотивов-попевок.

²⁹ См.: И. Стравинский. Симфония в трех частях. Москва: Музыка, 1967.

Форма I части соединяет черты сонатной структуры (с эпизодом и зеркальной репризой) и трехчастности. Ее драматизм рождается из грозных фанфарных кличей, маршевых ритмов и преобладающего токкатного движения. В начале I части формируется интонационное зерно всей симфонии с интервалами терций и секст, которое прорастает по мере развертывания материала. Главная партия – суровая и решительная, со стремительным гаммообразным взлетом и возгласами-ходами по звукам аккордов (*C-dur* с пониженными II и VI степенями). В ней выделяется еще один элемент (1 т. после ц. 5) – движение по звукам трезвучия *g-moll* у валторн, вырастающее из заключительных фанфарных ходов начальной темы и близкое ей по характеру. Побочная партия (ц. 7) вводит тревожный синкопированный ритм, роль которого в первой части чрезвычайно велика. Здесь и далее он нередко поручен ударно трактованному фортепиано. Заключительная партия (ц. 13) воплощает образы боли и отчаяния, она построена на секундовых интонациях, скандированных на *ff* в высоком регистре на фоне маршевого ритма. В среднем разделе (ц. 22) преобладает изложение концертирующего типа: это поток непрерывно сменяющихся тематических образований, где некоторые интонационно близки основным темам, другие нет. Реприза – зеркальная, начинается с побочной партии (ц. 88). Проведение главной темы (ц. 105) перемежается с хоралом медных – отголосок образов страдания, а все в целом совмещает признаки коды.

II часть – *Andante* в трехчастной форме, изящная мелодия скрипок включает лейтинтервалы симфонии, ей отвечает отыгрыш флейты. Это образ недостижимой красоты.

III часть – вариации и фугато, однако в целом преобладает монтаж контрастных эпизодов. Здесь разворачивается военный сюжет, звучит шумный марш медных духовых, интонационно близкий лейткомплексу симфонии. Марш оборачивается гротеском, карикатурой (ц. 148) и вновь разрастается, его ритмика преобразуется в ритм румбы (ц. 161), что ассоциируется, по словам И. Стравинского, с «передвижением военных машин». Эпизод фугато (ц. 170) – своего рода собирание позитивных сил, начало поворотного момента финала, из которого вырастает волевое шествие (ц. 191), символизирующее победу.

Симфония принадлежит к числу немногих сочинений у И. Стравинского, явившихся откликом на события современности; композитор достиг в ней совершенства и глубины воплощения замысла.

Октет для духовых (1923) включает флейту, кларнет, 2 фагота, 2 трубы, 2 тромбона. Произведение написано в начале неоклассицистского периода. Выбор инструментов обусловлен тем, что духовые, по словам композитора, обладают меньшей романтической чувственностью в сравнении со струнными, что способствует объективации содержания и соответствует эстетике неоклассицизма. Подобная роль духовых, связанная с антиромантической направленностью, наблюдается во многих произведениях не только у И. Стравинского (например, в его Фортепианном концерте), но и у других композиторов.

Главный принцип формообразования – сопоставление разных тембров и регистров, способов звукоизвлечения, плотности и объемов звучания и изобретательная игра с ними. Большое значение имеет контрапунктическая техника, используется ступенчатая (террасообразная) динамика, типичная для барокко.

I часть – *Sinfonia*, написанная в традициях барокко, включает *Lento* и *Allegro* (ц. 6). Здесь преобладает моторика, стаккато, акценты, используется контрапунктическая и фигурационная техника И.С. Баха, террасообразная динамика с ее контрастами *forte* и *piano*. Тематизм совмещает черты барокко и русских попевок.

II часть – тема с вариациями. После изложения темы следуют характеристические вариации, включающие марш (вариация В, ц. 28)³⁰, вальс (вариация С, ц. 33), галоп (вариация D, ц. 38), сумрачное фугато (вариация Е, ц. 51), в которых концертируют разные инструменты, все это напоминает «уличную музыку» «Петрушки». Драматические возгласы тромбонов на фоне гаммообразного пассажного движения выполняют роль рефрена (первая вариация А), форма приобретает дополнительные черты рондо: *Тема* + *А+В+А+С+D+А+Е*.

III часть – финал, воспринимается как заключительная большая вариация, вырастающая из фугато второй части: она решена как безостановочное инвенционное движение (до ц. 73), затем возвращаются мотив и фактура начального раздела I части, но с некоторыми чертами джазовой стилистики, что создает своеобразное обрамление всего цикла.

Несмотря на то, что на премьере Октет вызвал скандал и негодование публики, это глубоко новаторское произведение, показательное для неоклассицистского стиля И. Стравинского.

Септет (1953) для кларнета, фагота, валторны, скрипки, альты, виолончели и фортепиано обозначил пово-

³⁰ См.: Igor Stravinsky. Octet for wind instruments. Boosey & Hawkes. London, New York, Berlin, Sydney [б. г.].

рот композитора к додекафонии. В цикле три части – *Allegro*, Пассакалия и Жига. И. Стравинский придает додекафонной технике индивидуальные стилевые оттенки, творчески перерабатывая идеи нововенской школы. Так, Септет не весь целиком основан на серии, которая, хотя и экспонируется в первой части, но используется в большей степени во второй и третьей частях, в то время как в *Allegro* есть главная тональность *A-dur* и много тонально определенных разделов. Помимо этого, композитор включает в серию диатонические участки и повтор звуков, соединяя серийность с тонально-тематическими принципами. Наконец, Септет имеет неоклассические черты, где *Allegro* напоминает оживленную куранту, а весь цикл в целом – старинную сюиту.

Произведение вырастает из одного тематического зерна – начальной семизвучной серии диатонического склада, которая положена в основу рефрена первой части (*Allegro* написано в форме рондо), на ней же частично основано фугато (ц. 8)³¹ в эпизоде. Во второй части серия достраивается до 12 звуков, ее проведение включает повторы тонов, в итоге тема пассакалии содержит 16 звуков. В девяти последующих вариациях на *basso ostinato* композитор использует ракоход, инверсию, каноны серии. В изложении темы и в последней вариации (ц. 23) И. Стравинский опирается на веберновский принцип темброокрашенной мелодии, поручая разным инструментам по два-три звука темы. Жига состоит из четырех разделов. Каждый из них начинается фугированно (цц. 24, 32, 40, 50), демонстрируя сложную контрапунктическую технику и различные варианты серии,

³¹ См.: Igor Stravinsky. Septet. Boosey & Hawkes. London, Paris, Bonn [б. г.].

которая дробится на сегменты, включает диатонические отрезки с повторами звуков. В целом сочинение представляет собой оригинальное преломление техники додекафонии в творчестве И. Стравинского.

Контрольные вопросы к теме 10

1. Дайте общую характеристику творчества И. Стравинского.
2. Назовите сочинения И. Стравинского, относящиеся к русскому, неоклассицистскому и додекафонному периодам творчества композитора.
3. Каковы основные черты стиля И. Стравинского?
4. В чем заключаются принципы условного театра, или «театра представления», в каких сочинениях И. Стравинского они проявляются?
5. В чем заключаются новаторские черты балета «Весна священная» И. Стравинского?
6. Охарактеризуйте идею, композицию и драматургию оперы-оратории «Царь Эдип» И. Стравинского.
7. Охарактеризуйте композицию, драматургию, стилевые особенности «Симфонии псалмов» И. Стравинского.
8. В чем заключаются особенности композиции и драматургии «Симфонии в трех частях» И. Стравинского?
9. Каковы особенности композиции и стиля Октета для духовых И. Стравинского?

Литература

1. Алфеевская Г. «Персефона» как образец неоклассического творчества Стравинского. В: Проблемы музыкальной науки. Вып.3. Москва: Советский композитор, 1975, с. 280-302.
2. Алфеевская Г. «Царь Эдип» Стравинского (к проблеме неоклассицизма). В: Теоретические проблемы музыки XX века. Вып.2. Москва: Музыка, 1978, с. 126-168.
3. Андриссен Л., Шёнбергер Э. Часы Аполлона. О Стравинском. СПб., 2003. Перевод с нидерландского И. Лесковской. 300 с.
4. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Ленинград, 1977.

5. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. Москва: Музыка, 1988. – 80 с.
6. Вершинина И. Ранние балеты Стравинского. Москва, 1967.
7. Друскин М. Игорь Стравинский. Ленинград: Советский композитор, 1982. – 208 с.
8. Друскин М. О музыке Стравинского и его взглядах. В: О западноевропейской музыке XX века. Ленинград, 1973.
9. Друскин М. Игорь Стравинский. В: Друскин И. Избранное. Москва: Советский композитор, 1981, с. 228-242.
10. Задерацкий В. Полифоническое мышление Стравинского. Москва, 1980.
11. Пригожин Л. Некоторые черты инструментально-хорового творчества Стравинского. В: Музыкальный современник. Вып.5. Москва: Советский композитор, 1984, с. 180-190.
12. Раабен Л. Еще раз о неоклассицизме. В: История и современность. Ленинград: Советский композитор, 1981, с. 196-214.
13. Савенко С. Игорь Стравинский. Челябинск: Аркаим, 2004. 288 с.
14. Савенко С. Мир Стравинского. М.: Композитор. 2001. 328 с.
15. Смирнов В. Возникновение неоклассицизма и неоклассицизм Стравинского. В: Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып.2. Москва: Музыка, 1973.
16. Смирнов В. Творческое формирование И.Ф. Стравинского. Ленинград, 1970.
17. Стравинский И. Хроника моей жизни. Ленинград, 1963.
18. Стравинский И. Диалоги. Ленинград, 1971.
19. И.Ф. Стравинский: Статьи и материалы. Москва, 1973.
20. И.Ф. Стравинский: Статьи, воспоминания. Москва, 1985.
21. И.Ф. Стравинский – публицист и собеседник. Москва, 1988.
22. Хацернова М., Аксенов В. О социальных основах этической проблематики в музыкальном театре И. Стравинского. В: Из истории музыкального театра XX века. Кишинев: Штиинца, 1985, с. 27-42.

23. Холопова В. О ритмической технике и динамических свойствах ритма Стравинского. В: Музыка и современность. Вып. 4. Москва, 1966.
24. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. Ленинград: Музыка, 1982. – 262 с.
25. Stravinsky V., Craft R. Stravinsky in Pictures and Documents. New York: Simon and Schuster, 1978.

ТЕМА 11: БЕЛА БАРТОК

11. 1. Характеристика творчества Б. Бартока

Бела Барток (1881–1945) – крупнейший композитор первой половины XX века, который прославился также как ученый-фольклорист, пианист-виртуоз, педагог. Вместе с З. Кодаи он увлекался собиранием фольклора и записал около 11 тысяч песен, среди которых преобладают венгерские, румынские, словацкие, но имеются также болгарские, сербские, хорватские, турецкие, арабские, русские, украинские³². Он автор исследования «Народная музыка Венгрии и соседних народов» (1935) и других фундаментальных работ.

Раскрытие архаичных пластов крестьянского фольклора обусловило и собственные художественные открытия Б. Бартока, повлияло на формирование неповторимого стиля. В его творчестве удивительным образом сочетаются простота и сложность, архаика и современность; стилевые

³² Из собранных Б. Бартоком песен издано примерно 2 тысячи, остальные хранятся в архивах США. Чтобы глубже понимать фольклор, композитор также изучал языки; помимо родного венгерского, он владел английским, немецким, французским, румынским, болгарским, арабским, турецким.

тенденции охватывают неофольклоризм, урбанизм, варваризм, экспрессионизм, неоклассицизм, сюрреализм, порой прослеживаются черты импрессионизма. Однако данные тенденции выступают в сложном сплаве, ни одна из них не является ведущей, и в этом уникальность композиторского почерка Б. Бартока.

Музыка Б. Бартока очень многогранна по содержанию, охватывает углубленный психологизм, напряженную экспрессию, стихийную мощь варварского натиска, гротеск, философские размышления, пейзажи и образы народной жизни. Для воплощения этого многообразия композитор использует свежие и оригинальные музыкально-выразительные средства. Он соединяет модальность с 12-тоновостью («модальный хроматизм» – по Б. Бартоку), порой приближается к атональности, свободно варьирует звукоряды в рамках полимодальности и политональности. Связью с фольклором обусловлено широкое использование нерегулярной метрики и разнообразных приемов ритмического варьирования, внезапных акцентов и длительных ритмических остинато, воплощающих новую динамику жизни. Сложность гармонического языка нередко объясняется принципами линейности в фактуре, в то же время Б. Барток часто применяет различные аккордовые комплексы – квартовые, тритоновые, секундовые. Он широко экспериментирует с тембрами, добиваясь необычной колористичности, особый интерес проявляет к ударным, выявляя качества ударности также у фортепиано, арфы и даже струнных. Все это создает остро современные звучания, а вместе с фольклорными интонациями рождает неповторимый стиль Б. Бартока. Его завоевания были подхвачены и продолжены композиторами второй половины XX века.

Б. Барток родился в маленьком городе Трансильвании, рано потерял отца, семья часто переезжала. Музыкальные занятия вначале не были систематичными, однако затем он берет уроки игры на фортепиано, изучает основы гармонии. В 1899 г. он поступает в Будапештскую Академию музыки, проходит курс фортепиано и композиции. Знакомство с З. Кодай положило начало тесной дружбе и сотрудничеству в области фольклористики. Начиная с 1906 г. Б. Барток систематически совершает фольклорные экспедиции, нередко связанные с большими физическими трудностями, однако эта работа приносит радость и вдохновение. Одновременно с творчеством он занимается педагогической деятельностью в должности профессора по классу фортепиано в Академии музыки Будапешта (1907–1934). В 1913 г. предпринимает поездку в Алжир, где записывает арабские напевы, исследуя связи венгерской и восточной музыки. Пишет три театральных сочинения, большое количество инструментальной музыки, исследования по фольклору, много концертирует по всем странам Европы, в 1929 г. посещает Советский Союз. Он становится прославленным пианистом и признанным лидером современной музыки. С приходом нацистов жизнь композитора на родине становится невыносимой, в 1940 г. он уезжает в США. Там продолжалась его концертная, творческая и научно-исследовательская деятельность. Б. Барток запретил исполнение своих сочинений в странах с фашистским режимом, хотя и нуждался в этих гонорах. Умер рано от лейкемии, похоронен в Нью-Йорке. В 1955 г. ему посмертно была присуждена Международная премия мира.

Эволюция творчества Б. Бартока проходила стремительно.

1-й этап – до 1906 г., позднеромантический. Композитор находится под влиянием Ф. Листа и Р. Штрауса, пишет Симфонию «Кошут» (о предводителе венгерского освободительного движения 1848 г.), фортепианный квинтет, Рапсодию для фортепиано с оркестром и др.

2-й этап – 1906-1919 гг., начало экспериментов, антиромантическая направленность, использование средств современного музыкального языка в соединении с фольклорными элементами, утверждение оригинального национального стиля композитора. Пишет «Румынские танцы» (неофольклоризм), «Багатели» (импрессионизм), «*Allegro barbaro*» (варваризм), балет «Деревянный принц» (неоклассицизм), опера «Замок герцога Синяя Борода» (экспрессионизм), балет «Чудесный мандарин» (экспрессионизм и сюрреализм).

3-й этап – 1920-1940 гг. – годы зрелости, продолжение экспериментов и достижение классических вершин. Б. Барток создает лучшие сочинения: кантата «Девять волшебных оленей» (по мотивам румынского фольклора), «Микрокосмос», 2 фортепианных концерта, «Музыку для струнных, ударных и челесты», Сонату для двух фортепиано и ударных, струнные квартеты, множество сочинений на народные темы.

4-й этап – 1940-1945 гг. – американский период, композитор подчиняет все средства выражения антифашистским темам, пишет Концерт для оркестра, Сонату для скрипки соло, Третий фортепианный концерт.

Композитор создал произведения во всех жанрах: 3 театральные сочинения (1 опера, 2 балета), Кантата «Девять волшебных оленей», 3 концерта для фортепиано, 2 скрипичных, 1 альтовый (не закончен), «Музыка для струнных,

ударных и челесты», Концерт для оркестра, 6 квартетов, Дивертисмент для струнного оркестра, «Микрокосмос» и другие сочинения для фортепиано, Симфония «Кошут», множество вокальных произведений (сольных и хоровых), обработки народных песен.

11.2. Сочинения Б. Бартока

Инструментальная музыка. «Музыка для струнных, ударных и челесты»

Если театральную музыку композитор писал в первый период творчества, то инструментальную – всю жизнь, она демонстрирует его рост и эволюцию. Здесь есть как крупные, так и малые формы. Жанр миниатюры явился лабораторией для поиска. Это танцы (с фольклорными элементами), 9 маленьких пьес (в стиле неоклассицизма), фортепианные этюды (экспрессионизм). Выдающимся сочинением явился цикл для детей из 153 пьес «Микрокосмос» (создавался 12 лет), идея которого – отражение большого в малом. Крупные камерно-инструментальные жанры – 6 струнных квартетов, очень оригинальные по форме и языку, а также сонаты для скрипки соло, для фортепиано, для скрипки с фортепиано; особенно выделяется Соната для двух фортепиано и 12 ударных, далеко выходящая за рамки камерной музыки.

Среди крупных симфонических жанров – программная симфония «Кошут», 3 фортепианных концерта, 2 скрипичных, Концерт для оркестра и **«Музыка для струнных, ударных и челесты»** (1936) – одно из самых ярких и оригинальных сочинений Б. Бартока.

Здесь композитор отказывается от точного жанрового обозначения, что явилось примером для других авторов; после него «Музыка для...» стала, по существу, новым и

очень распространенным жанром. Произведение соединяет черты симфонии (масштабность, глубина концепции, целенаправленность развития) и концерта (нетрадиционный состав, приемы тембровой диалогичности). Принцип концертирования подчеркнут особым расположением оркестра, где струнные разделены на два одинаковых ансамбля по двум сторонам сцены, а челеста и ударные с арфой и фортепиано находятся посередине, что дает антифонное звучание и предвосхищает поиски пространственных эффектов и инструментального театра в последующие десятилетия.

Произведению присущи острые конфликты и динамизм – во многом благодаря особому оркестровому колориту и необычным тембровым эффектам, которые композитор извлекает, в первую очередь, из звучания ударных (глухие, звонкие, серебристые, шуршащие и т.д.), также используя специфические приемы игры у струнных (на грифе, на подставке, *pizzicato*). Несмотря на отсутствие духовых, оркестр звучит ярко и красочно, а в кульминациях – мощно и блестяще.

Захватывающая энергия ритма соединяется с острой характерностью тематического материала, где автор использует и протяженные темы, и краткие мотивы (в I части), а также ритмический тематизм (II, IV части), сонорный тематизм (III часть), опирается на фольклорный материал, соединяя модальность с политональностью и 12-тоновостью.

В сочинении представлены три образа:

1) тягостные раздумья – начало I части, крайние разделы в III-й;

2) агрессивный натиск сил зла – середина II части (т. 200 – ударные, фортепиано, *pizz.* струнных)³³, середина III части (т. 45 – нисходящие октавы).

3) народно-жанровые, стремительные – крайние разделы II части, финал (венгерский пунктирный ритм с лидийским ладом).

В четырехчастном цикле дважды сопоставляются темпы «медленно-быстро», при этом логика развития отвечает классическим традициям: от углубленно-скорбных образов – к народному празднику. При четкой структуре традиционные формы глубоко переосмыслены: I часть – fuga, II – своеобразная сонатная форма, III – пятичастная концентрическая, IV – свободно трактованное рондо.

Композитор использовал принцип монотематизма: почти весь музыкальный материал цикла вырастает из интонационного зерна, заключенного в теме фуги; его преобразования определяют последовательное становление основной идеи, реализуя принцип симфонизма.

I часть – *Andante tranquillo* – однотемная fuga, сумрачно-сдержанная в крайних частях и эмоционально напряженная в разработке. Тему излагают альты *con sordino*, затем струнные. Интонационная сфера включает интервалы м2, м3, ув2, целотоновый оборот, которые приобретают значение ладовой основы части. Огромную роль играет метроритм с постоянной сменой размеров, что придает развитию текучий характер. Fuga имеет симметрию с двумя опорными гармоническими центрами: *a* – по краям формы и *es* – в точке золотого сечения (т. 56) – максимально

³³ См.: Béla Bartók. Music for string instruments, percussion and celesta. Boosey & Hawkes [б. г.].

удаленный тон, который совпадает с высшей фактурно-динамической кульминацией фуги; от нее идет зеркальное изложение первоначального материала с темой в обращении. От диссонантности музыка движется к относительной консонантности и смягчению экспрессии. Кода (т. 78) со звучанием челесты знаменует некоторое просветление, подготавливая образы финала.

II часть – *Allegro* – яркая и динамичная, с блестящими оркестровыми красками, разнообразными тембровыми перекличками. Сонатная форма имеет классическое звуковысотное соотношение тем в экспозиции (C-G), но они не контрастны, а основаны на чередовании коротких диатонических попевок с хроматическими вариантами ступеней. Их мелькание создает впечатление калейдоскопичности. Главная партия (т. 4) легкая и стремительная, интонационно связана с темой фуги, звучит задорно, слегка гротескно. Связующая (т. 31) продолжает скерцозные образы. Побочная (т. 68) содержит краткие мотивы с игрой высоких и низких ступеней и угловатыми скачками. В разработке (т. 155) проявляется драматизм и конфликтность, возбужденно-пульсирующий ритм включает множество синкоп, полиритмию. Раздел с фугато в разработке (т. 187) возвращает сумрачные образы I части. Реприза (т. 372) представляет главную кульминацию, здесь усилен танцевальный и активный характер главной темы, что предвосхищает финал. Связующая (т. 396) и побочная (т. 413) продолжают те же образы, кода (т. 490) утверждает главную тему.

III часть – *Adagio*, пятичастная концентрическая форма АВСВА. Музыка рисует ночной пейзаж – таинственный, странный и завораживающий, в создании которого особенно велико значение тембровых красок. Средний раздел (т. 35) воплощает смятенное человеческое сознание. Здесь

используется 12 хроматических ступеней и выровненная ритмика, что в сочетании с глиссандо челесты, арфы и фортепиано создает образ экспрессивного наваждения. Постепенное затухание приводит к сокращенной репризе.

IV часть – праздничный финал, в основе которого лежит народно-жанровый тематизм. Гармонический язык и музыкальная ткань упрощаются, опираясь на тональность и гомофонный склад. Форма представляет свободно трактованное рондо с развернутым многосоставным центральным эпизодом. В стремительном темпе следуют шуточные, напористые, скандирующие темы, которые близки друг другу благодаря использованию разнообразных танцевальных ритмов с множеством синкоп, акцентов, ритмических смещений и остинато. Первая тема с синкопированной ритмикой (т. 5) является рефреном. Вторая тема (т. 28) построена на активном восходящем квартовом движении. После повторения рефрена (т. 44) следует большой центральный эпизод (т. 52), содержащий ряд новых тем, которые воспринимаются как ритмические и тонально-гармонические варианты предыдущих. В конце эпизода появляется тема фуги I части (т. 203) в диатоническом варианте и торжественном звучании, вводится краткая реминисценция из III части (т. 232). Возвращение главной темы (т. 235) утверждает позитивные образы.

Произведение демонстрирует новаторство музыкального языка Б. Бартока, самобытность и оригинальность мышления, затрагивающего все стороны произведения – гармонию, ритмику, тембр, тематизм, а также опору на фольклорные истоки.

Музыкальный театр. Балет «Чудесный мандарин»

По сравнению с другими композиторами (И. Стравинский, С. Прокофьев, К. Орф) Б. Барток мало написал

для музыкального театра: опера «Замок герцога Синяя Борода», балеты «Деревянный принц» и «Чудесный мандарин». Все три сочинения очень емкие и многозначные, с метафорическим содержанием, одноактные, со сквозным развитием и лейтмотивной системой.

«Замок герцога Синяя Борода» (1911) по драме Белы Балажа. Это противоречивое произведение с точки зрения соотношения сюжета и музыки. Экспрессионистский сюжет рисует злодея-убийцу и его седьмую жену, а музыка – очень тонкая, изящная, с импрессионистской окраской. Структура сочинения – рондо, где диалоги между героями представляют рефрен, а эпизоды – страшные тайны в симфоническом звучании. Идея сочинения – мы сами герцоги в заколдованном замке, строящие свой мир на слезах, крови и похищенных сокровищах других людей, вывести из него нас может только жертвенная любовь.

«Деревянный принц» (1916) предстает как стилизация старинных танцев, это образец неоклассицизма у Б. Бартока. Сюжет повторяет идеи оперы «Соловей» И. Стравинского, мораль которой – «внешняя красота обманчива».

«Чудесный мандарин» (1919) написан по сценарию молодого венгерского драматурга М. Лендьела, поставлен в 1926 в Кёльне. Это жутковатая фантастика, где по сюжету в большом современном городе в притоне три бандита и девица увлекают мужчин с целью ограбления. Они пытаются убить Мандарина (китайского чиновника высокого ранга), который три раза воскресает и лишь когда девица ему уступает, он умирает.

В сценических образах отразились страшные призраки: преступность, эротика, пугающая восточная экзотика.

тика. Девушка – самый человечный персонаж, хотя и неоднозначный, у Бартока она является символом трагичной женственности.

Партитура балета представляет единое симфоническое целое без деления на номера. К танцевальным разделам относятся короткий «танец обольщения», повторяемый трижды, гротескные танцы двух первых кавалеров, медленный вальс девушки и бешеная погоня пораженного нечеловеческой страстью Мандарина. Остальное действие разворачивается пантомимно. В музыке балета решающая роль принадлежит энергичной, напористой ритмике с прихотливой игрой резких акцентов. Многократно долбящие остинатные басы создают фон действия, нагнетая экспрессию.

В композиции прочерчиваются два рондо. Первое рондо с рефреном на двух темах: бандиты (ц. 6)³⁴ и девушка-проститутка (ц. 13, кларнет *in A*). В эпизодах показаны клиенты: старик (ц. 17, *gliss.* тромбона изображает шарканье и реверанс), юноша (ц. 25, тема у гобоя) и Мандарин (ц. 34 – тяжеловесный марш).

Второе рондо: Мандарин страстно жаждет девушки, а она его боится; рефрен – погоня Мандарина за девушкой (тема погони – быстрая на *ff*, ц. 62), эпизоды – три попытки убийства Мандарина: его душат, режут ножом, вешают. И только когда ему удастся поцеловать девушку, он падает замертво.

Таким образом, идея балета заключается в том, что сам смысл жизни – в напряженном ожидании, это первая,

³⁴ См.: Béla Bartók. The wonderful mandarin. Boosey & Hawkes. New York [б. г.].

сугубо экспрессионистская концепция. Вторая – противопоставление западного и восточного миров, где западное показано как порочное, а восточное воплощает высокие чувства. Мандарин – самая загадочная фигура, он предстает как заколдованный, потому что заворочен страстью, которая сильнее смерти, – это третья идея сочинения.

Пантомима-гротеск соединяет черты урбанизма, экспрессионизма, сюрреализма. Сделав небольшие купюры в окончании балета, Б. Барток переработал его в сюиту. Балет популярен в наши дни, так как яркая музыка дает большой простор для хореографической трактовки.

Контрольные вопросы к теме 11

1. Дайте характеристику творчества Б. Бартока.
2. Каковы основные особенности стиля Б. Бартока?
3. Каковы структура, образное содержание и музыкальный язык сочинения Б. Бартока «Музыка для струнных, ударных и челесты»?
4. Охарактеризуйте идейную концепцию, стиль и драматургию балета Б. Бартока «Чудесный мандарин».

Литература

1. Барток Б. Автобиография. В: Зарубежная музыка XX века: Материалы и документы. Москва, 1975.
2. Бела Барток: Сборник статей. Москва: Музыка, 1977. – 264 с.
3. Музыка Венгрии. Сб. статей. Москва: Музыка, 1968.
4. Нестьев И. Барток. Москва: Музыка, 1969.
5. Нестьев И., Христиансен Л. Барток. В: Музыка XX века. Ч.2, кн. 5а. Москва: Музыка, 1987, с. 5-58.
6. Саболичи Б. История венгерской музыки. Будапешт: Корвина, 1964.
7. Сигитов С. Принципы формообразования в музыке Бартока позднего периода творчества. В: Проблемы музыкальной науки, вып.1. Москва, 1972.

8. Сигитов С. Этапы творческой эволюции Бартока. В: Из истории музыки XX века. Москва, 1971, с. 191-196.
9. Уйфалуши Й. Бела Барток. Будапешт: Корвина, 1971. – 392 с.
10. Laki P. Bartók and his world. Princeton: Princeton UP, 1995.
11. Chalmers K. Béla Bartók. London: Phaidon Press, 1995.

ТЕМА 12: МУЗЫКА ФРАНЦИИ. АРТЮР ОНЕГГЕР

12.1. Музыкальная культура Франции первой половины XX века. «Шестерка»

Французская музыкальная культура начала XX века отличается многообразием идейных установок и стилевых течений. Наряду с композиторами старшего поколения – К. Дебюсси, М. Равель, Г. Форэ, Д'Энди – работают представители более молодой генерации – П. Дюка, А. Руссель, Э. Шоссон, Ж. Роже-Дюкас. Среди них особенно выделились Эрик Сати, Анри Сеге и композиторы «Шестерки» – Артюр Онеггер, Дариус Мийо, Франсис Пуленк, Жорж Орик, Луи Дюррей и Жермен Тайфер.

В этот период быстро создавались и распадались разные группировки и содружества. Творческие позиции их нередко строились на волне отрицания старого, обличении буржуазной морали и конформизма. Дерзкие манифесты эпатировали публику, злые афоризмы и загадочные парадоксы перекликались с сюрреализмом и дадаизмом в литературе и живописи, но позитивная составляющая была туманной и неопределенной. Нигилизм, пародия, буффонада, гротеск заменили положительные идеалы.

Глашатаем идей «Шестерки» стал поэт, публицист и драматург **Жан Кокто**, опубликовавший в 1918 г. памфлет «Петух и Арлекин». Автор писал: «Довольно облаков, туманов и аквариумов, водяных нимф и ароматов ночи; нам

нужна музыка земная, музыка повседневности!.. Мы не мечтатели, мы разведчики-реалисты». Это стало программным манифестом новой музыки, хотя не все участники «Шестерки» принимали его в равной степени. Они критиковали импрессионизм, вагнерианство, восхищались новаторством И. Стравинского (балет «Весна священная») и Эрика Сати (балет «Парад»).

Эрик Сати (1866–1925) – яркий ниспровергатель основ искусства, предвосхитил многие открытия современников. Он отрицал старое искусство в иронично-программных названиях: «Три пьесы в форме груши», «Засушенные эмбрионы», «В лошадиной шкуре», «Настоящие вялые прелюдии (для собаки)». *Балет «Парад»* был создан по сценарию Ж. Кокто с декорациями П. Пикассо и исполнен «Русским балетом» С. Дягилева в Париже в 1917 г. Действие происходит на арене цирка и представляет серию цирковых номеров. Музыка включала ритмы джаза, уличные песенки, шумы – автомобильная сирена, стук пишущей машинки. Это была демонстрация новых направлений в искусстве: кубизм, сюрреализм, футуризм, неопримитивизм, эстетика мюзик-холла. После скандальной премьеры вокруг Э. Сати формируется круг творческой молодежи, так появилась «Шестерка».

«**Шестерка**» провозглашала культ современности в образах урбанизма, где музыка представала во всей ее обыденности, грубости, агрессивном динамизме. Ее основой становится городская уличная песня, цирк, мюзик-холл, джаз. Однако в идейном плане возникала двойственность: с одной стороны, образы современного большого города снижались буффонадой и пародией, с другой – возникала урбанистическая романтика, возвышение новой красоты.

Мнимая простота оборачивалась изысканностью, специфической усложненностью, поскольку она не была адекватна действительной простоте первоисточников, а отражала артистическую игру.

Большинство буффонад относится к балетному жанру или жанру драматического спектакля с музыкой, что объясняется связями «Шестерки» с антрепризой Дягилева и Шведской балетной труппой. Хореографический спектакль соединяется с фарсом, опереттой, цирковым представлением, эстрадным ревью и становится пародией на классический балет. Образцом может служить балет «Новобрачные на Эйфелевой башне» (1921), который написали совместно Ж. Орик, Ф. Пуленк, Ж. Тайфер, А. Онеггер, Д. Мийо на сюжет Ж. Кокто – это своего рода демонстрация единства группы. В том же духе предстают балеты «Бык на крыше», «Голубой экспресс», «Салат» Д. Мийо, «Бал-маскарад» Ф. Пуленка и др.

Вместо сложностей внешнего мира показывается энергичный примитив, движения души вытесняются всевозможными механическими движениями, отсюда интерес к цирку, спорту, машинам. Показательны названия «Движения», «Прогулки» Ф. Пуленка, «Каталог сельскохозяйственных машин» Д. Мийо, «Скетинг-ринг» (балет на роликовых коньках), «Пасифик-231», «Регби» А. Онеггера. Изгоняются психологизм и сопереживание, воспеваются динамизм и целесообразность. Участники «Шестерки» не используют атонализм и додекафонию, оставаясь в рамках тонального мышления. Композиторы культивируют примат мелодии, простоту фактуры; смена мелодических ячеек ведет к мозаичности, линейаризму, отсюда приемы полифункциональных, полимодальных и политональных сочетаний.

В музыкальных формах преобладают миниатюры, в оркестровых опусах – форма сонатины или *concerto grosso*.

Почти одновременно с «Шестеркой» существовала «Аркёйская школа», названная так в честь Э. Сати, который жил в парижском предместье Аркёй. Среди композиторов этой группы выделяется **Анри Соре** (1901–1989), написавший балеты «Кошка» (поставлен Дягилевым в 1924), «Давид», «Ночь», «Празднества» (поставлен Дж. Баланчиным), «Бродячие комедианты», оперу «Пармская обитель» (по Стендалю).

Из композиторов старшего поколения наряду с Равелем особенно важную роль во французской музыке сыграл **Альбер Руссель** (1869–1937), тяготевший к импрессионизму и неоклассицизму. С импрессионизмом связана симфония «Поэма леса», симфонический триптих «Видения», с неоклассицизмом – Вторая, Третья и Четвертая симфонии, Симфониетта. Он создал ряд театральных сочинений: опера-балет «Падмавати» (на сюжет индийской легенды), балет «Вакх и Ариадна», «Эней» и др.

«Шестерка» просуществовала с 1917 по 1922 год, дальше пути их становятся самостоятельными, а стиль – индивидуальным, композиторов связывает дружба. Бравата и эпатаж уходят из творчества, появляются большие этические и социальные темы, сложные сюжеты, музыка приобретает зрелость.

12.2. Творчество А. Онегера

Среди композиторов «Шестерки» особенно выделяется своим глубоким талантом Артур Онегер (1892–1955). Он написал около 200 произведений и почти половину из них в крупных формах, возродив французскую ораторию и

подняв на мировой уровень французскую симфонию. Онеггер принадлежит двум музыкальным культурам: по происхождению швейцарец, учился в Цюрихской и Парижской консерваториях, сформировался как музыкант в Париже и прожил там большую часть жизни, но поддерживал связи с родиной, часто посещал ее и сохранял швейцарское гражданство.

А. Онеггер писал сочинения во всех музыкальных жанрах. Им создано **3 оперы** («Юдифь», «Антигона», «Орленок») **3 оперетты**, **17 балетов** («Новообращенные на Эйфелевой башне» – совместно с композиторами «Шестерки», «Скетинг-ринг», «Подводная лодка», «Икар», «Песнь песней», «Семирамида», «Шота Руставели» – совместно с А. Черепнинным и др.), **сценические оратории** («Царь Давид», «Жанна д'Арк на костре», «Крики мира», «Пляска мертвых», «Николя из Флю» и др.), **для оркестра: пять симфоний** (Третья «Литургическая», Четвертая «Базельские удовольствия», Пятая – «Симфония трех ре»), «Пасифик-231», «Регби», «Монопартида», **3 концерта**, в том числе для фортепиано, для виолончели, множество камерно-инструментальных сочинений, романсы и песни, музыка к спектаклям (около 30), радиопостановкам, кино (более 40 фильмов), а также **литературные произведения** – «Заклинание окаменелостей» (сборник статей), «Я – композитор» (1951). Ведущими жанрами были музыкально-театральные и симфонические.

А. Онеггер убедительно сочетал в своем творчестве классические традиции с самыми разнообразными влияниями современного искусства. В 1920-30-е годы наблюдается явная связь с эстетикой мюзик-холла и урбанизма. Но уже тогда его влекло к симфонической и камерной музыке

серьезного стиля. В опере-оратории «Юдифь», Первой симфонии, трагедии «Антигона» преобладают тенденции неоклассицизма. Склонность к шутке и веселой пародии сказалась в его опереттах. В творчестве А. Онеггера скрещиваются высокие библейские и античные темы с современными – идеями научно-технического прогресса, культом машин, спортом, и связанными с ними обостренным динамическим началом. Особенно ярко это проявилось в «Пасифик-231» и «Регби».

Симфоническая пьеса «Пасифик-231» (1923) была исполнена оркестром под управлением С. Кусевицкого и произвела сенсацию, став олицетворением духа современности и принесла композитору мировую славу. Pacific 231 – сверхсовременный локомотив, поэтому образ равномерного ускорения движения машины, с восторженным воспеванием ее силы и мощи отвечает стилю урбанизма и «новой деловитости». Содержание пьесы не ограничивается натуралистической изобразительностью, хотя в оркестровке используются остроумные приемы, показывающие рев гудка и стук колес.

«Пасифик» написан в форме вариаций с чертами трехчастности. Каждая вариация представляет различные комбинации ритма с использованием более мелких длительностей при замедлении темпа – это наращивание силы и ускорение движения. Музыкальному языку присущи жесткие диссонансы, полифоничность оркестровой ткани. Краткое вступление звучит атонально, сонористично, рисует образ пробуждения машины. Первая тема – суровый хорал (ц. 1)³⁵, который преобразуется в тему марша (ц. 2), в

³⁵ См.: А. Онеггер. Пасифик 231. Москва, Музыка, 1971.

нем рождаются призывные кличи у валторн с размахистыми ходами по звукам минорного трезвучия (ц. 4) – лейтинтонациям сочинения. Вариационное развитие приводит к скерцо-токке, изложенном фуигированно (ц. 6). Середина пьесы (5 т. после ц. 8) вводит новую тему, производную от фанфарных призывов. Она также построена на минорном трезвучии, имеет черты лиричности, излагается у флейт и гобоев. Зеркальная реприза (ц. 9) дает новое нарастание и представляет кульминацию скорости, реализованную в стремительной тарантелле. Вновь фуигированно проводится скерцо-марш (5 т. до ц. 13). Тема тубы (4 т. после ц. 13) подготавливает величественную песню-гимн, также построенную на лейтинтонациях, она мощно звучит у медных духовых (ц. 14), утверждая возвышение человека над машиной. Кода (ц. 17) изображает торможение и остановку.

В 1940-х годах композитор создает свои лучшие оркестровые произведения – симфонии со Второй по Пятую. Он пишет их в те годы, когда в европейской культуре наблюдается явное снижение интереса к крупным концепционным симфоническим жанрам. А. Онеггер – единственный, кто обращается к симфонии-драме бетховенского типа. Создавая симфонии философского и трагического содержания, он открывает новую страницу в развитии французского симфонизма. «Симфония – это экстракт жизненной драмы», – утверждает композитор. Все его симфонии трехчастны.

Вторая и Третья симфонии – «военные». **Вторая симфония**, *d-moll* (1941) создавалась в годы оккупации и получила название «Симфония сопротивления».

Третья симфония «Литургическая» (1946) – самая философски значительная. Композитор говорил: «Я хотел в

этом произведении символизировать протест современного человека против нашествия варварства, тупости, против страданий, против бюрократической машины, которые штурмуют нас уже столько лет...Моя симфония есть драма, в которой играют (в действительности или символично) три действующих лица: Горе, Счастье и Человек. Это – вечная проблема. Я пытался ее обновить»³⁶. Подобные образы воплощались композитором и ранее, но здесь проявились наиболее концентрированно. Несмотря на то, что симфония названа «Литургической», в ней нет тем из григорианских песнопений, а из Литургии заимствованы только некоторые названия. Это вершина конфликтного симфонизма А. Онеггера, данного в лирико-психологическом аспекте.

В названиях частей – «*Dies Irae*» («День гнева»), «*De profundis clamavi*» («Из бездны взываю»), «*Dona nobis pacem*» («Даруй нам мир»), – вырисовывается бетховенская идея «от мрака к свету». Симфонию завершает финал-«многоточие» – образ желаемого мира. Единство цикла обусловлено драматургической идеей и сквозными темами, главная из которых – «тема птицы» – образ надежды и веры.

И часть – взрыв сил ненависти, колючая моторика служит изображению зла. Сонатная форма сохраняет лишь общие контуры, но в целом переосмыслена. Экспозиция основана на противопоставлении образов смятения (главная и побочная партии) и агрессивного нашествия (связующая и заключительная). Ведущее положение занимает тематизм главной партии, включающий два элемента. Первый (ц. 1)³⁷ излагается у струнных, отличается резкой интерваликой,

³⁶ Цит. по: Павчинский С. Симфоническое творчество Онеггера. Москва: Советский композитор, 1972, с. 139.

³⁷ См.: А. Онеггер. Симфония №3 *Литургическая*. Переложение для фортепиано в 4 руки. Москва: Музыка, 1976.

разорванной мелодической линией с широкими скачками и диссонансами, пунктирным и синкопированным ритмом, что придает ему острую напряженность. Второй элемент (5 т. после ц. 1) грозно звучит у духовых и воплощает роковую неизбежность подобно теме *Dies irae*. Три фазы развития главной партии характеризуются динамическим нарастанием. Связующая партия содержит три элемента: гротескный танец-марш с пунктирным ритмом у струнных (ц. 4), зловещие унисонные ходы у низких духовых – образ военного нашествия, напоминающий атаку танков (1 т. после ц. 4), пронзительные фанфарные сигналы (9 т. после ц. 4). Первый и третий элементы интонационно предвосхищают «марш роботов» из финала симфонии, а в целом связующая воплощает образы войны и разрушения. Побочная партия (ц. 7) с ее прихотливо изломанной мелодией, перебрасываемой краткими фразами от инструмента к инструменту, представляет психологическое осмысление происходящего. Ее напряжение поддерживается звучащими в аккомпанементе пассажами из вступления и интонациями главной партии. Заключительная (ц. 10) построена на первом элементе связующей и усиливает образы зловещей маршевости. Разработка (2 т. до ц. 11) краткая, реприза (ц. 15) появляется на гребне кульминации. Здесь продолжается процесс преобразования тематизма, возникает новое соотношение сил: положительные образы потеснили агрессивные. Связующая пропущена, побочная (ц. 17) вновь демонстрирует образы психологически углубленной лирики, заключительная (ц. 19), как и в экспозиции, маршевая. В коде (ц. 20) проводится лейттема симфонии, символ надежды. В ясном ля миноре тревожно звучит пентатонная мелодия, но в последующих частях она трансформируется в светлую «тему птицы».

II часть, *Adagio* – траурное *lamento*, лирико-психологический центр симфонии. В трехчастной форме основной контраст возникает между возвышенной монологичностью крайних частей и открытым драматизмом средней. Вступление интонационно подготавливает ведущий тематизм. Основная тема (ц. 1) в *E-dur* звучит светло и элегично, напоминая лирическую исповедь. Вторая тема (7 т. после ц. 2) близка первой, но более изысканна и возвышенна. Середина (ц. 9) вводит тему-символ *De profundis*, звучащую в низком регистре, развитие темы напоминает траурное шествие и приводит к скорбной кульминации. Реприза (ц. 13) динамизирована, в коде (ц. 20) возвращается «тема птицы». Патетическое высказывание *Adagio* звучит по-баховски величественно.

III часть – вновь конфликт гуманистических и агрессивных образов. Композитор говорил, что сочинил тяжеловесный марш, для которого изобрел умышленно идиотическую тему. Он назвал его маршем роботов против цивилизованного человечества. Форма финала представляет сочетание черт сонатности и рондо, она содержит экспозицию, разработку и код. Рефрен звучит с первых тактов в низком регистре у бас-кларнета и контрабасов, это «марш роботов», тупой и бездушный, с постепенным приближением, становящийся все более мощным. Главная партия (ц. 3) – своего рода «гимн фашистов» и в то же время протест против рабства, широкая мелодия в *a-moll* с пониженными ступенями соединяет черты походной песни-марша с элементами джаза. Связующая (3 т. до ц. 5) продолжает образы нашествия. Побочная партия (ц. 6) у валторны, затем виолончелей – символ преодоления. В разработке (4 т. до ц. 8) три волны, марш неумолимо растет, ему противостоит че-

ловеческое, но столкновение приводит к кульминации-катастрофе (ц. 15). Конфликт не разрешается, а снимается. Светлая кода (ц. 16) вводит лучезарный хорал в *Cis-dur* в темпе *Adagio*, где мелькают отголоски марша роботов (ц. 17), проходят «тема птицы» у флейты и тема *De profundis* из второй части у скрипки соло (4 т. до ц. 19). Это символ надежды и веры людей в жизнь без войн и насилия. «Литургическая» симфония А. Онеггера – философская повесть о проблемах XX века.

Четвертая симфония (1946) «Базельские развлечения» – своего рода интермеццо в ряду симфоний композитора, рисует идиллические картины жизни и природы Швейцарии. Написана для Базельского камерного оркестра в честь его юбилея.

Пятая симфония «Трех ре» (1950) глубоко трагична. В ней нет светлых образов, как во Второй и Третьей, в финале побеждает мрак. Каждая часть заканчивается отрывистым, подобно тяжелому удару, звуком *ре* в низком регистре. Первая часть напоминает реквием, в ней трижды проходит тема хорала, которая потом возникает в последующих частях. Вторая часть – пляска теней с кульминацией на фуге с обращенной основной темой. Финал – мощный и жестокий марш злых сил. Побочная тема олицетворяет человеческое начало, но в кульминации ее поглощают силы зла. Внезапный перелом в коде и распыление всего тематизма уводит образ во тьму небытия.

Симфонии А. Онеггера представляют значительный вклад в развитие мировой симфонической музыки, являясь результатом глубоких философских размышлений композитора-гуманиста.

Контрольные вопросы к теме 12

1. Назовите основные творческие группировки ведущих композиторов Франции первой половины XX века.
2. Какие идейные установки характеризуют содружество композиторов «Шестерка»?
3. Какие жанры являются ведущими у А. Онеггера и какие образы он воплощал в своих сочинениях?
4. В чем заключается новаторство симфонического творчества А. Онеггера?
5. Какие идеи воплощает «Литургическая» симфония А. Онеггера?

Литература

1. Дюмениль Р. Современные французские композиторы группы «Шести». Ленинград, 1964.
2. Онеггер А. О музыкальном искусстве. Ленинград, 1979.
3. Павчинский С. Симфоническое творчество Онеггера. Москва: Советский композитор, 1972.
4. Сысоева Е. Симфонии А. Онеггера. Москва, 1975.
5. Филенко Г. Композиторы Франции. В: Музыка XX века: Очерки. Ч. 2, кн. 4. Москва: Музыка, 1984, с. 230-306.
6. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. Ленинград, 1983. 231 с.

ТЕМА 13: ДАРИУС МИЙО

Дариус Мийо (1892–1974) – представитель группы «Шести», яркий композитор-новатор, создавший около 450 сочинений во всех жанрах. Он преподавал в течение 40 лет (во Франции, в США), был выдающимся дирижером и пианистом, гастролируя во многих странах Европы, Северной и Южной Америки. Д. Мийо выступил как публицист, автор книг «Заметки без музыки», «Очерки» и др., а также

множества статей и рецензий. Весьма значительна его общественная деятельность: в 1930-е годы он был одним из руководителей Народной музыкальной федерации, в 50-е годы – Президент Академии грамзаписи, в 70-х гг. – член Академии искусств. Вклад его в музыкальную культуру огромен.

Д. Мийо написал 16 опер, 13 балетов, 13 симфоний, симфонические и камерные сюиты, 18 квартетов, множество камерно-инструментальных сочинений, более 30 концертных сочинений для различных инструментов, музыку к драматическим спектаклям, радиопостановкам и кинофильмам, около 200 вокальных сочинений различных жанров, обработки народных песен – французских, бразильских, негритянских, еврейских и др.

Композитор воплощал разнообразные темы, сюжеты и образы. Его интересовала античность (опера «Эвмениды», театральная трилогия «Орестея» по Эсхилу), история (оперы «Христофор Колумб», «Максимилиан», «Святой Людовик – король Франции»), библейские сюжеты (опера «Давид»), и наряду с этим, сюжеты из литературы (балет «Колокола» по Э. По). Особую ветвь его творчества представляют сатира, буффонада, фарс – балеты «Бык на крыше», «Салат», «Голубой экспресс» и др. Наряду с этим, композитор отразил гражданские идеи революции, войны и мира, например, в Третьей симфонии с хором «В честь окончания войны», Четвертой симфонии «К столетию революции 1848 года», кантате «Отменный замок» (об узниках концлагерей), Симфонии с хором «Мир на земле», Кантате о войне для хора *a capella*. Большое количество сочинений связано с национальными, фольклорными истоками – оркестровые сюиты «Бразильская», «Провансальская», «Французская», «Сельская», фортепианный цикл «Воспоминания

о Бразилии» («Бразильские танцы»). Образы современности воплотились в вокальном цикле «Каталог сельскохозяйственных машин», опере «Бедный матрос» (по газетной уголовной хронике), помимо этого в творчестве Д. Мийо много картин природы, пасторалей, карнавалов (фортепианная сюита «Весна», три пьесы для фортепиано «Осень», «Карнавал в Новом Орлеане» для двух фортепиано, «Карнавал в Лондоне» для оркестра).

В целом в творчестве Д. Мийо представлены лирические, сатирические, драматические, эпические образы, но доминирует лирическое начало, очень разноплановое и широко понимаемое. Композитор далек от субъективных крайностей романтизма и экспрессионизма, при этом нередко прибегает к символичности, метафоричности, особенно при обращении к философски-обобщенным сюжетам. Конкретность мышления предопределяет общую реалистическую направленность и демократичность его искусства.

Среди композиторов «Шестерки» Д. Мийо выступает наиболее радикальным экспериментатором. Он сделал множество открытий в области драматургии, музыкальной формы и языка, которые обогатили искусство XX века. Например, жанр балета он соединяет с фарсом, сатирой, опереттой, пантомимой, пишет три эксцентричные, пародийные «оперы-минутки»: «Похищение Европы», «Покинутая Ариадна», «Избавление Тезея» (в реальности каждая примерно по 10 минут), 6 «Маленьких симфоний». Наибольшие искания композитора проявились в вокальной лирике и инструментальных ансамблях.

Творчество Д. Мийо демонстрирует тенденции урбанизма, неоклассицизма, неофольклоризма, связь с бытовыми жанрами, мюзик-холлом и джазом; в то же время,

признавая новаторство А. Шенберга, композитор не использовал додекафонию.

Стиль Д. Мийо отличается оригинальностью и самостоятельностью при прочной опоре на национальные французские традиции. Основой сочинения обычно является рельефная диатоничная *мелодия*, ее простота обусловлена тесной связью с фольклором – французским, латиноамериканским, негритянским. Композитор цитирует напевы в оригинальной обработке, претворяет отдельные элементы (ритм, тембр) либо создает собственные мелодии в духе народных. С фольклорными истоками тесно связаны особенности *ритмики*, опирающейся на квадратные метры, регулярную акцентность, остинатность, а сплетение необычных ритмических рисунков создает страницы, напоминающие причудливые ритмические этюды.

Д. Мийо чаще избирал сжатые музыкальные формы, длительному развитию предпочитал контрасты. *Фактура* сочинений обычно представляет полимелодическую ткань, включающую несколько равноправных мелодических пластов, что создает ощущение объемности, звуковой перспективы и способствует отражению объективных образов. В такой фактуре проявляются новаторские принципы гармонического письма композитора, широко применявшего *политональность*. У Д. Мийо она имеет и выразительное, и конструктивное значение. Он разработал свои принципы политональности и обосновал их теоретически в статье «Политональность» (1928). Исследуя гармонические комбинации, варианты перестановок, обращения аккордов, композитор утверждал, что в основе политональности лежит диатоника. Он рассматривал формы как гармонической, так и мелодической политональности и указывал на их перспективность. В своих произведениях Д. Мийо использовал все

ее виды, вплоть до четырехслойной полифонической поли-
тональности. Например, в цикле Пять этюдов для фортепи-
ано с оркестром в №3 сочетаются одновременно 4 фуги на
разные темы в разных тональностях.

Таким образом, композитор обогатил гармониче-
ские, тембровые (оркестровые, хоровые) и ритмические
средства. В целом он расширил образное содержание со-
временного музыкального искусства, внес вклад в развитие
жанров, драматургии, формы. Его ярко оптимистичное и
темпераментное творчество увлекает динамизмом и напо-
ристостью благодаря тесной связи с народными ритмами, в
то же время оно глубоко демократично, патриотично, и в
полной мере передает дух нашего времени.

Контрольные вопросы к теме 13

1. Какие жанры включает творчество Д. Мийо?
2. Какие темы и образы воплощал Д. Мийо?
3. Какие особенности стиля отличают творчество Д. Мийо?
4. В чем значение творчества Д. Мийо?

Литература

1. Дюмениль Р. Современные французские композиторы
группы «Шести». Ленинград: Музыка, 1964.
2. Калошина Г. Дариус Мийо. В: Музыкальная литература зару-
бежных стран. Вып.6. Москва: Музыка, 2005, с. 395-418.
3. Калошина Г. Основные этапы и тенденции развития фран-
цузской оперы и оратории в XX веке. В: Музыкальный театр
XIX–XX веков: вопросы эволюции. Ростов н/Д: Гефест, 1999, с.
148 –163.
4. Кокорева Л. Дариус Мийо: Жизнь и творчество. Москва: Со-
ветский композитор, 1986.
5. Кокорева Л. Фольклор в музыке Дариуса Мийо. В: Проблемы
музыкальной науки. Москва, 1973, вып. 2.

6. Кокорева Л. Черты оперного творчества Дариуса Мийо. В: Советская музыка, 1972, № 7.
7. Кокорева Л. Шёнберг и Мийо: неизвестные страницы дружбы. В: Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра: материалы междунар. науч. конф., 3–4 нояб. 1999 г. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 2002, с. 178 –185.
8. Мийо Д. Моя счастливая жизнь. Москва: Композитор, 1998.
9. Мийо Д. Заметки без музыки (фрагменты). В: Советская музыка, 1962, №№ 2-3.
10. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. Ленинград, 1983. 231 с.
11. Шнеерсон Г. М. Французская музыка XX века. Москва: Музыка, 1964.

ТЕМА 14: ФРАНСИС ПУЛЕНК

14.1. Характеристика творчества Ф. Пуленка

Франсис Пуленк (1899–1963) – яркий композитор и пианист, представитель «Шестерки». Он создал около 150 произведений в разных жанрах: 3 оперы (опера-буфф «Грудь Тирезия», драма «Диалоги кармелиток», моноопера «Человеческий голос»), 4 балета («Новобрачные на Эйфелевой башне» – совместно с Мийо и др., балет с пением «Лани», хореографический концерт для фортепиано и 18 инструментов «Утренняя серенада», «Примерные животные» по басням Лафонтена), 6 кантатно-ораториальных сочинений (духовные – Литании, *Gloria*, «Семь слов на кресте», светские – «Бал-маскарад», «Засуха»), сочинения для хора *a cappella* (Месса, Лауды, «Лик человеческий» для двойного смешанного хора и др.), для оркестра – 4 концерта (для фортепиано с оркестром, для двух фортепиано с оркестром, «Сельский концерт» для клавесина с оркестром, концерт

для органа, струнного оркестра и литавр), Симфонietta, множество инструментальных ансамблей (трио, квартет, секстет, сонаты, Французская сюита для 9 духовых инструментов), произведения для фортепиано (циклы «Вечные движения», «Прогулки», 2 сонаты для двух фортепиано, 5 экспромтов, 18 ноктюрнов, 16 импровизаций), множество романсов и вокальных циклов с сопровождением фортепиано или камерного ансамбля, музыку к драматическим спектаклям и кино, а также ряд литературных произведений («Я и мои друзья», «Дневник моих песен», «Беседы с Клодом Ростаном», музыковедческий труд «Эмануэль Шабрие»).

Творчество композитора очень разнопланово и многогранно, при этом некоторые сочинения весьма далеки друг от друга по стилю, например, Органный концерт и Негритянская рапсодия, оперы «Груды Тирезия» и «Человеческий голос», кантаты «Лик человеческий» и «Бал-маскарад» – как будто они написаны разными авторами. Однако подобные «стилевые перепады» характерны и для творчества И. Стравинского, Д. Мийо.

Вместе с композиторами «Шестерки» Ф. Пуленк увлекался фарсом, эксцентрикой, гротеском, мюзик-холлом, проявлял интерес к старинным национальным песенным и танцевальным жанрам, раскрывал лирико-драматические и духовно-философские образы. Он обладал природным мелодическим даром и тяготел к вокально-хоровому письму (его нередко называли «французским Шубертом»). В жанрах кантаты, оперы и вокального цикла созданы его лучшие сочинения, ставшие мировыми шедеврами: «*Stabat Mater*», «Лик человеческий», оперы «Диалоги кармелиток» и «Человеческий голос», вокальные циклы на

стихи Элюара, кантата «Засуха». Из крупных симфонических форм он не использовал симфонию (есть Симфонietta), но тяготел к концерту (4 концерта). Ф. Пуленк превосходно владел оркестровым стилем, но особенно проявил себя как большой мастер хорового письма, где часто использовал полифонию.

Сочинения Ф. Пуленка широко опираются на интонации французских городских и крестьянских песен, которые он никогда не цитировал, а переплавлял в своей манере. М. Равель проницательно сказал: «Пуленк хорош еще и тем, что он сам придумывает народные мелодии»³⁸. Композитор создал самобытный вокальный стиль, соединяя ариозно-песенное и декламационное начало и гибко подходя к интерпретации поэтического текста. Он нередко избирал сложные сюрреалистические стихи Жакоба, Элюара, но с помощью музыки насыщал их жизненным содержанием.

Ф. Пуленк сохраняет мелодию и гармонию как главный фактор музыкальной выразительности, его сочинения отличаются строгостью и простотой формы, разумной экономией языковых средств, что органично вписывает его музыку в классическую традицию французского искусства, восстанавливая связь эпох. Ф. Пуленк – преимущественно лирический композитор, хотя воплощал и глубокие психологические переживания, драматические конфликты, и парадоксы музыкальной жизни и быта современного Парижа. М. Равель говорил: «Как он талантлив, только бы он не перестал работать»³⁹. Ф. Пуленк скромно отмечал, что по

³⁸ Цит. по: Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. Ленинград, 1983, с. 192.

³⁹ Цит. по: там же.

своим вкусам он эклектик, но в реальности это очень оригинальный художник, продолжающий национальные французские традиции.

14.2. Сочинения Ф. Пуленка

«Негритянская рапсодия» для фортепиано, струнного квартета, флейты, кларнета и баритона (1917) принесла автору известность. Это сюита, основанная на литературной мистификации. В сборнике «Поэмы Макоко-Кенгуру», созданном мнимым негром, имелось несколько стихотворений на несуществующем африканском языке, фрагменты которых были положены в основу сюиты. Пять частей – Прелюдия, Рондо, «Гонолулу», Пастораль, Финал – контрастны и в то же время связаны трансформирующимися темами, опираются на пентатонику, остинато и красочные гармонии.

Кантата «Лик человеческий» для двойного смешанного хора *a cappella* на стихи Элюара (1943) – одна из вершин творчества Ф. Пуленка. Содержит восемь частей и представляет своего рода патриотическую молитву о свободе, это «кантата французского Сопротивления».

«*Stabat Mater*» для сопрано, смешанного хора и оркестра (1950) – одно из проникновенных и возвышенных сочинений композитора, отличающееся внутренней гармонией и равновесием хоровой и оркестровой партий. Создавая духовные кантаты, композитор не замыкался в кругу религиозных тем, а воплощал глубокие человеческие чувства, поэтому его произведениям присущи широта и обобщенность художественных образов.

Три оперы Ф. Пуленка представляют собой образец разных жанров: комедия-фарс, драма и лирико-психологическая моноопера. Они внесли значительный вклад в развитие современного оперного искусства.

«**Грудь Тирезия**» (1944), в двух актах, написана по одноименной пьесе Г. Аполлинера, в которой высмеивается феминизм и раскрывается социальная проблема увеличения рождаемости. Сюжет оперы – собрание смешных нелепостей. Отправной точкой послужил древнегреческий миф о слепом старце-прорицателе Тирезии, который по велению Афродиты часть жизни прожил женщиной. В пьесе показаны молодые супруги, которые меняются ролями, но идея женской эмансипации оказывается несостоятельной. Музыка наполнена юмором, остроумными оркестровыми находками, неожиданными переключениями сценических ситуаций и эмоций: здесь сопоставляются бытовые эпизоды, фарс, эксцентрика, образуя многоплановое действие в ярком театральном спектакле.

«**Диалоги кармелиток**» (1956), в 12 картинах, основана на драме Ж. Бернаноса, писавшего по заказу Ватикана. События относятся к временам Великой Французской революции: приговоренные якобинцами, безвинные монахини-кармелитки идут на казнь.

В опере глубоко раскрывается конфликт характеров, преодоление чувства страха, идея самопожертвования. Основой развития становится гибкая музыкальная декламация, система лейтмотивов объединяет сцены и раскрывает смысл ситуаций. Композитор воплотил идею в возвышенно-гуманистическом плане, абстрагируясь от социально-исторической конкретики.

«**Человеческий голос**» (1958) – моноопера по драме Ж. Кокто, в которой история о женщине, отвергнутой возлюбленным, поднимается до возвышенной лирической драмы. Ф. Пуленк предстает как тонкий психолог, поэт женской души. Опера в одном действии строится в виде монолога героини, ведущей разговор по телефону с невидимым собеседником. Их общение неоднократно прерывается разговором с телефонисткой и слугой, что делит оперу на четыре неравных эпизода. Первый – экспозиция двух образов – Женщины и ее возлюбленного, внешне спокойное повествование о себе, нарядах, подругах. Второй раздел – рассказ о том, как она пыталась отравиться, здесь показана вся глубина страданий героини, и, по сути, содержание драмы исчерпывается. Два последующих небольших раздела подводят итог: третий передает отрешенность, четвертый – прощание с жизнью.

В опере имеется развитая система лейтмотивов, разделяющихся на две группы: первая характеризует героиню и различные оттенки ее чувств, вторая – внеличные образы, утверждая неизбежность смерти. В их контрастном сопоставлении раскрывается главная идея – утверждение силы любви.

В начале оперы (увертюра отсутствует) экспонируются внеличные темы, образы тревоги и смерти: первая холодная и статичная, тонально неопределенная – лейтмотив окружающего мира, вторая напоминает траурный марш – это лейтмотив неверности возлюбленного, или тема смерти (ц. 1)⁴⁰. Они неоднократно вторгаются в лирическое течение

⁴⁰ См.: Ф. Пуленк. Человеческий голос. Клавир. Москва: Музыка, 1967.

музыки, появляясь на грани разделов и обрамляя все произведение. Во второй теме, построенной на секундовых оборотах в верхнем голосе и терцовых интонациях в нижнем, заключена вся интонационная основа оперы. Лейтмотив Женщины (ц. 10) содержит нисходящие секундово-терцовые обороты, ритмически родственен первой теме. Лейтмотив любви (ц. 20) основан на широких мелодических ходах (квинта, секста, септима), на протяжении оперы он звучит то порывисто и страстно, то нежно и отрешенно. Кульминацией первого раздела является тема воспоминаний (ц. 26) – единственная тема широкого дыхания, на которой построены также кульминации второго и четвертого эпизодов оперы.

Во втором разделе темы получают дальнейшее развитие. Значительное место занимает вальсовый эпизод в *c-moll* (ц. 61), где Женщина рассказывает о попытке самоубийства. Вокальная партия насыщается ариозностью. В третьем разделе основой становится тема Женщины (ц.100). Четвертый раздел собирает все лейтмотивы, здесь звучит колыбельная смерти (ц.106) и траурный марш (ц. 107); оперу завершает контрапункт тем любви и смерти.

В опере представлены все виды музыкальной декламации – от просодии на одном звуке до экспрессивного речитатива и ариозного пения. Особую роль играют паузы, ферматы, много нюансов и дополнительных указаний автора. Оркестровая и вокальная партии гибко дополняют друг друга. В некотором смысле опера является продолжением «Ожидания» А. Шенберга, однако в целом она далека от экспрессионистской эстетики. Произведение отличается реализмом и силой художественного воздействия, обусловленными точным интонационным прочтением слова в музыке, что является характерной чертой таланта Ф. Пуленка.

Контрольные вопросы к теме 14

1. Какие жанры преобладают в творчестве Ф. Пуленка?
2. Назовите лучшие сочинения Ф. Пуленка.
3. Охарактеризуйте оперное творчество Ф. Пуленка.
4. Какова драматургия оперы «Человеческий голос» Ф. Пуленка?

Литература

1. Дюмениль Р. Современные французские композиторы группы «Шести». Ленинград, 1964.
2. Медведева И. Франсис Пуленк. Москва: Советский композитор, 1969. 240 с.
3. Пуленк Ф. Письма. Ленинград-Москва, 1970.
4. Пуленк Ф. Я и мои друзья. Ленинград, 1977.
5. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. Ленинград, 1983. 231 с.
6. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. Москва, 1970, с. 264-284.
7. Ivry B. Francis Poulenc. London: Phaidon Press, 1996.

ТЕМА 15. ОЛИВЬЕ МЕССИАН

15.1. Творчество О. Мессиана

Оливье Эжен Мессиа́н (1908–1992) – одна из самых выдающихся фигур во французской музыке второй половины XX века. Он предстает как многогранная личность: плодовитый композитор, яркий исполнитель (органист, пианист, дирижер), глубокий музыкальный теоретик и педагог. Среди его учеников – самые крупные фигуры западного музыкального авангарда: П. Булез, Я. Ксенакис, К. Штокхаузен. С молодости и до самой смерти он был ор-

ганистом церкви Святой Троицы в Париже, блестяще владел искусством органной импровизации. В качестве пианиста часто выступал вместе со своей женой Ивоной Лорио. Как теоретик проявил себя в книге «Техника моего музыкального языка», где изложил новаторские идеи в области метроритма, модальной техники, гармонии (1942).

Его творчество представляет самостоятельную, независимую ни от каких школ и направлений, область современной музыки. Оно предстает как ярко новаторское искусство, соединяющее тенденции неоимпрессионизма, сонорику, неомодальность, новую ритмическую технику.

Ритмическая техника О. Мессиана, по его собственным словам, многое заимствовала из идей «Весны священной» И. Стравинского и индийской традиционной музыки. Уникальный ритмический слух О. Мессиана довел до предела рафинированность и утонченность восточной музыки. Его сочинения отличаются своеобразным метром, создающим ощущение *«аметричности»*, что проявляется в избегании тактовых акцентов, когда такты проставлены, но они не влияют на фразировку. Это реализуется в ряде приемов:

- 1) использовал систему *добавочных длительностей*: к любому ритму можно добавить или отнять сколь угодно малую дополнительную длительность (паузу, точку, ноту), которая преобразует ритмический баланс;
- 2) любой ритм, взятый в увеличении или уменьшении, превращал в усложненную форму;
- 3) ввел понятие *«необратимых ритмов»* – это ритмы, которые читаются одинаково слева направо и справа налево и формируются вокруг общей, центральной длительности: при прочтении в любом направлении будет одно и то же, то есть ритм необратим;

- 4) смешивал неодинаковые ритмические формы, образующие различные виды полиритмии и полиметрии, используя ритмические каноны и «ритмические педали» (разновидность остинато).

Все это делало ритм, по словам самого композитора, «восхитительно прихрамывающим».

В качестве звуковысотной организации О. Мессиаан использует созданную им систему «*ладов ограниченной транспозиции*». Это 7 искусственных ладов (ограниченные – потому что через 1-2 транспозиции происходит повторение): первый – целотоновый, второй – гамма «тон-полутон», третий – тон, полутон, полутон и т.д. Лады О. Мессиаана внесли много нового в гармонию и мелодику, так как его система далека от ладовых систем Индии, Китая, Древней Греции, григорианского хорала. Внутри одного сочинения композитор использовал несколько модусов, что классифицируется как *полимодальная техника*.

В области гармонии О. Мессиаан развил *теорию добавочных нот*, что означало добавление к привычным аккордовым структурам определенного количества неаккордовых звуков, которые не подготавливаются и не разрешаются. Композитора очень привлекали необычные гармонические краски, связанные с фонической стороной гармонии.

В творчестве О. Мессиаана нашли отражение три ведущие концепции: католицизм, ориентализм и пантеизм.

15.2. Сочинения О. Мессиаана

Католицизм проявился в глубокой вере и воплотился во множестве сочинений: «Рождество Христово» (9 медитаций для органа), «20 взглядов на младенца Иисуса» для фортепиано (1944), «Видения аминя» для двух роялей (1943), ор-

кестрово-хоровое сочинение «Три маленькие литургии божественного присутствия» (1944), «Скорбь высокого чистого неба» для фортепиано, Месса, «Квартет на конец времени», оратория «Преображение господа нашего Иисуса Христа», «Размышления о таинстве святой Троицы» для органа.

«**Квартет на конец времени**» (1941) для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано был сочинен в концентрационном лагере Гёрлиц в Силезии (во время войны композитор был призван в армию и попал в плен). Премьера состоялась в лагере силами пленных музыкантов. В сочинении 8 частей, возможно, по названию лагеря «8-А». Автор обратился к книге Апокалипсиса – последней книги Нового Завета, повествующей о втором пришествии Христа и конце света. 1 часть – «Литургия кристалла», 2 часть – «Вокализ для ангела, возвещающего конец Времени», 3 часть – «Бездна птиц», 4 часть – «Интермедия», 5 часть – «Хвала вечности Иисуса», 6 часть – «Танец ярости для семи труб», 7 часть – «Кружение радуги для ангела, возвещающего конец Времени», 8 часть – «Хвала бессмертию Иисуса». Мессиян индивидуализирует исполнительский состав внутри сочинения: всеми инструментами исполняются только 4 части: I, II, VI, VII, тремя инструментами – IV часть, двумя – V и VIII, соло кларнета – III часть.

В мистико-символическом плане композитор представил размышления о времени, жизни и смерти, воплотив гармонию Вселенной, очарование прекрасного, таинство причащения к вечности. Он применяет технику «скользящего наложения» различных структурных плоскостей: не-синхронные повторности мелодических и ритмических комбинаций, колористические звучания аккордов вызывают ассоциации с витражом или кристаллом, сверкающим разными гранями.

Ориентализм и интерес к экзотике указывает на продолжение в творчестве О. Мессиана французских традиций, идущих от Ж.Ф. Рамо, К. Дебюсси. Композитор создал «Триптих о Тристане», куда входит «Ярави, песнь любви и смерти», «Пять песен-припевов» и «Турангалила», а также «Семь хайкай» (японские эскизы) и др.

Симфония «Турангалила» (1948) воплощает идеи буддизма. Название образовано от труднопереводимых с санскрита понятий: «туранга» – в узком смысле «скачка коня», в широком – «ход времени, движение и ритм»; «лила» – «игра жизни и смерти, любовь, распад». По словам композитора, «Турангалила означает одновременно песнь любви, гимн радости, времени, движению, ритму, жизни и смерти». Он говорил, что это «Тристан и Изольда» в индийском варианте, но уточнял, что ни лады, ни ритмы, использованные в данном произведении, не заимствованы из индийского фольклора.

Симфония представляет десятичастное произведение для оркестра, фортепиано и волн Мартено (электромузыкальный одноголосный инструмент с фортепианной клавиатурой). В XX веке это первая супермонументальная симфония, трудность восприятия которой заключена не только в продолжительности (1 час 15 минут), но и в необходимости иного подхода к слушанию. Заполнение звукового пространства подчиняется эстетике восточной медитации. Здесь нет нарастаний и разрядок, кульминаций и устремленности к конечному итогу, то есть нет привычной европейской логики симфонического развития. Сложное движение по спирали в многомерном пространстве дает иной эффект течения времени, который назван феноменом «открытой формы», когда композицию можно закончить в любой момент. Симфония О. Мессиана примечательна тем,

что дала толчок к развитию эстетики открытой формы, хотя сама имеет вполне очерченные рамки.

Сочинение скрепляется тремя лейтмотивами, названия которым дал сам композитор:

- 1) «тема-статуя» (1 часть, ц. 2)⁴¹ – монументальные аккорды на фортиссимо у трех тромбонов и тубы, своего рода тема судьбы;
- 2) «тема любви» (2 часть, ц. 5) – кантиленная мелодия в медленном темпе в *Fis-dur* (лейттональность любви), тембр волн Мартено, это песня-гимн;
- 3) «тема-цветок» (1 часть, ц. 9) – прихотливый мелодический узор у двух кларнетов, напоминающий блики витражей, используются звенящие тембры в стиле балийского гамелана, эта тема призвана дополнять тему любви.

1-я часть – Интродукция, экспонируются «тема-статуя» (ц. 2) у трех тромбонов с тубой и «тема-цветок» (ц. 9) – лирическая мелодия у кларнетов.

2-я часть – «Песня любви I» – форма рондо, воплощает ритуальную пляску.

3-я часть – «Турангалила I» – образ просыпающихся птиц.

4-я часть – «Песня любви II» – сложная трехчастная форма, игры влюбленных.

5-я часть – «Кровавое ликование звезд», по словам О. Мессиаена, это долгий танец радости.

6-я часть – «Сад сна любви» – звучат только темы любви.

⁴¹ См.: O. Messiaen. *Turangalila-symphonie*. Durand & Cio. Paris, 1953.

7-я часть – «Турангалила II» – насыщена драматизмом, воплощает отсчет времени.

8-я часть – «Развитие любви» – важнейшая часть в становлении идеи симфонии, тема любви преодолевает «тему-статую».

9-я часть – «Турангалила III» – передает неостановимость ритма и времени.

10-я часть – финал – утверждает тему любви, прославляющую жизнь.

Используемый большой оркестр чередуется с камерным составом, который напоминает индонезийский оркестр гамелан: вибрафон, колокола, челеста, волны Мартено, рояль (в красочной функции).

Все четные части воплощают главную тему – любви (медитативная сфера), три Турангалилы посвящены теме игры жизни и смерти (драматическая сфера), центр симфонии (первая кульминация) – пятая часть («Кровавое ликование звезд»), вторая кульминация и итоговое обобщение – финал, обе эти части – гигантское скерцо. Симфония насыщена красочными сонорными звучаниями, представляет эстетико-стилевой синтез импрессионизма, неоромантизма, фовизма (варварская ритуальная пляска, идущая от И. Стравинского).

Пантеизм представляет третью стихию О. Мессиана, которая воплощается в звуках природы. Если Д. Мийо, А. Онеггер и другие восхищались городской техникой, то О. Мессиаан изначально не принимал урбанизма. Из всех явлений он больше всего интересовался птицами. Более 40 лет он собирал с магнитофоном птичье пение, изучал орнитологические труды, знал голоса сотен птиц на слух, но не использовал это как конкретную музыку, а имитировал либо

традиционными средствами, либо с помощью волн Мартено. Птицы для О. Мессиана, человека религиозного и настроенного мистически, были «служителями нематериального».

О. Мессиан создал 7 тетрадей «Каталога птиц» для фортепиано, «Пробуждение птиц» для фортепиано с оркестром, «Экзотические птицы» для фортепиано и камерного ансамбля, «Хронохромия» для симфонического оркестра. Композитор помечает в партитуре названия птиц (на нескольких языках). Для самого О. Мессиана увлечение птицами стало богатейшим источником музыкального вдохновения и совершенным воплощением гармонии мира, постигаемой в традициях французского сенсуализма⁴².

«**Экзотические птицы**» (1956) для фортепиано, духового оркестра, ксилофона, колокольчиков и ударных. Здесь представлены голоса птиц со всего мира. В произведении 13 разделов, скрепляющая функция поручена солирующему фортепиано с пятью каденциями. Контрастность создается портретными характеристиками птиц. Драматургия строится на противопоставлении и полифоническом соединении их тем. Композиционная техника опирается на принцип повторности элементов и комбинаторику

⁴² Исследователи посчитали, что в сочинениях О. Мессиана «обитают» 322 представителя пернатых: Франции (более 100 птиц), Америки, Азии, Африки, Австралии. Например, бразильская птица уйрапуру появляется в III части сочинения «Жду воскрешения мертвых», посвященном жертвам двух войн; по народным поверьям ее пение человек слышит только один раз – перед смертью, поэтому для О. Мессиана она становится трагическим символом.

– перестановку во всех возможных вариантах. В «Экзотических птицах» О. Мессиа́н соединил две любимые образные сферы – птичье пение и экзотику.

В некоторых сочинениях О. Мессиа́н воплощал концепции музыкально-технологические. Особую известность приобрели его «Четыре ритмических этюда для фортепиано» (1949) и среди них этюд «Модус длительностей и интенсивностей». Эта фортепианная пьеса основана на системе из 36 тонов, 24 длительностей, 12 видов артикуляции и 7 динамических оттенков. Произведение явилось первым опытом *серийной организации* (с серийными рядами разных параметров), что было продолжено в творчестве К. Штокхаузена, П. Булеза, однако для самого композитора новые средства не стали самоцелью. До О. Мессиа́на путь перехода к серийной технике наметил А. Веберн, но именно О. Мессиа́на считают во Франции ее родоначальником, хотя он написал только одно сочинение такого типа. О. Мессиа́н – один из самых оригинальных художников XX века, оказавших огромное влияние на мировую музыкальную культуру.

Контрольные вопросы к теме 15

1. Дайте общую характеристику творчества О. Мессиа́на.
2. Каковы особенности ритмической, звуковысотной и гармонической техники О. Мессиа́на?
3. Какие идейные концепции воплощает О. Мессиа́н в своем творчестве?
4. Каковы особенности замысла и композиции «Квартета на конец времени» О. Мессиа́на?
5. Каковы особенности идеи и композиции симфонии «Турангалила» О. Мессиа́на?
6. Как проявляется идея пантеизма в творчестве О. Мессиа́на?

7. Почему О. Мессиана считают родоначальником сериальной техники во Франции?

Литература

1. Голованёва М. С. Апокалиптические произведения Оливье Мессиана (к вопросу о соотношении литературного текста и музыки). В: Культура и искусство: поиски и открытия. Кемерово: Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2014, с. 15—19.
2. Екимовский В. Оливье Мессиан. Москва: Советский композитор, 1987. 301 с.
3. Жарких Т. В. «Poèmes pour Mi» как воплощение творческого универсума О. Мессиана. Харьков: Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, 2018. 188 с.
4. Задерацкий В. В. Сонористическое претворение принципа остинантности в творчестве Оливье Мессиана. В: Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. Москва: Советский композитор, 1985, с. 283—317.
5. Каширников В. П. Оливье Мессиан. В: Слово о композиторах. Москва, 2012.
6. Когоутек Ц. Новые лады. В: Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва: Музыка, 1976, с. 57-60.
7. Кривицкая Е. Органное творчество Оливье Мессиана в зеркале национальных традиций. В: Музыкальная академия, 1999, №1, с. 225-232.
8. Куницкая Р. Французские композиторы XX века. Москва: Советский композитор, 1990. – 208 с.
9. Мелик-Пашаева К. Творчество О. Мессиана. Москва: Музыка, 1987. 208 с.
10. Мелик-Пашаева К. «Турангалила-симфония» О. Мессиана. В: Музыкальный современник, вып. 4. Москва: Советский композитор, 1983, с. 201-230.
11. Мессиан О. Вечная музыка цвета. В: Музыкальная академия, 1999, №1, с. 233-235.
12. Мессиан О. Техника моего музыкального языка. Москва, 1995.

13. Стригина Е. Три стихии Мессиана. В: Стригина Е. Музыка XX века. Бийск: ИД Бия, 2006, с. 130-137.
14. Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии. В: Музыка и современность, вып.4. Москва: Музыка, 1966, с. 216-329.
15. Холопов Ю. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана. В: Музыка и современность, вып. 7. Москва: Музыка, 1971, с. 247-293.
16. Цареградская Т. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. Москва, 2002.

ТЕМА 16. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

16.1. Общая характеристика музыкального авангарда XX века

Авангардом (от франц. – «передовой отряд») называются такие направления в музыкальном искусстве, представители которых используют новые технические приемы и средства организации музыки, радикально отличающиеся от традиционных. В начале 50-х годов один из ярких композиторов-авангардистов Карлхайнц Штокхаузен провозгласил: «Наш собственный мир, наш собственный язык, наша собственная грамматика: никаких НЕО...!»⁴³. В авангарде менялись фундаментальные основы музыкального искусства, ломались все представления о ладе, гармонии, мелодии, фактуре, музыкальной форме.

⁴³ Из статьи «В отношении моей музыки», 1953; цит. по: Зенкин К. Карлхайнц Штокхаузен. В: История зарубежной музыки. XX век. Москва: Музыка, 2005, с. 254.

В авангардном движении было две волны: Авангард-I, межвоенный, охвативший 10–30-е годы, и Авангард-II, послевоенный, пришедшийся на 50–60-е годы. Традиции двух волн авангарда продолжились в поставангарде последних десятилетий XX века.

Основное открытие **Авангарда-I** – это новая модель гармонической системы – *атональность*, опирающаяся на 12 ступеней хроматической гаммы. Ее использовали многие композиторы, например, австрийцы А. Шенберг и Й. Хауэр, русские авангардисты Н. Рославец, Е. Голышев. Вначале это была *свободная атональность*, но теоретическая разработка А. Шенбергом серийного метода привела к появлению организованной, или *серийной атональности* (1923), при которой в основу музыкального произведения положена последовательность из двенадцати неповторяющихся звуков – серия (от франц. *serie* – «ряд»). Позже за серийной техникой закрепилось второе название – *додексафония* (от греч. «двенадцатизвучие»).

Еще одно открытие Авангарда-I – *микрохроматика* – звуковая система с делением полутона на более узкие интервалы, которых становится 24, 36, 48 в пределах октавы (возможно и больше). Идея использования микрохроматики (известной с древности у разных народов) в европейской академической музыке принадлежит итальянскому композитору Феруччо Бузони, который представлял себе сплошной звукоряд, включающий трети тонов, четверти тонов и т.д. Авангард-I дал миру целый ряд произведений в микрохроматической системе: чешский композитор Алоис Хаба написал Сюиту для струнных (1917), в России Иван Вышнеградский создал четвертитоновую клавиатуру и особую нотную запись, сочинив пьесы для двух фортепиано, настроенных в $1/4$ тона (1918), в США такую же

настройку применил Чарльз Айвз в «Трех четвертитоновых пьесах» для двух фортепиано (1924). Эти идеи были продолжены во второй половине XX века.

Авангард-II – явление большего масштаба и многообразия стилевых течений. Его представители – француз Пьер Булез, немец Карлхайнц Штокхаузен, итальянцы Луджиджи Нони и Лючано Берио, грек Янис Ксенакис, американец Джон Кейдж, поляк Кшиштоф Пендерецкий, россияне Эдисон Денисов, Альфред Шнитке и София Губайдулина. Центрами распространения новых идей стали класс О. Мессиана в Парижской консерватории, Дармштадтские курсы новой музыки, кружки единомышленников Дж. Кейджа и К. Штокхаузена, Институт музыкально-акустических исследований в Париже (IRCAM), фестивали «Московская осень», «Пражская весна», «Варшавская осень».

16.2. Новые методы сочинения музыки

Авангард-II также внес ряд новаций в музыкальное искусство. Первое открытие – новые методы сочинения музыки, которые обозначились в сериализме, алеаторике, минимализме, хэппенинге.

Сериализм (или **структурализм**) продолжил идею серийной техники и распространил ее на несколько параметров музыки – звуковысотность, ритм, динамику, артикуляцию. Наличие двух серийных рядов для любых из параметров уже позволяет отнести произведение к сериальному. Первым опытом стал фортепианный этюд О. Мессиана «Модус длительностей и интенсивностей», в дальнейшем эту технику разрабатывали П. Булез, К. Штокхаузен, М. Бэббит, Л. Нони.

Ссылаясь на произведения классиков с их безупречной логикой, сериализм провозгласил идею высшей рациональности, однако слух человека не способен распознать весь сложный расчет звуковых конструкций, поэтому результат приводит к полной противоположности. При тотальной заданности всех параметров произведение теряет «живой нерв», композиция становится монотонной и воспринимается как хаос.

В технике додекафонии и сериализма большое пространство получила пуантилистическая фактура – **пуантилизм** (от фр. «точка»). Термин заимствован из живописи и представляет направление постимпрессионизма, в котором художники, в отличие от импрессионистов, пользовались точкой, а не мазком. В музыке выстраивается такая фактура, где разрозненные звуковые точки и созвучия, различные по динамике, длительности, тембру и отделенные паузами, не складываются в мелодию и гармонию. Впервые пуантилистическую фактуру использовал А. Веберн, который придавал особое значение каждому звуку, ценному самому по себе. Авангардисты второй волны широко развили его творческие принципы.

Как антипод сериализму с его точным расчетом выступила **алеаторика** (от лат. *alea* – игральная кость, жребий, случай) – техника композиции, основанная на принципе случайности. Выбор может осуществляться как на стадии сочинения, так и исполнения (по предписанию композитора). Свободная организация затрагивает элементы музыкальной ткани и структуры, включая крупные фрагменты произведения, которые исполнитель играет в произвольном порядке.

Например, «Музыка перемен» Дж. Кейджа (1951) создана с помощью гадания по древнекитайской «Книге перемен», здесь фактор случайности применяется дважды: композитор произвольно выбирает звуковые группы, из которых исполнитель так же свободно составляет последовательность. «Клавириштюк XI» К. Штокхаузена (1956) записан на большом листе в виде девятнадцати отдельных нотных фрагментов, которые играют в любом порядке. В обоих названных произведениях представлена алеаторика формы. При алеаторике ткани (ограниченной алеаторике) композитор создает участки свободного изложения, но контролирует их соотношение с другими разделами сочинения.

Еще один метод композиции представила **стохастическая музыка**, создаваемая с помощью математических проектов – алгоритмов теории вероятности. Автором термина (1956 г.) и метода явился французский композитор и архитектор, грек по происхождению, Янис Ксенакис (1922–2001). Предложенная им техника не имеет ничего общего с сериальностью и алеаторикой, хотя в ней парадоксально соединились принципы расчета и случайности⁴⁴. Например, пьеса «*Metastasis*» («Метастазы» – «Перемещения», 1954) создана на основе расчетов проекта павильона фирмы «Филипс» для Всемирной выставки в Брюсселе, для чего автор с помощью специальных методов перевел чертеж в графическую модель и затем в партитуру. Другие известные произведения Я. Ксенакиса – «*Pithoprakta*» (Действие вероятностей, 1956), «*Achorripsis*» (Брошенное эхо, 1957),

⁴⁴ Термин «стохастический» в различных науках означает «неопределенный, случайный, вероятностный».

«*Anaktoria*» (1969), а также электроакустическая музыка, созданная с помощью компьютерных программ: «*Persepolis*» (1971), «*Diatope*» (1978).

Другой подход к сочинению демонстрирует **минимализм**, который стремится к использованию минимума звуков, распределенных на максимум времени. Минимализм, или репетитивная техника, основан на многократном повторении очень мало варьированных коротких, функционально равноправных построений – паттернов (от англ. – «модель, рисунок»). Они находятся в постоянном движении-смещении, которые представляют мини-события репетитивной композиции, выступая каждый раз в новом контексте. В технике минимализма писали американцы Терри Райли, Стив Райх, Филипп Гласс, Джон Адамс, Ла Монте Янг.

Один их самых распространенных приемов минимализма – «фазовый сдвиг» Стива Райха, представленный, например, в пьесе «*Piano Phase*» («Пианистическая фаза»). В начале два пианиста играют в унисон паттерн из 12 диатонических звуков, затем один из исполнителей немного ускоряет темп, что приводит к канону со сдвигом сначала на один звук паттерна, затем на два и так далее. После двенадцати сдвигов музыка приходит к унисонному звучанию – сочинение исчерпало свою идею.

Техника многократных повторов лучше всего воплощает образы движения, автоматизма. Такова пьеса Дж. Адамса «Краткая гонка на скоростной машине» с бесконечным остинато слегка варьируемых паттернов. Еще одно известное произведение С. Райха – «Другие поезда» (1988), сочетает звучание струнного квартета и магнитофонную запись, раскрывает тему войны и мира (пьеса удостоена премии *Grammy* за лучшее новое произведение).

Минимализм выступает как ответная реакция на переусложненность авангарда, однако он сам не так прост, как кажется внешне. Нередко эта музыка настраивает на медитацию и требует от слушателя устранения привычной концертной ситуации и погружения в тончайшую жизнь звуков.

Одним из самых радикальных нововведений Авангарда-II стал **хэппенинг** (от англ. – «случаться, происходить»), обусловленный идеей акционизма, то есть создания артефактов здесь и сейчас, когда сам процесс творения демонстрируется как новая художественная ценность. Первым примером можно назвать знаменитую пьесу Дж. Кейджа «4'33''» (1952), в которой исполнитель находится на сцене четыре минуты и тридцать три секунды, но ничего не играет. Сочинение Дж. Кейджа чаще всего трактуется как ирония в адрес традиционной концертной ситуации и самого произведения искусства.

Помимо этого, развивается также пространственная музыка (реальное пространство учитывается как самостоятельный параметр), переменная музыка (основанная на вариантности), инструментальный театр (с дополнительным визуальным рядом, включающим определенные действия исполнителей), полистилистика (с приемами коллажа, цитаты, аллюзии). В своих сочинениях композиторы XX века часто используют несколько современных техник одновременно, особенно это характерно для музыки поставангарда – конца XX века.

16.3. Новая трактовка звука

Второе открытие Авангарда-II связано с новой трактовкой звука. Каждый единичный звук воспринимается как

уникальное и самодостаточное явление, в котором в свернутом виде заключено и пространство, и время, ведь физические колебания представляют временной процесс, а распространение колебаний – это охват пространства. Такие эстетические принципы присущи, например, творчеству К. Штокхаузена. Новое отношение к звуку ярко проявилось в сонорике и электронной музыке.

Сонорика (от лат. «звонкий, звучный») – метод композиции, который выдвигает на первый план красочные свойства звука, создаваемые определенным комплексом тембровых и фактурно-гармонических средств. Структурными единицами в сонорике выступают не отдельные тоны, а соноры – группы звуков, которые складываются в сонорные массы, пласты, поля. Для получения новых красок композиторы используют нетрадиционные инструменты, новые тембровые миксты и приемы игры, микрополифонию и кластеры. Корни сонорики уходят в живописное оркестровое письмо французских импрессионистов, в *Klangfarbenmelodie* («темброокрашенную мелодию») А. Шенберга, в экспериментальные сочинения Ч. Айвза и Э. Вареза.

Одной из образцовых композиций сонорики стала пьеса для оркестра «Атмосферы» Д. Лигети (1961). Это непрерывно длящийся поток различных звуковых комплексов, внешне статичных, но с небольшими плавными преобразованиями внутри. Сочинение открывается сверхмногоголосной тянущейся вертикалью оркестра из 72 звуков. В произведении нет традиционно понимаемых мелодии, гармонии, ритма, все внимание сосредоточено на красочном звуковом облаке, меняющем плотность, окраску, динамику, регистр.

Основой техники сонорики являются кластеры и микрополифония. *Кластер* (от англ. «гроздь») – созвучие из интервалов секунды. Термин ввел американский композитор Генри Кауэлл, который экспериментировал с кластерами с 1910-х годов (например, пьеса для фортепиано «Рекламное объявление» включает игру ладонью и кулаками). Красочные сочетания могут образовываться не только одновременным взятием звуков кластера, но и движением множества голосов, близких звуковысотно и потому не дифференцируемых слухом как самостоятельные линии, что представляет собой технику *микрополифонии*. Сонорная композиция строится на игре звуковых пятен – их сужении и расширении, перемещении в различные регистры, постепенном заполнении или разрежении звукового пространства.

Еще одно направление работы со звуком представила *электронная музыка*. Она зародилась с первыми электромузыкальными инструментами, и импульсом для этого стала возможность генерировать звук с помощью колебаний электрического тока. Одним из самых ранних опытов явился электроорган тельгармониум, построенный в 1906 году американским инженером Кахиллом (прообраз будущего электронного синтезатора). В 1921 году советский инженер Лев Термен создал терменвокс, который благодаря своим уникальным возможностям выдерживал сравнение со скрипкой. В 1928 году француз Морис Мартено изобрел инструмент волны Мартено, где использовал клавиатуру фортепианного типа. Для терменвокса и волн Мартено писали произведения Э. Варез, А. Онеггер, Д. Мийо, О. Мессиан.

После второй мировой войны электронная музыка начала бурно развиваться, открывались звуковые студии со

специальной сложной аппаратурой. Первая из них, где занимался разработкой конкретной музыки инженер и музыкант Пьер Шеффер, была организована в Париже при французском радио. Записанные на пленку всевозможные звуки проигрывались с разной скоростью, в обратном направлении, изменялись атака и затухание звука, пласти разрезались и накладывались. Первая программа электронной музыки, транслированная по радио в 1948 году, называлась «Концерт шумов». Прозвучали «Пять шумовых этюдов», в том числе «Этюд с турникетом» (для ксилофона, колоколов, колокольчиков и двух детских игрушечных машин), «Этюд с кастрюлями», «Этюд с железными дорогами» (с записью звуков локомотивов, вагонов, сирен).

В этих экспериментах постепенно слились направления электронной музыки (с ее синтетическими звуками) и конкретной музыки (с ее натуральными шумами), поскольку в результате обработки создавались совершенно новые тембры, вплоть до разъятия звука на отдельные обертоны. Композиторы Авангарда-II придавали особое значение новому звуковому измерению и много экспериментировали в лабораториях: Институт музыкально-акустических исследований в Париже, Студия электронной музыки на Кёльнском радио, Центр электронной музыки в Боннском университете. Очень скоро подобные студии были организованы в США, Италии, Польше, Бельгии, Японии. В 1960-х годах появились синтезаторы, композиторы стали работать вне студий. Постепенно зарождалась компьютерная музыка, открывшая новые звуковые пути.

Множество произведений в области электронной музыки создали немец Карлхайнц Штокхаузен, американцы Джон Кейдж и Милтон Бэббит, бельгиец Анри Пус-

сер, итальянцы Луиджи Ноно и Лучано Берио, французский композитор греческого происхождения Янис Ксенакис, русские композиторы Эдисон Денисов, Альфред Шнитке, Софья Губайдулина, Эдуард Артемьев.

Однако эстетические принципы нового понимания звука обнаружили задолго до того, как электронная музыка стала широко завладевать умами композиторов, и автором данных идей в 1920-30-х годах был Эдгар Варез. Он проявил повышенное внимание к нетемперированным звукам и шумам и стал экспериментировать в области электронной музыки, создав пьесы «Интегралы», «Ионизация», «Экваториал». «Ионизация» Э. Вареза (1931) – первое в европейской музыке произведение, почти полностью основанное на звуках неопределенной высоты. Оно написано для ударных инструментов и двух сирен (всего 13 исполнителей на 39 инструментах), лишь в коде появляются фортепиано, колокола и колокольчики, трактуемые в темброво-кolorистической, а не мелодической функции; таким образом, композитор уравнивает в правах все звуковые явления – тоновые и внетоновые, включая шумовые. В своих сочинениях Э. Варез выступил одним из самых смелых экспериментаторов XX века, оказавших значительное влияние на второй авангард.

В 1970-е годы в электронной музыке выделилась ветвь **спектральной музыки**, идеи которой основаны на методе синтеза и разложения спектра звука. Два главных центра спектральной музыки сформировались в Париже и Кёльне. Наиболее яркими ее представителями выступили французы Жерар Гризе и Тристан Мюррай, имевшие много последователей. Главной целью они ставили создание уникальных звуков, отрицающих традиционный подход, и воплощение микро и макросвязей на уровне композиции:

интерполяцию микромира звука на все параметры сочинения. Так, о своем сочинении «*Modulations*» Ж. Гризе метко сказал, что формой его является история тех звуков, которые ее, историю, составляют. Он говорил, что в музыкальной композиции «объект и процесс аналогичны друг другу. Звуковой объект есть только сжатый процесс, а процесс есть только растянутый во времени звуковой объект»⁴⁵.

Сходные методы используют также компьютерная, студийная, акустическая (электроакустическая) музыка.

16.4. Новые способы нотации и музыкальные формы

Новые композиторские техники породили новые способы нотации. Вместе с алеаторикой в музыку вошли различные формы приблизительной фиксации – «квадраты» с группами нот, исполняемыми произвольно, широкое вибрато, ритмические фигуры с ускорениями и замедлениями, различного рода кластеры. Многие композиторы вводят собственные знаки и символы, помещая в начале партитуры список условных обозначений. Появились графические партитуры с рисунками, геометрическими фигурами, цветными значками. Они порой напоминают живопись абстрактного искусства и выставляются как самостоятельные артефакты. Некоторые обозначения становятся распространенными, другие остаются уникальными, предназначенными только для данного произведения.

Вслед за материалом музыки изменяется и ее форма. Большинство композиторов сознательно отказывается от традиционных структур – сонатной, трехчастной, рондо. Редкими становятся жанры симфонии, концерта, вместо

⁴⁵ Цит. по: Соколов А. Спектральный метод. В: Теория современной композиции. Москва: Музыка, 2007, с. 552.

них появляются «Музыка для...», «Структуры», «Композиции». В них используется «форма-поток», «форма-момент», «открытая форма», а структура складывается из других элементов: сегмент, секция, блок, форманта, фаза, момент, группа. В связи с этим К. Штокхаузен пишет: «Речь идет об открытой форме, о которой я говорил, что она всегда уже начата и всегда могла бы продолжаться. Произведения с „бесконечной длительностью“ я называю „момент-формами“ или „теперь-формами“ или, имея в виду длительность, „бесконечными формами“»⁴⁶.

Каков же основной смысл музыки авангарда? «Дороги нет, но надо идти вперед» – так названо одно из последних сочинений Л. Ноно. «20-минутная пьеса для большого симфонического оркестра состоит из единственного звука „соль“, который интонируется с отклонениями от камертонной высоты: в четверть тона, треть тона, одну восьмую тона и т.д. Из разных „соль“ складываются вертикальные комплексы – подоби́я аккордов, квазимелодические фигуры, темброво-высотные пятна... Когда в конце опускается оркестр сходит в унисон, это простейшее звуковое событие кажется ослепительно неожиданным обретением. Дороги нет (от единственного звука к нему же), но она пройдена»⁴⁷. Данную пьесу можно рассматривать как модель авангарда.

Неисчерпаемы возможности изобретения новых техник, что и демонстрирует Авангард-II, однако он не ограни-

⁴⁶ Цит. по: Житомирский Д., Леонтьева А., Мяло К. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. Москва: Музыка, 1989, с. 21.

⁴⁷ Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е: Проблемы. Портреты. Случаи. Москва: Новое литературное обозрение, 2002, с. 22.

чивается техникой, но меняет эстетические установки. В целом музыкальное искусство второй половины XX века представляет новый тип мышления и понимания мира.

Контрольные вопросы к теме 16

1. Назовите исторические периоды Авангарда-I и Авангарда-II.
2. Какие новации внес Авангард-I?
3. Какие новации внес Авангард-II?
4. Что такое сериализм?
5. Что такое алеаторика?
6. Что такое пуантилизм?
7. Что представляет собой минимализм?
8. Что такое «техника фазового сдвига» в минимализме?
9. Что такое сонорика?
10. Что такое кластер?
11. Какую музыку называют электронной?
12. Что объединяет электронную и конкретную музыку?
13. Какие существуют разновидности электронной музыки?
14. Как изменилась нотация в современной музыке?
15. Как изменились формы и жанры в современной музыке?

Литература

1. Житомирский Д., Леонтьева А., Мяло К. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. Москва: Музыка, 1989. – 303 с.
2. Землякова К. Н. Стохастический метод Яниса Ксенакиса. В: Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: Сб. статей по материалам X Международной научно-практической конференции 7 февраля 2014 года. – Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2014, с. 578–586.
3. Землякова К. Н. «Формализованная музыка»: теоретическое осмысление стохастического метода Яниса Ксенакиса. В: Традиции и новаторство в культуре и искусстве: связь времен: Сб. статей по материалам III Всероссийской научно-практической

- конференции 27 марта 2015 года. Астрахань: ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2015, с. 52-57.
4. История зарубежной музыки. XX век. Москва: Музыка, 2005. 576 с.
 5. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва: Музыка, 1976. 367 с.
 6. Кон Ю. Г. О теоретической концепции Янниса Ксенакиса. В: Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 3. М., 1976, с.106-134.
 7. Папепина Л.Н. Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУП, 2008.
 8. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века. Москва: Владос, 2004. 231 с.
 9. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е: Проблемы. Портреты. Случаи. Москва: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.

ТЕМА 17. ПЬЕР БУЛЕЗ

17.1. Характеристика творчества П. Булеза

Пьер Булез (1925–2016) является знаковой фигурой послевоенного авангарда. Рядом с О. Мессианом, которого можно представить как провозвестника неоромантического направления второй половины XX века, П. Булез во Франции выступает одним из самых активных и влиятельных композиторов этого периода. Его творчество свидетельствует о крутом переломе в искусстве, о резком «диссонантном» сдвиге в художественном сознании.

П. Булез был первым среди французских композиторов, кто после Второй мировой войны оценил атональную додекафонию А. Шенберга, освоил все достижения К. Де-

бюсси и О. Мессиаана и соединил их с техникой нововенской школы. На основе этого он пришел к сериальности – тотальной серийной организации музыки по нескольким параметрам (звуковысотному, ритмическому, тембровому, артикуляционному, динамическому), что означало предельную структурализацию композиции. Исчерпав возможности сериальности, он обратился к алеаторике.

П. Булез предстает как необычайно разносторонний музыкант: композитор, дирижер, пианист, музыкальный критик, педагог, активный общественный деятель, организатор знаменитого ансамбля *InterContemporaine*, создатель научного музыкального центра в Париже IRCAM (Институт музыкально-акустических исследований), который и сегодня является школой для молодых композиторов. Он автор около 50 сочинений, при этом влияние его музыки на современное творчество огромно. И все же его музыка редко исполняется, а в последние 30 лет своей жизни композитор почти не писал, посвятив себя дирижерской и общественной деятельности.

Больше всего П. Булез известен как дирижер. Он записал множество дисков музыки XX века с самыми знаменитыми оркестрами мира. Педагогическую деятельность П. Булез начал в 1950-х гг., организовав в Дармштадте вместе со К. Штокхаузеном и Л. Ноно семинары современной музыки. В 1960-е гг. он прочитал обширные курсы лекций в Германии и Швейцарии об оркестровке и серийной технике, в США – лекции о проблемах современной музыки.

Булез-критик предстает как острый на слово полемист. В теоретических работах он сначала выступает сторонником серийной техники, но затем отвергает ее и пи-

шет статью «Alea» (1957) – главное теоретическое обоснование алеаторики. Он также явился автором книг «Мысли о современной музыке» (1963), «Ориентиры» (1981).

17.2. Сочинения П. Булеза

Особенности творчества П. Булеза определились связью в его образовании музыки и точных наук. В юности П. Булез активно изучал музыку и математику, далее отдал предпочтение музыке. В Парижской консерватории (1943) он посещал лекции О. Мессиана, затем совершенствовался по композиции у Р. Лейбовица (ученика А. Веберна). П. Булез также сотрудничал с П. Шеффером в разработке электронной музыки. Все это составило период накопления идей – примерно до 1952 г. С начала 1950-х годов П. Булез проявил активную деятельность педагога, дирижера и композитора.

Первые опусы были созданы в сериальной технике, где главным источником вдохновения выступил II-й ритмический этюд О. Мессиана. Среди сериальных сочинений – «Структуры» для фортепиано (1960), «Полифония X» для 18 инструментов, «Этюды» для синтезатора. Однако эта техника вскоре перестала устраивать композитора, поэтому он обратился к алеаторике, используя, как и В. Лютовславский, только ограниченную алеаторику. Лучшие сочинения П. Булеза – Вторая и Третья сонаты для фортепиано.

Вторая соната (1948) – безусловный шедевр П. Булеза, который часто исполняется и входит в репертуар многих пианистов. Это постдодекафонное сочинение, где композитор полностью овладел серийной техникой и вплотную подошел к сериальности.

Монументальная композиция длительностью около получаса содержит четыре части (Быстро — Медленно — Умеренно — Быстро) и темповыми контрастами напоминает классические циклы, при том что внутреннее наполнение сочинения отличается абсолютной новизной. Соната трудна для восприятия, поскольку атематична, атональна, изложена в пуантилистической фактуре. В духе сюрреализма она отражает идею алогизма и абсурдности мира, дисгармоничности существования. П. Булез говорил, что в этом произведении «имеется взрыв, растворение, рассеивание, когда все классические формы были преданы огню. После этой Второй сонаты я никогда не писал, опираясь на формы прошлого...»⁴⁸.

I часть агрессивная и яростная, II-я вносит контраст отрешенной лирикой с ироничным оттенком, III и IV части (кроме коды) — в характере первой, и только кода финала приводит к успокоению. Пианизм в сонате почти традиционен — без кластеров и игры по корпусу рояля, что свойственно авангарду. Однако произведение является весьма сложным и виртуозным, так как композитор использует максимум возможностей фортепиано. Своим жестким звучанием Соната противостоит распространенной в то время красочной и экзотичной музыке О. Мессиаана.

П. Булез использует серию как основу для непрерывного варьирования. В ритмике он продолжает идеи О. Мессиаана, используя обратимые и необратимые ритмы, увеличение и уменьшение ритмических структур, добавочные и отнятые длительности, ритмические каноны и принцип изометрии, возрожденный О. Мессиааном. Исполнителю

⁴⁸ Цит. по: Куницкая Р. Французские композиторы XX века. Москва: Советский композитор, 1990, с. 130.

предоставлена значительная свобода, поскольку ритм играется как угодно, ноты не имеют штилей, тактовые черты произвольны, динамика не выписана, нет главных и побочных голосов, то есть все контрапункты уравнены. Некоторые указания метронома относятся к общим группам нот, предписывая примерное звучание музыкального фрагмента. Произведение демонстрирует основные черты стиля композитора, став классикой XX века.

«**Структуры**» для двух фортепиано (1951) – следующее крупное сочинение, где серийный метод распространился на ритм, динамику, артикуляцию, тембр. Композитор вводит строгий расчет и характеризует материал как «абстрактный чертеж». После скандального исполнения сочинения на Фестивале современной музыки в Донауэшингене (1962) П. Булез решил, что эта техника слишком схематична, а творческие идеи не доходят до слушателей. «Структуры» редко исполняют, но их много анализируют и обсуждают.

Третья соната (1957) представляет технику алеаторики, элементы которой ранее появились у Дж. Кейджа. Однако общие установки у двух композиторов совершенно различны, что отразила статья П. Булеза «Alea». У Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, итальянца С. Буссотти композитор организует номер и дает ему название, а основная нагрузка в создании произведения возлагается на исполнителей, которым предоставляется исключительная свобода действий. П. Булез выступает сторонником ограниченной алеаторики, то есть целостной композиции с допустимой перестановкой различных фрагментов. В Третьей сонате композитор выписывает 5 сегментов ABCDE и дает схему обращения с ними, где самая большая часть C всегда находится в

центре. Так получается 8 вариантов перестановок, исполнитель может выбрать один из них и играть в любых темпах. Части Сонаты композитор назвал формантами: «Антифония», «Троп», «Отраженные созвездия», «Строфа», «Секвенция». Соната была исполнена П. Булезом в 1957 году на фестивале в Дармштадте, но является незаконченным произведением. II и III части опубликованы, исполняются и записаны на диск, остальные существуют в эскизах. Сочинение было воспринято как открытие.

Сериализм и алеаторика использовались П. Булезом также в вокальной музыке, где самыми известными сочинениями стали «Складка за складкой» (по Малларме, 1962), «Импровизации Малларме», «Свадебный лик», «Солнце вод», «Молоток без мастера».

«Молоток без мастера» (1955) написан для контральто, альтовой флейты, ксилоримбы, вибратона, ударных, гитары и альты на стихи Рене Шара. Это одно из самых изысканных сочинений авангарда, которое организовано сериально, изложено в пуантилистической фактуре, использует атональность. Текст представляет образец сюрреалистической поэзии⁴⁹ и строится на свободных ассоциациях, предполагающих разрыв логических связей, спонтанность мыслей, что называется «автоматическим письмом».

Использованы три стихотворения Р. Шара:

1. «Неистовое ремесло» – уличное представление балаганного театра.

⁴⁹ Сюрреализм (от фр. – «сверхреализм») – направление в искусстве XX века, провозгласившее своим источником сферу подсознания – инстинкты, галлюцинации, сновидения.

2. «Палачи одиночества» – потерянности одинокого человека.
3. «Прекрасное здание и предчувствия» – отстраненный пейзаж.

П. Булез говорил, что «Молоток» – это его «Лунный Пьеро». Действительно, сочинения близки психологизмом, субъективностью, гротеском, а также некоторыми принципами построения цикла. Отличие заключается в новых выразительных средствах и сюрреалистических образах, где отдельные вспышки сознания («автоматическое письмо») воплощаются пуантилизмом в инструментальной партии и различными способами интонирования в вокальной.

«Молоток без мастера» содержит 9 частей – 5 инструментальных и 4 вокальных. Общее звучание напоминает оркестр гамелан (индонезийский ксилофонный ансамбль) с его звенящим колоритом. Вокальные номера представляют свободную игру образов, где за абсурдностью слов скрывается тревога, тоска и пессимизм.

Произведение соединило различные тенденции: утонченный экзотический колорит музыки восходит к импрессионизму К. Дебюсси, образы сновидений и галлюцинаций продолжают традиции экспрессионизма А. Шенберга. П. Булез тоже использует атональность, но добивается более мягкого и легкого звучания, вводит красочные тембры, где преобладают ударные. Образы гротеска чередуются с лирикой, пейзажностью.

Подобно «Лунному Пьеро», в каждом номере используется разное сочетание инструментов, а в № 3 звучит только голос с флейтой (как и в №7 «Лунного Пьеро»). У П. Булеза 9 частей сгруппированы в три цикла, но принцип организации необычен: каждое из трех стихотворений объединяет части на расстоянии.

Первый цикл связан с текстом стихотворения «Неистовое ремесло» (I, III, VII части):

*Красный фургон прицепленный к драндулету И труп в корзине И утомленные лошади полукругом Я мечтаю держа голову на острие перуанского ножа*⁵⁰.

Второй цикл — «Палачи одиночества» (II, IV, VI, VIII — все четные части):

Шаг удалился Пешеход скрылся в циферблате Мнимого Маятник машинально бросает свой гранитный груз.

Третий цикл — «Прекрасное здание и предчувствия» — объединяет V и IX части. Здесь текст самый протяженный:

Я слышу море ходит подо мною Вдвигает мертвые валы над головою Ребенок мол прогулочный безлюдный Мужчина отблеск мнимый Кристальные глаза в лесах Рыдая ищут голову жилище.

Первый цикл — «Неистовое ремесло» (I, III, VII) — краткие части, отсутствие ударных, близкие темп и фактура (в I и VII частях), легкое звучание. Второй цикл — «Палачи одиночества» (II, IV, VI, VIII) — все четные номера, близкие по тембру, II и VIII части в сходной фактуре, мелодичны, IV и VI — контрастны. Третий цикл — «Прекрасное здание и предчувствия» (V и IX) — это центральный номер и финал, которые написаны на единый текст, но последняя часть вдвое длиннее. Она распадается на два раздела, где сначала голос исполняет тот же текст, что и в V части, а затем поет с закрытым ртом.

Четыре части с голосом (III, V, VI и IX) содержат разные типы вокализации, что делает звучание более разнообра-

⁵⁰ Поэт писал без знаков препинания.

разным по сравнению с циклом А. Шенберга. Здесь используется мелизматическое пение с широким распевом, силлабическое, *parlando*, пение с закрытым ртом, *Sprechgesang*. При этом голос играет различную роль – от господствующей до подчиненной. Партия солистки типична для авангарда: большие скачки, дробление фраз, перепады тесситуры, что передает состояние раздражения, отчаяния и наваждений.

Единство цикла заключается в сериальной организации, в распределении тембров и в построении трех циклов, напоминающих пирамиду с вершиной в V части. Такой тип цикличности композитор заимствовал у О. Мессиана (повтор названий и образов, как в «Турангалиле»). П. Булез создал впечатляющее произведение, где точный расчет соединился с яркой художественной концепцией.

Контрольные вопросы к теме 17

1. Дайте общую характеристику творчества и деятельности П. Булеза.
2. Какие новые техники письма использовал П. Булез?
3. Охарактеризуйте фортепианные сочинения П. Булеза – Сонаты №2,3, «Структуры».
4. В чем заключается новаторство вокального цикла П. Булеза «Молоток без мастера»?

Литература

1. Кокорева Л. Пьер Булез. В: История зарубежной музыки. XX век. Москва: Музыка, 2005, с. 352-369.
2. Кон Ю. Пьер Булез как теоретик. В: Кризис буржуазной культуры и музыки, вып.4. Москва: Музыка, 1983, с. 162-196.
3. Куницкая Р. Французские композиторы XX века. Москва: Советский композитор, 1990, с. 115-172.
4. Курбатская С., Холопов Ю. Пьер Булез, Эдисон Денисов. Москва, 1998.

5. Петрусева Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Москва, 2002.

ТЕМА 18. КАРЛХАЙНЦ ШТОКХАУЗЕН

18.1. Характеристика творчества К. Штокхаузена

Карлхайнц Штокхаузен (1928–2007) – один из наиболее крупных и влиятельных представителей мирового музыкального авангарда, основоположник электронной музыки, на Западе его называют «*Papa-Techno*» («Отец Техно-музыки»). Он проявил себя не только в качестве композитора, но и исполнителя – дирижера и звукорежиссера, музыкального теоретика, педагога (преподавал в Европе, США). Как и многие представители послевоенного музыкального авангарда, К. Штокхаузен получил двойное образование – гуманитарное и в области точных наук, обучался в Кёльнской высшей школе музыки и в Кёльнском университете, изучал музыкальную эстетику и анализ у О. Мессияна в Парижской консерватории, затем фонетику и теорию информации в университете Бонна. Был слушателем Дармштадтских курсов новой музыки, позднее там преподавал, проводил эксперименты в электроакустической студии П. Шеффера. В своих поисках он соединял электронную музыку с традиционным оркестровым звучанием, разрабатывал графические формы записи партитур. К. Штокхаузен экспериментировал с первыми синтезаторами, в Кёльнской студии электронной музыки с ним работали многие известные впоследствии музыканты. Он организовал Кёльнские курсы новой музыки (1963–68), в 1964 г. основал ансамбль «Группа Штокхаузена» для исполнения своей музыки, в 1975 открыл издательство, в 1998 г. – ежегодные

курсы собственной музыки в Кюртене. К. Штокхаузен входит в десятку самых выдающихся немцев своего времени в аспекте «культурного экспорта», его портрет помещен на обложку одного из дисков Битлз, на него равнялись многие музыканты поп-культуры.

Однако К. Штокхаузен всю жизнь подвергался жесткой критике, его считали и гением, и шарлатаном, обвиняли в чрезмерных амбициях, оторванности от реальности, а музыку называли конструктивной и бездушной⁵¹. Несмотря на это, сегодня К. Штокхаузен признан одним из самых выдающихся композиторов второй половины XX века, а его музыкальное наследие и теоретические работы тщательно изучаются. Они дают богатую почву для философско-культурологических изысканий, позволяя выявить идейно-художественные векторы современного культурного сознания.

К. Штокхаузен активно распространял свои оригинальные воззрения и опубликовал их в 10-томном издании «Тексты о музыке» (1963–2014) на 2500 страницах. Важное эстетико-теоретическое значение имеют статьи «Как течёт время» (1957), «Единство музыкального времени» (1961), «Четыре критерия электронной музыки» (1972). Они выполняют роль комментария к музыке, в них часто встречаются ключевые для К. Штокхаузена понятия вибрирующего мира, континуума, спирали, галактики, так как композитора увлекала космогоническая концепция мира, и в своей музыке он стремился реконструировать космический порядок и законы Вселенной.

⁵¹ Например, в 1969 году музыканты были возмущены необычными партитурами и странным звучанием, они вышли на сцену в масках обезьян с плакатами «Зоопарк Штокхаузена» и вместо запланированных четырех часов исполнили музыку за час.

К. Штокхаузен является автором более 300 сочинений, при этом он не следует никаким направлениям, напротив, сам их создает. Радикальное новаторство К. Штокхаузена обусловлено идеей тесной связи музыки и космоса. Поиски касались, в первую очередь, синтеза звука и распространения его в пространстве. Он автор пространственной музыки, и если в раннем творчестве звук перемещался в зале между группами оркестра и вокруг зрителей, то позднее он вышел за пределы концертного зала, например, в «Вертолетно-струнном квартете» музыканты разлетаются на вертолетах, звук рождается на микшерном пульте и передается в зал, в гепталогии «Свет» представление разворачивается и в зале, и на площади перед театром, и на соседних зданиях. Музыка становится способом связи с космосом, порождается его законами, а композитор уподобляется пророку.

Как композитор К. Штокхаузен демонстрирует ускоренную эволюцию. На протяжении 50-х годов он перешел от сериализма к алеаторике, от обычных тембров к электронной и конкретной музыке, затем работал над пространственной музыкой. В каждом своем сочинении он ставил и формальный, и эстетический эксперимент.

В области электронной музыки первые сочинения – «Электронные этюды I, II» (1953-54), «Пение отроков» (1955). Например, «Пение отроков» объединяет несколько техник: электронная музыка (аккомпанемент синтезатора), конкретная музыка (голос мальчика, записанный на магнитную ленту и данный в разных аспектах), пространственная музыка (слушатели сидят в середине помещения, музыка идет из пяти динамиков), фонематическая музыка (в центре внимания – отдельно взятый слог). Это сочинение оказало сильное влияние на многих композиторов.

Технику тотального сериализма представляют «Перекрестная игра» для ансамбля (1951), пуантилизм проявляется в «Контрапунктах» для ансамбля (1953), алеаторика – в «Клавирштюк №11» (1956), «Плюс-минус» (1963). Так, в «Перекрестной игре» композитор перемешивает у разных инструментов сегменты серии 6+6; в «Клавирштюке №11» на большом листе представлены 19 групп нот, задача исполнителя – сыграть все фрагменты в любом порядке; «Цикл для одного ударника» основан на перестановке и переворачивании карточек с повтором первой страницы.

Пространственная музыка означает введение реального пространства как одного из важнейших факторов звучания музыки, что предполагает разделение источников звука, их перемещение, например, в произведении «Группы» для оркестра (1957) – 109 инструментов собраны в три группы с собственными дирижерами, общий эффект равен алеаторике. К пространственной музыке также относятся «Фреска» для 4 оркестровых групп, «Карре» для 4 оркестров и 4 хоров (1960).

Тотальную алеаторику К. Штокхаузен называл «процесс-музыкой», где суть сочинения сводится к выработке системы правил того, как трансформировать случайный или бытовой музыкальный материал «найденных объектов» («Гимны», 1967, «Короткие волны», 1968).

В 1960-70-е годы К. Штокхаузен продолжал экспериментировать с алеаторикой и объяснял это необходимостью коллективной импровизации под руководством медиума (проводника) между Космосом и Землей: цикл «Из семи дней» (1968), «Мантра» (1970). К. Штокхаузен утверждал, что композитор подобен антенне, которая прини-

мает звучащий поток космических импульсов, поэтому музыка должна рождаться интуитивно. Эти сочинения представляют *медитативную музыку*.

Так, вокальный секстет «Настрой» («*Stimmung*», 1968) создается из одного обертонового аккорда и длится более часа. Нонаккорд от *B* используется то частями, то полностью, меняется огласовка тонов, ритмическая пульсация, манера интонирования, соотношение партий. Помимо пения, произносятся имена всевозможных богов. Несмотря на максимальную статичность, звучание постоянно обновляется. Произведение дало толчок развитию *спектральной музыки*.

Эти идеи были продолжены в «Звучании звезд» (1971) – парковой космической музыке для пяти ансамблей и 21 вокалиста, расположенных по особой схеме. Помимо сменяющих друг друга пяти нонаккордов здесь задействованы и другие звуки. Произведение призвано озвучить космос и проявить неслышимую музыку сфер.

С конца 1970-х гг. К. Штокхаузен воплощал задачу создания масштабных полотен, посвященных вселенским проблемам: «Течение времени» (1977) для оркестра и магнитной ленты, «Сириус» – электронная музыка с участием солистов (1977), гепталогия «Свет» (1977-2003). Они представляют *космическую музыку*.

Одно из важнейших открытий композитора – «*момент-форма*». Это лишенная причинно-следственных связей форма из отдельных комбинируемых модулей, как, например, в сочинениях «Карре», «Контакты», «Моменты». В их композиции нет ощущения развития во времени, движения от начала к концу, что было типично для классических форм. В противоположность «динамическому» времени К. Штокхаузен предлагает концепцию «статического»

времени – «момент-формы». Эта идея явилась основой медитативных композиций, обнаруживающих черты религиозного действа.

Большинство сочинений К. Штокхаузена, начиная с 1970-х годов, относятся к типу так называемой *формульной композиции*, например, «Мантра» (1970), «Инори» (на японском – «Поклонение») для оркестра и мимов (1974). В качестве формулы выступает микрокомпозиция, из которой выводится все сочинение на микро- и макроуровне – все его параметры, включая структуру. Формула соединяет свойства темы, лейтмотива, серии, но не приравнивается к ним. В отличие от серии, она имеет музыкальный образ, при этом ее содержание определенным образом программирует сочинение, как в сериальной технике. По словам К. Штокхаузена, это генетический код сочинения – конструктивный и идейно-художественный. Кульминацией данного принципа и всего творчества К. Штокхаузена стала оперная гепталоги́я «Свет», материал которой выводится из тройной суперформулы, объединяющей главных персонажей – Михаэля, Еву и Люцифера.

К. Штокхаузен был фанатически требовательным во время работы и репетиций, но не позаботился о сохранении ранних записей и партитур, которые быстро устарели или оказались утеряны.

Теоретические позиции К. Штокхаузена изложены в «Текстах о музыке». Он считал, что в своем творчестве композитор имеет право использовать всё – обертоновые звуки, синусоидальные, шумы и паузы, которые являются теми же звуками. Задача автора заключается не столько в имитировании звуков, сколько в их создании, в свою очередь, новые звуки предполагают иные принципы музыкального мыш-

ления. Итогом выступает сложная композиция, сочетающая несколько звуковых процессов в одновременности, что называется мультипроцессом, или полифонией параметров. К. Штокхаузен утверждал, что тембр, представляя собой сложное акустическое явление, содержит в себе проекцию микромира на макромир, поэтому тембр должен быть уникальным для каждой конкретной композиции и не может повторяться. Композитор хотел исследовать новые звуковые пространства и новое движение звука: «Нашей культуре необходима встряска, чтобы она проснулась, и я думаю, что мои произведения – это бомбы замедленного действия»⁵².

18.2. Сочинения К. Штокхаузена

«**Моменты**» (*Momente*) написаны для сопрано, четырех хоров и инструментального ансамбля (4 трубы, 4 тромбона, 2 электрооргана и 3 ударника) (1962–1964). В сочинении используется пение, шепот, плач, смех, при этом отдельные слоги, фонемы или языковые сегменты вводятся как тембровые краски. Хористы хлопают руками, ударяют по бедрам, играют на картонных трубах, пластиковых коробках, канистрах, гаечных ключах. Этот инструментарий создает целую шкалу дополнительных переходных тембров между звуком удара и голоса.

Произведение воплощает момент-форму К. Штокхаузена, в которой внимание слушателя концентрируется на данном мгновении, как говорил композитор, на «вневре-

⁵² Цит. по: Михайлов В. Карлхайнц Штокхаузен. «Мои произведения – это бомбы замедленного действия». Электронный ресурс: <https://www.zvuki.ru/R/P/28835/> (дата обращения 20.07.2020).

менности, которую я называю вечностью – вечностью, наступающей не с концом времени, а достижимой в любой момент»⁵³. Форма складывается из разрозненных фрагментов, без привычной драматургии целого, данной в развитии. Сочинение представляет алеаторическую композицию, где 30 секций (моментов) могут быть расположены в разных последовательностях. Три основные группы моментов обозначены буквами М, К и D, они имеют автобиографический смысл. Между ними в соответствии со сложным набором правил вставляются другие моменты. Тексты для них взяты из многих источников – различные высказывания, имена, возгласы аудитории, звукоподражательные слова, которые свободно комбинируются.

Гепталогия «Свет» («LICHT») – главное сочинение К. Штокхаузена. Это цикл из семи опер на его собственный текст, над которыми он работал с 1977 г.; премьеры состоялись в разных городах: «Четверг» (Милан, 1981), «Суббота» (Милан, 1984), «Понедельник» (Милан, 1988), «Вторник» (Лейпциг, 1993), «Пятница» (Лейпциг, 1996), «Воскресенье» (Кёльн, 2011), «Среда» (Бирмингем, 2012). Каждая опера длится 3–5 часов, всего 29 часов музыки, цикл представляет своего рода «Кольцо нибелунга XXI века». Целиком произведение не исполнялось.

Каждая опера посвящена определенному дню недели, а также одному или нескольким из трех основных героев цикла, музыкального инструмента или голоса, ряда символов. Оперы имеют модульную структуру, они выстраиваются из отдельных произведений, которые соединяются

⁵³ Из работы «Изобретение и открытие: Доклад о генезисе формы», 1962. Цит. по: Зенкин К. Карлхайнц Штокхаузен. В: История зарубежной музыки. XX век. Москва: Музыка, 2005, с. 260.

последовательно и в некоторых случаях накладываются. В общем цикл охватывает 214 сочинений, в него вошло абсолютно все, что композитор создал с конца 1970-х годов. Из семи частей только «Четверг», «Суббота» и частично «Понедельник» прописаны традиционными нотами, либретто остальных представляет собой текстовые и графические описания методов исполнения.

Жанр сочинения лишь косвенно можно назвать оперой в традиционном смысле, скорее это новая мистерия. Главных персонажей – Михаила, Еву и Люцифера – представляют не столько певцы, сколько танцоры-мимы и исполнители-инструменталисты. Сюжет построен на многозначных образах, включает автобиографические элементы⁵⁴, скрытую символику, которая проявляется и в фабуле, и в музыке. Каждая опера имеет индивидуальную структуру и исполнительский состав.

В основу положена библейская концепция о сотворении мира, но это «индивидуальный проект» композитора, построенный на синтезе различных религиозных, философских, космических, мифологических, ритуальных и театральных линий, соединенных в одном действе. Сюжет не связан с буквальными днями творения, но символически раскрывает идею единства человека, земли и космоса и представляет взаимодействие трех основных героев, развивающееся в сверхреальности. Структура цикла следующая: Понедельник – день Евы, матери всего человечества; Вторник – день сражения Михаэля с Люцифером; Среда –

⁵⁴ Особенно это касается оперы «Четверг», где детство и юность Михаэля отражает биографию К. Штокхаузена: отец пропал без вести на фронте, мать была убита нацистами в доме для умалишенных, Михаэль успешно сдает вступительный экзамен в консерваторию, и другие моменты.

день согласия Михаэля, Люцифера и Евы; Четверг – день Михаэля, где представлены история его детства, юности, любви, победы над Люцифером; Пятница – день соблазнения Евы Люцифером; Суббота – день Люцифера, его смерти; Воскресенье – день мистического брака Евы и Михаэля.

В произведении имеется несколько драматургических уровней: символический, религиозный, философский, мифологический, мистериальный, театральный и действительный. Образы главных героев представлены в трех измерениях – музыкальном, вербальном и театральном. У каждого своя формула, интонация и музыкальный инструмент. Каждая формула содержит определенное число звуков, которые являются ее ядром. Из ядра вырастает мелодия нового типа, которая содержит шумы, имеет определенное пространственное решение:

Люцифер: бас, тромбон, 11 звуков, интонация септимы.

Ева: сопрано, бассетгорн, 12 звуков, интонация терции.

Михаэль: тенор, труба, 13 звуков, интонация кварты.

Особое внимание уделяет К. Штокхаузен пространственному фактору, детально прописывая в партитуре схемы расположения источников звука, например, вертикальное размещение оркестра в «Танце Люцифера» («Суббота»), исполняемый в воздухе на 4 вертолетах струнный квартет («Среда»), электронная «октофония» («Вторник»). Этим достигается необычайный эффект погруженности зрителя в действие.

Гепталогия демонстрирует формульную технику К. Штокхаузена, поскольку вся выводится из суперформулы – полифонического наложения независимых друг от друга трех формул главных персонажей: Михаэля, Евы и Люци-

фера. Каждая из формул представляет развернутую мелодию, включающую, помимо музыкальных тонов, различного рода шумы (шум ветра, звуки поцелуя) и призвуки («эхо», «предэхо»). Формулы предстают и как оперные лейттемы, и как многопараметровые сериальные структуры, порождающие модели всего текста.

Таким образом, в своих сочинениях К. Штокхаузен создает новую звуковую среду, обусловленную иными звуковыми измерениями, создает новый звук и помещает его в особое художественное пространство и время, не имеющие precedентов в прошлом. Все это позволяет говорить о «времени ноль» во втором авангарде, рубеж которого К. Штокхаузен определил как 1950 год. Для него музыка не только стала включать любые внетоновые звуки, но и привлекла на равных правах слово, жест, ритуал, действие, стирая границы между обыденным и художественным и выстраивая музыку по законам Вселенной.

Контрольные вопросы к теме 18

1. Какие техники композиции использовал К. Штокхаузен в своем творчестве?
2. На каких аспектах музыкального произведения сосредоточены основные поиски К. Штокхаузена?
3. Какие направления в музыке обосновал К. Штокхаузен?
4. Раскройте особенности пространственной музыки у К. Штокхаузена.
5. Объясните специфику «момент-формы» К. Штокхаузена.
6. Что такое «формульная композиция» К. Штокхаузена?
7. Каковы основные теоретические установки творчества К. Штокхаузена?
8. Раскройте особенности композиции «Моментов» К. Штокхаузена.
9. Какова идея и композиция гепталогии «Свет» К. Штокхаузена?

Литература

1. XX век: Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 1. М., 1995.
2. Велютин А. П. Музыка как язык Вселенной. Творчество Карлхайнца Штокхаузена. Санкт-Петербург, 2017.
3. Ерохин В. De musica instrumental: Германия: 1960-1990: Аналитические очерки. Москва, 1997.
4. Зенкин К. Карлхайнц Штокхаузен. В: История зарубежной музыки. XX век. Москва: Музыка, 2005, с. 253-277.
5. Зенкин К. Музыка в «час нуль» культуры. В: Жабинский К., Зенкин К. Музыка в пространстве культуры. Вып. 2. Ростов-на-Дону, 2003.
6. Михайлов А. Мотивы музыкального авангардизма: Штокхаузен. В: Искусство и общество. Тенденции политизации в современном западном искусстве. Москва, 1978.
7. Михайлов А. Некоторые мотивы музыкального авангардизма: Карлгейнц Штокхаузен. В: Искусство и общество. Москва, 1978.
8. Музыкальная культура в Федеративной Республике Германия: Материалы симпозиума (Ленинград, 1990). Kassel, 1994.
9. Пантелеев Г. «Солдаты» из Штутгарта. В: Советская музыка, 1990, № 8.
10. Переверзева М. Статистический метод Штокхаузена: композиционный аспект. В: Музыковедение, №8, 2017, с. 3-12.
11. Петров В. О. «Арлекин» для кларнета Карлхайнца Штокхаузена: черты инструментального театра. В: Музыкальное искусство и образование в XXI веке: история, традиции, перспективы, педагогика и исполнительство: Материалы Российской конференции 12 мая 2014 года / Астраханский музыкальный колледж им. М. П. Мусоргского. Астрахань, 2014, с. 89-94.
12. Петров В. О. Инструментальный театр Карлхайнца Штокхаузена. В: Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия: Сборник материалов Международной научной конференции 14-19 апреля 2014 год /

- Ред.-сост. Я. И. Сушкова-Ирина, Г. Р. Консон. Москва: Нобель-Пресс; Edinburgh, Lennex Corporation, 2014, с. 405–413.
13. Просняков М. Живая легенда электроники. Отец «техно» в музыке. В: Музыка и Электроника, 2004, № 4, с. 2-5; а также: muzelectron.ru/03articles_2004-4prosnyakov_stockhausen.html
14. Просняков М. Т. «Музыка — это искусство координации и гармонии вибраций». Карлхайнц Штокхаузен. В: Музыка для синтезатора, 2006, № 3.
15. Просняков М. Т. Космическая музыка Штокхаузена. В: Корневище-2000: Книга неклассической эстетики. Москва: Институт философии РАН, М., 2000.
16. Просняков М. Т. Легенда и миф новейшей музыки. В: Трибуна современной музыки, N2 (май-август 2005).
17. Просняков М. Т. Парадигма сферы в творчестве К. Штокхаузена. В: AD MUSICUM. К 75-летию со дня рождения Юрия Николаевича Холопова: Статьи и воспоминания. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 2008.
18. Просняков М. Т. Ритуальная музыка К. Штокхаузена: духовные истоки и реализация. В: Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст: Материалы научной конференции. (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 47). Москва, 2004.
19. Савенко С. Музыкальные идеи и музыкальная действительность Карлхайнца Штокхаузена. В: Теория и практика современной буржуазной действительности. Москва, 1987.
20. Савенко С. И. Карлхайнц Штокхаузен. В: XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 1. Москва, 1995, с. 11-36.
21. Савенко С. И. Музыкальные идеи и музыкальная действительность К. Штокхаузена. В: Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 94. Москва, 1987.
22. Чаплыгина М. Музыкально-теоретическая система К. Штокхаузена Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1990.

23. Штокхаузен К. Дышать воздухом иных планет: Беседа / Вела С. И. Савенко. В: Советская музыка, 1990, № 10.
24. Штокхаузен К. Подобно свободной естественной науке: Беседа / Вел Л. Грабовский. В: Советская музыка, 1990, № 10.
25. Штокхаузен К. Структура и время переживания. В: Homo musicus'95: Альманах музыкальной психологии. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 1995.
26. Texte. Bd. 1–10. Koln, Kurten, 1963–1998.
27. Stockhausen on music. Lectures and Interviews compiled by Robin Maconie. L., N.Y., 1989.
28. Warner K.H. Stockhausen: Life and Work. London, 1973.

ТЕМА 19. ДЬЁРДЬ ЛИГЕТИ

19.1. Характеристика творчества Д. Лигети

Дьёрдь Лигети (1923–2006) – крупнейший венгерский и австрийский композитор второй половины XX века, музыковед, педагог, фольклорист. Он автор ряда работ о современной композиции, сочинениях А. Веберна, П. Булеза и своих собственных (например, «Новые пути обучения композиции», «Преобразования музыкальной формы», «Форма в новой музыке»). Д. Лигети вел активную педагогическую деятельность, преподавал теоретические дисциплины и композицию в Будапеште, Гамбурге, Стокгольме, на курсах новой музыки в Дармштадте, собирал венгерский и румынский фольклор и использовал его в своем творчестве («Венгерский рок», «Венгерская пассакалия», «Венгерские этюды», «Румынский концерт» и др.). Лигети – обладатель целого ряда престижных премий и наград, член нескольких академий, его творчество постоянно привлекает внимание исследователей. В современной музыке он внес огромный вклад в развитие сонорной техники композиции.

Д. Лигети родился в Трансильвании, говорил на венгерском языке, имел еврейские корни. Во время войны нацисты отправили его на принудительные работы, почти вся семья его погибла в концлагере. Пережитые потрясения спустя много лет отразились в трагическом Реквиеме. После войны Д. Лигети учился в Будапештской высшей школе музыки, затем преподавал. В ранних сочинениях он испытывал сильное влияние Б. Бартока, опирался на фольклор (Струнный квартет № 1, «Ночные метаморфозы»). В 1956 г. он покинул Венгрию и переселился в Австрию, сменил гражданство. С 1957 г. Д. Лигети экспериментировал в Кёльнской студии электронной музыки, создавал электронную и серийную музыку, но уже в начале 1960-х гг. стал относиться к ней критично и совершил окончательный поворот к сонорике. Сочинения «Видения» (1959) и «Атмосферы» (1961) для оркестра, созданные в новой технике, принесли ему заслуженную славу.

К этому же периоду относятся работы Д. Лигети в технике минимализма – «Симфоническая поэма для 100 метрономов» (1962), «Три пьесы для фортепиано» (1976). Сонорика преобладает в сочинениях 60-х годов, затем она используется в сочетании с полистилистикой, коллажем. В творчестве Д. Лигети зрелого периода нередко проявляется острая экспрессивность и гротеск. Например, произведение «Будущее музыки» для оркестра и лектора (1961) – манифест-ирония на современную музыку, «Три безделушки» (1961) – карикатура на зубрежку в фортепианной игре, «Симфоническая поэма для 100 метрономов» – сатира на злоупотребление механическими средствами. Ряд сочинений решен в духе театра абсурда: «Приключения» (1962) и «Новые приключения» (1965) для солистов и инструментального ансамбля.

Со второй половины 60-х гг. Д. Лигети тяготеет к большей простоте и камерности, хотя пишет и крупные композиции. К этому периоду относятся Реквием (1965), «*Lux aeterna*» для хора (1966), Концерт для виолончели с оркестром (1966), «*Lontano*» для оркестра (1967), «Разветвления» для оркестра или солистов (1969), Камерный концерт (1970), «Мелодии» для оркестра (1971), Концерт для флейты и гобоя с оркестром (1972), опера «Великий мертвец» («*Le Grand Macabre*», Стокгольм, 1978) – сюрреалистический трагифарс. В ряде сочинений Д. Лигети 1970–80-х гг. обнаруживается близость неоромантизму.

В позднем творчестве проявляется разная направленность: Трио для фортепиано, валторны и скрипки (1984) – дань Брамсу, «Венгерские этюды» для хора продолжают традиции венгерской музыки, Этюды для фортепиано (1985–2001) и Концерт для фортепиано с оркестром (1988) демонстрируют новый пианизм XX века, в некоторых сочинениях проявляются черты неоклассицизма (использование жанра пассакалии, чаконы, реквиема).

Музыка Д. Лигети использовалась режиссером С. Кубриком в фильме «2001: Космическая одиссея», однако из-за несоблюдения авторских прав дело дошло до судебного разбирательства.

Несмотря на то, что в целом Д. Лигети предстает как разноплановый художник, главные достижения его творчества связаны с техникой сонорики. В сочинениях Д. Лигети возникает новое ощущение времени и пространства, которое существенно отличается от классической композиции, обладавшей динамичным временем, направленным в своем развитии к определенной цели. В статической сонорной композиции время как будто остановилось, в ней нет собы-

тий, действий, но запечатлены состояния. Композитор говорил, что его музыка не повествовательна, не драматична, не процессуальна, а объектна. По-новому здесь воспринимается пространство, которое оказывается не одномерным, а объемным, бесконечным и красочным.

Сонорика использует тембροгармонические звуковые пятна – соноры, создающие стереофонические пространственные эффекты, поэтому сонорику еще называют техникой звуковых масс. Композиция строится на изменениях плотности фактуры, динамики, регистров, сочетании шумов и тонов. Фактура может расслаиваться на пласты, которые накладываются, трансформируются, возникают и исчезают, создавая красочную игру объемов и плоскостей, отдельных пятен и огромных массивов. В организации сонора и насыщении его «внутренней жизнью» чрезвычайно важна техника *микрополифонии* – насыщенной многоголосной фактуры, при которой голоса не прослушиваются как самостоятельные линии благодаря их мелодическому сходству и регистровой идентичности.

Статическая сонорная композиция обладает повышенной ассоциативностью, нередко рождающей определенные синестетические⁵⁵ ощущения. Известно, что композитор обладал синестетическим восприятием, что отразилось в его музыке. «С цветом, формой и плотностью у меня почти всегда ассоциируются звучания, и наоборот: с каждым акустическим ощущением – форма, цвет и материальные свойства. Даже абстрактные понятия – количество, отношения, связи и процессы – представляются мне наглядно

⁵⁵ Синестезия – «со-ощущения», когда слуховые ощущения провоцируют зрительные, вкусовые, обонятельные, тактильные, и наоборот.

и занимают свое место в некоем воображаемом пространстве»⁵⁶. Это новое парадоксальное восприятие музыки произвело переворот в музыкальном искусстве.

19.2. Сочинения Д. Лигети

«Атмосферы» для оркестра (1961) стало культовым сочинением в сонорной технике композиции. Это непрерывно длящийся поток звуковых пластов, музыка «без мелодии, без ритма» (Д. Лигети), с радужно переливающимися звуковыми красками, где сверхмногоголосные кластеры включают более 70 звуков. Внутри статичной композиции тембροгармонические образования едва заметно изменяются по объему, плотности, регистрам, рождая ощущение не движения, а разных наблюдательных ракурсов со сменой световых и цветовых оттенков. Густая, вибрирующая многоголосная фактура воплощает принцип микрополифонии и создает гармонию подвижного кластера, непрерывно меняющего свое состояние. Композитор С. Губайдулина назвала «Атмосферы» началом нового времени – эпохи «хорошо темперированной сонорности»⁵⁷.

«*Lontano*» («Отдаленно») для оркестра (1967) – одночастное оркестровое произведение, использующее технику сонорики на основе микрохроматики и микрополифонии. Форма представляет собой два раздела с кодой. Музыка возникает из *ppp* и растворяется в тишине, рождая эффект приближения и удаления. Композитор использует прием расщепления звука и превращения его в утолщенную линию с интонационным варьированием внутри звуковой массы,

⁵⁶ Цит. по: Крейнина Ю. Личность и творческая судьба (взгляд из 90-х годов). В: Дьёрдь Лигети. Личность и творчество. Москва 1993, с. 21.

⁵⁷ Цит. по: Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века. Москва, 2004, с. 119.

что рождает игру с объемом и глубиной звучания. Фактурный пласт разрастается, уплотняется, красочные тембровые сочетания создают впечатление вибрирующего свечения в «паутине звуковых колебаний» (Д. Лигети).

Реквием (1965) написан для сопрано, меццо-сопрано, двух хоров и оркестра, он воплотил боль и отчаяние человека перед мировой катастрофой, по словам композитора, это «реквием по всему человечеству». Д. Лигети использует неполный канонический текст. Четыре части – *Introitus*, *Kyrie eleison*, *De die Judicii sequentia* и *Lacrymosa* – пронизаны интонациями *lamento*, символами креста и другими музыкально-риторическими фигурами, которые вплетаются в сонорную ткань произведения, основанной на микрополифонии.

1 часть – пролог, постепенное движение из низкого регистра ввысь.

2 часть – мольба об упокоении – 20-голосная двойная fuga с совместной экспозицией тем; вторая тема на слово *Christe* представлена двенадцатизвучной серией.

3 часть включает *Dies irae*, *Tuba mirum*, *Recordare*, *Jesu pie* и *Confutatis*, это образы катастрофы, ада.

4 часть – эпилог.

Реквием Д. Лигети явился эпохальным произведением XX века.

Таким образом, творчество Д. Лигети представило новые открытия в музыкальном искусстве, связанные с техникой сонорики, микрополифонии, с созданием и культивированием статической сонорной композиции, демонстрирующей новую трактовку пространства и времени в музыке – объемное, стереофоническое пространство и статичное время, предполагающие ассоциативное, синестетическое восприятие.

Контрольные вопросы к теме 19

1. Какие направления затронул в своем творчестве Д. Лигети?
2. Какие ведущие техники композиции представлены в творчестве Д. Лигети?
3. Охарактеризуйте особенности статической сонорной композиции Д. Лигети.
4. Каковы особенности композиции «Атмосферы» Д. Лигети?
5. Каковы особенности композиции «Lontano» Д. Лигети?
6. Раскройте идею и драматургию Реквиема Д. Лигети.

Литература

1. Бульян Д. Застывшее время и повествовательность (беседы с Д. Лигети). В: Советская музыка, 1989, № 4.
2. Гуляницкая Н. Лигети о Лигети: композиторский самоанализ. В: Процессы музыкального творчества. Сб. трудов РАМ им Гнесиных, № 160, вып. 5. Москва: РАМ им Гнесиных, 2002.
3. Дьёрдь Лигети. Личность и творчество. Москва, 1993.
4. История зарубежной музыки. XX век. Москва: Музыка, 2005.
5. Крейнина Ю. Личность и творческая судьба (взгляд из 90-х годов). В: Дьёрдь Лигети Личность и творчество. Москва, 1993.
6. Лобанова М. Логика и композиция «новой музыкальной драмы» («Приключения» Дьёрдя Лигети). В: Московский музыковед. Вып. 1. М., 1990, с. 152-177.
7. Лобанова М. Дьёрдь Лигети: Эстетические взгляды и творческая практика 60-70-х годов (критика и размышления). В: Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики. Сб. трудов Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. Вып. 94. М., 1987, с. 140-172.
8. Остромогильский, И. В. О визуальных аспектах музыки Дьёрдя Лигети. В: Музыкальная академия, 2008, № 2, с. 162-166.
9. Остромогильский И. Стилиевые особенности музыки Дьёрдя Лигети. В: Музыкальное образование в современном мире: диалог времен. Сб. статей по материалам конференции, ч. 2.

- Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2012, с. 128-132.
10. Остромогильский И. Творчество Дьёрдя Лигети сквозь призму фактурных новаций композитора. Санкт-Петербург: Северная звезда, 2011. – 248 с.
 11. Савенко С. Приключения в воображаемом пространстве. Заметки о творчестве Д. Лигети. В: Советская музыка, 1987, № 6.
 12. Сонористика. Дьёрдь Лигети. В: Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. Москва: Музыка, 1989, с. 26-28.
 13. Трайнина Е. «Постмодернистская чувствительность» и ее проявление на разных этапах эволюции стиля Дьёрдя Лигети. В: Музыковедение, 2008, №8, с. 66-72.
 14. Трайнина Е. Дьёрдь Лигети: «Я конструктивист, но не догматик». В: Исследования молодых музыковедов. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2011, с. 205-212.
 15. Трайнина Е. «Nonsense Madrigals» Лигети, или Категория «абсурда» (в духе постмодернизма). В: Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: Сб. тр. по материалам конференции. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2007, с. 408-416.
 16. Трайнина Е. Дьёрдь Лигети: своеобразие эстетического сообщения. В: Молодое поколение гнесинцев: направления научного поиска: Сборник трудов РАМ им. Гнесиных, вып. 167. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2006, с. 180-190.
 17. Трайнина Е. «Музыкальные коды» произведений Лигети. В: Семантика музыкального языка. Материалы научной конференции 29-31 марта 2005 года. Вып. 3. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2006, с. 143-148.

**ТЕМА 20: МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ПОЛЬШИ:
К. ШИМАНОВСКИЙ, В. ЛЮТОСЛАВСКИЙ,
К. ПЕНДЕРЕЦКИЙ**

20.1. Кароль Шимановский

К. Шимановский (1882–1937) – крупнейший польский композитор первой половины XX века, пианист, педагог, музыкально-общественный деятель, критик и писатель. В польской музыке после Ф. Шопена К. Шимановский явился первым композитором мирового масштаба, давшим мощный толчок ее дальнейшему развитию.

К. Шимановский родился в деревне Тимошовка на Украине в семье с богатыми культурными традициями, которая принадлежала к древнему роду польских помещиков Корвин-Шимановских и состояла в родстве с Нейгаузами, Блаumenфельдами. Все пятеро детей проявили художественные таланты, отец и брат композитора были пианисты, сестра – певица, поэтесса. Кароль обучался дома, затем – в школе своего дяди Густава Нейгауза (отца советского пианиста Генриха Нейгауза) в Елизаветграде (Херсонская губерния). 1901-1905 – годы пребывания в Варшавской консерватории, дружба с композиторами и поэтами «Молодой Польши», с дирижером Г. Фительбергом, пианистом А. Рубинштейном, скрипачом П. Коханьским.

В 1906-14 гг. К. Шимановский жил в Берлине, Вене, путешествовал по Италии, Германии, Польше, Украине, Алжиру и Тунису. Под впечатлением философии и поэзии Востока создал Третью симфонию «Песнь ночи» (1916) по мотивам произведений средневекового персидского поэта Джалалэддина Руми, написал вокальные сочинения «Любовные песни Хафиза», «Песни безумного муэдзина». Увлечение образами Востока вызывают параллели с творчеством К. Дебюсси и М. Равеля.

Годы первой мировой войны К. Шимановский провел на Украине, жил в разных городах, часто приезжал с концертами в Москву и Петроград. В 1919 г. (обретение Польшей независимости) переехал в Варшаву, в 20-е гг.

предпринял большие гастроли по Англии, Франции, Америке. В 1927-32 гг. К. Шимановский возглавлял Варшавскую консерваторию и Высшую школу музыки, преподавал композицию, продолжал концертные выступления в качестве пианиста. В последние годы жизни он тяжело болел (туберкулез) и испытывал материальные трудности, лечился в Австрии и Швейцарии, умер в Лозанне.

В творческой эволюции композитора выделяются три этапа: романтический, импрессионистский и фольклорный.

I – 1900-1909 – *романтический период*: освоение различных традиций европейской музыки (Ф. Шопен, А. Скрябин, Р. Штраус), преобладание лирики; вершинными сочинениями явились Вторая симфония и Вторая соната для фортепиано.

II – 1913-1920 – *импрессионистский период*: проявляется интерес к восточной тематике и античности, к разработке колористических средств в стиле М. Равеля и К. Дебюсси; в крупных сочинениях и фортепианных миниатюрах «Мифы», «Метопы», «Маски» воплотились идеи европейского символизма и содружества «Молодой Польши», вершиной явились Третья симфония «Песнь ночи», вокальные циклы.

III – 1920-1937 – *фольклорный период*: увлечение древними пластами польского фольклора, что сближает его с современниками (Б. Барток, И. Стравинский, Л. Яначек, Дж. Энеску); в этот период созданы лучшие сочинения – «Stabat Mater» (1926), Второй квартет (1927), Четвертая симфония (1932), Второй концерт для скрипки с оркестром (1933), 20 мазурок для фортепиано.

В целом композитор прошел значительную творческую эволюцию. Обращаясь к различным стилевым тенденциям, он сумел соединить национальную традицию с современной композиторской техникой, заложив основы польской музыки XX века.

К. Шимановский создал 62 опуса и охватил в своем творчестве все жанры: 2 оперы («Хагит», «Король Рогер»), 2 балета («Мандрагора», «Харнаси»), оперетта, 6 кантат, 4 симфонии, музыка для фортепиано (3 сонаты, миниатюры), скрипки (2 концерта, соната, цикл поэм "Мифы"), 2 квартета, вокальные сочинения.

Философской позицией К. Шимановского первых периодов творчества был пантеизм. Тонкий и вдохновенный лирик, он стремился к постижению вечной красоты, верил в обновляющую, созидательную силу искусства, в своих произведениях прославлял художественные памятники древности. Это отразилось в его философской повести «Эфеб», в стихотворениях и прозе. Научные труды К. Шимановского посвящены фольклору и музыкальному творчеству, среди них «Фридерик Шопен» (1923), «О гуральской музыке» (1924), «Проблема народности в современной музыке» (1926).

По своему художественному восприятию К. Шимановский – композитор обобщающего, синтезирующего типа, преломивший в своем творчестве различные европейские тенденции. Он использовал сложный и изысканный гармонический язык с диссонансами и политональностью; в мелодиях широкого плана часто выделялись отдельные элементы, из которых возникали новые темы и их варианты; ведущим принципом симфонического развития являлся вариационный, с контрастным чередованием материала. В музыке последнего периода выступает явная опора на

фольклор: гуральский (горных районов Польши – Подгалья), курпевский, мазовецкий.

Творчество К. Шимановского нельзя отнести ни к одному направлению, поскольку он ассимилировал многие из них. В целом он обладал романтическим мироощущением, однако на стилевом уровне его романтизм пересекался с импрессионизмом, неоклассицизмом, неофольклоризмом, экспрессионизмом. Подобный синтез был характерен для многих композиторов национальных школ XX века.

Каждый из представленных в творчестве К. Шимановского жанров получил дальнейшее развитие в польской музыке. Он явился создателем современного польского симфонизма (4 симфонии), а также кантатно-ораториального жанра. Его «*Stabat Mater*» стала истоком расцвета хоровой музыки в Польше. Большое значение имели фортепианные и скрипичные сочинения (три сонаты для фортепиано, «Мифы» и Соната для скрипки), а также оперы и балеты. Лучшие произведения композитора вошли в фонд мировой музыкальной классики.

«*Stabat Mater*» (1926) для трех солистов, хора и оркестра была задумана как «Крестьянский реквием». В основу кантаты положен текст средневековой секвенции «*Stabat Mater*» («Стояла мать скорбящая») в польском переводе Ю. Яхимецкого. Композитор опирается на интонационные и ритмические особенности гуральского фольклора, имитирует звучание народных инструментов (фуяр, трембита, сопилка), воссоздает жанровые типы плача, причета, лирической песни. Глубоко этическая концепция раскрывается проникновенно и лирично. Драматургия основана на многоплановом контрасте – образном, тембровом, темповом; при отсутствии лейттем вокальные номера строятся на

сходных мелодических оборотах. Некоторые приемы заимствованы из ренессансной хоровой полифонии (параллелизмы фобурдона, органума), но они тесно переплетаются с приемами архаического народного пения (сочетание запевалы и хора), с элементами православной литургии (екте́ния), воссозданием звучания колокольности, с одной стороны, и органности – с другой. Гармонический язык усложнен полимодальностью, политональностью, аккордами нетерцовой структуры. Все вместе рождает неповторимый стилизованный сплав, демонстрирующий индивидуально трактованный неоклассицизм, окрашенный лиризмом и драматической экспрессией.

Историческое значение кантаты «*Stabat Mater*» заключается в том, что с нее в польской музыке началось возрождение традиций хоровых жанров прошлого и формирование современной хоровой культуры Польши.

20.2. Витольд Лютославский

Витольд Лютославский (1913-1994) – крупнейший польский композитор и дирижер, один из признанных лидеров XX века. Он шел своим путем, не принадлежал ни к какой школе и сумел создать собственный самобытный стиль. Его обширное творчество отличается яркой индивидуальностью и неповторимостью. В. Лютославского нельзя отнести к крайним авангардистам, но он гибко сочетал новаторство с традициями и внес большой вклад в развитие современного музыкального искусства.

В. Лютославский написал 4 симфонии, Концерт для оркестра, фортепианный, виолончельный, двойной концерт для арфы и гобоя с оркестром, множество вокальных и камерно-инструментальных сочинений, музыку к кинофильмам.

В его творчестве выделяются три периода.

Ранний период (1940-1960) характеризуется тенденциями неоклассицизма («Симфонические вариации», Симфония №1), фольклоризма («Маленькая сюита», Концерт для оркестра), додекафонии («Траурная музыка»).

Зрелый период (1960-1980) – алеаторический, композитор использует ограниченную алеаторику («Венецианские игры»), двухчастную композицию (Симфония №2) и цепную структуру («Цепь 1», «Цепь 2», «Цепь 3»).

Поздний период (1980-1994) представляет алеаторику в сочетании с элементами необарокко, неоромантизма, импрессионизма: синтез различных тенденций рождает неповторимый композиторский стиль.

В. Лютославский родился в образованной семье с глубокими музыкальными традициями. Отца арестовали большевики и убили в 1918 г. в московской тюрьме за политическую деятельность. В 6 лет В. Лютославский начал учиться игре на фортепиано, в 13 – на скрипке, в 9 лет пробует сочинять. Он обучался в гимназии с естественно-математическим уклоном и параллельно с 14 лет посещал лекции в консерватории по истории музыки, сольфеджио и фортепиано, курс композиции у В. Малишевского. В 1932 г. В. Лютославский поступил в консерваторию (фортепиано, композиция) и одновременно в 1931-1933 гг. был студентом факультета математики Варшавского университета, но оставил его. В консерватории В. Лютославский занимается с В.О. Малишевским (ученик Н.А. Римского-Корсакова, основатель Одесской консерватории). Ранние произведения отразили влияние К. Дебюсси, К. Шимановского, русских композиторов. После двухлетней службы в армии (1937-1939) композитор сочиняет «Симфонические вариации» (1939), за которые получает государственную стипендию,

планируя продолжить обучение в Парижской консерватории.

Но с началом второй мировой войны В. Лютославского призывают на фронт, где после разгрома Первой польской армии он попал в плен, по пути в концлагерь бежал и чудом уцелел, добираясь пешком 400 км. до оккупированной Варшавы. Здесь В. Лютославский зарабатывает на жизнь тапером в кафе, пишет ряд сочинений, но большая часть партитур сгорела в огне Варшавского восстания. Из произведений тех лет сохранились «Вариации на тему Паганини» для двух фортепиано, ставшие очень популярными. После войны В. Лютославский работает на радио, участвует в организации Союза композиторов и до конца дней живет в Варшаве.

Несмотря на то, что в этот период Восточная Европа оказалась в изоляции от ведущих тенденций мировой музыки, композитор создает ряд оригинальных сочинений фольклорной направленности – «Силезский триптих» для сопрано и оркестра, «Маленькая сюита» для оркестра. Вершиной раннего творчества стала Первая симфония (1947), тяготеющая к неоклассицизму, и Концерт для оркестра (1954) с ярко выраженной опорой на польский фольклор, преломленный в бартоковском стиле. Оба произведения демонстрируют черты, ставшие впоследствии характерными для В. Лютославского – контрастность образов, несимметричность фраз, нерегулярная ритмика, яркие кульминации, виртуозная оркестровка.

В период политических перемен середины 50-х гг. многие композиторы начали пробовать свои силы в различных техниках. В. Лютославский участвует в организации фестиваля современной музыки «Варшавская осень» (1956). В произведении «Траурная музыка» (памяти Белы Бартока)

для струнного оркестра (1958) он широко использует серийную технику. После премии ЮНЕСКО (1959, всего их было четыре) и исполнения Струнного квартета в Стокгольме (1965) композитор получает международное признание. Произведения В. Лютославского часто звучат на фестивалях современной музыки – в Венеции, Загребе, Варшаве, Зальцбурге.

Оркестровая пьеса «Венецианские игры», написанная по заказу Венецианского бьеннале 1961 г., обозначила новый этап в творчестве композитора, связанный с применением *ограниченной (контролируемой) алеаторики*. Инструментальные партии оркестра не синхронизированы ритмически: дирижер указывает начало раздела, музыканты играют в свободном ритме – *ad libitum*. Алеаторические структуры создают вибрирующие сонорные звучности, которые нередко связаны с образами хаоса, разрушения, в то время как эпизоды *a battuta* («под палочку дирижера») представляют активное наступательное движение. Одновременно композитор задействует сонорику (Вторая симфония, 1967), соединяет новые методы с традициями классицизма («Книга для оркестра», 1968). Крупным достижением В. Лютославского стал экспрессивный и динамичный Виолончельный концерт (1970). Образец авангардизма в хоровой музыке – «Три стихотворения Анри Мишо» (1963), это кантата-симфония в трех частях: «Мысли», «Великая битва», «Отдых в несчастье». Вторая часть цикла «Великая битва» представляет образец сонорики с коллективной 20-голосной хоровой декламацией без точной высоты, в диапазоне от шепота до крика, с грохотом ударных, трубными сигналами – яркая, театрально зримая картина. Этим сочинением В. Лютославский дебютировал как дирижер.

В зрелом творчестве В. Лютославского, начиная со Струнного квартета, ведущей является двухчастная композиция, где первая часть меньше по объему и служит развернутым вступлением, а вторая является драматургическим центром, насыщается целеустремленным движением, приводящем к кульминации в конце. Эта модель с разными модификациями реализована во Второй симфонии (1-я часть – «Колеблясь», 2-я часть – «Прямо»), «Книге для оркестра» (три небольшие «главы», отделенные интерлюдиями, и большая финальная «глава»), Прелюдии и фуга для 13 струнных (1972) (восемь разнохарактерных прелюдий выполняют роль вступления, фуга оказывается главной частью), «*Mi parti*» для оркестра (1976). Двухчастная структура изобретательно варьируется, становясь отличительной чертой инструментальных сочинений композитора.

С середины 70-х гг. в творчестве В. Лютославского значительно возрастает роль протяженной экспрессивной мелодии (начиная с Виолончельного концерта), вводятся элементы гротеска и иронии. Гармонический язык композитора основывается на гибком использовании 12-тоновых созвучий и их частей, в нем есть элементы тональной организации, но без классической тональности. Поздний период характеризуется меньшим применением алеаторики, прозрачностью гармоний, включением элементов неobarocko, импрессионизма, неоромантизма – «Эпитафия» для гобоя и фортепиано (1979), «Новеллы для оркестра» (1979), Двойной концерт для гобоя и арфы с оркестром (1980). В сочинениях «Цепь 1» для камерного оркестра (1983), «Цепь 2» для скрипки с оркестром (1985), «Цепь 3» для оркестра (1986) соединяются и накладываются контрастные тематические, фактурные и тембровые пласты: такой композиционный прием сцепления обусловил само название. Партита

для скрипки и фортепиано (1984) демонстрирует необарочные тенденции, в Фортепианном концерте (1988) проявляется связь с рахманиновским стилем, вокальный цикл «Песенцы и песенки» для сопрано и камерного оркестра (1990) близок импрессионизму. В Третьей симфонии (1983) алеаторика соединяется с элементами романтической мелодии и гармонии. Последние сочинения – Четвертая симфония и «*Subito*» для скрипки и фортепиано (1992).

В. Лютославский – лауреат множества престижных премий, награжден Орденом искусств и литературы Франции, Орденом Белого орла Польши, является почетным доктором многих университетов, включая Кембриджский. Он не вел постоянную преподавательскую деятельность, но участвовал во многих курсах для композиторов, выступал как дирижер с собственными сочинениями в разных странах мира.

Свою технику ограниченной алеаторики он изложил в докладе «О роли элемента случайности в технике композиции», где утверждал, что данный метод преобразует лишь метроритмическую сторону, но не меняет основ формы, при этом композитор все контролирует, предвидя наиболее вероятные фактурные комбинации и направляя характер движения.

Концерт для оркестра (1954) – лучшее произведение раннего периода творчества, его создание выдвинуло автора в ряд крупнейших симфонистов. Здесь пересеклись тенденции неоклассицизма и неофольклоризма. Композитор опирается на старинные жанры интрады, каприччио, пассакальи, токкаты, хорала, использует полифонические формы фуги и фугато, воспроизводит игровые принципы *concerto grosso* и свободно сочетает их с сонатностью и прин-

ципами классического симфонизма. Сочинение перекликается с творчеством Б. Бартока, П. Хиндемита (концерты для оркестра), И. Стравинского («Дамбартон-Окс»). Композитор использует технику попевочного тематизма, идущую от Б. Бартока и И. Стравинского, проявляя мастерство и индивидуальность в ее реализации (варьирование ритма и протяженности попевок, их внутреннего строения). Есть переключки с фольклорной пасторалью (1 часть), с колыбельной (одна из тем 2 части). Произведение содержит три части.

1 часть – Интрада, своим футированным изложением напоминает первые части барочных концертов, однако фуга укладывается в симметричную структуру ABCBCBA. Форма построена на контрастном чередовании кратких, характеристических мотивов, которые разрабатываются полифоническими, тембровыми, ладогармоническими средствами.

2 часть – Каприччио, фантастическое скерцо в романтическом духе, это господство импрессионистических красок, воплощенных в игре прихотливых ритмов, политональных пятен. В середине звучит ноктюрн – задушевная песня скрипки соло на фоне орнамента челесты, флейт и скрипок.

3 часть – финал, он многосоставен, включает пассакалию, токкату и хорал. Пассакалия и токката являются двумя самостоятельными разделами, построенными на одной теме, хорал выступает как эпизод в разработке и повторяется в коде. Пассакалия звучит сурово-повествовательно, токката – активно и напористо, хорал – призрачно и тихо при первом появлении и торжественно-гимнически в коде, символизируя мощь и силу.

«Книга для оркестра» (1968) – монументальное симфоническое произведение, одно из высших достижений

композитора. Оно многогранно отражает различные стороны человеческой жизни. Сочинение разделено на четыре главы: *Andante*, два разнохарактерных скерцо и заключительное *Andante*, между частями помещены краткие интерлюдии, основанные на пуантилистической игре различных тембров, символизирующие смену кадра или перелистывание страниц, своего рода озвученные паузы.

Первая глава – романтическая исповедь, построенная на противопоставлении музыки интонированной и музыки сонорной. Вторая глава – фантастическое скерцо в сонорной технике, продолжающее линию ночных скерцозных образов К. Шимановского. Третья часть – драматическое скерцо, в котором слышны отзвуки «Великой битвы» из «Трех стихотворений Мишо». Четвертая – величественное *cantabile*, написанное в алеаторической технике, уводящее во внеличную сферу, внеземные пространства, великий космос.

«Книга для оркестра» является одним из самых ярких и оригинальных оркестровых произведений XX века.

20.3. Кшиштоф Пендерецкий

Кшиштоф Пендерецкий (1933–2020) – выдающийся польский композитор, дирижер и педагог, произведения которого стали классикой музыки XX века.

Он автор около 120 сочинений, в его творчестве представлены все музыкальные жанры: 8 симфоний (№2 «Рождественская», №3 «Мюнхенская», №4 «Парижская», №5 «Корейская», №6 «Китайские песни», №7 «Семь врат Иерусалима», №8 «Песни мимолетности»), 3 симфониетты, 5 опер («Дьяволы из Лудёна», «Потерянный рай», «Черная маска», опера-буфф «Король Убю», детская опера «Самый

смелый рыцарь»)), более 20 крупных вокально-симфонических произведений («Псалмы Давида», «Меры времени и тишины», *Dies irae*, «Космогония», *Magnificat*, *Te Deum*, «Польский реквием», «Страсти по Луке»), более 20 различных сочинений для оркестра («Флуоресценции», «Плач по жертвам Хиросимы», «Полиморфия»), 13 концертов для различных инструментов, в том числе 2 *Concerto grosso*, множество камерно-инструментальных сочинений и хоров (4 квартета, сонаты, секстет, *Miserere*), а также электронная музыка (*Psalmus* для магнитной ленты, «Экехейрия» — музыка для магнитной ленты в честь открытия XX Олимпийских игр), киномузыка.

К. Пендерецкий написал книгу «Лабиринт времени. Пять лекций в конце века» (1997), награжден множеством престижных премий, орденов и званий, является почетным доктором целого ряда университетов и членом различных музыкальных академий и ассоциаций, преподавал в Кракове, Йеле (США), выступал с лекциями в разных городах Европы, был ректором краковской Высшей музыкальной школы (1972-1987), как дирижер работал со многими оркестрами мира.

Образные концепции его сочинений затрагивают разные сферы:

- 1) композиторская техника («О природе звука»);
- 2) научно-технические идеи («Эманации», «Анакласис», «Полиморфия», «Флуоресценции»);
- 3) библейские сюжеты и идеи экуменизма, т.е. единства религий («Страсти по Луке», *Stabat Mater*, *Te deum*, *Magnificat*, Заутреня, «Гимн святому Даниилу»);
- 4) антивоенные и социальные сюжеты («Плач по жертвам Хиросимы», *Dies irae* — памяти погибших в Освенциме).

Творческий метод композитора представляет синтез разных композиторских приемов и техник (атональность, сонорика, алеаторика), претворяет различные стилевые тенденции (экспрессионизм, неоромантизм, неоклассицизм), однако не выражает ни одно из них в чистом виде. При этом его творческий почерк значительно эволюционировал:

1. 1950–60 гг. – ранний период творчества, экспериментальный, исключительное внимание к тембру, использование техники сонорики.
2. Середина 60-х – середина 70-х гг. – второй период – синтез сонорики и интонационной музыки.
3. Середина 70-х – 80-е гг. – неоромантизм.
4. 1990–2020 гг. – соединение неоромантизма, сонорики, экспрессионизма, полистилистики.

Эта эволюция отразила сложные пути развития европейской музыки второй половины XX века, ее напряженные искания и дерзкие открытия.

К. Пендерецкий родился в городе Дембице близ Кракова в семье адвоката, где любили музицировать. В 15 лет он принял решение стать музыкантом и после окончания гимназии едет в Краков, чтобы заниматься сначала в средней музыкальной школе, а затем – в краковской Высшей школе музыки. Он учится композиции у А. Малявского, одновременно посещает лекции в Краковском университете по философии, эстетике, филологии, изучает древнегреческий и латынь. Так формируется глубоко мыслящий музыкант с широчайшей эрудицией. После окончания консерватории К. Пендерецкий принимает участие в конкурсе молодых композиторов Польши (1959), где три его сочинения заняли все призовые места.

Ранний период творчества К. Пендерецкого совпал с этапом сонорно-акустических экспериментов авангарда. Наибольшее влияние на молодого композитора оказали Б. Барток, И. Стравинский и П. Булез, в то же время уже в первых своих сочинениях К. Пендерецкий проявил значительную оригинальность и самостоятельность: «Строфы», «Псалмы Давида», Первый квартет, «Анакласис» для 42 струнных, «Полиморфия» для 48 струнных.

В 1960 году композитор написал произведение «Трен памяти жертв Хиросимы» («трен» – «плач») для 52 струнных, за которое в следующем году получил награду организации ЮНЕСКО. Партитура была подарена музею г. Хиросима, сочинение транслировали радиостанции по всему миру.

Яркий взлет творчества поставил К. Пендерецкого в ряд ведущих мастеров мира. Он создает партитуру «Меры времени и тишины» для 40-голосного хора, ударных и струнных (1960), где открывает новые выразительные возможности человеческого голоса и оркестра, используя не только пение, но и разговорные интонации, крик, шепот, свист, скандирование согласных. Звучание выстраивается сонорно и алеаторно. «Флуоресценции» (1962) для оркестра с большой группой ударных (37), пишущей машинки, стеклянных и железных предметов, электрических звонков, сирены, пилы – эксцентричное, авангардное сочинение, своего рода манифест сонорики. Музыкальные инструменты задействованы нетрадиционно: удары древком смычка по корпусу, игра на одних мундштуках духовых инструментов, удары по пистонам и клапанам.

В названиях композитор часто использует научные термины, но главная особенность заключается в том, что в период всеобщего увлечения сонорными электронными

композициями К. Пендерецкий достигает подобных звучаний с помощью традиционных инструментов, в основном, струнных. Он значительно расширяет их тембровую палитру: применяет различные *glissandi* (равномерные и неравномерные), *pizzicato* с сильным ударом струны по деке («бартоковское» *pizzicato*), игру за подставкой, на подгрифнике, *vibrato* – быстрое, медленное, широкое (с повышением и понижением на четверть тона), игру и удары *col legno*, удары кончиком пальцев по деке, удары смычком по пулту. Для этих приемов игры он вводит новые обозначения, многие из которых постепенно вошли в употребление в современной нотной графике. Исключительное внимание к тембру, а не к звуковысотности, стало главной чертой данных сочинений.

Период чистой сонорики был недолгим, следующий этап знаменует поворот к интонационной музыке, обогащенной иными техниками. *Stabat Mater* для хора *a cappella* (1962) обнаружило влияние И.С. Баха и ренессансной полифонии, оно вошло затем в «Страсти по Луке» (1965). Произведение стало редким примером возрождения жанра пассиона в XX веке, который композитор трактует символично: «Страсти – муки и смерть Христа, но также и муки, и смерть заключенных Освенцима». К. Пендерецкий соединяет традиции унисонного псалмодирования с современной хоровой сонорикой, включающей внетоновую декламацию, алеаторическое глиссандирование, кластеры, широко воспроизводит различные звуковые контрасты, использует серийность, лейтмотивы. Произведение напоминает жанр средневековой мистерии, где соединились действие и музыка, оно очень театрально и не раз было инсценировано. Это сочинение является одним из самых репертуарных в наследии композитора.

По заказу ООН композитор создает ораторию «Космогония» для трех солистов, хора и оркестра (1970), включающую мысли о вселенной и космосе – от философов древности до современников, от Лукреция до Ю. Гагарина. В этот период композитор получает всемирную известность как один из главных представителей восточноевропейского музыкального авангарда, его сочинения постоянно звучат на фестивалях современной музыки в Варшаве, Донауэшингене, Загребе. С середины 1970-х годов он также выступает как дирижер. Композитор прокладывает собственные пути, преломляя разные техники под индивидуальным углом зрения.

К. Пендерецкий обращается также и к православной традиции, написав «Заутреню» (1972), которая включает два произведения – «Положение во гроб» и «Воскресение». Написанный для двух смешанных хоров, хора мальчиков, пяти солистов и оркестра, этот диптих не предназначен для церковной службы, но показывает православный обряд как явление культуры.

По жанру произведение представляет собой современную ораторию с использованием сонорики, алеаторики, сверхмногоголосия. Позже композитор создал еще одно произведение с православными истоками – «Слава святому Даниилу, князю Московскому» (1997). Будучи католиком, К. Пендерецкий реализует в музыке идеи экуменизма⁵⁸.

Концерт №1 для скрипки с оркестром (1977), посвященный первому исполнителю И. Стерну, ознаменовал по-

⁵⁸ Экуменизм – движение за объединение всех христианских конфессий.

ворот к неоромантизму. В этом стиле написаны три концерта (скрипичный, виолончельный, альтовый), Вторая, Третья, Четвертая симфонии, кантата «*Te Deum*», «Пробуждение Иакова», «Магнификат», оперы «Потерянный рай», «Черная маска», «Польский реквием».

«**Польский реквием**» (1980–2005) для четырех солистов, смешанного хора и оркестра создавался в течение более 20 лет. Он посвящен расстрелянным в 1970 г. гданьским докерам («*Lacrimosa*», 1980 г.), кардиналу Вышинскому («*Agnus Dei*»), Варшавскому восстанию и св. Максимилиану Кольбе («*Dies irae*»), жертвам Катыни («*Libera me, Domine*»). Сочинение было исполнено в 1984 г. под управлением М. Ростроповича; затем были написаны еще «*Sanctus*» (1993) и «Чакона для струнного оркестра» памяти Папы Иоанна Павла II (2005).

В поздний период творчества композитор продолжает работать во всех жанрах. Он пишет симфонии, концерты для различных инструментов, вокально-хоровые сочинения. Создает оперу-буфф «Король Убю» (1991) – постмодернистский фарс, основанный на пародированных стилизациях и цитатах. Однако большинству произведений К. Пендерецкого свойственна глубина, пафос, внутреннее напряжение, вызывающие параллели со стилем Д. Шостаковича и Г. Малера. При ограниченных выразительных средствах и четких структурах композитор добивается экспрессивного стиля изложения. Монументальная 7-я симфония «Семь врат Иерусалима» (1996) и 8-я симфония «Песни прошлого» (2005) включают вокальные средства. В 2002 г. он создает Концерт для фортепиано с оркестром «Воскресенье» в память жертв терактов 11 сентября 2001 года в США.

«**Трен памяти жертв Хиросимы**» (1960) для струнного оркестра представляет звуковую картину огромного

эмоционального накала и силы выразительности. Первоначальный замысел представлял сонорный этюд «8'37"» (8 минут 37 секунд – время звучания композиции, по аналогии с «4'33"» Дж. Кейджа), по совету друзей композитор переименовал сочинение. Ощущения тревоги, страха и боли, рождающиеся в звуковых образах, автор конкретизировал в гуманистически-философском, пацифистском названии.

52 инструмента предельно дифференцированы, они воспроизводят различные звуки и шумы с помощью игры *arco* и *pizzicato* на подставке, за подставкой, ударов древком смычка по струнам, корпусу, пюпитру. Традиционный тематизм отсутствует, вместо него композиция строится на сонорном материале, который представляют три фактурные модели-формулы: 1) высочайшие звуки; 2) тянущиеся кластеры; 3) отрывистые звукоточки. Из них рождаются вибрирующие унисоны (наложение медленного и быстрого вибрато), шорохи-всплески (сочетание различных ударов), застывшие или скользящие звуковые массы, заполняющие преимущественно крайние регистры. Неоднократно сопоставляются внутренне динамичные (алеаторно-пуантилистические) и статичные (кластерные) фактурные массы. Таким образом, на первом месте оказываются фактурно-тембровые средства развития. Фактурное пространство то разрежается, то сгущается, движется по диагонали, используется полифония пластов фактуры. Композитор вводит сонорную пуантилистическую серию и строит на ней изощренный гипермногоголосный канон. В кульминации одновременно соединяются два фактурных пласта – кластерный и шумовой. Заключительный четвертитоновый кластер, звучащий 30 секунд от *fff* до *rrrr*, выполняет функцию коды и своеобразной тоники, к которой стремилось все развитие музыки.

Музыка К. Пендерецкого прочно вошла в современную культуру, постоянно исполняется на фестивалях, концертах, в театрах. При всей сложности и новизне музыкального языка она отличается яркими образами, силой и темпераментом, новыми оригинальными решениями и в то же время связью с традициями.

Контрольные вопросы к теме 20

1. Каково значение творчества К. Шимановского в развитии музыкальной культуры Польши?
2. Какова периодизация творчества К. Шимановского?
3. Какие стилевые тенденции отразил в своей музыке К. Шимановский?
4. Укажите наиболее значительные произведения К. Шимановского.
5. Каково значение творчества В. Лютославского в развитии польской и мировой музыкальной культуры?
6. Какова периодизация творчества В. Лютославского?
7. Какие стилевые тенденции отразил в своей музыке В. Лютославского?
8. Укажите наиболее значительные произведения В. Лютославского.
9. В чем заключается особенность ограниченной алеаторики В. Лютославского?
10. Какова композиция Концерта для оркестра В. Лютославского?
11. Назовите основные сочинения К. Пендерецкого.
12. Какие стилевые тенденции отразил в своей музыке К. Пендерецкий?
13. Какие нетрадиционные приемы звукоизвлечения – инструментальные и вокальные – использует К. Пендерецкий в сольных композициях?
14. Охарактеризуйте композицию и музыкально-выразительные средства сочинения К. Пендерецкого «Трен памяти жертв Хиросимы».

Литература

Шимановский

1. Бэлза И. Ф. Встречи с Шимановским и Хиндемитом. В: Бэлза И. Ф. О музыкантах XX века. Москва: Советский композитор, 1979, с. 151-166.
2. Бэлза И. Ф. Фортепианное творчество Кароля Шимановского. В: Шимановский К. Сочинения для фортепиано: В 3 т. Т. 1. Москва: Музыка, 1971, с. 3-5.
3. Волинский Э. И. Кароль Шимановский. Ленинград: Музыка, 1974. – 86 с.
4. Голяховский С., Ивашкевич Я. Кароль Шимановский. Москва: Музыка, 1982. – 143 с.
5. Кароль Шимановский: воспоминания, статьи, публикации. Москва: Советский композитор, 1984. – 256 с.
6. Кокорева Л. М. Музыкальная культура Польши XX века: К. Шимановский, В. Лютославский, К. Пендерецкий. Москва: Моск. гос. консерватория, 1997. – 161 с.
7. Котлер Н. Р. Импрессионистские черты стиля Кароля Шимановского. В: Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. Москва: Советский композитор, 1973, с. 265-300.
8. Лисса З. Шимановский — композитор и музыкальный мыслитель. В: Шимановский К. Избранные статьи и письма. Ленинград: Гос. муз. изд-во, 1963, с. 6-26.
9. Нестеров Б. А. Вопросы фактуры фортепианных сочинений Шимановского. В: Музыкальная фактура в аспекте стиля и формообразования. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1992, с. 130-147.
10. Нестеров Б. А. Фортепианное творчество Кароля Шимановского: Проблемы стиля и интерпретации. Москва: Композитор, 2002. – 142 с.
11. Никольская И. И. Двойной портрет (Карлович, Шимановский) в интерьере символизма. В: Национальные и международные аспекты искусства Польской Сецессии: Материалы

- международной конференции (Москва, 20-21 февраля 2002 г.). Москва: Польский культурный центр, 2003, с. 69-77.
12. Никольская И. И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого: Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века. Москва: Советский композитор, 1990. – 332 с.
 13. Никольская И. И. Шимановский. В: Музыка XX века: Очерки: В 2 ч., 6 кн. Ч. 2, кн. 5А. Москва: Музыка, 1987, с. 111-147.
 14. Понурова О. Н. Хоровые шедевры национальных школ XX века (К. Шимановский, Л. Яначек, Б. Барток). Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1993. – 117 с.
 15. Родионова И. Симфонии Кароля Шимановского. В: Советская музыка, 1983, № 8, с. 123-126.
 16. Собакина О. В. Стилистика фортепианных произведений Кароля Шимановского. Москва: Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 2005. – 170 с.
 17. Тараева Г. Р. Проблема национального стиля К. Шимановского. В: Музыкаведение и вопросы теории искусства: Сб. статей. Ростов н/Д: Изд-во Ростовского ун-та, 1975, с. 87-100.
 18. Цибульская Ю. Г. «Фольклоризм» в музыке Шимановского. В: Советская музыка, 1978, № 7, с. 110-114.

Лютославский

1. Беседы И. Никольской с В. Лютославским. Статьи. Воспоминания. Москва, 1995.
2. Кокорева Л.М. Музыкальная культура Польши XX в.: К. Шимановский, В. Лютославский, К. Пендерецкий. Москва, 1997.
3. Лютославский В. Статьи, беседы, воспоминания. Москва, 1995.
4. Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого. Москва, 1990.
5. Пейко Н. Две инструментальные миниатюры (композиционный анализ пьес О. Мессиана и В. Лютославского. В: Музыка и современность. Вып. 9. Москва, 1975, с. 262-310.
6. Раппопорт Л. Витольд Лютославский. Москва: Музыка, 1976.

7. Stucky S. Lutosławski and his music. Cambridge; New York: Cambridge UP, 1981.
8. Kaczyński T. Conversations with Witold Lutoslawski. London: Chester Music, 1984.
9. Skowron Z. Lutosławski Studies. New York: Oxford UP, 2000.

Пендерецкий

1. Евтушенко Д. Мастер-класс Кшиштофа Пендерецкого в Вюрцбурге В: Новая Польша, 2009, № 4 (107), с.70-71.
2. Ивашкин А. Кшиштоф Пендерецкий. Москва: Советский композитор, 1983. 126 с.
3. Лаврова С. Кшиштоф Пендерецкий и «повороты судьбы» новой музыки. В: Musicus. Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2007, № 9, с. 14-15.
4. Никольская И. Музыкальная культура Польши. Кшиштоф Пендерецкий. В: Музыкальная литература зарубежных стран, вып. 7. Москва: Музыка, 2000, с. 432-445.
5. Никольская И. Кшиштоф Пендерецкий. Инструментальная музыка. Симфонии. Оперы. Очерки. М., «Композитор», 2012. 300 стр.

ТЕМА 21: МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЧЕХИИ:

Л. ЯНАЧЕК, Б. МАРТИНУ

21.1. Леош Яначек

Леош Яначек (1854–1928) – чешский (моравский) композитор и фольклорист-исследователь, крупнейший художник-реформатор в истории чешской музыки, который после Б. Сметаны и А. Дворжака перекинул мост в современную эпоху и явился ведущим композитором первых десятилетий XX века. Его фольклорные устремления с опорой на древние, малоизученные пласты моравской песенности проявились раньше, чем заявил о себе в полную силу неофольклоризм Б. Бартока, И. Стравинского, З. Кодая. В

этом заключалась причина непонятости и неоцененности художника при жизни, и в этом же кроются истоки его мировой славы в настоящее время.

Л. Яначек обладал ярким и самобытным дарованием, но слава пришла к нему очень поздно – после повторной постановки оперы «Ее падчерица» в Праге в 1916 г. (первая состоялась в Брно в 1904), когда автору было 62 года, а затем в 1918 г. – еще одной триумфальной постановки в Вене. Не случайно десятилетие после этого демонстрирует яркий творческий взлет композитора, окрыленного признанием.

Помимо творчества, он преподавал, в 1881 г. основал Органную школу в Брно, которую возглавлял около сорока лет, с 1947 г. она названа Академией искусств его имени. Л. Яначек выступал в качестве дирижера, публициста, теоретика, общественного деятеля. Как фольклорист он собирал не только чешский и словацкий фольклор, но и польский, украинский, русский, и в первом сборнике из 2000 песен поместил исследовательскую работу «О музыкальной стороне моравских народных песен», дающей ключ к пониманию особенностей его собственного музыкального языка, тесно связанного с фольклором. Он также создал множество концертных обработок народных песен, сольных и хоровых, высшим достижением в этом плане явилось симфоническое произведение «Лашские танцы» (1889).

Л. Яначек написал большое количество произведений во всех жанрах, основные среди них – 9 опер («Ее падчерица», «Катя Кабанова», «Из мертвого дома» и др.), балет «Ракош Ракочи», Глаголическая месса, программные сюиты, камерные ансамбли, в том числе 2 квартета, секстет, Симфонietta для духового оркестра, сонаты для фортепиано, скрипки, вокальные циклы, хоры.

Композитор вошел в историю, прежде всего, как оригинальный оперный драматург, в сочинениях которого отражаются характерные для его времени тенденции европейского искусства – веризм, импрессионизм, экспрессионизм, при этом большинство его сочинений имеют народно-национальную почвенность. Л. Яначек разработал свою теорию речевых попевок и стремился, подобно М. Мусоргскому, к реалистичному воплощению интонаций разговорной речи в музыке как отражение психики человека. Композитора волновала тема судьбы простого народа, социального неравенства, нравственности, духовной жизни, обличения мещанства. В своих темах и сюжетах он опирался на чешскую и русскую литературу, которую, как и русский язык, хорошо знал и почитал, в особенности творчество Н. Гоголя, А. Островского, Ф. Достоевского, Л. Толстого, например, Оркестровая рапсодия «Тарас Бульба» по Н. Гоголю, опера «Катя Кабанова» по А. Островскому, опера «Из мертвого дома» по «Запискам из мертвого дома» Ф. Достоевского.

«**Шарка**» (1887) – первая опера композитора. Внешним толчком к созданию оперы на родном языке явилось открытие национального театра в Брно в 1884 г. Производство опирается на национальный легендарный эпос о войне чешских амазонок против мужчин. Заостренный конфликт между любовью и враждой решен в романтическом ключе, напоминающем героические драмы Р. Вагнера.

«**Начало романа**» – одноактная опера в духе сельской идиллии, по типу драматургии приближается к жанру «народной оперы».

«**Ее падчерица**», или «**Енуфа**» (1903) – третья по счету опера композитора и самая известная, музыкальная

драма на реальный сюжет из жизни. Произведение раскрывает тему любви и ревности, преступления и наказания, сложных душевных переживаний. Написав оперу на прозаический литературный текст, композитор стремился приблизить оперную драматургию к жизни, предпосылкой чему стала прочная опора на интонирование речевых попевок, ладогармонические и ритмические особенности моравского народно-песенного языка. Опера идет во многих театрах мира.

«Судьба» – опера на сюжет из современной городской среды, мрачная, с роковой обреченностью героев.

«Путешествие Пана Броучка» – комическая оператрессология из национальной классики, сатирическая фантазия-драма, где главный герой – эгоист и тупица.

«Катя Кабанова» (1921) на сюжет А. Островского, лирико-психологическая драма с монотематическим типом драматургии, самая мелодически богатая опера Яначека.

«Приключения лисички-плутовки» – поэтичная философская сказка для взрослых.

«Средство Макропулоса» по К. Чапеку и **«Из мертвого дома»** по Ф. Достоевскому, из жизни осужденных, – по своему стилю приближаются к экспрессионизму.

Композитор отошел от классико-романтического стиля, когда понял, что только на национальной основе нужно создавать свой собственный музыкальный стиль. Оперное творчество Л. Яначека отличается новаторской трактовкой не только музыкальной речи – экспрессивной, полной внутреннего динамизма, – но и оперных форм, что открывает новую страницу в эволюции чешского музыкального театра.

21.2. Богуслав Мартину

Богуслав Мартину (1890–1959) – классик чешской музыки XX века, типичный представитель поколения художников, творивших после Первой мировой войны. Его сложный творческий путь был отмечен различными влияниями. Большую часть жизни Б. Мартину провел за пределами Чехословакии – во Франции, США, Италии, Швейцарии, между тем, он – ярко национальный композитор, и в основе его творчества лежит моравский фольклор. Музыка Б. Мартину воплощает колоритные народно-жанровые образы, трагедийный драматизм, связанный с военной темой, лирико-философские размышления о проблемах бытия.

Творческое наследие композитора насчитывает около 400 музыкальных произведений. Он автор 6 симфоний, 15 опер, в том числе радиоопер (родоначальник этого жанра), кино- и телеопер, 11 балетов, множества концертов для самых различных составов (в том числе 5 фортепианных, 2 скрипичных), камерной музыки, писал для театра и кино, а также музыку для терменвокса. Испытав влияние урбанизма, импрессионизма, неоклассицизма и джаза, Б. Мартину пришел к собственному музыкальному стилю, развивая традиции чешской музыкальной классики.

Композитор родился в маленьком городке Моравии в семье сапожника и звонаря местной церкви, в 1906-1913 гг. обучался в Пражской консерватории по скрипке, органу, композиции. В 1923-41-х гг. Б. Мартину живет в Париже, совершенствуется в композиторском мастерстве у А. Русселя. К этому периоду относится увлечение творчеством И. Стравинского и композиторов «Шестерки» (в большей степени А. Онеггера). Первые парижские работы – урбанистического направления, показывают людскую массу, возбужден-

ную событиями современной жизни: симфонические сочинения «Хав-тайм» (о футбольном матче), «Суматоха» (об авиационном рекорде), Джазовая сюита, балеты «Иштар», «Мятеж», «Кухонное ревю», в том числе одноактные «Ночь», «Тень», «Кто самый сильный на свете?». Балетный жанр предстает для композитора как плацдарм для экспериментов, он совмещает его с киносъемкой, с элементами джаза, создает балет без персоналий. Он также пишет «Чешскую рапсодию» (1918) в честь обретения его родиной независимости.

В 1926 г. композитор обращается к опере: «Солдат и танцовщица» (дадаистская неразбериха, «игра в театр»), джаз-опера «Слезы», фильм-опера «Три желания, или Превратности жизни», сатирическая сказка «Неделя благотворительности», народная мистерия «Легенда о святой Доротеи», театральный примитив «Легенды о Марии», сюрреалистическая опера-драма «Жюльетта» (ситуации алогичны, действие происходит во сне). Одним из свойств стиля композитора является слияние сюрреалистических и импрессионистских черт.

На рубеже 20-30-х годов отойдя от урбанизма и дадаизма, Б. Мартину обращается к старинным жанрам и формам в области оперной и инструментальной музыки. Творчество И. Стравинского помогло Б. Мартину осознать два основных принципа, которые позволили ему сказать новое слово в чешской музыке – неофольклоризм и неоклассицизм. Начало 1930-х годов ознаменовалось проявлением неоклассицизма в инструментальной музыке Б. Мартину. Обращаясь к творчеству композиторов Ренессанса, барокко, венского классицизма как к стилевым моделям, Б. Мартину трактует их свободно, подвергая значительному переосмыс-

лению. Среди неоклассических произведений – Концертная симфония (1932), *Concerto grosso* (1938), Три ричеркара для оркестра, Токката и две канцоны, а также Концерт для двух струнных оркестров, фортепиано и литавр (1938) – вершина этого периода творчества.

1941-1953 гг. связаны с эмиграцией в США, где он плодотворно сочиняет, преподает композицию. В 1943 г. он создает симфонический реквием «Памятник Лидице» (сожженной фашистами деревне). Поздние сочинения Б. Мартину, написанные после окончательного возвращения в Европу в 1953 г., отличаются лиричностью, утонченностью, философской глубиной, он ищет ответы на вечные вопросы человеческого бытия; среди произведений этих лет – опера «Греческие страсти», последние симфонии, оратории «Эпос о Гильгамеше» и «Гора трех огней», Концерт для гобоя с оркестром, Четвертый и Пятый фортепианные концерты.

Концерт для двух струнных оркестров, фортепиано и литавр (1938) – одно из самых ярких неоклассических произведений Б. Мартину. Оно написано накануне оккупации Чехословакии фашистской Германией и в полной мере отразило предгрозовую эпоху и роковые ощущения композитора. В концерте 3 части, крайние – смятенные, тревожные, импульсивные, с непрерывно разворачивающимся полифоническим потоком, средняя часть *Largo* – глубоко трагичная и величественная, напоминающая хорально-органные звучания. В финале постепенно формируется тема надежды, которая проводится в унисоне струнных и фортепиано и приводит к реминисценции темы *Largo* в коде.

Симфония №6 имеет название «Симфонические фантазии», представляет творческую кульминацию композитора, который прошел путь от довольно традиционных

первых симфоний к свободным, оригинальным композициям, приближающимся к поэмам-фантазиям. Так, Шестая симфония напоминает три симфонические поэмы. Основная черта симфонического творчества Б. Мартину 40-50-х гг. – слияние импровизационности с конструктивно-логическим началом, – ярко проявилась в данном сочинении.

Оратория «Эпос о Гильгамеше» (1955) претворяет вечные сюжеты о жизни человека: дружба, любовь, смерть. Произведение содержит три части – «Гильгамеш», «Смерть Энкиду», «Заклинание».

Опера «Греческие страсти» (1958) написана по роману Никоса Казандзакиса «Христа распинают вновь», это большая народная музыкальная драма. Основная сюжетная линия связана с конфликтом между жителями богатой греческой деревни и толпой голодных беженцев.

Творчество Б. Мартину отличает широта образного, жанрового и стилистического диапазона, гражданский пафос, философская глубина и вместе с тем опора на фольклор, что делает его продолжателем традиций чешской музыкальной классики в XX веке.

Контрольные вопросы к теме 21

1. В чем заключается значение творчества Л. Яначека?
2. Какие жанры являются основными в творчестве Л. Яначека?
3. Назовите основные сочинения Л. Яначека.
4. В чем заключается самобытность творчества Б. Мартину?
5. Назовите основные сочинения Б. Мартину.
6. Охарактеризуйте Концерт для двух струнных оркестров, фортепиано и литавр Б. Мартину.

Литература

1. Богуслав Мартину. К 100-летию со дня рождения (материалы научной конференции): Сборник научных трудов Московской консерватории. Москва, 1993.
2. Гаврилова И. Богуслав Мартину. Москва: Музыка, 1974.
3. Гаврилова Н., Полякова Л. Богуслав Мартину. В: Музыка XX века. Очерки. Ч. II. Кн. 5 А. Москва: Музыка, 1987.
4. Мигуле Я. Богуслав Мартину. Москва: Музыка, 1981.
5. Музыка социалистической Чехословакии. Москва, 1980.
6. Полякова Л. Леош Яначек. В: Музыка XX века. Очерки. Кн. 2. Москва, 1977.
7. Полякова Л. Оперное творчество Л. Яначека. Москва, 1960.
8. Фогель Я. Леош Яначек. Москва, 1982.

ТЕМА 22. БЕНДЖАМИН БРИТТЕН

22.1. Характеристика творчества Б. Бриттена

Бенджамин Бриттен (1913–1976) вошел в историю музыки как крупнейший композитор мирового уровня, которых не знала Великобритания три столетия после Г. Пёрселла. Этот период исследователи обозначили «эпохой молчания», а за Англией закрепилось название «страны без музыки». Однако с конца XIX века в Англии формируется культурный процесс, получивший название «Новое английское музыкальное Возрождение». Его представители – фольклорист С. Шарп (автор книги «Английская народная песня: некоторые выводы», 1907), композиторы Х. Пэрри, Г. Холст, Р. Воан-Уильямс, С. Скотт, Э. Элгар, М. Типпер, Б. Бриттен.

Б. Бриттен проявил себя как многогранная личность – композитор, писавший во всех жанрах, дирижер, музыкально-общественный деятель (организатор музыкального

фестиваля в Олдборо, который проводится с 1948 г.), редактор (разыскал, отредактировал и издал все сочинения Пёрселла), пианист (выступал в качестве концертмейстера с тенором П. Пирсом во многих странах). В творчестве Б. Бриттена национальные традиции соединились с современными мировыми тенденциями – постимпрессионизмом, постромагизмом, экспрессионизмом, неоклассицизмом, сформировав уникальный стилизованный синтез.

Основным жанром творчества Б. Бриттена явился музыкальный театр, для которого им создано 17 произведений: 16 оперных сочинений и 1 балет – «Принц пагод». Оперный театр представлен многопланово: 9 опер («Питер Граймс», «Поругание Лукреции», «Поворот винта», «Сон в летнюю ночь», «Смерть в Венеции»), 1 оперетта, произведения для детей (2 оперы: «Маленький трубочист, или Давайте делать оперу» – спектакль-игра, «Ноев ковчег» и 1 водевиль), 3 притчи («Пещное действо», «Блудный сын», «Река Кэрлью»). Композитор также написал: симфонические произведения – «Простая симфония» (на материале юношеских сочинений), «Траурная симфония», «Путеводитель по оркестру, или Вариации и фуга на тему Пёрселла», Концерты для фортепиано с оркестром, для скрипки с оркестром, Симфония для виолончели и оркестра; множество вокально-симфонических произведений, в том числе «*Te Deum*», «Военный реквием», «Баллада о героях», «Кантата милосердия»; камерно-инструментальные – 3 квартета, 3 сюиты для виолончели соло, соната для виолончели и фортепиано, пьесы, около 20 вокальных циклов (в том числе на стихи А. Пушкина, А. Рембо, Микеланджело, английских поэтов), хоровые сочинения, музыку к спектаклям и кино (более 50), обработки народных песен.

По образному содержанию творческое наследие Б. Бриттена многообразно, оно включает лирику, героику, эпос, драму, юмор, философские размышления, картины природы и быта, образы детства. Композитор писал музыку сложную, новаторскую и в то же время эмоционально насыщенную и яркую. Одной из главных тем его творчества является пацифизм, протест против насилия, отстаивание идей гуманизма («Военный реквием», «Баллада о героях»). Б. Бриттен не увлекался поисками авангарда, экспериментами в области электронной музыки, но его творчество предстает вполне современным и актуальным. В нем заметны параллели с музыкой А. Берга, И. Стравинского, Г. Малера, Д. Шостаковича, К. Дебюсси, но он не стал приверженцем какой-либо техники. В его творчестве встречаются 12-тоновые темы, политональность и полиладовость, ограниченная алеаторика, соединяемые с простой диатонической мелодией и тональной гармонией. Композитор не следовал неофольклорному направлению, хотя в его сочинениях часто встречаются мелодии, близкие народным. Очень существенным и важным для него оказалась опора на старинные жанры английской музыки – кэрол (рождественская песня), баллада, раунд (песня-канон), антем (хоровая песня), из профессиональной музыки – граунд (вариации на *basso ostinato*), сюита, вариации.

Б. Бриттен рано начал обучаться музыке и сочинять, в 1929-33 гг. занимался в Королевском музыкальном колледже по композиции и фортепиано, хотел поехать в Вену учиться у А. Берга, но планы не осуществились. Уже ранние произведения композитора привлекли внимание камерностью изложения и четкостью форм, что сближало их с исканиями неоклассицистов. В 1935-1942 гг. он много сотрудничает с поэтом У. Оденем, пишет сочинения на его тексты,

формирует вокальный стиль, а также много изучает народную музыку – английскую, шотландскую, французскую. В 1939-42 гг. Б. Бриттен живет в США, затем возвращается в Великобританию и, будучи освобожден от военной службы, посвящает себя творчеству. Оперы «Питер Граймс» (1945) и «Поворот винта» (1954) заложили основу новой английской оперы. Для исполнения музыки английских композиторов Б. Бриттеном была организована собственная Английская оперная группа (1947), которая гастролировала по всему миру. С 1957 г. после восточного турне в творчестве композитора проявляется влияние азиатской культуры – японской, индонезийской (балет «Принц пагод», 1957).

Вершиной зрелого периода явился «Военный реквием» (1961), написанный для освящения кафедрального собора Св. Михаила в г. Ковентри, который был полностью разрушен во время войны и заново отстроен. Сочинение имело огромный успех. В 1970-е годы композитор награжден многими престижными наградами (в том числе титулом барона), пользуется мировой славой. Среди его поздних произведений особенно выделяется опера «Смерть в Венеции» по одноименной повести Т. Манна.

Б. Бриттен посвятил Д. Шостаковичу оперу-притчу «Блудный сын», а Д. Шостакович посвятил ему Четырнадцатую симфонию. Ряд выдающихся виолончельных произведений Б. Бриттен написал специально для М. Ростроповича, а цикл на стихи А. Пушкина – для Г. Вишневской.

Б. Бриттен не только возродил жанр оперы и представил его множеством разновидностей (драмы, комедии, сатиры, притчи), но и стал основателем жанра симфонии, концерта, вокального цикла в современной английской музыке.

22.2. Сочинения Б. Бриттена

Опера «Питер Граймс» (1945) принесла автору мировую славу и ознаменовала возрождение национального музыкального театра. Психологическая музыкальная драма разворачивается на фоне широко выписанной народной жизни и природы. В основу положена новелла английского писателя начала XIX века Джорджа Крэбба «Местечко». Действие происходит в маленьком поселке на берегу моря. В нем рассказывается трагическая история рыбака, которого преследуют местные жители, обвиняя в гибели помощников – мальчиков-сирот. Главный герой обрисован как образ психологически сложный и противоречивый, с трудной судьбой, неудачи и непонимание доводят его до отчаяния и гибели. Остроэкспрессивная драма вызывает параллели с «Воццеком» А. Берга, «Катериной Измайловой» Д. Шостаковича.

Б. Бриттен создает яркие драматургические контрасты, вводит множество жанровых массовых сцен, например, в начале и в конце оперы звучит песня рыбаков, близкая фольклорным истокам. В шести оркестровых интерлюдиях между сценами показано море: «Рассвет», «Шторм», «Воскресное утро», «Зов моря», «Лунный свет», «Беспросветная ночь». Четыре из них составили отдельную сюиту «Морские интерлюдии», которая часто исполняется. Интерлюдии являются не просто красочными пейзажными зарисовками в стиле К. Дебюсси, но дают симфонические обобщения драматургических этапов действия. Картины моря отражают состояние человека и наделены скрытым подтекстом, идущим от традиций английской литературы, где море – это символ протеста и свободы. Движущий конфликт оперы обусловлен, с одной стороны, внутренними противоречиями главного героя, а с другой, связан с противостоянием

между Граймсом и обитателями поселка и направлен на обличение мещанства.

Музыка оперы отличается разнообразием в жанровом и стилевом отношении, соединяя экспрессионистскую напряженность и утонченную изобразительность с реалистическим раскрытием оперных образов. В повествовательных эпизодах и жанрово-бытовых сценах вводится мелодика песенного типа, декламационные разделы опираются на национальные интонации, композитор воспроизводит жанровые типы марша, вальса, раунда, баллады, пассакалии (в IV интерлюдии).

Музыкальная драматургия оперы строится на интонационных комплексах, которые в ряде случаев представлены в лейтмотивах. Почти все действующие лица оперы обладают своей интонационной сферой. Большое значение в опере имеет лейтмотив бури, представленный в двух вариантах:

1) «аккорд бури» квартового строения – ч4, ч5 и тритон (10 т. после ц. 16, с. 37 клавира⁵⁹);

2) тема бури в интерлюдии «Шторм» (ц. 51, с. 104 клавира), таким образом, он приобретает значение интонационного комплекса.

Узловые моменты действия представлены в ряде сцен. В первую очередь, это крупные моносцены с главным героем в 1, 2, 4 и 6-й картинах, дающие образ в развитии. В прологе дуэт Питера и Эллен (сельская учительница, его любовь) показывает сложные отношения героев. Дуэт звучит *a cappella* (ц. 9, с. 24 клавира), начинается с разногласия, музыкальные средства демонстрируют битональность – у нее диезная сфера (*E-dur*), у него – бемольная (*f-moll*), на

⁵⁹ См.: B. Britten. Peter Grimes. Boosey & Hawkes Ltd., USA, 1945.

время их голоса сливаются в унисон, звучит выразительный интервал малой ноты – лейтмотив мечты Граймса (момент объединения партий в тональности *E-dur*, с. 26 клавира), позже этот мотив появится в нисходящем виде.

В третьей картине происходит ссора Питера и Эллен, где она его обвиняет, он злится и ударяет ее со словами «Да простит меня Бог» (2 действие, ц. 17, с. 205 клавира), этот мотив звучит в виде аккордов, а затем в роли *basso ostinato* станет лейтмотивом преследования в IV интерлюдии (мужчины устремляются за Граймсом, чтобы убить).

VI интерлюдия показывает крушение мечты Граймса, мотив сильно деформирован. В последней картине рыбаки видят тонущую лодку Питера, который кончает самоубийством. Звучит музыка I интерлюдии «Рассвет» и хор рыбаков, открывавших I действие, что создает обрамление оперы и подводит философский итог.

Автор сочувствует обездоленным и угнетенным, с беспощадным реализмом раскрывая трудные судьбы своих героев, подобно многим своим современникам он трактует проблему в нравственно-философском плане. Возродив английскую оперу, Б. Бриттен стал одним из крупнейших новаторов этого жанра в XX веке.

«**Военный реквием**» (1961) для сопрано, тенора, баритона, детского и смешанного хора, органа, камерного и большого оркестра. Произведение посвящено памяти четырех друзей, погибших во время Второй мировой войны. Внешним поводом стал заказ, приуроченный к освящению собора в Ковентри. По замыслу архитектора были сохранены развалины старого собора XIV в., разрушенного бомбардировками, а рядом возведен новый собор, вместе образовался архитектурный ансамбль. Проект реставрации

нашел своеобразное отражение в музыке Б. Бриттена, который также соединил старое и новое – канонический латинский текст и глубоко экспрессивные антивоенные стихи английского поэта Уилфреда Оуэна, погибшего в Первой мировой войне.

Грандиозный состав исполнителей делится на две группы: большой симфонический оркестр, смешанный хор и сопрано соло, а также невидимый слушателям хор мальчиков (расположенный наверху) в сопровождении органа-позитива исполняют латинский текст, два солиста (тенор и баритон) с аккомпанементом камерного военного оркестра озвучивают стихи на английском. Пласты разделены пространственно на сцене, резко контрастны по стилю, но оба отражают мысли и чаяния современного человека, пораженного ужасами войны. Расположение исполнителей на сцене символично: впереди война крупным планом (тенор, баритон и камерный оркестр), за ними – погребальный обряд, вверху подобно ангельской музыке звучит детский хор и орган.

«Военный реквием» не является строгой церковной службой, а представляет многослойную гражданскую литургию. Слова заупокойной мессы прерывают и комментируют стихи У. Оуэна, создавая внутренний песенный цикл. Композитор не просто рисует монументальную картину Страшного суда, а показывает гибель солдат, говорит от их имени, раскрывает ужас и бессмысленность жертв войны.

В реквиеме шесть частей: в I «*Requiem aeternam*» и II «*Dies irae*» преобладает военная образность, звучит «тема войны», III часть «*Ofertorium*» предлагает новую трактовку библейской легенды об Аврааме и его сыне Исааке, если в Библии в последний момент Авраам услышал ангела и от-

казался от жертвоприношения сына, то здесь Авраам убивает Исаака, и это дает толчок к дальнейшему насилию. В IV части «*Sanctus*» сначала славится Бог, затем звучат мрачные мысли о войне. V часть «*Agnus Dei*» – все человечество и каждый солдат трактуется как размноженно распятый Христос. VI часть «*Libera Me*» – реприза всех тем, содержит три раздела: 1-й – реприза «темы войны» и реприза темы «*Dies irae*»; 2-й – *Lento* – диалог умерших солдат и колыбельная смерти; 3-й – хор мальчиков поет «*In paradisum deducan*», к нему присоединяется весь состав, так в конце соединяются два плана, но заключительная интонация неразрешенного тритона как будто задает вопрос: «А будет ли когда-нибудь мир?» Эпиграфом к произведению стали строки Оуэна: «Все, что поэт может сделать – это предостеречь».

«Военный реквием» – самое значительное произведение Б. Бриттена, глубоко новаторское и в то же время продолжающее великие традиции прошлого.

«Вариации на тему Перселла, или Путеводитель по оркестру для молодежи» (1946) были созданы по заказу английского министерства просвещения. Это яркое и остроумное сочинение, где в каждой вариации меняется жанровый облик темы (танец, марш, ноктюрн, хорал) и ее тембровая окраска, представленная разными инструментами – от флейты пикколо до тромбона и тубы. В конце тема Г. Перселла переходит к ударным инструментам, и все группы оркестра соединяются в заключительной фуге. Композитор сумел не только продемонстрировать виртуозные возможности оркестровых инструментов, но и создать блестящую галерею их портретов, выстроив их в занимательном сюжете.

1. Каково значение творчества Б. Бриттена в истории музыки Великобритании?
2. Назовите основные сочинения Б. Бриттена.
3. Какие жанры являются ведущими в творчестве Б. Бриттена?
4. Каковы жанр и драматургия оперы Б. Бриттена «Питер Граймс»?
5. В чем особенности теста, исполнительских средств и композиции «Военного реквиема» Б. Бриттена?
6. Каков художественный замысел «Вариаций на тему Перселла» Бриттена?

Литература

1. Ковнацкая Л. Английская музыка XX века. Истоки и этапы развития. Москва, 1986.
2. Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен. Москва: Советский композитор, 1974. 329 с.
3. [Ковнацкая Л.] Композиторы Англии. В: Музыка XX века: Очерки. Москва, 1987. Ч. 2. 1917-1945. Кн. 5а.
4. Ковнацкая Л. Шостакович и Бриттен: некоторые параллели. В: Д.Д. Шостакович: Сборник статей к 90-летию со дня рождения. Санкт-Петербург, 1996.
5. Конен В. Взгляд на оперы Бриттена. В: Этюды о зарубежной музыке. Москва, 1975.
6. Орлов Г. Военный реквием Бриттена. В: Вопросы теории и эстетики музыки. Ленинград, 1967. Вып. 5.
7. Таурагис А. Бенджамин Бриттен: Очерк жизни и творчества. Москва-Ленинград: Музыка, 1965. 130 с.
8. Таурагис А. Опера Бенджамина Бриттена «Питер Граймс». В: Из истории зарубежной музыки. Москва, 1971.
9. Холст И. Бенджамин Бриттен. Москва: Музыка, 1968. 100 с.
10. Шефер М. Композитор рассказывает. В: Советская музыка, 1963, №12.
11. Humphrey C. Benjamin Britten: a biography. London: Faber, 1992.

ТЕМА 23. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА США: Ч. АЙВЗ, ДЖ. ГЕРШВИН, Э. ВАРЕЗ, ДЖ. КЕЙДЖ

23.1. Чарльз Айвз

Чарльз Айвз (1874–1954) – американский композитор, яркий национальный художник, отразивший в своем творчестве историю, фольклор, музыкальный быт и духовный мир американского народа. Хотя при жизни композитор был мало известен, сейчас его по праву считают родоначальником американской композиторской школы.

Она сформировалась в конце XIX в. и представлена как традиционалистами, так и экспериментаторами. К первой группе относятся Чарльз Лёфлер, Эдуард Мак-Дуэлл, ко второй – Чарльз Айвз, Эдгар Варез, Генри Кауэлл, Джон Кейдж, композиторы-минималисты 80-х гг. – Стив Райх, Филипп Гласс, Терри Райли, Джон Адамс. Умеренное новаторство демонстрируют Аарон Копленд, Вёрджил Томсон, Рой Харрис, Уолтер Пистон. Наиболее оригинальными и неповторимыми оказались Джорж Гершвин и Леонард Бернстайн, соединившие американский джаз с формами и жанрами европейской музыки.

Среди композиторов Америки самой необычной предстает творческая судьба Чарльза Айвза. Основные сочинения он создал в первые десятилетия XX века, но широкую известность получил только в середине столетия. Он родился в маленьком городке в семье военного дирижера, обучался в Йельском университете по композиции и органу (1893-98), работал органистом в Нью-Йорке и других городах, много сочинял. В поисках надежного заработка устро-

ился работать клерком в страховую компанию, а затем открыл собственный бизнес и вел его очень успешно (ввел ряд новшеств в страховом деле, был крупным специалистом, написал несколько работ, имел многомиллионный оборот). Он не зарабатывал музыкой на жизнь, называя себя «композитором выходного дня». Ч. Айвз не стремился к пропаганде своих сочинений, но изредка кое-что издавал за свой счет, неоднократно выступал спонсором различных музыкальных проектов, писал статьи. Позднее у Ч. Айвза обнаружился ряд серьезных болезней, поэтому после 1927 года он ничего не писал и ушел из бизнеса. Первое признание пришло к композитору в 1940-х годах, когда его высоко оценил А. Шенберг, который способствовал получению Ч. Айвзом Пулитцеровской премии в 1947 г. за Третью симфонию (1911). Только после смерти его признали одним из самых крупных американских композиторов.

Огромное влияние на Ч. Айвза оказала народная музыка и духовные гимны, которые он слышал в детстве, а затем часто цитировал в своем творчестве. Его уникальный стиль соединил фольклор, джаз и бытовую музыку с атональной и политональной гармонией, сложными диссонансами и кластерами, оригинально разработанной серийной техникой (предвосхитившей додекафонию), алеаторикой, сонорикой, микрохроматикой, коллажем, полистилистикой и звукоизобразительностью.

Большая часть сочинений Ч. Айвза представляет оркестровую и камерную музыку. Он написал 5 симфоний, две сюиты, увертюру и несколько программных произведений для оркестра («Вопрос, оставшийся без ответа», «Пруд», «Центральный парк в темноте»), 2 струнных квартета, 2 сонаты для фортепиано, 5 сонат для скрипки и фортепиано, пьесы для органа и других инструментов, хоры,

кантату «Небесная страна», более 200 песен (сохранилось около 150).

Его находки и открытия на много лет опередили поиски А. Шенберга, А. Веберна, И. Стравинского и Б. Бартока, предвосхитив многие формы и методы организации в европейской музыке, но они никогда не были самоцелью, а всегда определялись высоко этическими идеалами, желанием раскрыть неизвестные возможности звуков. Так, он одним из первых применил четвертитоновую систему, написав «Три четвертитоновые пьесы» для двух фортепиано (настроенных в четверть тона) и статью «Некоторые четвертитоновые впечатления».

«Вопрос, оставшийся без ответа» (1906) – для трубы, четырех флейт и струнных, самое известное сочинение Ч. Айвза, которое он назвал «космическим пейзажем». В предисловии к партитуре автор указал основную идею сочинения – это вечный вопрос: «В чем смысл человеческого существования?». Три оркестровые группы разделены пространственно:

- 1) труба с сурдиной находится на балконе, она задает вопрос о смысле жизни, семь раз интонируется тема из шести неповторяющихся звуков на фоне трезвучия соль мажор;
- 2) флейты (или гобои, кларнеты) располагаются в противоположном конце зала, они исполняют мелкие пассажи, это суетливые люди ищут ответ на вопрос;
- 3) струнные расположены на сцене, их хорал звучит *ppp*, это символ вечности, тайны, по словам композитора –

это образ «молчащих друидов, которые ничего не знают, ничего не видят, ничего не слышат»⁶⁰.

Игра групп не скоординирована, большая роль принадлежит импровизационности, алеаторике, инструментальному театру. Вопрос так и остался без ответа.

Второй струнный квартет (1907) содержит три части: «Дискуссия», «Аргументы» и «Зов гор». I часть звучит довольно спокойно, во II спор участников ансамбля активизируется, и в центральном эпизоде *Allegro* вводится четырехголосный канон, построенный на 12-тоновой теме, затем следует динамичное фугато, в коде интонации американских песен сближаются с мотивами из сочинений П. Чайковского (6-я симфония), И. Брамса (2-я симфония), Л. Бетховена (9-я симфония); завершение на диссонансе воспринимается как вопрос. Композитор пытается дать ответ на него в III части.

Вторая соната для фортепиано «Конкорд» (1915) – одно из самых грандиозных и мастерских произведений Ч. Айвза, она посвящена выдающимся философам и поэтам Америки XIX века, жившим в Конкорде и представлявшим философию трансцендентализма (близкого идеям Канта). Каждая из четырех частей носит имя одного из конкордовцев: Эмерсон, Хоторн, Олкотт, Торо. Автор не стремится к созданию музыкальных портретов, но раскрывает свое отношение к идеям. Музыка отличается глубиной, динамизмом, контрастами. В начале 1940-х годов пианист Дж. Киркпатрик исполнил Вторую сонату, которая произвела огромное впечатление и впервые обратила внимание на автора, приближающегося уже к своему 70-летию.

⁶⁰ Цит. по: Сигида С. Чарльз Айвз. В: История зарубежной музыки. XX век. Москва: Музыка, 2005, с. 446.

Четвертая симфония (1916) – монументальный четырехчастный цикл для симфонического оркестра с хором. Сочинение суммирует основные находки творчества Ч. Айвза: в нее вошли цитаты, фрагменты, темы и идеи многих его сочинений. Симфония содержит четыре части, но далеко отходит от норм классического цикла. Первая часть, Прелюдия – это, по словам композитора, поиски ответов на вопросы «что?» и «зачем?». Три следующие части – ответы на эти вопросы, которые дает настоящее, прошлое и будущее – скерцо, fuga и финал. Композитор смело экспериментирует с политональностью, алеаторикой, полиритмией и ритмическими педалями, дает пространственное разделение оркестровых пластов, использует мелодии гимнов и популярных песен, вводит различные интервальные структуры – диатонику, хроматику, четвертитоны, пентатонику и целотоновость. Наиболее традиционна III часть – fuga (символ прошлого), очень сложны для восприятия II и IV части. В финале хор без слов исполняет гимн «Ближе к Тебе, мой Господи», эта часть трактуется как апофеоз симфонии и обобщение всех предыдущих частей, она дает ответы на вопросы бытия.

В своих поисках и экспериментах Ч. Айвз намного опережал свое время. Симфония **«Вселенная»** для семи оркестров и хора должна была воплощать музыку Земли и Небесных сфер, автор работал над ней с 1911 г., но так и не завершил. Сохранились 37 страниц партитуры, детальный план с описанием формы и программы, по которым музыковед и композитор Ларри Остин в 1998 г. завершил сочинение.

23.2. Джордж Гершвин

Джордж Гершвин (1898–1937) – выдающийся американский композитор и пианист, основоположник национальной оперы. Он создал 2 оперы («135-я улица», «Порги и Бесс»), около 40 мюзиклов и ревю («Леди, будьте добры!», «Пусть гремит оркестр», «О тебе пою» и др.), 11 инструментальных сочинений («Рапсодия в стиле блюз», Концерт для фортепиано с оркестром, симфоническая поэма «Американец в Париже», 2 оркестровые сюиты, 3 прелюдии для фортепиано), около 300 песен, музыку к кино.

Будущий композитор родился в Нью-Йорке в семье еврейского эмигранта из России, который при переезде сменил фамилию Гершвиц на Гершвин. С 12 лет Джордж стал учиться игре на фортепиано, сначала самостоятельно, потом под руководством разных педагогов, брал частные уроки по гармонии и оркестровке. К 17 годам он уже был музыкально образован, хорошо играл на рояле и сочинял музыку. Дж. Гершвин начал работать в нотном магазине, где в качестве пианиста представлял новинки покупателям. Через год выходят его первые песни, постепенно на него обращают внимание продюсеры с Бродвея, начинают предлагать заказы на музыку. Дж. Гершвин приобретает известность, пишет мюзиклы, многие его песни становятся хитами.

Он сотрудничает с оркестром Пола Уайтмана, для которого в 1924 г. создает одно из самых знаменитых сочинений – «Рапсодия в стиле блюз». Произведение написано для фортепиано с оркестром, сольную партию на премьере исполнил сам автор. В зале присутствовало много знаменитостей (С. Рахманинов, И. Стравинский), которые высоко оценили новое сочинение, к Дж. Гершвину пришла настоящая слава. Вслед за этим появляются Фортепианный концерт (1925), симфоническая поэма «Американец в Париже»

(1928), Вторая рапсодия для фортепиано с оркестром (1931), «Кубинская увертюра» (1932). С ним сотрудничал и писал для него тексты старший брат Айра, вместе они создали около 20 мюзиклов для Бродвея и кино, будучи самыми востребованными авторами.

В 1935 г. Дж. Гершвин завершил оперу «Порги и Бесс», которая обозначила рождение американской национальной оперы. Ее уникальность заключается в соединении негритянского фольклора, джаза и симфонической музыки европейской традиции, в воплощении ярких характеров, раскрытии жизненных ситуаций. Опера имела огромный успех, была показана в Америке и Европе. Композитор продолжал активно сочинять, имел много планов, но в начале 1937 г. у него обнаружилась опухоль мозга, а через полгода он скончался.

Творчество Дж. Гершвина совпало с эпохой зарождения и развития джаза – самобытного явления американской музыкальной культуры. Композитор впитал его стилевые идиомы, ставшие элементами его собственного музыкального языка. Музыка композитора свойственен уникальный синтез афроамериканского фольклора (англо-кельтской баллады, блюза, духовных песнопений спиричуэлс, театра менестрелей), негритянского джаза с его импровизационностью, эстрадной музыки Бродвея (мюзикл, ревю) с жанрами и формами европейской классики, выраженной средствами традиционного симфонического оркестра. Из европейских традиций в творчестве Дж. Гершвина нашли отражение красочный фортепианный стиль Ф. Листа и С. Рахманинова («Рапсодия в стиле блюз», Фортепианный концерт), французский импрессионизм, веризм, балладная опера.

«**Рапсодия в стиле блюз**» (1924) для фортепиано и симфонического оркестра представляет синтез джаза и романтических традиций Ф. Листа, красочность изложения перекликается с музыкой М. Равеля, токкатность напоминает образы С. Прокофьева и И. Стравинского. Жанру рапсодии отвечает фольклорно-джазовый тематизм и импровизационные формы высказывания, все это укладывается в одночастную композицию, воссоздающую поэзный тип листовского фортепианного концерта. Влияние джаза ощутимо на уровне тематизма, здесь используется мерцание натуральных и пониженных ступеней и глиссандо – как подражание блюзовому интонированию, параллелизм аккордов, острое синкопирование, большую роль играет мажор с низкой VII ступенью и мелодический мажор, что придает многим темам блюзовый колорит (например, все темы рефрена). Композитор использует трубы с сурдинами, саксофоны и банджо.

Форма – свободно трактованное, расширенное рондо АВАСАДА. Рефрен А содержит три темы: 1-я (кларнет) – блюз, 2-я (медные духовые, ц.1)⁶¹ – регтайм, 3-я (фортепиано, ц. 4) – верхний голос напоминает регтайм, ровный ритм в аккомпанементе – спиричуэлс. Раздел В (ц.9) – галоп (канкан), С (ц.14) блюз (мелодия в низком регистре, аккомпанемент в верхнем), D (ц. 28) – соединяет черты рахманиновской кантилены и блюза, включает лирический и токкатный эпизоды. В последнем рефрене (ц. 37) три основные темы проводятся в обратном порядке. Вся пьеса насыщена энергией, экспрессией, темпераментом. Индивидуальный

⁶¹ См.: Дж. Гершвин. Голубая рапсодия. Переложение для двух фортепиано. Москва: Музыка, 1973.

стиль Рапсодии проявляется в синтезе симфонических методов развития (тематической разработанности) и джазовых приемов импровизационности. Произведение Дж. Гершвина воплощает истинный народно-национальный дух в стройной симфонической форме.

Опера «Порги и Бесс» (1935) является шедевром американской музыки. Она написана по пьесе Д. Хэйворда, либретто создали Д. Хэйворд и А. Гершвин. Композитор увидел пьесу на сцене и задумал написать оперу, но взялся за нее лишь через несколько лет. Он долго жил в маленьком поселке, изучая жизнь бедняков, и сумел глубоко проникнуть в духовный мир североамериканских негров, показать его печаль и радость, раскрыть такие черты характера как наивность, набожность, суеверие. В центре оперы – нищий калека Порги, который любит Бесс, но ее заманивает образами красивой жизни и увозит с собой в Нью-Йорк наркоторговец Спортин-Лайф. Узнав об этом, Порги отправляется за Бесс.

В опере три действия, девять картин, сквозное развитие сцен представляет цепь взаимосвязанных событий. Музыкальная драма рассказана интонационным языком джаза. В ее мелодике широко претворены ладово-гармонические и ритмические особенности спиричуэлс, лирических блюзов, рэгтаймов, связанных с негритянским фольклором и ставших основой джазового искусства.

Драматургия построена на сочетании трагического и жанрово-комедийного начала, связанного с традициями балладной оперы. Автор сохранил разговорные диалоги, которые играют большую роль в раскрытии образов и придают произведению динамику и целеустремленность драматического спектакля. В основе конфликта – душевная

борьба Бесс между любовью и увлечениями, которая разворачивается на широко выписанном народном фоне. Массовые сцены показаны многообразно – от глубокой скорби (похоронный обряд) до безудержного веселья (отдых на пикнике), иногда коллективное начало выражено индивидуально, например, в «Колыбельной Клары» представлен собирательный образ негритянских матерей.

Герои охарактеризованы в основном песнями, нередко содержащими танцевальные ритмы, что генетически восходит к национальному театру – балладной опере, мюзиклу, театру менестрелей. Для образа Порги выбраны негритянские духовные гимны, трудовые песни и лирические мелодии, он наиболее ярко представлен в песне «Богат я только нуждою» из 3 картины (2 акт, ц. 13)⁶². Спортин-Лайф охарактеризован через элементы эстрадного джаза в стиле коммерческого Бродвея – в песне из 8 картины (3 акт, ц. 75). Лейтмотив Порги (1 акт, ц. 70) напоминает спиритчуэл, любовный дуэт Порги и Бесс в 3 картине ассоциируется с блюзом (2 акт, ц. 95).

Важнейшая заслуга творчества композитора заключается в симфонизации бытовых национальных жанров и джаза и в создании в американской музыке европейских жанров и форм с ярко выраженным национальным характером.

23.3. Эдгар Варез

Эдгар Варез (1883–1965) – французский и американский композитор, дирижер и общественный деятель, один из пионеров конкретной и электронной музыки. В центре

⁶² См.: G. Gershwin. Porgy and Bess. Gershwin Publishing Corporation, New York, N.Y. [б.г.].

его внимания – эксперименты с новым звуком, в первую очередь, с ударными инструментами, позже с электронными звучаниями и магнитной лентой, в которых он стремился освободить музыку от власти темперированного строя, другая тенденция его творчества – использование суперсоставов хора и оркестра.

Э. Варез родился в Париже в семье инженера, детство провел в Бургундии. Семья переехала в Италию, и будущий композитор учился в Инженерной школе Политехнического института в Турине и брал частные уроки музыки. Он не стал инженером, но сохранил большой интерес к науке, что проявилось в его дальнейших поисках. Э. Варез вернулся в Париж, где занимался в известной *Schola Cantorum* и в Парижской консерватории. Несколько лет он провел в Берлине, затем снова в Париже, а в 1915 г. переехал в США.

Он выступал как дирижер, вел публицистическую деятельность, организовал Международную гильдию композиторов (1921). Его сочинения находились в русле идей футуристов и были связаны с поисками в сфере новых звучаний: «Америки», «Приношения», «Гиперпризма», «Плотность 21,5», «Октандр», «Интегралы», «Аркана», «Ионизация», «Экваториал». Э. Варез говорил: «Необходимо, чтобы наш музыкальный алфавит обогащался. Мы страшно нуждаемся в новых инструментах, способных приноравливаться к различным комбинациям»⁶³ и призывал на помощь инженеров.

Каждое произведение Э. Вареза демонстрировало поиск нового. Используя традиционные инструменты

⁶³ Цит. по: Куницкая Р. Французские композиторы XX века. Москва: Советский композитор, 1990, с. 24.

(среди них реже всего струнные), композитор собирал их в необычные группы и дополнял большим количеством разных видов ударных и шумовых (сирены, блоки, наковальни, бонги). Музыка представляла сонорные звучания с многократными повторами групп звуков, широко разбросанными аккордами в крайних регистрах, сложными ритмическими фигурами. Композиция выстраивается на основе драматургии темброво-сонорного развития – взаимодействия тембров и звуковых групп, меняющихся по очертаниям, направлению движения, скорости перемещения и внутренней пульсации. Тематизм в традиционном смысле отсутствует, он заменяется ритмическими формулами и звуковыми комплексами, которые варьируются, контрапунктируют, разрабатываются, дробятся и снова собираются. Форма целого уподобляется кристаллу, имеющему множество граней с различными оттенками. В связи с этим для Вареза всегда важен композиционный процесс, он не использовал сложных форм, часто ограничиваясь трехчастностью.

В 1930-40-е годы композитор испытал творческий кризис, поскольку его музыка намного опередила свое время и часто вызывала непонимание. Инструментов для реализации его идей не существовало, так как время радиоэлектроники еще не наступило. В то же время Э. Варез много преподавал (США, Европа), высказывал взгляды на новые технические средства, дающие освобождение от темперации, расширение диапазона, спектра, проекцию звука в пространстве. Его идеи осуществились в 1950-х годах в пьесе «Пустыни» для 20 инструментов и магнитной ленты (1954) и в знаменитой «Электронной поэме» (1958), написанной по заказу для Всемирной выставки в Брюсселе. Му-

зыка продолжительностью 8 минут сопровождала экспозицию фирмы «Филипс» и транслировалась на 425 громкоговорителей, отражаясь в пространстве – особом павильоне изогнутой формы (по проекту Корбюзье, поклонника творчества Э. Вареза). Композитор использовал шум машин, колокола, сольное и хоровое пение, фортепиано, ударные, электронные звуки, все это было записано на 3 дорожки магнитофона и исполнялось в прямом и обратном движении, с ускорением и замедлением, что создавало необычные звуковые эффекты.

В последние годы жизни композитор получил всемирное признание, был награжден многими премиями и почетными званиями, его сочинения исполнялись и издавались. Несмотря на то, что в его творческом багаже сохранилось всего 15 сочинений продолжительностью около 3 часов (ранние произведения сгорели в берлинском пожаре), вклад Э. Вареза в развитие музыкального искусства трудно переоценить, поскольку почти каждое его произведение дало толчок для множества новаций в будущем.

«Ионизация» (1931) для ударных, фортепиано и двух сирен (13 исполнителей на 39 инструментах) представляет собой произведение, где почти отсутствуют звуки определенной высоты – они появляются лишь в коде. Это первое сочинение в Европе для одних ударных (композитор жил во Франции в 1928-1933 гг.), в конце XX века подобные композиции уже не являются редкостью. Э. Варез говорил об ударных, что это инструменты «сами в себе достаточные»⁶⁴. Произведение было исполнено в 1933 г. под руковод-

⁶⁴ Цит. по: там же, с. 39.

ством Н. Слонимского и в 1934 г. записано (при этом некоторые партии исполняли друзья-композиторы, так как для перкуссионистов оркестра они оказались очень сложными).

В произведении задействованы три функционально разнородные группы инструментов:

- 1) две сирены (высокая и низкая) воспроизводят *glissandi* в широком диапазоне, репрезентируют звуковую нерасчлененность, это «звуковые гиперболы и параболы» (выражение Вареза) вне темперации;
- 2) ударные с неопределенной высотой звука (в нескольких разновидностях каждый) представляют условную шкалу высот, репрезентируют простейшую дискретность;
- 3) ударные с определенной высотой звука (колокольчики, трубчатые колокола, фортепиано) представляют сложную дискретность, организованную темперацией.

Основная роль принадлежит второй группе инструментов, их приблизительная звуковысотность образует звуковысотные зоны, соотношение которых рождает своеобразную интонационную драматургию. Здесь появляются характерные темы-«молекулы», затем они распадаются на «атомы» и в репризе восстанавливаются, так формируется трехчастная структура. Сирены представляют «безликую среду», их звучание вводится на переломах разделов формы в функции связки и в кульминационных моментах в функции своеобразных органических пунктов. Появление колокольчиков, колоколов и фортепиано в коде звучит как возвышающий хорал, знаменующий синтез материи, разъятой в процессе ионизации – своеобразный «гимн техническим достижениям».

В своем творчестве Э. Варез продемонстрировал важнейший принцип всей современной музыки, означающий,

что окраска звука и его физические характеристики не менее важны, чем традиционные мелодия и гармония, и что наступила великая эпоха переоценки параметров звукового искусства, связанная с повышенным вниманием к тембру, артикуляции, плотности, динамике, ритму. Композитор говорил: «Моей целью всегда было освобождение звука, открытие всего звукового универсума в музыке»⁶⁵.

Э. Варез явился одним из самых радикальных новаторов, поскольку его идеи 1920-х годов предвосхитили тенденции второй половины XX века – это синтез звука, отказ от темперации, сонорная техника, конкретная музыка, пространственные эффекты. Композиторская техника Э. Вареза уникальна для своего времени.

23.4. Джон Кейдж

Джон Кейдж (1912–1992) – композитор, теоретик, педагог, публицист, лидер американского послевоенного авангарда. Он учился у Г. Кауэлла и А. Шёнберга, эмигрировавшего в США в 1933 г. Отец будущего композитора был талантливым инженером, и Дж. Кейдж унаследовал его нетрадиционное мышление. Известно, что А. Шёнберг сказал о Дж. Кейдже: «Он не композитор, а изобретатель, гений»⁶⁶. Дж. Кейдж был первооткрывателем хэппенинга, акционизма как результата возведения в догму принципа случайности и использования «сырых» жизненных явлений, создал препарированное (подготовленное) фортепиано, ставшее затем очень распространенным, ввел в музыку феномен

⁶⁵ Цит. по: там же, с. 47.

⁶⁶ Цит. по: История зарубежной музыки. XX век. Москва: Музыка, 2005, с. 483.

тишины, соединял живое исполнение с записью на магнитной пленке и с электронными звучаниями, применял недетерминированную нотацию (графические партитуры).

Дж. Кейдж создал около 300 сочинений различных жанров. В раннем творчестве он использовал серийность, длительные ритмические остинато, писал для разных инструментов, предпочитая ансамбль ударных с нетрадиционными предметами. Создавая музыку для театральной постановки в 1938 г., Дж. Кейдж впервые применил подготовленный рояль, у которого между струнами вложены различные предметы, что искажает и разнообразит тембр.

Начиная с 1940-х гг. Дж. Кейдж много сочинял и исполнял танцевальную музыку, он более 40 лет был музыкальным руководителем в хореографической труппе М. Каннингема и создал ряд композиций, соединявших музыку, хореографию, декламацию, игру, которые разворачиваются независимо и не согласованно, спонтанно и абсурдно, что стало прототипом жанра *хэппенинга*. Новый эстетический принцип утверждает, что все происходящее, все случающееся одновременно может рассматриваться как театр, который равен жизни.

В 1950-е годы он увлекается философией дзен-буддизма и древнекитайской «Книгой перемен» («И-Цзин»), отныне в основу его сочинений кладется широко трактованный принцип случайности, приведший к *неограниченной алеаторике*. Согласно буддизму, природа не имеет внутренней структуры, в ней нет иерархии феноменов, все является равным. Дж. Кейджа интересуют также социологические теории о взаимосвязи всех явлений. Это помогло ему обосновать собственную музыкальную эстетику, в которой уравниваются в правах шум и тишина, звуки музыкальные и естественные, найденные, а также электронные звучания.

Он придал эстетическую ценность тому опыту жизни, который проживает любой человек, представив его как художественное явление. В «Лекции о Ничто» (1950) композитор утверждал, что каждое мгновение жизни «абсолютно, живо и значимо». Пример реализации данных установок демонстрирует пьеса «Музыка перемен» (1951).

Самое знаменитое произведение Дж. Кейджа – пьеса «4'33"» для любого инструмента, в трех частях, впервые была представлена пианистом Дэвидом Тьюдором в 1952 г. Исполнитель вышел на сцену с нотами и хронометром, сел за фортепиано, открывал и закрывал крышку инструмента, обозначая части пьесы, и ушел со сцены через 4 минуты и 33 секунды, не сыграв ни одного звука. Эта самая громкая и скандальная из самых тихих пьес впервые представила миру феномен тишины. Поводом для ее написания явился эксперимент, когда за год до этого Дж. Кейдж побывал в безэховой камере, ожидая почувствовать там полную тишину, но вместо этого услышал звуки своего дыхания, пульса и понял, что абсолютной тишины в мире не существует. Своим слушателям он предложил обратить внимание на окружающие звуки – шорох, скрип, шум ветра за окном, шаги и т.д., наконец, можно прислушаться к внутренней музыке в душе у каждого. Дж. Кейдж хотел подчеркнуть важность всех этих звуков. Понятая в таком ракурсе, пьеса «4'33"» вдохновила многих и не раз была исполнена в концертах, а также в театре и кино. Феномен тишины стали широко использовать композиторы в конце XX века, например, С. Губайдулина в симфонии «Слышу... Умолкло» ввела визуальную каденцию дирижера при молчащем оркестре.

Музыковеды изучили и описали возникающее звуковое явление. «Идея Кейджа не столь однозначна: молчаливое музыкально-сценическое действие заставляет публику

воспринять собственное предслышание/послеслышание произведения – ту ауру, в которой сочинение полагается как смысл. Первые секунд сорок состояние зала выжидательное, тихое – публика еще не понимает, что происходит что-то «не то». Затем более шумное, связанное с недоуменной возней, а потом и с торопящими исполнителя аплодисментами. Потом наступает ошарашенное молчание, переходящее в понимающие смешки, которые, в свою очередь, сменяются задумчивостью и вслушиванием в собственную задумчивость... Звуковой процесс создан. В нем есть и вступление, и кульминация, и заключительное многоточие. Молчаливый рояль „сыграл“ слушателей, которые „прозвучали“ за рояль»⁶⁷.

Как итог, «4'33"» – это пьеса не о тишине, а о невозможности тишины. В своих поисках Дж. Кейдж не был первым, хотя именно он озвучил их в концертном варианте. За полвека до этого Альфонс Алле (друг Э. Сати) сочинил «Траурный марш для похорон великого глухого» (1897) – пустой нотный лист, который он опубликовал в своем альбоме, а Казимир Малевич переложил свой «Черный квадрат» на музыку, надписав на чистом листе: «Цель музыки – молчание» (1924).

Алеаторика также не явилась изобретением Дж. Кейджа, но он придал ей собственную трактовку. В Европе в данном направлении работали К. Штокхаузен («Клавирштюк XI», 1957) и П. Булез (Третья фортепианная соната, 1957). П. Булез написал статью «Alea», ставшую манифестом алеаторики, в которой дискутировал с Дж. Кей-

⁶⁷ Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е: Проблемы. Портреты. Случаи. Москва: Новое литературное обозрение, 2002, с. 126.

джем, объясняя, что «случайность» не может быть категорией эстетики, а найденные неорганизованные звуки не могут выполнять роль готовой музыкальной композиции, так как сочинение предполагает компоновку различных отобранных элементов. Таким образом, хотя в широком смысле логические предпосылки у композиторов едины, у Дж. Кейджа они доведены до крайности, поскольку допускают использование любых «найденных» звуковых объектов.

Пример неограниченной алеаторики – пьеса «Воображаемый ландшафт № 4» (1952), предназначенная для 12 радиоприемников, где выбор каналов, громкость звука и продолжительность определяется случайностью, здесь композитор впервые использовал «графическую» партитуру. Созданный в 1958 г. «Концерт для фортепиано с оркестром» предоставил музыкантам полную свободу действий, но эффект оказался не удачный.

Дж. Кейдж также явился одним из родоначальников *перформанса* в музыке. В 1963 г. в Нью-Йорке он организовал исполнение пьесы Э. Сати «Неприятности», которую нашел в его архиве. Это пьеса в одну страницу, содержащая 36 аккордов, над которыми было написано «повторять 840 раз». Ее исполняли несколько пианистов на протяжении 18 часов, что явилось самым продолжительным фортепианным концертом в истории музыки.

В 1980-е годы Дж. Кейдж создал проект «Европеры» в пяти опусах. Два из них были с успехом исполнены во Франкфурте-на-Майне. В «Европерах 1» использованы фрагменты из 64 опер европейских композиторов, для организации которых композитор предлагает 12 вариантов либретто по выбору исполнителей. Партитура представляет вербальные и цифровые указания и комментарии.

В целом, большинство партитур Дж. Кейджа демонстрирует уже не традиционные музыкальные композиции («опусную» музыку), а «артефакты» – программные установки для исполнителей, что отвечает принципам акционизма, в них применяется недетерминированная нотация.

Дж. Кейдж оставил яркие литературные работы («Молчание», «Год после понедельника», «Для птиц», 1961-1981), которые содержат размышления о музыке и о «бесцельной игре» художника, единстве жизни, природы и искусства. Они сами написаны как партитуры, с паузами, определенным ритмом и производят сильное впечатление. Некоторые лекции Дж. Кейджа перевел и читал под музыку в Московской консерватории музыковед М. Сапонов.

При всей противоречивости наследия Дж. Кейджа его вклад огромен, он был истинным первооткрывателем. Если А. Шёнберг «эмансипировал» диссонанс, то Дж. Кейдж «эмансипировал» шум и тишину, заглянув глубоко в истоки и философию культуры.

Контрольные вопросы к теме 23

1. Каковы общие тенденции развития музыки США в XX веке?
2. В чем значение творчества Ч. Айвза?
3. Назовите основные сочинения Ч. Айвза.
4. Укажите основные черты стиля Ч. Айвза.
5. Охарактеризуйте замысел и драматургию сочинения Ч. Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа».
6. Каково значение творчества Дж. Гершвина для американской музыки?
7. Каковы основные стилевые черты музыки Дж. Гершвина?
8. Охарактеризуйте драматургию и стиль сочинения «Рапсодия в стиле блюз» Дж. Гершвина.
9. Каковы особенности стиля и драматургии оперы «Порги и Бесс» Дж. Гершвина?

10. В чем суть новаторских открытий Э. Вареза?
11. Назовите основные сочинения Э. Вареза.
12. Охарактеризуйте идею и драматургию сочинения «Ионизация» Э. Вареза.
13. В чем заключается новаторство Дж. Кейджа?
14. Назовите основные сочинения Дж. Кейджа.
15. Что означала идея пьесы «4'33"» Дж. Кейджа для музыки следующего времени?

Литература

Айвз

1. Акопян Л.О. Великие аутсайдеры музыки XX века: Эдгар Варез, Роберто Герхард, Джачинто Шельси, Жан Барраке. Москва: Государственный институт искусствознания, 2019, с. 7-92.
2. Акопян Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь. Москва: Практика, 2010, с. 21-23.
3. Ивашкин А. Чарльз Айвз и музыка XX века. Москва: Советский композитор, 1991.
4. Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2010, с. 135-158.
5. Папенина А.Н. Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия. Санкт-Петербург: СПбГУП, 2008. – 148 с.
6. Рахманова М. Чарльз Айвс. В: Советская музыка, 1971, № 6, с. 97-108.
7. Burkholder J. P. All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing. New Haven: Yale UP, 1995.
8. Charles Ives and his world, ed. by J. Peter Burkholder. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1996 (сборник статей).
9. Swafford J. Charles Ives: A Life with Music. New York: W. W. Norton, 1996.

Гершвин

1. Григорьев Л., Платек Я. Джордж Гершвин. Москва: Музгиз, 1956. — 44 с.
2. Конен В. Д. Пути американской музыки. Москва: Советский композитор, 1977. — 446 с.
3. Волинский Э. И. Дж. Гершвин. Ленинград: Музыка, 1988. — 80 с.
4. Юэн Д. Джордж Гершвин: путь к славе. Москва: Музыка, 1989. — 287 с.
5. Peyser, Joan. The Memory of All That: The Life of George Gershwin. Hal Leonard, 2007.
6. Pollack, Howard. George Gershwin. His Life and Work. University of California Press, 2006.

Варез

1. История зарубежной музыки. XX век. Москва: Музыка, 2005, с. 458-467.
2. Куницкая Р. И. Французские композиторы XX века: Э. Варез, А. Жоливе, О. Мессиян, П. Булез, А. Дютийе. Москва: Советский композитор, 1990, с. 16-51.
3. Шохман Г. Эдгар Варез — апостол музыкального радикализма. В: Советская музыка, 1988, № 11.
4. Ouellette F. Edgard Varese. New York: Da Capo Press, 1981. 270 p.
5. Strawn J. The Intégrales of Edgard Varèse Space, Mass, Element, and Form. // Perspectives of New Music, 1978, Vol. 17, № 1. 138-160 p.

Кейдж

1. Дроздецкая Н. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. В: Супонина Г. Проблемы нотации в музыке XX века, Дроздецкая Н. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. Москва: РАМ им. Гнесиных, 1993, с. 75-111.
2. Конен В. Д. Пути американской музыки. Москва: Советский композитор, 1977.
3. Липов А. Н. Джон Милтон Кейдж. «4'33''» – Пьеса молчаливого присутствия. Тишина, или анархия молчания? Часть 1. В: Культура и искусство, 2015, № 4, с. 436-454.

4. Липов А. Н. Джон Милтон Кейдж. 4'33"» – Пьеса молчаливого присутствия. Тишина, или анархия молчания ? Часть 2. В: Культура и искусство, 2015, № 6, с. 669-686.
5. Липов А. Н. «Water music». Экспериментальная музыка композитора Джона Кейджа. В: Культура и искусство, 2016, № 5, с. 643-661.
6. Липов А. Н. Быть Джоном Кейджем. Из истории американской экспериментальной музыки. В: Философия и культура, 2017, № 5, с. 131-151.
7. Зенкин К. В. Джон Кейдж и «час нуль» культуры. В: Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: материалы научной конференции. Москва, 2004, с. 67-78.
8. Петров В. О. Акционизм Джона Кейджа: основные формы и специфика их воплощения. В: Культура и искусство, 2014, № 4, с. 444-456.
9. Петров В. О. Акционизм и его проявление в вокально-инструментальных сочинениях Дж. Кейджа. В: Профессиональная подготовка вокалистов: проблемы, опыт, перспективы: Сборник научных трудов. Москва: Спутник+, 2009, с. 104-112.
10. Петров В. О. Джон Кейдж. «Европеры» (стилистическое обоснование). В: Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии: Материалы Международной научной конференции 21–23 октября 2008 года. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2009, с. 349–359.
11. Петров В. О. Звучащая природа в произведениях Джона Кейджа (о некоторых особенностях музыкального концептуализма). В: Голос в культуре: Ритмы и голоса природы в музыке: Сб. статей. Вып. 3. Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 2011, с. 166–176.
12. Петров В. О. Звучащие листы Джона Кейджа: графическая нотация и алеаторика. В: Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: Сборник статей по материалам Второй Международной научной конференции 13–14 ноября 2008 года. Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО АИПКП, 2008, с. 176–189.

13. Петров В. О. Идеи буддизма в творческом мышлении Джона Кейджа. В: Восток и Запад: этническая идентичность и традиционное музыкальное наследие как диалог цивилизаций и культур: Сборник статей по материалам Международного научного конгресса. Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО АИПКП, 2008, с. 268—276.
14. Петров В. О. Музыкальная тишина и шумовая музыка Джона Кейджа: принципы интеграции шума в музыкальную композицию. В: Культура и искусство, 2015, № 5, с. 479—490.
15. Петров В. О. Нотация Джона Кейджа: уровни исполнительской свободы. В: Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Вып. 6: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, Казань, 3 апреля 2013 года. Казань, 2014, с. 100—106.
16. Петров В. О. Произведения Джона Кейджа для подготовленного фортепиано. В: Музыкальное искусство: история и современность: Сборник научных статей к 40-летию Астраханской государственной консерватории. Астрахань: Издательство ОГОУ ДПО «АИПКП», 2009, с. 59—68.
17. Петров В. О. «Сонаты и интерлюдии» Джона Кейджа. В: Музыка в пространстве медиакультуры: Сборник статей по материалам Третьей Международной научно-практической конференции 18 апреля 2016 года. Краснодар: Издательство КГИК, 2016, с. 85—89.
18. Переверзева М. В. Новые формы Новейшей музыки Джона Кейджа. В: SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения). Москва, 2003, с. 268—274.
19. Переверзева М. В. Сонорная модальность, или Об одном методе композиции Кейджа. В: Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: материалы научной конференции. Москва, 2004, с. 126—140.
20. Переверзева М. В. Концепция индетерминизма в концерте для фортепиано и оркестра Джона Кейджа. В: Музыкальная академия, 2004, № 4, с. 205—210.

21. Переверзева М. В. Ритмические структуры в музыке Джона Кейджа: новый принцип организации формы. В: Наука о музыке. Слово молодых учёных: Материалы II Всероссийской научно-практической конференции. Казань, 2006, с. 259—285.
22. Переверзева М. В. «Числовые пьесы» Джона Кейджа. В: Музыкаведение, 2005, № 4, с. 11—20.
23. Переверзева М. В. Хэппенинги Джона Кейджа. В: Outsider abstract journal, 2006.
24. Холопов Ю. Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века. В: Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: материалы научной конференции. Москва, 2004, с. 79—90.
25. Григоренко Е. Г. Джон Кейдж. Творчество. Киев: Музична Україна, 2012.
26. Петрусёва Н. А. О переписке Пьера Булеза и Джона Кейджа. В: Музыка и время, 2011, № 1, с. 18—21.
27. Bernstein, D. W., Hatch, Ch. Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art. University of Chicago Press, 2001.
28. Perloff, M., Junkerman, Ch. John Cage: Composed in America. University of Chicago Press, 1994.
29. Pritchett, J. The Music of John Cage. Cambridge University Press, 1993.

ТЕСТЫ

№1

1. В чем заключаются особенности периодизации музыкальной культуры XX века?

2. Как называется период в истории музыки рубежа XIX-XX веков, какие стили и техники его характеризуют?
3. Как называется в истории музыки период 1910-1940 гг., какие стили и техники ему присущи?
4. Как называется в истории музыки период 1950-1960 гг.? Назовите характерные для него стили и техники.
5. Как называется в истории музыки период 1970-2010 гг.? Укажите присущие ему стили и техники.
6. Какие особенности характеризуют музыкальную культуру XX века?

№2

1. Каково значение творчества М. Рegerа?
2. Назовите основные сочинения М. Рegerа.
3. В чем заключаются особенности стиля М. Рegerа?
4. Охарактеризуйте Вариации на тему Моцарта для оркестра op. 132 М. Рegerа.
5. Дайте характеристику творчества и деятельности Ф. Бузони.
6. Каковы эстетические позиции Ф. Бузони?
7. Каково значение творчества Р. Штрауса?
8. Назовите сочинения Р. Штрауса.
9. Дайте характеристику стиля Р. Штрауса.
10. Какие новаторские черты внес Р. Штраус в жанр симфонической поэмы?
11. Охарактеризуйте симфоническую поэму «Тиль Уленшпигель» Р. Штрауса.
12. Охарактеризуйте идею и драматургию оперы «Саломея» Р. Штрауса.

№3

1. Каково значение симфонического творчества Г. Малера?
2. Назовите сочинения Г. Малера.

3. Что нового внес Г. Малер в трактовку жанра симфонии?
4. Чем объясняется свободная трактовка формы в симфониях Г. Малера?
5. Каким образом группируются симфонии Г. Малера в сверхциклы?
6. Охарактеризуйте особенности драматургии Первой симфонии Г. Малера.
7. Охарактеризуйте особенности драматургии Второй, Третьей и Четвертой симфоний Г. Малера.
8. Охарактеризуйте особенности драматургии Пятой, Шестой и Седьмой симфоний Г. Малера.
9. Охарактеризуйте особенности драматургии поздних симфоний Г. Малера.

№4

1. Назовите ведущих мыслителей первой половины XX века, повлиявших на культурно-исторический процесс в Европе.
2. Каковы идейные установки ведущих мыслителей эпохи рубежа XIX-XX веков?
3. Какие изменения происходят в жанровой сфере в музыкальном искусстве первой половины XX века?
4. Что декларировали авторы художественных манифестов начала XX века?
5. Какие стилевые особенности отличают музыку первой половины XX века?

№5

1. Какова периодизация творчества А. Шенберга?
2. Каковы ведущие черты сочинений А. Шенберга в каждый основной период творчества?
3. Охарактеризуйте струнный секстет «Просветленная ночь» А. Шенберга.

4. Охарактеризуйте монооперу «Ожидание» А. Шенберга.
5. Какие основные черты характеризуют камерный цикл «Лунный Пьеро» А. Шенберга?
6. Какие идеи воплощает камерный цикл «Лунный Пьеро» А. Шенберга?
7. Что представляет собой стиль *Sprechstimme* А. Шенберга?
8. Что представляет собой серийная техника А. Шенберга?

№6

1. Назовите общие черты, присущие творчеству всех композиторов Новой венской школы.
2. Назовите черты стиля, отличающие музыку А. Веберна от других нововенцев.
3. Какова творческая эволюция А. Веберна?
4. Охарактеризуйте в общем судьбу творчества А. Веберна.
5. Охарактеризуйте особенности музыкального языка и композиции Симфонии ор.21 А. Веберна.
6. Каковы особенности серийной техники А. Веберна?
7. Какие пути в будущее наметил А. Веберн в своем творчестве?

№7

1. Дайте характеристику творчества А. Берга.
2. Какие музыкальные жанры являются ведущими в творчестве А. Берга?
3. Дайте характеристику основных инструментальных сочинений А. Берга.
4. Какие особенности характеризуют Скрипичный концерт А. Берга?
5. Дайте характеристику оперы «Воцтек» А. Берга.
6. Каковы основные идеи оперы «Воцтек» А. Берга?
7. Каковы особенности оперы «Лулу» А. Берга?

№8

1. Дайте общую характеристику творчества П. Хиндемита.
2. В чем проявился неоклассицизм П. Хиндемита?
3. Каковы идеи ранних опер П. Хиндемита?
4. Каковы особенности симфонии «Художник Матис» П. Хиндемита?
5. Каковы особенности фортепианного цикла «Ludus tonalis» П. Хиндемита?
6. Каковы особенности симфонии «Гармония мира» П. Хиндемита?

№9

1. Дайте общую характеристику творчества К. Орфа.
2. В чем отличие стиля Орфа от большинства его современников?
3. Какие особенности характеризуют музыкальный театр К. Орфа?
4. Какова идея, жанр, структура, драматургия и особенности музыкального языка кантаты «Carmina Burana» К. Орфа?

№10

1. Дайте общую характеристику творчества И. Стравинского.
2. Назовите сочинения И. Стравинского, относящиеся к «русскому», «неоклассицистскому» и «додекафонному» периодам творчества композитора.
3. Каковы основные черты стиля И. Стравинского?
4. В чем заключаются принципы «условного театра», или «театра представления», в каких сочинениях Стравинского они проявляются?
5. В чем заключаются новаторские черты балета «Весна священная» И. Стравинского?

6. Охарактеризуйте идею, композицию и драматургию оперы-оратории «Царь Эдип» Стравинского.
7. Охарактеризуйте композицию, драматургию, стилевые особенности «Симфонии псалмов» И. Стравинского.
8. В чем заключаются особенности композиции и драматургии «Симфонии в трех движениях» И. Стравинского?
9. Каковы особенности композиции и стиля Октета для духовых И. Стравинского?

№11

1. Дайте характеристику творчества Б. Бартока.
2. Каковы основные особенности стиля Б. Бартока?
3. Каковы структура, образное содержание и музыкальный язык сочинения Б. Бартока «Музыка для струнных, ударных и челесты»?
4. Охарактеризуйте идейную концепцию, стиль и драматургию балета Б. Бартока «Чудесный мандарин».

№12

1. Назовите основные творческие группировки ведущих композиторов Франции первой половины XX века.
2. Какие идейные установки характеризуют содружество композиторов «Шестерка»?
3. Какие жанры являются ведущими у А. Онеггера и какие образы он воплощал в своих сочинениях?
4. В чем заключается новаторство симфонического творчества А. Онеггера?
5. Какие идеи воплощает «Литургическая» симфония А. Онеггера?

№13

1. Какие жанры включает творчество Д. Мийо?
2. Какие темы и образы воплощал Д. Мийо?

3. Какие особенности стиля отличают творчество Д. Мийо?
4. В чем значение творчества Д. Мийо?

№14

1. Какие жанры преобладают в творчестве Ф. Пуленка?
2. Назовите лучшие сочинения Ф. Пуленка.
3. Охарактеризуйте оперное творчество Ф. Пуленка.
4. Какова драматургия оперы «Человеческий голос» Ф. Пуленка?

№15

1. Дайте общую характеристику творчества О. Мессиана.
2. Каковы особенности ритмической, звуковысотной и гармонической техники О. Мессиана?
3. Какие идейные концепции воплощает О. Мессиан в своем творчестве?
4. Каковы особенности замысла и композиции «Квартета на конец времени» О. Мессиана?
5. Каковы особенности идеи и композиции симфонии «Турангалила» О. Мессиана?
6. Как проявляется идея пантеизма в творчестве О. Мессиана?
7. Почему О. Мессиана считают родоначальником серийной техники во Франции?

№16

1. Назовите исторические периоды Авангарда-I и Авангарда-II.
2. Какие новации внес Авангард-I?
3. Какие новации внес Авангард-II?
4. Что такое сериализм?
5. Что такое алеаторика?
6. Что такое пуантилизм?
7. Что представляет собой минимализм?

8. Что такое «техника фазового сдвига» в минимализме?
9. Что такое сонорика?
10. Что такое кластер?
11. Какую музыку называют электронной?
12. Что объединяет электронную и конкретную музыку?
13. Какие существуют разновидности электронной музыки?
14. Как изменилась нотация в современной музыке?
15. Как изменились формы и жанры в современной музыке?

№17

1. Дайте общую характеристику творчества и деятельности П. Булеза.
2. Какие новые техники письма использовал П. Булез?
3. Охарактеризуйте фортепианные сочинения П. Булеза – Сонаты №2,3, «Структуры».
4. В чем заключается новаторство вокального цикла П. Булеза «Молоток без мастера»?

№18

1. Какие техники композиции использовал К. Штокхаузен в своем творчестве?
2. На каких аспектах музыкального произведения сосредоточены основные поиски К. Штокхаузена?
3. Какие направления в музыке обосновал К. Штокхаузен?
4. Раскройте особенности пространственной музыки у К. Штокхаузена.
5. Объясните специфику «момент-формы» К. Штокхаузена.
6. Что такое «формульная композиция» К. Штокхаузена?
7. Каковы основные теоретические установки творчества К. Штокхаузена?

8. Раскройте особенности композиции «Моментов» К. Штокхаузена.
9. Какова специфика идеи и композиции гепталогии «Свет» К. Штокхаузена?

№19

1. Какие направления затронул в своем творчестве Д. Лигети?
2. Какие ведущие техники композиции представлены в творчестве Д. Лигети?
3. Охарактеризуйте особенности статической сонорной композиции Д. Лигети.
4. Каковы особенности композиции «Атмосферы» Д. Лигети?
5. Каковы особенности композиции «Lontano» Д. Лигети?
6. Раскройте идею и драматургию Реквиема Д. Лигети.

№20

1. Каково значение творчества К. Шимановского в развитии музыкальной культуры Польши?
2. Какова периодизация творчества К. Шимановского?
3. Какие стилевые тенденции отразил в своей музыке К. Шимановский?
4. Укажите наиболее значительные произведения К Шимановского.
5. Каково значение творчества В. Лютославского в развитии польской и мировой музыкальной культуры?
6. Какова периодизация творчества В. Лютославского?
7. Какие стилевые тенденции отразил в своей музыке В. Лютославского?
8. Укажите наиболее значительные произведения В. Лютославского.
9. В чем заключается особенность ограниченной алеаторики В. Лютославского?

10. Какова композиция Концерта для оркестра В. Люто-славского?
11. Назовите основные сочинения К. Пендерецкого.
12. Какие стилевые тенденции отразил в своей музыке К. Пендерецкий?
13. Какие нетрадиционные приемы звукоизвлечения – инструментальные и вокальные – использует К. Пендерецкий в сонорных композициях?
14. Охарактеризуйте композицию и музыкально-выразительные средства сочинения К. Пендерецкого «Трен памяти жертв Хиросимы».

№21

1. В чем заключается значение творчества Л. Яначека?
2. Какие жанры являются основными в творчестве Л. Яначека?
3. Назовите основные сочинения Л. Яначека.
4. В чем заключается самобытность творчества Б. Мартину?
5. Назовите основные сочинения Б. Мартину.
6. Охарактеризуйте Концерт для двух струнных оркестров, фортепиано и литавр Б. Мартину.

№22

1. Каково значение творчества Б. Бриттена в истории музыки Великобритании?
2. Назовите основные сочинения Б. Бриттена.
3. Какие жанры являются ведущими в творчестве Б. Бриттена?
4. Каковы жанр и драматургия оперы Б. Бриттена «Питер Граймс»?
5. В чем особенности текста, исполнительских средств и композиции «Военного реквиема» Б. Бриттена?

6. Каков художественный замысел «Вариаций на тему Перселла» Бриттена?

№23

1. Каковы общие тенденции развития музыки США в XX веке?
2. В чем значение творчества Ч. Айвза?
3. Назовите основные сочинения Ч. Айвза.
4. Укажите основные черты стиля Ч. Айвза.
5. Охарактеризуйте замысел и драматургию сочинения Ч. Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа».
6. Каково значение творчества Дж. Гершвина для американской музыки?
7. Каковы основные стилевые черты музыки Дж. Гершвина?
8. Охарактеризуйте драматургию и стиль сочинения «Рапсодия в стиле блюз» Дж. Гершвина.
9. Каковы особенности стиля и драматургии оперы «Порги и Бесс» Дж. Гершвина?
10. В чем суть новаторских открытий Э. Вареза?
11. Назовите основные сочинения Э. Вареза.
12. Охарактеризуйте идею и драматургию сочинения «Ионизация» Э. Вареза.
13. В чем заключается новаторство Дж. Кейджа?
14. Назовите основные сочинения Дж. Кейджа.
15. Что означала идея пьесы «4'33"» Дж. Кейджа для музыки последующего времени?

ЕЛЕНА САМБРИШ

**ИСТОРИЯ МИРОВОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА
(Европа, США)
Учебное пособие**

Aprobat spre tipar: 12.05.2021

Formatul hârtiei 60x84 1/16

Hârtie offset. Tipar offset.

Coli de tipar: 20

Tiraj 50 ex.

Comanda nr. 80/19

Centrul Editorial-poligrafic al USM

Str. Al. Mateevici, 60, Chişinău, MD 2009