

**АНГЛИЙСКАЯ**  
*Л. Г. Ковнацкая* **МУЗЫКА**  
**XX ВЕКА**

зарубежная музыка  
\_\_\_\_\_

мастера XX века

*Л. Г. Ковнацкая*

# АНГЛИЙСКАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА

Истоки и этапы  
развития

МОСКВА  
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»  
1986



К 56  
ББК 85.313(3)

Составитель серии  
на общественных началах  
*И. Ф. ПРУДНИКОВА*

Рецензент  
*И. В. НЕСТЬЕВ,*  
доктор искусствоведения

**Ковнацкая Л.**

**К 56      Английская музыка XX века (истоки и этапы развития): Очерки.— М.: Сов. композитор, 1986.— 216 с., [12 л.] ил.**

Автор книги, кандидат искусствоведения Л. Ковнацкая, многие годы занимается изучением английской музыки. Ее перу принадлежит книга «Бенджамин Бриттен» (1974) и статьи, среди которых об английском фольклоре и фольклористике («Сов. музыка» 1971, № 7), о народных элементах вокальной мелодики Бриттена (сб. «Проблемы музыкальной науки», 1972, вып. 1) и об «Опере нищего» («Сов. музыка», 1978, № 7), об английских композиторах Г. Холсте («Сов. музыка», 1975, № 1), М. Типпете («Сов. музыка», 1980, № 11) и У. Уолтоне («Сов. музыка», 1982, № 2). Предлагаемая читателю книга познакомит его с жизнью и творчеством выдающихся современных английских композиторов.

К 4905000000—338  
032(02)—86

**ББК 85.313(3)**

© Издательство «Советский композитор», 1986 г.

## От автора

**Т**радиции английской профессиональной музыки восходят к давним истокам. Ее видное место в утверждении Ренессанса и гуманистических идей в европейской культуре, многосторонние связи с театром, литературой, музыкальным фольклором способствовали тому, что староанглийские мастера (и среди них — гениальный Пёрселл) приобрели известность в континентальной Европе.

Таков фундамент, на котором базировалась английская музыка позднейших времен. Но в ее эволюции был разрыв: со второй половины XVIII в. (кризисные моменты наметились еще в первой половине столетия) национальные традиции уже во многом утратили черты самобытности. Наступила пора, длившаяся около столетия — некоторые историки склонны ее рассматривать даже как двухвековой перерыв, — когда по уровню своих музыкальных достижений Англия не смогла стать вровень с другими национальными школами Европы. Однако в плане общественного восприятия и признания новейших художественных откровений европейского музыкального искусства музыкальная культура Великобритании продолжала оставаться на высоком уровне. Отмеченное противоречие представляется еще более разительным, если учесть, что Англия благодаря своей бурной социально-политической и экономической эволюции являлась первой в Европе развитой капиталистической страной.

Исследователь, изучающий творчество композиторов Великобритании конца XIX — первой половины XX в., не может пройти мимо ее национальной традиции, чем, в частности, объясняется построение данной книги, которая открывается обширным Введением. В нем определяются, с одной стороны, специфика фольклора Англии, а с другой — этапы развития ее музыкальной культуры, ибо нельзя в полной мере изучить и разъяснить выдающееся значение английской музыки нашего столетия, критически не осмыслив ее предысторию. Вместе с тем избранный ракурс исследования позволяет шире, глубже проанализировать общие закономерности музыкально-исторического процесса, на

гребне которого выдвинулись крупные мастера современного искусства — Ральф Воан Уильямс, Густав Холст, Уильям Уолтон, Бенджамин Бриттен, Майкл Типпет. Их творчество получило повсеместное признание. Каждому из названных композиторов посвящены монографические очерки, перемежающиеся с главами, в которых дается обзор социально-культурных и музыкальных тенденций — соответственно: на рубеже столетий, между двумя войнами и после второй мировой войны. Так осуществляется сочетание монографического метода изложения с историко-процессуальным.

# Введение

## ПУТИ АНГЛИЙСКОЙ МУЗЫКИ

**П**рофессиональная композиторская школа Англии — одна из самых старых в Европе. Основой ее богатых традиций, сложившихся к XVII ст., был жанрово-многообразный фольклор страны. В иерархии жанров народной музыки Великобритании главное место, несомненно, принадлежит балладе. Ее влияния не избежал ни один жанр фольклора, а также, в той или иной степени, почти все жанры профессиональной музыки. Неслучайно именно Англия стала родиной так называемой балладной оперы. В Викторианскую эпоху баллада профессионализировалась: в противоположность елизаветинской джиге (народному балладному представлению, песенно-сценической игре) викторианская баллада (салонная — «shop» или «drawing-room») стала основой концерта, пышного представления с иностранными музыкантами.

На разных исторических этапах баллада выступала как самый популярный жанр фольклора Англии. Более того, ее оплодотворяющее воздействие сказывалось не только внутри страны: в сложном симбиозе с африканской народной музыкой она участвовала в рождении двух самых специфичных фольклорных жанров США — спиричуэлс и блюзов, обнаружив при этом способность к гибким преобразованиям и поразительную жизнеспособность (см. 36, гл. 3; 34, с. 44, 54). В середине нашего столетия баллада стала музыкальным символом движения протеста, охватившего европейские капиталистические страны и США.

С балладой генетически связан жанр песни. «Многие из народных песен,— пишет один из английских фольклористов,— представляют собой лирические эмоциональные эпизоды баллад, извлеченные из оригинального повествовательного контекста и расширенные в нечто самостоя-

тельное — в самостоятельную поэму, иногда с добавлением повторов» (97, с. 33). Следовательно, песни — это отпочковавшиеся от балладного цикла (о короле Артуре или о Робине Гуде, например) относительно завершенные отрывки «сюжета». Неудивительно поэтому, что тексты и напевы баллад и песен бывают идентичными.

Столь же тесно связан с балладой и другой песенный жанр — кэрол (carol). В настоящее время кэрол — синоним рождественской песни. Даже многие баллады сохранились под названием кэрол только потому, что пелись на рождество. Тематический же диапазон жанра велик: светские и духовные, колыбельные и застольные, детские игровые и другие. Кэрол занимает промежуточное положение между народной песней и профессиональной. Некоторые ученые вообще не причисляют их к жанрам фольклора (см. 79 и 98): авторами кэрол были люди духовного звания (их имена встречаются в рукописях XV в.). Дабы привлечь слушателей, они стремились придать кэрол характер народной песни. Полагают, что происхождение кэрол двойственно: она могла родиться и из устной (народной), и из письменной (профессиональной) традиции. Так или иначе, кэрол постоянно испытывала на себе воздействие и баллады и песни. Специфической особенностью рождественских кэрол является так называемый «науэл» (nowell) в припеве — сочетание «приветствий и криков радости, характерные юбилеи» (13, с. 53). Такие кэрол в сочельник и на рождество пела уличная толпа. Несколько людей, «сенаторов» (waits), ходили по домам, получали дары и провозглашали рождество. Они, как правило, были хорошими музыкантами. Известно, к примеру, что Орlando Гиббонс был сыном одного из «сенаторов» Кембриджа, а его брат Фердинанд стал, как отец, «сенатором» в Линкольне.

И баллада, и кэрол первоначально ассоциировались с танцем. Материалом, из которого развились эти отдельные жанры, был хороводный танец (round-dance). Он и поныне существует как самостоятельный песенный жанр. Как из баллады выделились песня и кэрол, так раунд произошел от хороводного танца, в его напевах ощутим танцевальный ритм. Раунд и родственный ему кэтч (catch) исключительно популярны в музыке Великобритании. Кэтч — определение песни-канона, где голоса, вступая, будто подхватывают (catch — ловить, подхватывать) напев. Разница между раундом и кэтчем строго не установлена. Принято считать, что кэтч — это раунд, в котором более ярко выражено юмористическое начало (90, с. 103). Недаром в эпо-

ху Шекспира слово кэтч было синонимом каламбура. В процессе развития, особенно на протяжении XVII в., раунд и кэтч слились, образовав единый жанр веселой песни, которая по форме представляет собой канон.

Подобно балладе, этот жанр обнаружил жизненную стойкость и способность к гибким изменениям, превращениям на разных этапах эволюции английской музыки и даже — шире — английского искусства в целом.

В истории этого простого многоголосного пения, известного со времен Возрождения (самую раннюю дошедшую до нас английскую песню, знаменитый «Летний канон» «Лето пришло» — согласно старому написанию «*Summer is comen in*» — относят к 1280 г.<sup>1</sup>), еще больше, чем в предшествующих жанрах, смывается грань между устной и письменной традициями. В 1609 г. появился первый сборник Томаса Равенскрофта «*Rammelia*», содержащий (трех-, четырех- и так далее вплоть до десятиголосных) раунды и кэтчи народного происхождения. Во второй половине XVII в., в эпоху Реставрации кэтч получил небывалое распространение как в профессиональной, так и в любительской, полупрофессиональной среде. Кэтчи писали и Джон Блоу, и Генри Пёрселл, но существеннее то, что кэтч звучал повсеместно. Описание обедов в тавернах с обязательным пением кэтчей сохранилось в Дневнике Сэмюэла Пипса.

Именно реставрационный кэтч стал болезненным вопросом в разговоре об истории и судьбе этого яркого и специфически национального песенного жанра. О нем умалчивают даже старые словари. Причина тому кроется в текстах кэтчей. Один из редакторов собрания кэтчей пишет, что «должен был одолеть моря сквернословия, дабы извлечь несколько благоуханных капель для украшения тома» (82, с. 228), а редактор тома кэтчей Генри Пёрселла (речь идет о редакторе 22 тома издания Пёрселловского общества, 1922 г.) «чувствовал желание выбросить их» (67, с. 184). Популярный среди всех слоев общества, реставрационный кэтч выполнял определенную и важную социальную функцию: царящий в нем дух насмешки, сатира, облаченная в двусмысленность или нередко в сквернословие, были направлены против святош-пуритан. Кэтчами стали называть поэмы, стихотворения. «В течение долгого времени... это, казалось, был единственный путь протеста рядового анг-

---

<sup>1</sup> В одной из своих корреспонденций Алан Буш сообщает, что по новейшим данным «Летний канон» следует отнести к 1310—1325 гг. (10, с. 73).

личанина против аффектированных идеалов... того времени. Бурлески и сатиры всех видов буквально сыпались из газет, из рукописей Драйдена, Рочестера, Марвелла, опускавшихся и до такого рода шуток» (82).

И в чисто музыкальном отношении кэтч как жанр и как манера оказался влиятельным, проникающим в поры композиторской техники (тому немало примеров в пёрселловском полифоническом письме).

До сих пор речь шла об основных жанрах английского фольклора. Но народное творчество Великобритании — явление неоднородное. Шотландский, ирландский, валлийский фольклор обладают специфическими свойствами, их расстаются и претендуют на взаимную связанность. Маскальные культуры тесно взаимодействовали. Свидетельства их связей многочисленны и запечатлены в музыкальном обиходе: повсеместно распространена «шотландская синкопа» (так называемый «щелчок» — snap); свободный метр уэльской поэзии (балладной, в частности) пришел в XVI в. из Англии; музыкальные метры в практике бардов Уэльса имеют ирландские названия; общеизвестно широкое влияние ирландской народной инструментальной музыки; многие английские песни стали настолько популярными в Шотландии, что влились в поток национальных песен, обратных же примеров еще больше. Англификация областей, объединение Англии и Шотландии в 1707 г., когда Британия стала Великобританией (Great Britain), поселение английских крестьян в Ирландии (особенно интенсивное после подавления восстаний в XVII в.), а шотландских и ирландских переселенцев — в Англии, смешение культурных традиций внутри пограничных районов — все это способствовало распространению локальных музыкальных обычаев по всей стране. Так становится ясным, что говорить об английском фольклоре, ставшем фундаментом и опорой в процессе формирования композиторской школы Англии, можно в собирательном смысле слова.

1. Если в период XII—XIV ст. Франция была музыкальным центром Европы, то в первую половину XV в., в эпоху раннего Ренессанса, этот центр переместился в Англию.

XV в. в истории Англии отмечен кровавыми распрями. Возобновилась (Генрихом V) Столетняя война (затихшая было в XIV в., она продолжалась до 1453 г.); более 30 лет (1455—1485) шла война Алой и Белой розы (в гербе герцога Йоркского была белая роза, в гербе короля — крас-

нии), в которой страна потеряла почти одну четверть своего населения; уничтожались целые феодальные роды и семьи, истреблялась старая норманская аристократия, расчищался путь для новой англосаксонской аристократии. Войны шли вплоть до правления Генриха VII, основателя династии Тюдоров, вступившего на престол в 1485 г. и умершего в 1509-м. Затем, в годы царствования его преемника, Генриха VIII (правил до 1547 г.), «ни одна голова в Англии не была тверда на плечах» (18, с. 205).

Но именно это время — эпоха правления Тюдоров (1485—1603), династии, «из которой вышли самые могущественные из государей Англии... государи с значительными дарованиями и энергиею» (18, с. 207), — отмечено большим подъемом и расцветом искусства.

В музыкальной культуре страны прославились мастера Кристофер Тай и Томас Таллис. Они, а также те, чьи имена нам мало известны (Роберт Джонсон и Джон Мербек, Осберт Парсли и Джон Шеппард, Роберт Уайт и Ричард Фэррент, Лайонел Пауэр и Уолтер Фрай), заложили основы национальной композиторской традиции Англии.

Англия является одним из исторически ранних очагов интенсивного формирования и развития европейской полифонии. Известна древняя ирландская форма многоголосия — диафония-органум. В Уэльсе существует полифоническое пение (penillion-singing): арфа исполняет традиционную мелодию, а певец импровизирует мелодию иных структурных закономерностей. Требующая высокого искусства абсолютной импровизации, эта форма музицирования, возможно, уникальна в европейском фольклоре. В XV в. в английскую музыкальную терминологию входит понятие «гимель» (gymel) или «двойная, парная песня» (twin-song) — песня, звучащая параллельными терциями или секстами. Эта древняя манера исполнения была описана в XII в. богословом Гиралдусом (Geraldus Cambrensis), который отметил, что в Уэльсе и Йоркшире даже дети так пели. «Валлийцы не поют в унисон, — пишет исследователь фольклора Уэльса, — в их песне столько голосов, сколько исполнителей, и все они объединены органичной мелодией, звучащей константно с другими голосами» (81, с. 40). Долгое время гимель считался принадлежностью устной традиции, однако нотные рукописи XV в. (великой эпохи английской кэрол) показали, что именно гимель формировал музыкальную основу кэрол. Он встречается и в трудовых, морских песнях, звучит в канонах раундов и кэтчей, пронизывая собой фольклор



Великобритании. Неудивительно поэтому, что стиль английских мастеров оказал влияние на композиторов нидерландской школы.

Значительно раньше, чем в других европейских странах, в Англии наблюдается тесная взаимосвязь народного и профессионального творчества, которая установилась еще в эпоху Ренессанса.

Английские композиторы, писавшие церковную музыку, брали народную мелодию в качестве *cantus firmus*. Классический хрестоматийный пример этому — месса Джона Тавернера и Кристофера Тая на тему старой песни «Западный ветер» («Westron Wynde»). Джон Шеппард и Роберт Карвер также сочинили (соответственно, четырех- и трехголосную) мессы на ту же тему. Такого рода мессы, родившиеся именно в Англии, были названы *contrafacta*, или *Parody Mass*. Хронологически первый подлинный образец «мессы-пародии» принадлежит Роберту Фэйрфаксу, чья месса «O bone Jesu» основана на его же одноименном мотете. На материале светской музыки подобные мессы писали Томас Таллис и Джон Тавернер.

Традиция использования народной песни как основы духовного произведения в английской музыке ведет в глубь веков, а на рубеже XVI и XVII вв. большинство церковных композиторов гармонизовали бытующие напевы. Среди них — Джайлз Фарнеби, Ричард Эллисон, Джон Дауленд. Так до более поздних времен были донесены и впервые записаны напевы народных песен и баллад. Уильям Бёрд сохранил напев «Селлинджерского хоровода» («Sellenger's Round»), «Посвиста возчика» («The Carman's Whistle»), Джон Булл — «Королевской охотничьей жиги» («The King's Hunt Jig»); популярную с XIII в. охотничью песню «Уолсингэм» («Walsingham») использовали и Бёрд, и Булл. До сих пор не установлено: является ли обработкой народной мелодии известная «Гальярда» Дауленда, или же его песня «Now o now I need must part» стала популярной «Frog Galliard».

В Елизаветинскую эпоху английская музыка переживает период подъема и вливается в общее русло полнокровно развивающегося и расцветающего искусства страны. Время царствования королевы Елизаветы (1558—1603), венчающее тюдоровский период Англии, все исследователи социальной жизни и культуры страны отмечают как высший, кульминационный этап истории страны. «...Еще существует равновесие между абсолютной властью и буржуазией, чем объясняется весь блеск, мощь и относительно спокойствие в общественной и политической

жизни. Этим же объясняется и тот подъем и расцвет национального чувства, которым отмечена эта эпоха» (8, с. 14). Елизаветинская эпоха постоянно привлекала внимание историков культуры. «Век Елизаветы в Англии — что то же, что век Перикла в Афинах, век Августа в Риме, век Льва X в Италии, это век наивысшего процветания Англии, политического, гражданственного, научного, литературного» (12, с. 22).

В это время в музыке выдвигается школа английских мадригалистов, а также одна из самых ярких и сильных школ европейской инструментальной музыки — английская вёрджинельная школа. Эти области музыкального искусства, с истинным совершенством развитые в Англии, обнаруживают некоторую преемственность с континентальными композиторскими школами — с итальянской (мадригалы Луки Маренцио и Орlando Лассо) и позднее — с французской (искусство клавесинистов), а также прочную почвенную связь с отечественной народно-бытовой культурой. Примечательно, что среди различных типов мадригала в памяти английской музыки ярче других запечатлелся пасторальный, так называемый весенний мадригал Елизаветинской эпохи, дух которого, как символ золотого века национальной музыки, стремились воссоздать многие английские композиторы XX в. (среди них Б. Бриттен — в Весенней симфонии, Ф. Дилиус — в хорошей песне «Слушая первую кукушку весною», Р. Воан Уильямс — в «Flos Campi» и многие другие).

Насколько искусство мастеров-вёрджинелистов раскрылось в соприкосновении с народным творчеством, можно проследить на примерах их произведений, собранных в наиболее полном рукописном собрании верджинельной музыки — в двухтомной «Книге Фитцуильяма» («The Fitzwilliam Virginal Book»). Среди тем пьес «Книги Фитцуильяма» — 22 подлинные народные. «Мелодии народных песен, равно как и культовые напевы, представляли собой общезначимое достояние» (23, с. 13). Широко распространенные в английском фольклоре Елизаветинской эпохи напевы вошли во многие собрания народных песен вплоть до современных.

Вёрджинелистов меньше, чем композиторов следующего XVIII ст., «шокировали... неравномерный ритм, отсутствие модуляций, ладовый характер каденций, неожиданные интервальные ходы народных мелодий» (23, с. 114). Напротив, они в своих пьесах претворили как раз самые характерные интонационно-ладовые, структурные и метроритмические свойства народной песни.

Мастера-вёрджинелисты в совершенстве разработали также вариационно-фигурационную технику. Отразив отдельные приемы пьес испанских мастеров, английские орнаментальные вариации значительно повлияли на современную вёрджинелистам европейскую музыку, особенно французскую, и в дальнейшем способствовали формированию классического цикла строгих вариаций. Своеобразие искусства вёрджинелистов заключалось не только в изобретательности приемов варьирования, но и в свежести тематического материала, в воспроизведении песенно-танцевальной стихии фольклора.

В эпоху Возрождения в Англии был распространен жанр маски (masque), ставший национальным. Этот своеобразный тип музыкально-театрального представления, аналоги которому есть и во французском маскараде (mascarada), и в итальянских триумфах (trionfo), был глубокими корнями связан с народными празднествами, с «майскими играми», «играми о Робине Гуде». Маски стали настолько популярными в придворной среде, что сама королева Елизавета принимала в них участие.

Поначалу маска представляла собой музыкально-танцевальный жанр (с преобладанием танцевального элемента, балетного начала) без драматического действия. Затем акценты сместились: поэтические вставки заменялись диалогами, и литературный слой маски стал более действенным. Вскоре аллегории начинают соседствовать с комическими интермедиями, появляется сюжет. Вставные музыкальные номера, вокальные и инструментальные, разрастаются и претендуют на взаимную связанность. Маска начинает выступать как синтетический жанр с определенной, но подвижной внутренней структурой. Это — та плодотворная среда, в недрах которой вызревало несколько музыкально-театральных видов: музыка к драме, балет, опера.

К XVII ст. маска достигла вершины в своем развитии. Об этом свидетельствует тот факт, что для постановки масок вместо старого банкетного зала строится новый. «Когда 12 января 1619 года во время приготовления к маске зал этот сгорел, Иаков I поручил знаменитому архитектору и постановщику масок Иниго Джонсу построить новый „Банкетный дом“. Постройка этого здания была закончена в 1622 году, после чего маски всегда ставились здесь» (8, с. 55). Позднее, в эпоху правления Иакова I (1603—1625) и Карла I (1625—1649) маски превратились в роскошный развлекательный спектакль с участием иностранных исполнителей. Интересно, что даже парламентские

указы 1642, 1646 и 1647 гг., запрещающие все виды публичных выступлений (в результате чего были закрыты театры), не истребили маску — ей покровительствовал сам Оливер Кромвель.

Музыку к маскам писали как английские композиторы (Томас Кэмпбелл, Генри Кук, братья Генри и Уильям Лоуэсы, позднее — Джон Блоу), так и жившие в Англии французские (Никола Ланье) и итальянские мастера (отец и сын Феррабоско). Среди создателей маски были такие большие поэты, как Роберт Херрик, Томас Кёртрайт, Джон Милтон, Бен Джонсон (более 30 масок). Именно Бен Джонсон стимулировал более глубокое развитие этого жанра. Его заслуга состояла в том, что он включил в идеализированный мир маски фарсовый дивертисмент, получивший название антимаски. Маска и антимаска соотносятся как антиподы и строятся на противопоставлениях: боги, герои — простолюдины; условный мир — реальный мир; замедленное величественно-церемониальное движение спектакля — оживленное действие; стилизованные танцы — бытовая жестикуляция пантомимы; итальянизированная речитативная манера — народно-жанровый стиль. При этом внутренняя контрастность динамизировала спектакль, сообщала ему большую связанность. Обе разновидности жанра — маска и антимаска — могли стать важными истоками позднее зародившейся оперы (серьезной и комической), но фактически они проложили путь другому музыкально-театральному жанру — музыке к драме. Судьба этого жанра в Англии была особой.

Наиболее ярко, с исключительным совершенством воплощения и богатством композиционных решений музыка к драме представлена в творчестве Генри Пёрселла. Эту разновидность музыкально-театрального сочинения (*incidental music*) называют «полуоперой», «оперой-драмой», «квазиоперой», «*semi-opera*». Поиски максимально точного определения жанра отражают его необычный характер. Появился он благодаря все возрастающей семантической функции, которую выполняла музыка в елизаветинском драматическом театре. А в послеелизаветинское время, возможно, причина такой жанровой неопределенности была в том, что драматические театры закрылись и театральные интересы сконцентрировались на театре музыкальном. Соперничая с драматическими законами, многие вокальные и инструментальные номера спектакля разрастались, постепенно изменяя очертания самой драмы, в результате принципы построения такой драмы вскоре стали приближаться к оперным (см. 35, с. 188—221).

У Генри Пёрселла около 50 произведений подобного рода. Среди них — «Пророчица, или История Диоклетиана» (по Фрэнсису Бомонту и Джону Флетчеру), «Король Артур» (по Джону Драйдену), «Королева фей» (по У. Шекспиру), в которых композитор разрабатывал отдельные принципы своей музыкально-театральной драматургии, приближая их к опере. Интересно, что даже в предпоследнем издании Словаря Джорджа Грова эти произведения, наряду с «Королевой индейцев» (по Джону Драйдену и Говарду) и «Бурей» (Джон Драйден и Уильям Давенант по У. Шекспиру), классифицированы как оперы и стоят в одном ряду с «Дидоной и Энеем», единственной оперой Пёрселла (80, с. 1010).

Сочетание в одном спектакле закономерностей музыкальной композиции с развитой театральной драматургией удовлетворяло требованиям искушенной английской публики, не принимавшей безоговорочно условность и драматургическую наивность оперы. В этом компромиссном, смешанном жанре многие исследователи видят тормоз английской культуры на пути к опере. Даже, казалось бы, неистребимая маска в эпоху Реставрации была им оттеснена. Тем более не могла конкурировать с этим жанром опера, что видно на примере творчества самого Пёрселла. Как известно, опера в строгом смысле слова у Пёрселла одна — «Дидона и Эней» (1689)<sup>2</sup>. Она была заказана частным лицом и предназначалась для любительского спектакля. Это обстоятельство предоставляло композитору определенную свободу выбора. Отвергнув (как схемы) маску, музыку к драме, итальянскую и французскую оперы, Пёрселл создал произведение, в котором учел опыт всех названных жанров. Он создал оперу, аналогичной которой в Англии не было не только в то время, но и позднее, когда Гендель стремился популяризировать итальянский тип оперы-seria. Драматургия «Дидоны» преемственно связана с национальными театральными традициями. Она разнопланова: в ней не только сплелись свойства возвышенной лирической трагедии и маски, но в ней есть поразительные по смелости предвосхищения романтической оперы XIX в. Необычной также для европейской оперы конца XVII в. была органичная связь интонационно-ритмической стороны вокальных партий с поэтическим словом. Вообще рождение этой оперы среди поисков Пёрселла в области театральной музыки можно сравнить с теми явлениями в ис-

<sup>2</sup> В. Дж. Конен наряду с «Дидоной» считает полноценной оперой и «Королеву фей» (35).

тории науки, которые называют «побочными эффектами»: возникнув в ходе исследовательской работы, они — в исторической перспективе — оказываются открытием более ценным, нежели искомый результат.

Положение «Дидоны и Энея» Пёрселла в истории английской музыки уникально: на протяжении двух последующих столетий английским композиторам не удавалось создать произведения столь высокого мастерства, и пёрселловское творение одиноко высылось недостижимым образцом. Выразительная сила музыки, пронизательность драматургии позволили этой единственной опере завоевать в Англии плацдарм для оперы как важнейшего жанра в истории культуры любой европейской страны (38, с. 71). Однако в свое время и в эпоху, непосредственно следующую за смертью Пёрселла (1695), эта опера не имела никакого резонанса или общественного отклика, она была забыта, а рукопись ее утеряна. «Пёрселл оказался в парадоксальном положении основоположника несостоявшейся национальной оперной школы» (38, с. 71).

В 1705 г. в Лондоне появляются первые итальянские оперные труппы, а через 5 лет, в 1710 г., приезжает Георг Фридрих Гендель, постепенно вращается в английскую музыкальную жизнь, и на протяжении ближайших десятилетий его основные усилия направлены на создание и исполнение своих, по существу итальянских, опер-seria. В желании утвердить этот тип оперного спектакля Гендель проявил незаурядный энтузиазм и упорство: публика не принимала его опер, а передовые умы английского общества (Джонатан Свифт, Уильям Конгрив, Джозеф Аддисон) возлагали на него, немецкого музыканта, ответственность за кризисное состояние, в которое погружалась английская музыка. Но ничто не могло сломить его волю, заставить отступить.

29 января 1728 г. в Лондоне состоялось событие, нанесшее сокрушительный удар операм Генделя и престижу итальянской оперы в Лондоне. То была премьера «Оперы нищего»<sup>3</sup>. Ее успех был мгновенным и ошеломляющим.

<sup>3</sup> Относительно названия произведения можно сказать следующее. Конечно же, это — «Опера нищих», в том смысле, что на сцене действуют нищие, воры, грабители. Это — «Опера нищих» и в том смысле, что представление, блестяще-комедийное, сатирическое, разыгрывается словно не на профессиональной сцене, а на подмостках народного театра. Но, прежде всего, это — «Опера нищего»: в Прологе Нищий приносит Актеру свою пьесу, которая в дальнейшем и разыгрывается, и подробно характеризует ее. «Все, что встречается в ваших прославленных операх, я ввел в свою: ласточку, мотылек, пчелку, корабль,

С энтузиазмом принятая лондонцами, особенно демократическими кругами, она обошла вскоре все города Англии, Ирландии, Уэльса. «Опера нищего» возникла как своего рода протест против увлечений, воцарившихся в английском театре на рубеже XVII и XVIII вв. Мода на итальянскую оперу и оперные произведения Генделя получила в ней пародийное, сатирическое изображение. В «Опере нищего» условность оперы-seria вывернута наизнанку: возвышенным героям противопоставлены люмпен-пролетарий, деклассированные, низшие слои буржуазного общества. Протест, выраженный в «Опере нищего», приобрел остросоциальное звучание.

Авторами «Оперы нищего» были Джон Гей и Иоганн Пепуш. Участие композитора Пепуша в создании оперы было, однако, скромным: он по просьбе Гея аранжировал песни и написал увертюру. Иное дело сам Гей. Он был драматургом, памфлетистом, баснописцем и поэтом. Примечательно, что из 7 его пьес 5 представляли собой сатиру на современное общество. В «Опере нищего» все будто бы выдержано в определенных традициях: подобно тому как это было в маске или музыке к драме, разговорные диалоги перемежались с музыкальными эпизодами, но вместо арий Гей ввел в оперу песни и баллады из английского, французского, ирландского, шотландского городского, «уличного» фольклора. Перетекстовав их, Гей сохранил традиционный рефрен, текст которого был популярен и вызывал привычные ассоциации. Таким образом, рефрен как бы комментировал новый авторский текст, подчеркивал его скрытый смысл (в нем содержалось много намеков на современные политические события и нравы высших кругов английского общества) (см. 54, с. 71—73; 33, с. 105—108).

Сама природа этого произведения, его пародийная сущность, является важным симптомом для английской музыки в целом. По наблюдению исследователя, «особой насыщенностью и энергией пародийного творчества отмечены те периоды в истории литературы, которые мы можем называть эпохами культурного перелома» (48,

цветочек... Есть у меня и сцена в темнице, всегда оказывающая приятно-патетическое воздействие на дам... Надеюсь, мне простят, что моя опера не столь неправдоподобна, как все...» Актер с Нищим появляются также в последней сцене, перед финалом. Актер недоволен: «Развязка ваша неправильная — опера должна оканчиваться счастливо». Нищий соглашается: «Ваше возражение, сэр, совершенно справедливо, и я легко удовлетворю его. Ведь смысл в пьесах такого рода значения не имеет...» (см. 92а, с. 43—61).

с. 115). Эта мысль литературоведа не теряет силы в применении к истории музыки и может быть распространена на музыкальное творчество (если иметь в виду пародию прежде всего как жанр комический). «Ситуаций культурного перелома возникают тогда, когда складывается необходимость перехода от одного направления (уже исчерпавшего себя) к другому (только формирующемуся)» (там же). И хотя переход, как правило, осуществляется будто исподволь, все же такая ситуация рельефно обозначилась в английской музыке в первой трети XVIII в. «Брызжущая весельем игра с привычными и устойчивыми понятиями, со сложившимися формами и представлениями о них превращали пародию в ошеломительно веселое и убийственно злое утверждение откровенной правды как о самой жизни, так и об искусстве» (там же, с. 119). Осмеивая и разрушая старое, пародийное произведение стимулирует, предвещает новое. В данном случае обновление грядет следом — имеются в виду оратории Генделя. (Можно предположить, что в «Опере нищего», как в произведении музыкальном, пародируется также профессионализм, в то время искусственно оторванный от живительных истоков народного песнетворчества, к чему «Опера нищего» декларативно возвращает.)

«Опера нищего» — небывало резкая по тому времени сатира. Но Англия «есть, — говоря словами Пушкина, — отечество карикатуры и пародии» (49, с. 81). «Пародия находится в центре политических, литературных, художественных и бытовых исканий времени» (48, с. 130). Неслучайно Уильям Хогарт, выдающийся английский карикатурист и живописец-бытописатель, использовал сюжетные мотивы «Оперы нищего» в серии своих гравюр. Обличительная, антибуржуазная направленность «Оперы нищего» делает это произведение явлением исключительным в европейском музыкальном театре всего XVIII ст.

«Опера нищего» в Англии (и позднее в других англоязычных странах) стала родоначальницей жанра балладной оперы. Как пародийное произведение она имела глубокие корни: «...в непринужденности ярмарочного веселья и балагана, в легкости импровизации, в непосредственности отклика на сиюминутную современность, ежедневность, привычность» (48, с. 118). В исторически ранний срок она заложила основы демократического оперного театра в Англии.

Поразительную жизнестойкость и актуальность пронесла «Опера нищего» сквозь столетия: в XX в., в год ее 200-летия Бертольт Брехт и Курт Вайль создали по старой



схеме новый музыкальный спектакль, который явился злой сатирой на современное им буржуазное общество («Трехгрошовая опера»); в 1948 г. Бенджамин Бриттен закончил свой вариант «Оперы нищего» для камерного оперного театра (и для Питера Пирса в роли Мэкхита); известен также кинофильм Питера Брука (с Лоренсом Оливье в главной роли), музыку к которому написал Артур Блисс (1953).

Как в свое время антимаска, пародия на маску, свидетельствовала о кризисе последней, так и «Опера нищего» возвещает кризис английского музыкального театра. Но если антимаска и маска находятся в одном ряду музыкального искусства и соотносятся как разновидности одного жанра, то природа этого весьма необычного явления, так бескомпромиссно (вероятно, не без полемичности) названного авторами оперой, — совсем иная. «Опера нищего» (и затем шире — балладная опера) не смогла стать тем жанром национального музыкального искусства, который противостоял бы итальянской опере, находящейся в фазе расцвета. Ибо противодействие «Оперы нищего» — не идейное, а чисто музыкальное — шло совсем по другому, параллельному ряду в иерархии видов и жанров музыкального искусства Англии. Ее место было не в высоком — профессиональном, а в более низком — любительском ряду. Она явилась высшим, «профессионализированным», проявлением широко распространенной и богато представленной в Англии бытовой музыки. Этого было явно недостаточно, чтобы изменить положение серьезной английской оперы и национальной традиции в целом. Скорее, «Оперу нищего» надо рассматривать как оппозицию всей профессиональной театральной музыке Англии того времени, кризис которой она с такой отчетливостью обозначила. К тому же появилась «Опера нищего» в ту пору, когда пути английской музыки определяли иностранные музыканты.

2. Длительный процесс становления и расцвета английской музыкальной традиции протекал интенсивно, был стойким, органичным и плодотворным. Эта классическая пора английской профессиональной музыки дала европейскому музыкальному искусству важные импульсы. Наряду с влиянием полифонических и вариационно-фигурационных принципов развития, на европейских мастеров оказывала воздействие инструментальная музыка масок, которые распространялись английскими музыкантами, изгнанными пуританством из страны. Их называли странствующими комедиантами, их творчество заложило основы

оркестровой сюиты, высоко развитой к тому времени в Англии.

Отграниченная от континентальных культур, английская музыка в то же время вбирала в себя токи извне. Усвоение отдельных черт инациональных школ способствовало упрочению и разветвлению коренной национальной традиции. Для подтверждения обратимся вновь к елизаветинскому периоду. Его называли «эпохой исследований и открытий», когда благодаря путешествиям явственно обозначилось стремление познакомиться с иными культурными традициями. То было время переводов на английский язык иностранной литературы, которая «поглощалась различными классами общества» (8, с. 30). Публикация переведенных на английский язык сборников итальянских мадригалов разбудила у английских музыкантов интерес к этому жанру, и к концу XVI и первой четверти XVII ст. составила целая школа английских мадригалистов. Образный мир предмадригальных и собственно мадригальных сочинений главы школы Уильяма Бёрда отмечен богатством и разнообразием; бытовые песенно-танцевальные истоки слышатся в многоголосных канцонеттах Томаса Морли; лирические и элегические мадригалы Томаса Уилкса благодаря особой выразительности могут быть сопоставлены с сочинениями Клаудио Монтеверди; в меланхолических мадригалах-«плачах» Джона Уилби разработана интонационная сфера оперного *Lamento*<sup>4</sup>. На этой почве и возникло творчество Джона Дауленда, в музыке которого утверждается новый для Англии гомофонный склад. Совершенно очевидно, что питавшие английскую традицию, идущие с континента стимулы адаптировались довольно оригинально, едва ли не до неузнаваемости преломлялись в рамках этой относительно замкнутой национальными границами культуры.

Возможно, английская музыка сумела бы утвердить себя в Европе на равных правах с ведущими школами — итальянской, французской, австро-немецкой, но ей были нанесены два мощных удара, которые нарушили органи-

<sup>4</sup> Во многих отношениях примечательно опубликованное в 1632 г. собрание «Мадригалов и арий» Уильяма Портера (ок. 1595—1659) — ученика великого Монтеверди. Помимо итальянизированного стиля, в сборнике впервые в Англии темповые и динамические указания были даны в итальянских терминах (неисчезнувшая до сих пор традиция); кроме того, это одна из первых публикаций вокальной музыки с тактовыми чертами, предполагают также, что Портер был первым, кто во вступлении к сборнику («To the Practitioneers») использовал термин *basso continuo* («continued base» и «thorow base»).

ческий ход ее развития. Ими, как представляется, можно объяснить в исторической перспективе неравномерность эволюции профессиональной музыкальной культуры в Англии.

Пагубную роль сыграл пуританизм, искусственными, насильственными мерами препятствуя естественному ходу английской культуры в целом, и музыкальной в частности. Хотя Оливер Кромвель любил музыку, а его секретарь, гениальный поэт Джон Мильтон ценил музыкальное искусство (свидетельства тому в его поэзии многочисленны), тем не менее происходило уничтожение прежних ценностей, делалась попытка насильственно перекроить музыкальные вкусы всех слоев общества, „вывернуть наизнанку“ культуру в кульминационной фазе ее развития, что и привело к «обрывам» в национальной традиции.

Второй, но отнюдь не менее сокрушительный удар нанесла Реставрация. Реставрация королевской власти, как реакционный по направленности социальный сдвиг в любой стране (Испания, Франция), изменяла пути развития искусства. Раньше других стран пережила эту эпоху Англия. После 1660 года — года резкого перелома в истории страны, когда в лице Карла II Стюарта была восстановлена монархия, — культурная ориентация Англии изменилась. Усилилось воздействие извне. Приметой времени стали французские вкусы. Связи с Францией — политические, экономические, а следовательно, и культурные — становились тесней. Вспомним среди многих лишь такой факт: один из учителей Генри Пёрселла, Пэлем Хэмфри, ездил учиться к Ж. Б. Люлли, а затем был назначен на родине «композитором королевских скрипачей» — по образцу «24 скрипок короля» Людовика XIV!

Отразилось это и на вёрджинельной музыке: «...иностранное влияние берет верх над староанглийской традицией. Оно сказывается на внедрении новых форм и на более стилизованном характере пьес... Вёрджинельная литература становится менее самобытной» (23, с. 99).

В эпоху, когда путь иноземному искусству был открыт, возникает и ширится увлечение итальянской оперой. С появлением на лондонской музыкальной сцене итальянских трупп утверждается стиль, язык, сюжеты, чуждые национальной культуре. Эта мода, охватившая со временем многие европейские страны, казалось, грозила стать всепоглощающей. Итальянские музыканты (хотя сумели выделиться и французы — Р. Камбер, Луи Грабю) заняли ведущее место в музыкальной жизни английской столицы. Итак, начиная с Реставрации, Англия, дававшая ранее много им-

пульсов музыкальному искусству континента, постепенно сделалась страной, заимствующей и копирующей многие явления музыкальной культуры континентальной Европы.

В это трудное для английского музыкального искусства время появляется Генри Пёрселл.

Историческая миссия Г. Пёрселла сродни миссии И. С. Баха: Пёрселл осуществил синтез старого, адаптируя и выражая новое, ему современное. Преемник нескольких поколений английских мастеров, Пёрселл подвел итог длительному этапу развития национального музыкального искусства в различных его сферах и жанрах. Претворив особенности итальянской и французской опер, итальянской скрипичной музыки, немецкой органной и клавирной школ, он создал неповторимо-самобытный национальный стиль, вырастающий из недр национального искусства. Такой синтез был будто вызван к жизни потребностями насильственно ломаемой и пошатнувшейся в своих дотоле прочных позициях национальной традиции.

Новаторские черты искусства Пёрселла, которые могли бы стимулировать английскую музыку, и творчество его младших современников в частности, были затушеваны теми конкретно-историческими условиями эпохи Реставрации, в которых его произведения должны были социально функционировать. Вот почему Пёрселл, в полном объеме и направленности своего художественного наследия, не оказал прямого воздействия на английскую музыку, на ход ее эволюции, и его усилия не имели непосредственного продолжения. Подобно Баху, Пёрселл был открыт значительно позднее, хронологически более далекими поколениями музыкантов, в эпоху, когда возникло стремление к опоре на национальную традицию (аналогичное явление происходит во Франции — к традиции Ж. Ф. Рамо и Ф. Куперена обращаются Клод Дебюсси и Морис Равель). Тогда гений Пёрселла был осознан в полной мере, и его значение в истории английской музыки выступило отчетливо и ярко.

Совершенно иную, отличную от Пёрселла миссию осуществил Георг Фридрих Гендель. Сначала, как уже говорилось, он способствовал распространению в Англии итальянских опер-seria. Однако затем он выступил в русле национальной английской музыки и создал произведения, ставшие вершиной развития глубинного пласта хоровой культуры страны. Его оратории обнаруживают опору на традиции национально-своеобразного жанра английской церковной музыки — антема, рождение которого в XVI в. было связано со стремлением донести библейское слово

не на латыни, а на родном, английском языке, антема, культивируемого на протяжении веков английскими мастерами от Томаса Таллиса и Роберта Уайта через Уильяма Бёрда, Томаса Морли и Орlando Гиббонса к Джону Блоу и Генри Пёрселлу.

Именно оратории принесли Генделю прижизненную и посмертную славу национального английского художника. Их патриотические идеи оказались созвучными настроениям английского общества середины 40-х гг. XVII в., единодушно оказавшего тогда противодействие реставрации Стюартов. Тот факт, что оратории писались на библейские темы, был принципиально важным: Библия, переведенная на английский язык в 1611 г., явилась основой воспитания англичан, библейское слово было близким пуританству, в облики которого выступала буржуазная революция в Англии в 40-е гг. Исполнение ораторий Генделя было сопряжено с немалыми трудностями: духовенство резко протестовало против светской трактовки библейской тематики и концертной формы ее подачи — ведь Гендель ввел практику исполнения ораторий в оперном театре, расширив тем самым сферу воздействия этого жанра. Оратории Генделя, вызванные к жизни умонастроениями английского общества того времени, впоенные соками хоровой народной культуры, дали английской школе импульс на долгие десятилетия и одновременно укрепили принципиально важную ветвь национальной музыкальной традиции Англии.

Для того чтобы точнее оценить вклад Генделя в европейскую музыку — в музыку немецкую и английскую, — необходимо учитывать два важных обстоятельства: в конкретной исторической ситуации Гендель сильнее повлиял на английскую традицию, нежели на свою, немецкую, где его воздействие сказалось позднее; и именно английская музыкальная культура смогла дать Генделю нечто такое, что подготовило и привело его к созданию ораторий. Счастливое совпадение творческих намерений художника, притом наиболее новаторских его устремлений, и духовных запросов современного ему общества позволило Генделю, в отличие от Пёрселла, прямо воздействовать на английскую музыкальную культуру и на том историческом этапе обновить ее. Так воспринимали генделевские оратории современники, свидетели их общественного резонанса. Так относятся к ним в Англии до сих пор. «Гендель, — пишет английский историк музыки, — возвышается среди своих современников (имеется в виду — английских современников. — Л. К.), как Гулливер среди лилипутов» (93, с. 56). Бернард Шоу свидетельствует: «Для англичанина Гендель не просто ком-

позитор, но объект культа. Скажу больше — религиозного культа!» (65, с. 38).

И еще одно немаловажное обстоятельство: Гендель шире открыл шлюзы иноземным воздействиям в Англии — вслед за ним в Лондон устремились немецкие музыканты.

3. «Для тех, кто интересуется европейской историей музыки, ясно, что Англия более, чем другие страны, была далека от того, чтобы приветствовать на своей земле музыкантов из-за границы» (75, с. 56). Однако же хлынувший в Лондон поток иноземной музыки не следует рассматривать лишь с негативной стороны. Так, например, в появлении, прежде всего, немецких и австрийских музыкантов и в том значении, которое им придавалось, явственно обнаруживается противовес французским и итальянским оперным влияниям, оказавшимся далекими от театральных и музыкально-театральных устремлений национальной английской культуры. Композиторы из Германии воспринимаются как способные обновить национальную музыку живительными токами передовой, современной континентальной школы, выступающей в жанрах, более близких английской традиции. (Учтем также, что с 1714 г. в Англию был призван королем Георг I из Ганновера — ганноверская династия царствовала до 1901 г.; благодаря немецким связям и покровительству короля, в Лондоне утвердился Гендель).

Рассмотрим в этом аспекте факты музыкальной культуры Англии XVIII и отчасти XIX ст.

Интенсивное бытовое музицирование Елизаветинской эпохи обладало большой потенциальной силой и стало предтечей небывалой по масштабу концертной жизни Лондона — первой европейской капиталистической столицы. Размах этот был поистине буржуазным. Каждый концертный зал Лондона имел свою индивидуальность: вырабатывалась позиция, шел отбор репертуара, обреталась традиция. Так, например, зал «Уиглиз-Рум» (Wigley's Room) был освящен концертом 8-летнего Моцарта; «Иксетер-холл» (Exeter Hall) примечателен выступлениями Мендельсона — дирижера и органиста, Берлиоза; «ГанOVER-Скуер-Рум» (Hanover Square Room) был симфоническим залом и т. д. Концертная индустрия Лондона поражает своей организованностью, в ней нет излишества, избыточной роскоши, позднее характерной, например, для музыкальной жизни буржуазного Парижа (обращенной к тому же, по преимуществу, в сторону музыкального театра). Приведем одно свидетельство: «...Как ярмарка оркестро-

вого и виртуозного исполнительства Лондон не теряет своего всемирного значения. Это, действительно, такая музыкальная ярмарка, которой вы не найдете нигде. Ежедневно, во всевозможных Halls: и в огромных залах, и в залах средней руки, и в зданиях выставок вплоть до классического Хрустального дворца — даются концерты, и симфонические, и вокальные, и разными виртуозами... Это входит в обязательную программу британских удовольствий... И образованные англичане считают долгом своим относиться к музыке чрезвычайно серьезно» (7, с. 245). Речь идет о Лондоне 60—80-х гг. прошлого века.

Начало же публичной концертной жизни в английской столице датируется 30 сентября 1672 г., когда Джон Банистер — композитор, руководитель «Скрипок его величества» — устроил в своем доме концерт, куда за плату мог прийти любой. (Для сравнения напомним, что в Париже первые регулярные публичные концерты были организованы Филидором только через полвека, в 1725 г., — то были «Духовные концерты», которые давались в дни церковных праздников и лишь позднее стали светскими; в Лейпциге «Гевандхауз-концерты» ведут свое начало с 1743 г., и, вскоре прерванные, они окончательно возобновились как регулярные в 1781 г.; в Вене так называемые «Академии» с 1752 г. регулярно проводились в «Городском театре», общедоступные же концерты — с 1775 г. в саду «Аугартен».) Преемник Джона Банистера, Томас Бриттон спустя шесть лет, в 1678 г., организовал музыкальный клуб, где среди публики бывали многие музыканты, и Гендель в их числе. Система абонементов также была впервые применена в Англии в 1751 г. (в Вене с 1781 г. — циклы так называемых «Любительских концертов»). Ее ввели в практику два немецких музыканта, ассимилировавшихся в Англии: младший сын И. С. Баха Иоганн Кристиан Бах и один из многочисленных учеников его отца Карл Фридрих Абель. Описание еженедельных «Концертов Баха — Абеля» дает Чарлз Бёрни в своей «Истории музыки». Их значение в воспитании серьезного и строгого вкуса английской публики чрезвычайно велико.

Иоганн Кристиан Бах, или, как его называли, лондонский Бах, жил в Англии с 1762 г. Он приехал сюда 27-летним и спустя 20 лет здесь же скончался. Хотя в Лондоне его оперы в итальянской манере имели умеренный успех, к нему пришло признание, в первую очередь, как к исполнителю-клавесинисту и педагогу. Известно, что как композитор, представляющий новое направление в инструментальной музыке — предклассическое или раннеклассичес-

кос,— он оказал сильное воздействие на юного Моцарта, присхавшего с концертами в Лондон. Сейчас важнее другое: И. К. Бах написал свыше 90 симфоний, 40 из которых были изданы прижизненно (среди них есть симфонии для двух оркестров!), «отмеченные высоким техническим мастерством, богатством и разнообразием оркестровой фактуры, редкой фантазией», в которых «особенности венской инструментальной школы получили активную разработку еще до зрелости самой школы» (50, соотв. с. 41 и 33). В этом пункте собственно композиторская работа Баха смыкается с артистической, дирижерской и просветительской, организаторской. Несомненно, что в симфонии фокусируется главный вклад И. К. Баха в музыкальную культуру Англии, в ее профессиональное композиторское творчество. Примечательно в данном контексте, что имя Й. Гайдна впервые в Англии появилось (до его знаменитых визитов в английскую столицу) в программах «Концертов Баха — Абеля».

Опыт концертного предприятия Баха и Абеля стал образцом для директора Лондонского оперного театра, скрипача и дирижера Иоганна П. Заломона (Саломона) — его и Гайдна циклы в 1792 и 1794 гг. по традиции назывались «Концертами Гайдна — Заломона». «Только Англия создала мне славу в Германии», — писал Гайдн в Дневнике, получив в Лондоне звание доктора музыки (высокая честь, которой не удостоился даже Гендель). Последние гайдновские 12 симфоний, лондонские — те, что знаменуют новый этап творчества Гайдна и венской симфонической школы в целом, — написаны под впечатлением исполнительской симфонической культуры Лондона. Тот же Заломон вел переговоры с Л. Бетховеном, который всерьез думал о переезде в Лондон, особенно после поддержки, полученной от Филармонического общества, заказавшего ему симфонию — Девятую.

Можно было бы назвать имена многих континентальных композиторов, непризнанных или недостаточно оцененных на родине, которых в Лондоне щедро принимали и высоко чтили (см. 31, с. 10—14). Сейчас же нас интересует особая атмосфера английской музыкальной культуры, которая стала питательной средой для континентальных композиторов-симфонистов, прежде всего. Ведь не случайно Мендельсон-симфонист, Вагнер, симфонический дирижер, в течение трех месяцев 1855 г. исполнявший в Лондоне симфонии Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона (апогеем его гастролей стало исполнение Девятой Бетховена), А. Дворжак-симфонист, вос-



принимавшийся в Лондоне «сквозь призму» музыки Брамса, были здесь особо признаны. Судя по насгоятельной социальной потребности, по стремлению впитывать и ассимилировать наиболее передовое в достижениях современных континентальных школ, по создавшимся условиям в музыкальной жизни, сопутствующим композиторскому творчеству и побуждающим к нему, по состоянию и уровню демократической музыкальной культуры, Лондон явно претендовал на второе после Вены по значению место европейского симфонического центра.

Однако Лондон не стал таким центром, хотя несомненно являлся крупнейшей европейской общемузыкальной столицей.

XVIII ст. отмечено интенсивным формированием предклассической и классической симфонии. Французская, австро-немецкая, итальянская школы, мангеймцы внесли свой вклад — и со второй половины 60-х гг. вплоть до 1800 г., года создания Первой симфонии Л. Бетховена, этот жанр музыкального искусства концепционностью, значительностью своей начинает соперничать с мессой и оперой. Участвовала ли в этом процессе английская музыкальная культура? Косвенно участвовала, и можно даже сказать — активно участвовала, но прямого, собственно творческого вклада не внесла. В этом исторически важнейшем процессе мы не встречаем имен английских мастеров, и нам, к примеру, мало о чем говорит имя Уильяма Бойса (1710—1779), автора восьми симфоний, в которых, как утверждают энциклопедии и словари, слышно влияние увертюры Ж. Б. Люлли.

Тематический указатель английских симфоний и увертюр XIX в. (см. 69) показывает, что композиторы-англичане собственно симфонии пишут редко, несмело вступая на путь преобразования увертюры. Тип же симфонии-увертюры или определение жанра сочинения как «симфонии или увертюры» очень распространены. В этой связи интересно, что четырехчастная симфония И. Гайдна D-dur (№ 115) в концерте Заломона (11 марта 1791 г.) анонсировалась как Большая увертюра (Grand Overture).

Оглядываясь назад, можно сказать: в то время, когда крупнейшие европейские «музыкальные державы» утверждали свою национальную самобытность в опере, английская музыка вступала в полосу важных перемен и вместо оперы выдвинула ораторию как новаторски-современный и вместе с тем органичный для развития своей национальной традиции жанр. В пору же формирования европейского симфонизма социальной готовности английской культуры

к развитию этого жанра воспрепятствовала специфичность ее классической традиции. Это ее достоинство на центростремительном этапе исторического развития обернулось недостатком на этапе центробежном. И английская музыка была вынуждена отступить. В этом состоит один из парадоксов эволюции английской музыкальной культуры.

Нет ли в такой замкнутости прямого отзвука на положение в Европе этого островного государства, чей политический и государственный статус отличался от статуса континентальных стран не только мощью, но и определенной обособленностью? В одной из самых страшных войн — Тридцатилетней, длившейся с 1618-го по 1648 г., Англия участия не принимала, «битва народов» простиралась вне ее земель; как крупнейшая колониальная держава, она вела войны путем морских набегов — на своей же территории с чужеземцами войн не вела. Островное географическое положение страны, ее «блистательное обособление» (выражение Х. Ортеги-и-Гасета об Англии) обусловило самовосприятие англичанами своей культуры как относительно самостоятельного пласта культуры Западной Европы. Этим обстоятельством объясняется также и специфичность национальной традиции, судьба которой в искусстве музыкальном оказалась необычной.

Теперь уточним понятие «эпохи молчания», которой называют XVIII и XIX ст. в истории музыки Англии. Одни исследователи считают ее началом год смерти Пёрселла, другие — премьеру «Оперы нищего», конец также датируется разными годами: 1860-м, 1880-м, а иногда и 1900 г.

В трудах об английской музыке на всех европейских языках стало неким расхожим местом упоминать как что-то само собой разумеющееся «двухвековой застой», «200-летнюю летаргию», «кризис длиною в два столетия», а иногда даже — в два с половиной столетия. В таком свете английская школа «создает», а не воссоздает, «формирует», а не возрождает традицию. Подобный взгляд на английскую музыку неудивителен, если он идет извне. К примеру, Рихард Штраус после исполнения «Сна Геронтия» Эдварда Элгара в Дюссельдорфе в 1902 г. провозгласил тост «за процветание и успех первого английского прогрессиста (Vorwärtsmann) Эдварда Элгара, Мастера молодой (разрядка моя.—Л. К.) прогрессивной школы английских композиторов» (см. 86, с. 163). Вряд ли можно обвинить Штрауса в незнании: действительно, в течение по меньшей мере 100 лет Англия вообще не представляла на европейской музыкальной арене. Однако та-

кой взгляд, если он исходит изнутри английской культуры, нельзя считать проникательным. (Густав Холст, например, называл 200-летие после смерти Пёрселла «бесцветным периодом» (105, с. 50), словно забывая, что после смерти Пёрселла были созданы и балладная опера, и генделевская оратория.)

Нет оснований говорить об упадке или гибели английской музыкальной культуры в XVIII в. — она, без сомнения, жила, но приобретала качественно иной облик. Русло национального профессионального творчества в современных актуальных жанрах обмелело, а бурное развитие концертной жизни и бытового музицирования создавало впечатление расцвета. В 200- и 250-летнем перерыве есть некая магия «круглой даты»: ровно через 250 лет после смерти Пёрселла возродилась национальная опера («Питер Граймс» Б. Бриттена — 1945 г.); спустя два столетия после смерти Пёрселла в Англии появились крупные художники, способные возродить идеалы национального искусства и традицию национальной школы (Густав Холст и Ральф Воан Уильямс). Однако сейчас нам представляется, что 200-летний перерыв — в сущности, одно из предвзятых мнений, которые, «будучи некогда высказаны как гипотезы, в дальнейшем принимаются как непререкаемые истины. Сила давности парализует критику, и ложное мнение укореняется, искажая картину исторического процесса» (20, с. 278). Историческая дистанция несколько смещает акценты: музыкальной Европе был почти неизвестен Пёрселл (как и И. С. Бах), его музыкальный театр или антемы были неизвестны, но всеевропейское значение английской музыке придал Гендель своими ораториями. В отличие от Пёрселла он выступил — в благоприятных социальных и духовных условиях — как композитор, вскормленный музыкальной культурой страны, ее национальной традицией, и оказал воздействие на европейскую музыку. «Музыка Генделя, — пишет Б. Шоу, — настоящая английская музыка» (65, с. 69).

Как известно из истории европейской музыки, с точки зрения национальной традиции не столь существенно было, откуда родом или какой национальности тот или иной композитор, если в конкретных исторических условиях он сильнее воздействовал именно на данную национальную культуру, прочнее был с ней взаимосвязан. Итальянец Ж. Б. Люлли и выходцы из Германии Дж. Мейербер и Ж. Оффенбах принадлежат французской культуре, итальянец К. А. Кавос и чех Э. Направник — русской, чех Йозеф Мысливечек — итальянской и т. д. Немецкие ком-

позиторы Гендель и И. К. Бах решительно повлияли на ход эволюции английской музыки, в русле которой их вклад и рассматривается. Так становится ясным, что начальную грань «эпохи молчания» необходимо сдвинуть к концу XVIII в.

Можно ли считать молчащей ту культуру, которая обладала столь высоким подлинно демократическим музыкальным потенциалом? Вряд ли. «Страна без музыки», как называли Англию вплоть до XX в., благодаря интенсивности концертной жизни, жажде приобщения к передовому европейскому искусству, высокой бытовой музыкальной культуре, в пору кризиса, длившегося менее столетия, постепенно накапливала импульсы подъема, который отчетливо обозначился ко второй половине XIX в.

# Часть первая

## Глава 1.

### ИСТОКИ НОВОГО ДВИЖЕНИЯ

**А**нглия была одной из тех стран Европы, где после расцвета музыкального искусства в эпоху Ренессанса, отечественная музыкальная традиция словно угасала. В Польше и Чехии национальная культура в результате иноземного вторжения подавлялась инонациональной. Хотя Испания не знала иноземного нашествия или длительного чужеземного владычества, тем не менее ее политика, экономика и культура оказались с XVII в. в подчинении у Франции. Эволюция профессиональной музыки в названных странах имела прерывистый характер.

В Испании в XV—XVII ст. были заложены основы классической национальной музыкальной традиции, получившей высшее воплощение в творчестве таких мастеров, как Т. Л. Витториа, Моралес, А. де Кабесон; после длительного перерыва в последней трети XIX в. возникло движение нового возрождения (Ренасимьенто), и с именами Ф. Педреля, И. Альбениса, Э. Гранадоса и М. де Фалья испанская композиторская школа решительно вошла в XX ст., составив одну из существенных страниц его музыкального искусства.

Несколько иное положение складывалось в Польше и Чехии. Эволюция профессиональной музыки возобновилась здесь на более раннем, чем в Испании, историческом этапе (во второй трети XIX в.), и путь был более долгим, а характер развития более органичным и непрерывным. Вспомним об обширном освоении классического наследия (моцартианство Б. Сметаны и его предшественников) и о многообразном участии в расцвете европейского романтизма; учтем также неразрывность звеньев национальной школы (Б. Сметана — А. Дворжак — В. Новак — Й. Сук — Б. Фёрстер — Л. Яначек), не столь кратко и стремительно ведущей в XX в. По всей вероятности, такой путь был свя-

тан с интенсивностью национально-освободительного движения в Польше и Чехии, вызвавшего уже в 30—40-е гг. XIX в. огромный общекультурный подъем, частью которого и стал расцвет музыкального искусства.

Есть еще одно существенное обстоятельство, подтверждающее особое положение Чехии в данной группе стран. Внутри так называемой чешской музыкальной эмиграции (ее хронологические грани определяют от средневековья до XIX в.), внесшей значительный вклад в развитие музыки в Италии, Австрии, Германии, Франции, Польше и России, была целая школа — мангеймская, которая сыграла едва ли не решающую роль в формировании раннеклассического и классического европейского симфонизма.

К этой группе относится и музыкальная культура Англии. Правда, в отличие от других стран, Англия не знала ни политической, ни экономической, ни духовной зависимости. Напротив, в пору безвременья своего профессионального музыкального искусства она достигла, как государство, невиданного могущества: наиболее развитая и процветающая, одна из первых в Европе капиталистических стран, сильная морская держава, самая свободная, по словам Ф. Энгельса, из стран Европы, далеко опередившая в социальном отношении все прочие государства. Судьба английской музыки выглядит еще парадоксальней, если вспомнить высказывания Энгельса об универсальности английской нации, соединившей в себе романский и германский элементы (см. 42, с. 600), если учесть, что на протяжении веков духовная жизнь Англии отличалась устойчивостью, бережным отношением к традициям, ставшим гордостью страны.

В работе «К критике политической экономии» К. Маркс указывал, что «определенные периоды его (искусства.— Л. К.) расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества» (43, с. 736). Из подмеченного несоответствия между уровнями социальной жизни и культуры, быть может, следует и то, что успехи экономики и политики не гарантируют расцвета искусства. Однако в Англии поражает другое: длительный перерыв, кризис коснулся лишь композиторской школы и, следовательно, культуры музыкальной — в других областях духовной жизни (в литературе и живописи, эстетике и поэзии, философии и театре) это было время непрерывного развития и расцвета подлинно национального искусства.

В соотношении ряда социально-политического и ряда общехудожественного музыка выступала в контексте ху-

дожественной культуры как один из относительно одновременно и параллельно идущих рядов. Но существуют исторически сформировавшиеся закономерности внутреннего соотношения видов искусств. В Англии на одном этапе ее исторического развития была нарушена взаимосвязь в общей структуре искусства: возникло не только внешнее противоречие с социально-политическим рядом, но и внутреннее — с другими сферами духовной жизни.

Загадка судьбы музыки в Англии заключается в том, что музыка резко выпала из ряда национального искусства, непрерывно и органично развивающегося, и в этом своем кризисе оказалась отъединенной от всех остальных областей английской культуры. Так было примерно с последней трети XVIII до середины XIX в. Затем, словно исподволь, музыкальная культура страны вступила в новый этап, который именуется сейчас новым возрождением. Обратимся же к основным источникам, приведшим к формированию новой композиторской школы, которая на рубеже XIX и XX вв. прославила музыкальное искусство Англии.

1. Конец XIX в. принес с собой новое открытие народного творчества. Фольклорное движение стало важным фактором дальнейшего музыкального развития страны. Можно даже сказать, что оно играло значительную роль в музыке Англии, особенно на первом этапе нового возрождения, в конце XIX — начале XX вв.

Процесс этот был двуединым: усилился интерес, с одной стороны, к записи и собиранию народных песен, с другой — к популяризации народно-песенного творчества среди широких слоев населения. Эти две стороны стали взаимно стимулирующими. Так фольклорному движению было придано практическое назначение, которое, несомненно, значительно способствовало общемузыкальному подъему страны.

До середины XIX в., как ни странно это покажется на первый взгляд, собственно английские песни редко попадали в сборники — значительно реже, нежели песни Шотландии, Уэльса и, особенно, Ирландии. Не без иронии Ральф Воан Уильямс писал во вступительном очерке к книге крупнейшего фольклориста страны Сесила Шарпа «Английская народная песня»: «Из авторитетных источников мы до сих пор знали, что народная музыка была „либо плохой, либо ирландской“» (101, с. VII). Смысл этого замечания таков: укоренилось мнение, будто собственно

английский крестьянский фольклор — в силу раннего и бурного капиталистического развития страны, ее интенсивно и болезненно проходящей урбанизации — безвозвратно исчез или претерпел превращения, подвергнулся поглощающему воздействию городской культуры. В связи с этим тут же заметим, что первую подлинную крестьянскую песню Шарп записал в имении своего друга в Сомерсете из уст садовника с символически звучащим именем Джон Инглэнд. То была песня «The Seeds of Love», открывшая его коллекцию, и он поместил ее первой в свой первый опубликованный сборник «Народные песни из Сомерсета». С тех пор Сомерсет стал любимым местом деятельности Шарпа — сюда он неоднократно приезжал за песнями, и уже к 1907 г. в 5-ти тетрадях «Песен из Сомерсета» им было опубликовано 130 песен.

Но вернемся к истории, точнее — предыстории фольклорного движения в Англии.

Первые записи народных мелодий — шотландских — относятся к 1615—1635 гг. Речь идет о так называемой Скинской рукописи, содержащей 114 табулатурных записей. Попадались они и в сборниках со второй половины XVII в. (у Джона Плейфорда, Томаса Д'Урфи и Алана Рамсея), но в 1725 г. вышел сборник Уильяма Томсона «Шотландский Орфей» («Orpheus Caledonius»), где впервые появились подлинные шотландские песни — слова и музыка. Древнейшие валлийские напевы опубликовал бард принца Уэльского арфист Эдвард Джонс, он же собирал интересные материалы о поэзии, вокальном и инструментальном искусстве кельтов. В Ирландии первый сборник появился сравнительно поздно, в 1796 г., — Э. Бантинг издал мелодии ирландских арфистов. Не перечисляя всех изданий, подчеркнем значительный вклад, который был внесен в эту область династией Макфарренов, издававших альбомы бытового (чаще всего шотландского) фольклора<sup>5</sup>.

В целом до середины XIX в. собирание народных песен носило случайный характер, сборники печатались для из-

<sup>5</sup> Самый известный из Макфарренов — сэр Джордж, профессор музыки в Кембридже (напомню, что он вел переписку с Брамсом относительно его приезда для присвоения ему почетного звания доктора музыки) и директор Лондонской музыкальной академии, композитор (автор опер, ораторий, кантат, 9 симфоний, камерной и култовой музыки) и теоретик (труды по гармонии, контрапункту, истории музыки), — был крупнейшим просветителем. Он осуществил редакцию «Дидоны и Энея» Г. Пёрселла (1841) для издания Антикварного общества, секретарем которого был, и, наконец, редактировал и написал сопровождение к песням двухтомного собрания Уильяма Чэппела.



бранного круга лиц, и впоследствии их приобретали антикварные общества. Фольклористов интересовали прежде всего тексты песен и, особенно, баллад. Вальтер Скотт, например, в 1800 г. собирал шотландские народные баллады и спустя два года издал три тома под названием «Песни шотландской границы». К напевам же не было бережного отношения, скорее наоборот — всячески приветствовались их аранжировки. Вспомним Джорджа Томсона, который выпускал сборники шотландских песен в период с 1793-го по 1841 г. и заказывал к ним обработки Фердинанду Гуммелю, Уильяму Шильду, Генри Бишопу и другим «знаменитым мастерам», как сказано на титульном листе, среди которых — Гайдн и Бетховен.

С конца XVIII в. и вплоть до начала нашего столетия были распространены смешанные сборники, в которых наряду с подлинными народными песнями публиковалась популярная вокальная музыка того времени. Эти сборники давали достаточно полное представление о бытовой музыке — звучащей среде эпохи.

Особое место в народном творчестве Великобритании занимают фольклорные песни великих поэтов.

В любом собрании ирландских народных песен встречаются песни Томаса Мура, который написал новые слова ко многим старым ирландским напевам. Его поэтический цикл «Ирландские мелодии» был положен на музыку народных песен, музыкальной основой цикла стали старинные мелодии ирландских арфистов, изданные Бантингом в 1796 г. (1-я тетрадь) и в 1807 г. (2—8-я тетради). К этой работе Мура привлек Джон Стивенсон. Их первый сборник появился в 1807 г., затем «Ирландские мелодии» выходили сериями до 1834 г. Этот цикл был написан в один из острых периодов национально-освободительной борьбы ирландцев, после подавления народного восстания 1789 г. Он посвящен родине, ее природе, истории, людям, страданиям и борьбе народа, Роберту Эммету — национальному герою, возглавлявшему борьбу за свободу. В ирландском музыкальном фольклоре песни Томаса Мура почти целиком заполняют собой группу патристических песен, наиболее многочисленную и характерную для народного песнетворчества Ирландии.

Еще раньше аналогичный труд проделал великий шотландский поэт Роберт Бёрнс. Случай свел его с Джеймсом Джонсоном, эдинбургским издателем, который решил опубликовать старые баллады вместе с напевами. Сначала он, а затем Джордж Томсон, энтузиаст-собира- тель народных песен Шотландии, Ирландии и Уэльса, за-

клали поэту новые слова к старым шотландским песням и балладам. С 1787 г. началось систематическое издание сборников «Шотландский музыкальный музей», содержащих народные мелодии с текстами В. Скотта и Р. Бёрнса. О размахе деятельности Бёрнса свидетельствует одно из его писем, где говорится: «Мне заказаны... слова всех наших баллад и песен, музыка которых создана шотландцами. Это... точно соответствует моему вкусу. Мною собрано, прости, заимствовано, «украдено» все, что я когда-либо слышал». (Интересно, что Бёрнс был первым, кто обратился к старинным гэльским напевам.)

Томас Мур и Роберт Бёрнс, обогатив национальную поэзию своими «народными песнями», вернули к жизни драгоценные мелодии, жемчужины народного творчества, способствовали их возрождению, их популяризации.

Только в последние два десятилетия XIX в. положение изменилось: к этому времени относятся попытки создания национальной коллекции музыкального фольклора. Первым здесь был священник С. Баринг-Гоулд: 4 тетради, содержащие 121 песню, выходили с 1889-го по 1892 г. Нет смысла называть все имена и сборники. Важно, что приблизительно в это время ширится и растет движение за собирание народной песни. Оно идет под знаком сохранения наследия народа и с помощью этого наследия — преобразования музыкального вкуса нации. Несколько позднее оно будет осознано и как почва для самоутверждения новой английской композиторской школы.

В 1898 г. в Англии образовалось Общество народной песни, существующее ныне под названием Общества народного танца и песни. Эта многочисленная организация была, в первую очередь, музыкальной, поэтому неудивительно, что возглавляли Общество и его комитет музыканты — Джон Стейнер, Хуберт Пэрри, Чарлз Станфорд. В течение первого десятилетия XX в. аналогичные общества были открыты в Ирландии (1904), Шотландии (1906) и Уэльсе (1909).

Расцвет Общества и наиболее важный этап движения — становление английской фольклорной науки — связан с именем Сесила Джеймса Шарпа (1859—1924). Комитет фольклорного Общества к моменту появления в нем Шарпа, как было сказано, возглавляли крупные музыканты, двое из которых — Пэрри и Станфорд — были выдающимися деятелями нового возрождения. Будучи композиторами, они стремились осмыслить и воплотить в творчестве идею формирования национальной композиторской школы на основе народной песни. Сесил Шарп

же, когда в 1904 г. был избран в комитет Общества, повел борьбу за целенаправленную работу в обнаружении подлинных фольклорных образцов, открытии ранее неисследованных слоев народной песенности. Он решительно восставал против хаотичности, желая четко скоординировать усилия разпыленных по стране отдельных групп собирателей. Именно Шарпу английское музыковедение обязано возникновением, развитием и расцветом отечественной фольклорной науки. Примечательно, что в это же время начинают фольклористскую деятельность Золтан Кодай, Бела Барток и Армас Лаунис.

Работа Шарпа шла в трех направлениях: собирание английских народных песен, восстановление старинных танцев, собирание песен английского происхождения в США. Если в начале своей работы Шарп был всецело поглощен песней и балладой, то затем жанровый диапазон раздвинулся — его увлекли матросские песни, рождественские кэрол и народные танцы.

Коллекция Шарпа уникальна. Она содержит 50 томов: в 20-ти из них собраны тексты английских песен и баллад (14 томов), религиозных и рождественских кэрол, хоровых матросских песен, игр с пением (1 том) и американских песен (5 томов); в 23 томах — музыка этих песен; в 4-х — заметки о народных танцах и в 3-х — указатель английских и американских песен. Всего Шарп собрал около 5000 напевов: 3000 он записал в Англии и более 1700 — в Южных Аппалачах Северной Америки, куда он ездил на поиски бережно хранимой потомками переселенцев английской народной песни.

Исследования Шарпа охватили 27 графств Англии, а в Аппалачах он обошел около 80 маленьких городков и поселков. После четырех лет собирательской работы Шарп опубликовал книгу «Английская народная песня. Некоторые выводы», которая стала библией фольклористов страны. Ученики и сподвижники Шарпа, среди которых были Джордж Баттеруорт, Мод Каплес, Ральф Воан Уильямс и другие, в течение последующих лет проделали огромную работу: 35 томов выпустило Общество до 1931 г. и столько же в период с 1932-го по 1966 г. Стали появляться специальные труды, посвященные истории и теории отдельных жанров английского фольклора.

Однако эта волна фольклорного движения, связанная с именем Шарпа, важна не только сама по себе, но как импульс к созданию профессиональной композиторской школы.

В начале века фольклорное движение носило пропа-

гандистский характер. Очагами и проводниками идей движения становились хоровые общества и клубы.

Особенно интересной и специфичной была работа по внедрению народной песни в школу (в этой области интенсивной была деятельность Воана Уильямса и Перси Грейнджера), а тем самым исподволь — в сознание людей. Требования Шарпа к музыке в школе, среди прочего, включали следующее: «Они (мелодии. — Л. К.) должны быть той же национальности, что и дети: английские народные песни для английских ребят — не немецкие, французские, ни даже шотландские или ирландские» (101, с. 172). Странное утверждение. Считать ли его полемической крайностью? Вспомним, что Бела Барток не устал повторять: профессиональное и народное искусство — одно из средств сближения народов; он убедительно показывал это и на конкретном примере в статье «Зачем и как собирать народную музыку», и всей своей огромного размаха поистине интернациональной деятельностью. Чем же можно объяснить такой «пуританизм» Шарпа? Принципы, положенные в основу «Шульверка» Карла Орфа или «Микрокосмоса» Белы Бартока, были бы, вероятно, неприемлемы для него: его не покидало ощущение растраченности отечественной сокровищницы, истощенности или деформированности подлинного богатства народного творчества своей страны. Он, а вслед за ним и его последователи стремились вновь «влиять» свою народную песню в широкие любительские массы, что в Елизаветинскую эпоху служило такой мощной опорой старой композиторской школе.

Отдельную и весьма важную ветвь деятельности Шарпа составляло возрождение старинной на фольклорно-песенной основе культуры танцевального движения, пластики. Источником явилось изучение народных танцев и, главное, морриса. Танцевальной реформой на основе моррис-танца (в неразрывной связи с песенностью) увлеклись хореографы и, что более всего интересовало Шарпа, школьные педагоги. Один из клубов в Челси превратился в «Ассоциацию по возрождению и практике народной музыки», а затем в «Гильдию моррис-танца». В 1909 г. была создана специальная «Школа моррис-танца», директором которой стал Шарп. В этом же году он организовал в Стратфорде-на-Эйвоне первый конкурс народной песни и танца. (Такой род деятельности Шарпа живо напоминает подобные же устремления К. Орфа, которые привели немецкого музыканта к выработке системы музыкального воспитания детей.) В те же годы (1905—1910) Шарп

участвовал в публикации сборников под названием «Книга моррис-танца».

Но вот наметилось смещение интересов: в то время, когда педагоги проводили «танцевальную реформу» в жизнь, сам Шарп тщательно трудился, сидя в Британском музее, над коллекцией первого английского издателя Джона Плейфорда «Учитель танцев» (издание 1651 г.). Он отбирал танцевальные мелодии, стремился установить их аутентичность либо обнаружить в материале реликты танцев народных и заново публиковал их. Казалось, это шло вразрез с взглядами Шарпа — ведь материал коллекции Плейфорда не был подлинным. Но интересы Шарпа никогда не были музейными, антикварными, они всегда являлись художественными, творческими. Он сам в 1914 г. аранжирует музыку старых мастеров и танцы для постановки Харли Грэнвила Баркера «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира. Подвижническая деятельность Шарпа разбудила интерес композиторов, и вскоре стали появляться отдельные сочинения, музыка и хореография которых зиждилась на старинной или народной танцевальной основе. Лучшее из произведений такого рода — «Иов» Воана Уильямса (1930). Уместно вспомнить аналогичные примеры из опыта композиторов других национальных школ: например, балет «Ракош Ракочи» Леоша Яначека (1891). Следовательно, танцевально-фольклорное движение, приведшее к преобразованиям внутри английского фольклорного Общества, устремилось в русло профессиональной композиторской школы.

Описанные выше процессы отличались не только необычайной интенсивностью, но и эффективностью. Композиторы берутся за обработку фольклорного материала для любителей музыки — появляются многочисленные сборники, переложения для домашнего музицирования, аранжировки для школ, клубов и хоровых обществ. Введение упрощенной системы нотации значительно расширило репертуар хоров<sup>6</sup>. Он был быстро освоен, и вскоре, по словам Воана Уильямса, «певцы стали наследниками собирателей народной песни» (см. 95, с. 7). Так слились два потока — любительское хоровое движение и фольклорное, определив своеобразие музыкальной жизни Англии в начале XX в. К тому же именно здесь находится и точка их пересечения с композиторским творчеством.

Интерес к фольклору был разбужен активной работой собирателей, и композиторы обращаются к народной пес-

<sup>6</sup> См. далее с. 47—49.

не. Возникают сюиты, рапсодии на народные темы, характерные для этапа становления любой национальной инструментальной школы в любые исторические периоды (вспомним роль «Камаринской» М. И. Глинки и Увертюры на три русские темы М. А. Балакирева в формировании русского симфонизма, вспомним также рапсодии Ф. Листа или Дж. Энеску).

Танцевальная рапсодия и Английская рапсодия «Ярмарка в Бригге» Ф. Дилиуса (обе написаны в 1910 г.), Порфолкская сюита (1904) Воана Уильямса — лучшие сочинения такого рода. Шотландские народные мелодии использует Александер Макензи в трех Шотландских рапсодиях для оркестра (1880, 1881, 1911). Ирландские напевы обрабатывает Чарлз Станфорд в пяти Ирландских рапсодиях (1901—1914), в Ирландских фантазиях для скрипки и фортепиано, Ирландской симфонии (1887).

Шарп, оценивая перспективы фольклора в живой композиторской практике, не был догматиком. Он понимал, что аранжировочный подход к народно-песенному материалу не может составить основы школы. «Мы должны знать, — писал он, — что с народной песней породнятся более молодые поколения. Мы должны разрешить им возратить английскую музыку к ее законным позициям, дабы они смогли сделать для нашей страны то, что Глинка и его последователи сделали для своей страны. <...> Ничто так не плодоносит, как девственная почва» (101, с. 169—170).

В среде английских композиторов разных поколений С. Шарп пользовался неизменным уважением, к его деятельности приглядывались, в ней принимали активное участие. Так, например, Густав Холст организовал Шарпу встречу со своими учениками, которым фольклорист показал мелодии моррис-танцев — то, над чем он работал. По просьбе Шарпа Холст аранжировал том собранных в Хэмпшире песен. Он также подал Холсту мысль написать оркестровую пьесу, основанную на народных песнях Сомерсета — так возникла Сомерсетская рапсодия. Холст пользовался материалом и других собирателей, к примеру Генри Б. Гардинера — в Фантазии на темы британских народных песен, созданной в 1916 г. для струнного квартета. Материалы собрания Плейфорда и шарповские сборники моррис-танцев послужили Холсту источником его оперы «Кабанья голова», работа над которой протекала на редкость легко, настолько Холст вжился в материал: «опера, которая писалась сама», как заметил однажды Холст (84, с. 64). Помимо Холста, назову композитора

Джорджа Баттеруорта, сподвижника Шарпа, прекрасного танцовщика моррис-танца, собирателя песен в Сассексе, которые он обрабатывал для голоса с фортепиано; использовал он народные напевы и в оркестровых пьесах для камерного оркестра.

Английская композиторская школа проходила стадии, свойственные в разные исторические периоды практически любой национальной школе: от цитирования фольклорного материала к насыщению индивидуального стиля ритмо-интонационными оборотами, структурными элементами фольклора. Этот процесс бывает свойствен и одному художнику, длительно общающемуся с народным творчеством (Воан Уильямс), и разным композиторам, представителям разных поколений. Например, Артур Самервел обрабатывал народные мелодии, но в оригинальных композициях был далек от фольклора. Станфорд использовал народные напевы как тематический материал, однако нормы его мышления прямо связаны с немецкой музыкой его времени, тем самым фольклорный тематизм имел «прикладной» характер. Эрнст Джон Моерен, подобно Станфорду, испытывал тяготение к ирландскому фольклору, но избегал цитирования: в его симфонической музыке словно слышится эхо ирландских мелодий, в Скрипичном концерте воспроизведены характерные ирландские танцевальные ритмы (ритм рила в финале), и в других работах Моерена ощущается знание фольклора (композитор собирал песни в Восточной Англии).

Как известно, подход композиторов к фольклору был различным, исторически предопределенным. Был он разным и у современников — у Мусоргского и Римского-Корсакова, Стравинского и Шимановского. К примеру, для Шимановского образцом работы с народным материалом длительное время служила музыка Шопена, знакомство же с искусством Стравинского резко изменило его ориентацию (обращение к архаическому гуральскому фольклору), но не метод работы.

Если отношение композитора к фольклорному материалу подобно цитированию и гармонизации народной мелодии — принципиального значения не имеет, подлинным является данный напев или написан «в народном духе (стиле)», городская это песня или архаическая, ибо мелодия воздействует на мышление композитора как целостное явление, предопределяющее и образное (и реже — композиционное) целое. У Стравинского же, Бартока, Яначека периода «техники попевок» обнаруживаем определенные стилистические приемы как систему, выведенную

на структурной, ритмической или фонической организации фольклора.

II принадлежность к той или иной генерации не предопределяет принципы обращения композиторов с фольклором.

В творчестве композиторов Англии нашли претворение различные пласты народного творчества. Однако при попытке определить, к какому слою фольклора тяготеет композитор, надо помнить, что английская городская песенная культура также старая, также многовековая, ибо Англия — первая капиталистическая страна — урбанизовалась издавна. Как и любой другой, английский «фольклор» полистадиален, в том смысле, что каждая песня... сохраняет различные „пласты“» (44, с. 333), что отчетливо слышно при сопоставлении сочинений мастеров-вёрджинелистов и произведений композиторов эпохи нового возрождения, основанных на вариантах одного и того же напева.

Воздействие фольклора к тому же редко бывает прямым (как правило, у представителей молодых композиторских школ), чаще оно предстает опосредствованным, так как на фольклорные традиции наслаиваются исторически обусловленные традиции претворения народно-национальных элементов в профессиональной музыке. Впитывая особенности народной музыкальной речи, композитор преломляет их сквозь призму определенных установившихся ранее стилистических норм. Так, например, Барток на раннем этапе творчества сначала слышит фольклор, если можно так выразиться, сквозь листовский подход к нему, а затем — сквозь новаторские озарения музыки Стравинского русского периода. Да и в творчестве самого Стравинского — композитора, предопределившего на десятилетия вперед своими новаторскими произведениями русского периода отношение многих художников XX в. к фольклору, — существенную роль, роль своего рода опоры, отправной точки сыграли Римский-Корсаков и Мусоргский (см. 22, с. 38—40).

Следовательно, влияние фольклора преломляется в сложных напластованиях профессиональных традиций разных эпох. На каждом новом этапе увеличивается количество пластов («полистадиальность») — увидеть сквозь них первоисток не всегда удастся, особенно в музыке композиторов тех национальных культур, которые опираются на давние профессиональные традиции. Это, прежде всего, старые композиторские школы. Но таковой является и английская композиторская школа, несмотря на прерывистый характер ее эволюции. В Англии так рано сложилась



национально-своеобразная школа и установилась плодотворная взаимосвязь народной и профессиональной музыки, что к концу XVII в. в целом была заложена, развита и упрочена традиция обращения с фольклорным материалом. Вот почему восстановление преемственности с профессиональной музыкальной культурой XV—XVII ст. явилось мощной опорой для композиторов нового Возрождения: для английских композиторов рубежа веков и XX в. роль фокуса, преломляющего народно-национальное начало, играли Пёрселл (для Бриттена, Типпета), мадригаллисты (для Холста, Типпета, Раббра), Таллис и композиторы тюдоровской эпохи (для Холста и Воан Уильямса), даже елизаветинская лютневая музыка (для Уорлока).

Так, вливаясь в русло профессиональной композиторской школы, фольклорное движение вплотную соприкоснулось с возрождением традиций староанглийской композиторской школы, которое стало важнейшим фактором нового расцвета музыкальной культуры страны.

2. Один из крупнейших английских композиторов нового возрождения Густав Холст начинает заметки к лекциям в Морли-колледже и Ливерпульском университете (1920) так: «Несколько лет назад один француз сказал: «Англичане любят музыку, но могут обойтись и без нее». Возможно это лучший ответ на устаревший вопрос, музыкальная ли мы нация? Простой вопрос предполагает сомнение...» (105, с. 49). Это сомнение или, точнее сказать, мнение укоренилось и стало узаконенным — достаточно просмотреть старые академические труды немецких и французских авторов по истории музыкальной культуры в Европе или энциклопедические словари.

Но Англия — страна пения, как бы парадоксально это утверждение ни звучало. Обычно при таком словосочетании возникает мысль о напоенной песнями родине *bel canto* — Италии.

Такое утверждение воспринимается неожиданно и потому, что в предшествующей главе указывалось на значение для английской музыкальной культуры симфонии. Правда, собственно творческий взнос Англии в эволюцию жанра был незначительным, в Лондоне воцарилась европейская симфоническая культура, преимущественно австро-немецкая.

И тем не менее это так: Англия — страна пения. Но пения не сольного, а хорового. Здесь могут возникнуть ассоциации с Германией или Австрией, где с начала

XIX в. широкое распространение получило так называемое лидертафельное пение. В Англии же хоровая традиция ведет в глубь веков. Естественно, как и в других сиронейских странах, один из истоков — культовое пение. Однако в Англии церковь, музыкальная часть богослужения, не приобрела, как в католической Италии или в протестантских немецких землях, централизирующего значения. Подобно тому как это было на континенте, известную роль сыграл и королевский двор с его певчими. Но наиболее характерным и специфичным является фольклор. В первой главе были охарактеризованы жанры и формы многоголосного фольклора Великобритании, предопределившие первенство страны в области полифонии. Этот огромный низовой пласт национальной музыки уходит корнями в народное многоголосное пение, проходит сквозь городскую песенную культуру средневековья и Ренессанса и тесно соприкасается с творчеством английских мастеров.

Уже говорилось о своеобразии в английской музыкальной культуре гибких переходов жанров из фольклорной в полупрофессиональную и профессиональную среду. С особой наглядностью выступает это качество в хоровой культуре страны. Такие многоголосные народно-песенные жанры, как раунд или кэтч, уже в Елизаветинскую эпоху стали достоянием всех слоев английского общества.

Нарождающаяся опера не сумела вытеснить в Англии хоровую традицию, как это случилось в других странах в XVIII ст. Она, эта традиция, существовала, развивалась вширь, функционировала в различных социальных слоях английского общества и питала своими соками профессиональную музыку. Такова одна из важнейших особенностей эволюции музыки в Англии. Ярким доказательством тому служат антемы Пёрселла. К высшей точке, ораториям Генделя, вел долгий путь взаимовлияний жанров, их метаморфоз: гимнов и псалмов, антемов, откристаллизовавшихся в искусстве нескольких поколений английских мастеров от Таллиса через Бёрда к Пёрселлу, к антемам самого Генделя, который решительно порвал с церковной практикой исполнения.

Примечательно, что англичане на протяжении долгого времени воспринимали хоровые жанры как подлинно национальные. И на континентальных композиторов, побывавших в Лондоне, как правило, оказывала сильное воздействие именно хоровая культура страны. В то же время континентальных мастеров нередко воспринимали в Англии, прежде всего, как авторов хоровых сочинений (Мендельсон, Брамс, Дворжак).

Впитывая разнородные импульсы европейских школ — преимущественно симфонические, — английская культура стимулировала к созданию монументальных хоровых, ораториальных сочинений и словно самоутверждалась с их появлением. Высшим критерием в этой сфере были оратории Генделя.

Так, в первый приезд в Лондон Гайдн был потрясен ораториями Генделя на проводившихся в Вестминстерском аббатстве Генделевских празднествах. «Когда запели «Аллилуйя», он заплакал как ребенок и сказал: «Среди всех нас он — Мастер!» (93, с. 86). Вскоре и сам Гайдн написал две оратории — «Сотворение мира» по поэме Джона Мильтона и «Времена года» по поэме Джеймса Томсона. Первая из них была особенно любима английской аудиторией. После ее исполнения в марте 1800 г. в Лондоне Гайдн в сознании лондонцев стал вторым после Генделя композитором. Величайшая популярность «Сотворения мира» сохранилась вплоть до XX в. именно потому, что она «также хороша, как генделевские оратории» (75, с. 4).

Властное воздействие английской хоровой традиции ощутил на себе и Мендельсон, создавший после посещения Англии библейские оратории. Английские премьеры «Св. Павла» (1834) и «Илии» (1847 — 2-я редакция) упрочили славу и авторитет композитора в стране.

Гуно, живя в Англии, основал в 1872 г. хор (ныне Королевское хоровое общество); премьеры ораторий «Искупление» и «Смерть и Жизнь» состоялись в 80-е годы в Бирмингеме, а затем в Париже.

До исполнения Девятой симфонии самым популярным в Англии произведением Бетховена была его оратория «Христос на Масличной горе» — она часто звучала в Лондоне с 1813-го по 1825 г. под управлением дирижера Джорджа Смарта<sup>7</sup>, преданного поклонника и постоянного пропагандиста музыки Бетховена. В письме к Фердинанду Рису от 6 июля 1822 г. Бетховен спрашивает: «Есть ли какая-нибудь мысль о том, чтобы Общество (филармоническое общество. — Л. К.) предложило бы мне написать большую симфонию (a grand symphony)?» Полагают, что это и есть первое упоминание о Девятой симфонии, создававшейся по заказу Лондонского филармонического общества, то есть по английскому заказу. Почему бы не

<sup>7</sup> Примечательно, что в юные годы Смарт был оркестрантом у Залома, и Гайдн во время своих лондонских концертов учил его, как играют в Германии (см. 93, с. 74).

предположить, что в сознании Бетховена музыкальная культура Лондона ассоциировалась с искусством столь близкого ему Генделя, и прежде всего с его ораториями, — ведь написал же он незадолго до смерти, 8 февраля 1827 г. известному лондонскому мастеру музыкальных инструментов Иоганну Штумпфу, приславшему ему, «величайшему из живущих композиторов» Арнольдовское издание Генделя, благодарственное письмо за «поистине королевский дар» (107, с. 46—47). Быть может, сам заказ, исходивший из Англии, натолкнул Бетховена на мысль использовать хор. Примечательно, что Девятую симфонию в Англии именовали и именуют не иначе, как Хоровой симфонией (Choral Symphony). Откроем второй том Словаря Грова и обнаружим наименование Choral Symphony без имени автора — оно относится к Девятой симфонии Бетховена, и только к ней, хотя хоровых симфоний с тех пор немало написано, английскими композиторами в особенности...

Музыка Шумана не была популярна в Англии, и даже приезд Клары Шуман не изменил положения, но большой резонанс вызвало исполнение в 1856 г. его оратории «Рай и Пери».

Первый концерт Нового филармонического общества в 1852 г. открывал Берлиоз «Ромео и Юлией». «Немецкий реквием» Брамса в 1871 г., Реквием Верди в 1875-м, «Stabat Mater» Дворжака в 1878 г. и «Парсифаль» Вагнера в концертном исполнении (1884), которое обнажило присущие этой торжественно-сценической мистерии, как назвал ее Вагнер, ораториальные черты, — вот кульминационные события музыкальной жизни Лондона 70—80-х гг. XIX в.

Наиболее плодотворным и самым специфичным для английской музыкальной культуры второй половины XVIII и XIX ст. был перекресток путей ораториального и симфонического жанров. Убедительней всего в пользу сказанного свидетельствует тот факт, что началом эпохи нового музыкального возрождения считают год создания «Освобожденного Прометея» Хуберта Пэрри, хоровой кантаты по поэме Шелли (1880). Вслед за ней Пэрри создал еще несколько ораториальных произведений, в том числе библейских. Исходя из осознанного им сближения оратории с симфонией, он определил такой тип как *symphonia sacra*<sup>8</sup>. В музыкальном отношении в них слышно сильное влияние Баха и Брамса, затем Мендельсона и Генделя.

<sup>8</sup> Священная (духовная) симфония.

И никто не оспаривает ставший непреложным факт, что это поворотное в эволюции английской музыки произведение в стилистическом отношении является немецким. Но жанр его — что, по-видимому, важнее — оказался в русле национальной традиции.

Очевидно, у английской музыкальной культуры особо прочной и цепкой оказалась «жанровая память» (выражение М. Бахтина) хоровой традиции. Возникший в определенных исторических и национальных условиях, жанр семантичен, и с течением времени, модифицируясь, изменяясь, он все же сохраняет определенную направленность и значение для национальной традиции в целом. (Сравним с аналогичным значением музыкально-театральных жанров во французской музыке или симфонии — в австро-немецкой.) Таково, несомненно, значение оратории или, шире, крупной хоровой композиции в английской музыке XVIII и XIX вв. Так, Густав Холст в 20-е гг. нашего столетия, рассматривая состояние английской музыки, предложил следующий иерархический ряд ее сфер: хоровая музыка, оркестровая, вокальная (сольная), затем — критика и состояние аудитории (см. 105, с. 50). Оперы нет, хотя оперы писались в Англии. А один из крупнейших музыкантов — Хуберт Пэрри — советовал своим ученикам «писать хоровую музыку, что приличествует англичанину и демократу» (разрядка моя. — Л. К.) (см. 71, с. 48).

Поэтому в Англии в XIX в. хоровые общества и клубы постепенно выдвигались на передний план, становясь в определенные моменты едва ли не самой существенной с точки зрения национального своеобразия стороной музыкальной культуры страны, ее «точкой опоры». Французский дирижер Жюль Падлу, посетивший Лондон в конце XIX в., был поражен тем, что мог ежевечерне слушать в разных частях города концерты хоровой музыки. (В описании деятельности лондонских концертных залов обращает на себя внимание весьма интересная деталь: к последней четверти XIX ст. камерные концерты или симфонические собрания вытесняются хоровыми или с участием хора; см. 72.)

Какие же это были концерты?

С XVIII в. ведут свое происхождение многочисленные клубы — место встреч любителей хоровой музыки в ее ранних, близких к фольклорным формам. Многочисленными были и профессиональные хоровые общества — «Общество мадригала», «Академия старинной музыки» и множество других, чьи цели были различными. Например,

«Пёрселловский клуб» сыграл большую роль в возрождении искусства классика английской музыки, забытого после его смерти, а «Общество хоровой гармонии» посвящало свою деятельность песням а саррелла гли и мадригалам. Но сверхважным событием становились так называемые Фестивали трех хоров, регулярно проводимые с 1768 г. (первый такой фестиваль состоялся еще в 1713 г.), и Генделевские празднества с 1784 г., которые объединяли профессиональные и любительские коллективы. О них иронично писал Дебюсси: «Путешественники рассказывали о больших фестивалях в Англии, где 300 голосов почтительно и убежденно воспевают славу Генделя, Мендельсона и сэра Элгара» (21, с. 237). Совместное исполнение генделевской музыки любительскими и профессиональными хорами постепенно превратилось в национальный праздник. Число хористов в таких сводных хорах росло и уже к середине XIX в. достигало четырехзначных чисел. Устроенный, к примеру, в 1851 г. в Хрустальном дворце праздник хоровой музыки располагал коллективом в 3000 хористов. Против такой практики несколько позднее резко выступал Бернард Шоу: «В Англии, — писал он, — музыка Генделя умерщвлена гигантоманией. Люди воображают, что 4000 певцов производят в четыре тысячи раз более сильное впечатление, чем один певец... Будь я членом Палаты общин, я внес бы законопроект, запрещающий, как уголовное преступление, исполнять ораторию Генделя более чем 80 музыкантами — 48 хористами и 32 инструменталистами. В Англии музыку Генделя не сможет возродить никакая другая мера. Она погребена под бременем собственной громадной репутации и нелепого мнения о том, что великая музыка требует громадного оркестра и громадного хора» (65, с. 70). И тем не менее в этом ощущалась и ощущается потребность единения ради праздника, который стал национальной гордостью, ради утверждения национального самосознания. Несомненно, что объединение профессиональных и любительских хоров в данном и аналогичных случаях не есть искусственная мера — сами оратории Генделя и его преемников, хоровой стиль которых опирается не только на профессиональные, но и на народные хоровые традиции, словно подсказывал это. Именно любительское русло в хоровом движении придало специфичность этой национальной традиции.

Развитию любительского движения способствовала система упрощенного нотного письма — «соль-фа нотация» (сольмизация). Методы системы были заимствованы у

Гвидо Аретинского, разработавшего их 8 столетий назад. Цель ее — обучить пению с листа немусыкантов. В Англии систему ввели Джон Курвен и Джон Хулл. Оба они как личности примечательны для важного в истории английской музыки периода, и потому несколько слов о них.

Священник Курвен, один из представителей династии просветителей, был музыкально образованным человеком, однако его заинтересованность во внедрении системы не была чисто музыкальной, а религиозной, социальной, этической. В 1841 г. ему, министру конгрегации, конференция воскресных школ предложила изучить систему Гвидо Аретинского, приспособленную и модернизированную учительницей женской школы в Норидже, и Курвен ознакомился с ее опытом. Через 2 года он написал труд «Пение для школ и конгрегаций. Грамота вокальной музыки», в котором дал обоснование и разработал свой вариант системы.

В этом же, 1841 г. Хулл, органист и композитор, открыл в зале «Иксетер-холл» специальные классы для педагогов школ, дабы научить преподаванию вокальной музыки на основе аналогичного метода, но разработанного во Франции. За два года до того, в 1839 г., Хулл посетил специальные классы парижского композитора и педагога Гийома Вилема, который создал школу для рабочих. К тому же хоровое мужское общество «Орфеон», организованное Г. Л. Вилемом в 1830 г., освоило систему и плодотворно ею пользовалось в своей деятельности. Такой чисто практический урок стимулировал английского музыканта, и если Курвен теоретически разработал систему, то Хулл дал ей практическое выражение.

Система «соль-фа нотации» оказалась весьма эффективной. Любители хоровой музыки, преимущественно учителя сельских школ, образовали два хора — низшего и высшего класса (в зависимости от степени подготовленности), и уже в 1847 г. состоялись 4 концерта, которые ярко продемонстрировали прогресс нового движения. В том же году был заложен фундамент специального зала для хоровых любительских концертов (открылся в 1850 г. и спустя 10 лет сгорел). Как видим, система быстро распространилась и получила официальное признание.

Курвен, продолжив свою работу, организовал ассоциацию (1853), существующую и поныне как Музыкальная ассоциация английских школ, колледж (1879) — ныне Курвеновский мемориальный колледж. Затем последовали хоровые конкурсы (с 1862 г.), праздники, фестивали... Чарлз Диккенс писал о деятельности Хуллы и результа-

тах внедрения системы: «В сотнях тихих городов и селений, расположенных вдалеке от дорог... сотни сельских священников ныне квалифицированы благодаря музыкальным навыкам управления хором, и дело их... осуществляется с достоинством и преданностью» (96, с. 199).

Естественно, что важное место в репертуаре любительских хоров принадлежало обработкам народных песен и баллад.

Станфорд в статье о роли музыки в начальной школе предостерегал: несомненна ценность системы, но вместе с тем она ограничена, ибо шедевры музыкального искусства сложно, а подчас и невозможно перевести в ее нотацию. Обучение старой же нотации — трудный, но плодотворный путь. По мнению Станфорда, задача состоит в том, чтобы «возвести мост» между соль-фа и старой нотацией.

На рубеже XIX и XX вв. системой пользовались студенческие и рабочие хоровые коллективы, которыми славились английские города и провинции, университеты и колледжи. На основе любительского хорового движения, широким потоком влившегося в английскую музыку XX в., родилась Лондонская рабочая музыкальная ассоциация (1932).

Многие английские композиторы, особенно те, кто связан тесно с магистральными движениями эпохи нового возрождения, оказывались вовлеченными в хоровое движение — так или иначе, в разной мере и разнонаправленно. Как справедливо заметил один из исследователей этой эпохи, в английской музыкальной культуре «композитор, который на континенте мог бы мыслить в категориях симфонии или оперного театра, в Англии должен мыслить в понятиях хорового общества или провинциального фестиваля» (86, с. 168).

Эдвард Элгар был очень тесно связан с английской провинциальной музыкальной культурой. На начальных этапах своей творческой жизни он обслуживал как композитор и аранжировщик оркестр родного Вустера, еще писал для музыкантов Бирмингема, работал для местных хоровых обществ. Его ранние хоровые песни и кантаты находятся в русле великой английской хоровой традиции, подошедшей в 80—90-е гг. XIX в. — то есть именно тогда, когда Элгар создал ранние хоровые сочинения, — к кульминационной фазе. Оратория Элгара «Сон Геронтия» (1900), принесящая славу английской музыке на континенте, явилась столь значительным завоеванием композитора, что вытеснила, по общему признанию, «Илию» Мен-



дельсона и стала второй после «Мессии» Генделя любимой ораторией английской публики.

Хоровая традиция питала творчество Хуберта Пэрри, чья хоровая кантата «Освобожденный Прометей» (1880) открывает собственно творческий этап эпохи нового музыкального возрождения страны. И в целом его хоровые сочинения (сюда входят хоровые песни, кантаты, библейские оратории) ценнее многочисленных инструментальных произведений. Пэрри стремился придать английской оратории философскую направленность. Высший образец «философской оратории», как определил ее Пэрри, — «Немецкий реквием» Брамса. Однако лишь на более поздних исторических этапах такая разновидность жанра утвердилась в английской музыке (назову «Морскую симфонию» Воана Уильямса, ораторию «Дитя нашего времени» Типпета, «Военный реквием» Бриттена).

Даже столь резко индивидуальный и индивидуалистичный художник, стоявший, казалось бы, в стороне от основных путей английской музыки рубежа веков, как Фредерик Дилиус, отдал дань хоровой традиции в своеобразной кантате «Морской дрейф» (1903) и в «Мессе жизни» (1909), которую оценивают как великое хоровое сочинение.

Густав Холст в юношеские годы руководил церковными хорами в деревнях. В последние годы жизни он организовал в Тэкседе едва ли не уникальный хоровой коллектив «Уайтсантайд» (Whitsuntide — по названию недели после троицына дня), проводивший свои ежегодные фестивали. Его пополняли приезжавшие в Тэксед друзья Холста, любители музыки, профессионалы, его ученики и самые близкие ученики-«апостолы». Наиболее масштабными и значительными сочинениями Холста являются Хоровая фантазия и Хоровая симфония (замысел Второй хоровой симфонии остался незавершенным), написанные для крупнейших хоровых фестивалей.

Жизнь Ральфа Воана Уильямса невозможно отделить от хорового движения. Окончив Королевский колледж музыки, он стал работать аккомпаниатором хора и дирижером хорового коллектива, с 1920-го по 1926 г. он руководил Баховским хором, во главе которого с 1885-го по 1902 г. стоял его учитель Станфорд. Многие сочинения Уильямса специально написаны в расчете на хоровые клубы и любительские общества. В графстве Сёррей, где долгие годы жил композитор, он был главным двигателем любительского музыкального движения, в том числе хорового.

Среди первых музыкальных впечатлений Бенджамина

Бриттена было хоровое пение Лоустофтского общества, секретарем которого была его мать. Обилие хоровых обществ вызвало к жизни разнообразные формы их деятельности. С середины прошлого века организуются ежегодные фестивали-конкурсы. Они замечательны тем, что в них участвуют маленькие хоры сельских общин, во главе которых стоит школьный учитель, пастор или жена пастора, местный фермер.

В отличие от континентальных фестивалей, английские проходили преимущественно в провинциальных городах (кроме столичного — Генделевского). Старейшим является Лидский хоровой фестиваль (заказ от Лидского фестиваля — большая честь для композитора). Менее крупные хоровые фестивали обладают своими традициями, которые бережно охраняются. К примеру, фестиваль Северного Стаффордшира сохранил преданность Элгару, его ранним хоровым кантатам, которые не исполнялись ни на каких других хоровых праздниках.

Во второй половине XIX в. хоровое движение настолько широко распространилось, что проникло и в далекие области музыкальной культуры, соприкоснулось с другими важными, параллельно идущими тенденциями и движениями в музыкальной жизни страны: с фольклорным (о чем уже говорилось выше), с движением возрождения старинной музыки — мастеров тюдоровской эпохи, пёрселловской, баховской музыки.

Примечательно, что вошли в соприкосновение или пересеклись движения не просто по-разному называемые, но различные по существу своему — профессиональные (фольклорное, тюдоровское и баховское) и любительские (хоровое в одном его русле, связанном с «соль-фа нотацией», активизация деятельности духовых оркестров и конкурсы-фестивали). Если в возрождении старинной музыки главной силой и основной средой являлись музыканты-профессионалы и образованный средний класс английского общества, то любительское хоровое движение было обращено, преимущественно, к пролетариату и сельским бедному и среднему классам.

Есть еще одна ветвь в английской хоровой культуре. Это — рабочее хоровое движение. Его питают два мощных потока: английская хоровая традиция и европейское пролетарское самодеятельное хоровое движение, в 20-е гг. охватившее Германию, Австрию, Чехию, Советский Союз. В Англии оно укрепилось в середине 20-х гг., когда хоровые рабочие кружки Лондона объединились в Лондонский трудовой хоровой союз, во главе которого

стал организатор этого союза, композитор Ратленд Боутон. С начала 30-х гг., благодаря деятельности преемника Боутона Алана Буша, пролетарское хоровое движение Англии вошло в свою кульминационную фазу. Всебританские хоровые фестивали и празднества (как, например, Праздник труда в 1934 г.) сплачивали пролетариат Англии, Шотландии, Уэльса. Создание национальной революционной песенности, воспитывающей, нацеливающей на борьбу — такова главная задача пролетарского хорового движения, руководимого, по традиции, композиторами-коммунистами. Важнейшим событием движения явилось создание Рабочей музыкальной ассоциации, председателем (с 1936 г.) и затем президентом (с 1941 г.) которой был Буш. За деятельностью ассоциации сочувственно следили молодые английские композиторы. Буш наиболее талантливых из них стремился привлечь к работе. Так, для одного из фестивалей (1938) Бриттен написал кантату на стихотворения Уистена Х. Одена и Рэндела Суинглера «Баллада о героях» и затем хор (a cappella) на стихи Р. Суинглера «Вперед, демократия!». Для пролетарского хорового движения, вдохновленный деятельностью Ганса Эйслера, писали свои хоровые песни и Алан Буш (см. 40).

Пролетарское хоровое движение тесно сомкнулось с фольклорным. Обработки народных песен всегда служили важной составной частью репертуара рабочих хоров, и композиторы охотно удовлетворяли спрос. С другой стороны, сама направленность пролетарского хорового движения оказывала воздействие на интересы современных фольклористов послешарповского поколения, предрекая им районы «полевой» собирательской работы и метод социологического анализа. Таковы, например, труды Альберта Л. Ллойда — крупнейшего английского фольклориста, длительное время связанного с лондонской Рабочей музыкальной ассоциацией. В 50-е гг. он опубликовал две книги, посвященные фольклору северо-восточных шахтерских районов страны, а его обобщающая работа, книга «Народная песня в Англии», вышедшая в 1967 г., завершается главой «Индустриальные песни», в которой изучается пролетарский фольклор (см. 32, с. 139—140).

Теперь вкратце упомянем и некоторые другие процессы, которые обогатили и разнообразили проявления великой национальной хоровой традиции.

Благодаря усилиям специалистов-энтузиастов (Арнольда Долметча с семьей — они воссоздавали старинные инструменты, искали музыкальные произведения, для них

предназначенные, и исполняли их, — Эдмунда Х. Феллоуза) старинная английская музыка вошла в репертуар хоровых обществ. В частности, Феллоуз работал над мадригалами от Бёрда до Томаса Томкинса: он подготовил двухтомное издание, где один том предназначался для библиотек, то есть для специалистов, а другой — для практической деятельности, для исполнения. Английские певцы, обратившиеся к вновь открытому репертуару, даже внешне восприняли практику певцов-елизаветинцев — сидеть во время исполнения вокруг стола. И когда английские хоровые коллективы гастролировали в Германии, они вызвали большой резонанс в среде музыкантов, ибо та музыка, которую они исполняли (Бёрд, Морли, Уилкс, Гиббонс), говорила «не с легким английским акцентом... но языком, который немцы до того не слышали» (86, с. 94).

Эта волна естественно привела к творчеству Пёрселла, чья традиция именно теперь была осознана как более сильная, чем традиция тюдоровской эпохи. Для композиторов нового возрождения «открытие» музыки Пёрселла, его искусства в полном объеме должно было стать и в действительности стало фундаментом в творческих поисках. Таковым оно и явилось для Холста и Воана Уильямса, Типпета и Бриттена и многих других.

И. С. Бах был известен в Англии до определенного времени своей инструментальной и оркестровой музыкой. 2 октября 1849 г. было создано английское Баховское общество, и — что характерно для Англии! — основной его задачей было исполнение хоровых сочинений Баха крупной формы («Страсти по Матфею», «Страсти по Иоанну», «Рождественская оратория», Месса h-moll). Они осваивались не сразу, по частям, но каждое такое исполнение, даже исполнение фрагментов, являлось событием в музыкальной жизни Лондона. Английской музыке был близок Бах с его неприятием оперы, Бах — автор монументальных хоровых произведений, созданных в жанрах, освященных многовековой национальной традицией, родственной одной из главных традиций музыкальной культуры Англии.

Так, подобно притокам, различные процессы музыкальной жизни страны питали русло хорового движения, которое, в свою очередь, служило композиторам многих поколений прочной опорой в их исканиях.

3. Первыми крупнейшими представителями нового английского музыкального возрождения явились Хуберт Пэрри (1848—1918) и Чарлз Станфорд (1852—1924). Композиторы, ученые, исполнители, органи-

заторы и педагоги, они, подобно основоположникам многих национальных школ, были выдающимися деятелями, чей многогранный труд был самоотверженно направлен на создание новой национальной композиторской школы, способной возродить традицию славного прошлого английской музыки. Их собственная социальная и творческая активность служили высоким примером для современников и для английских композиторов следующих, младших поколений.

Их практическая деятельность была связана с двумя самыми крупными центрами образования в Англии: Станфорд был профессором в Кембридже, Пэрри — в Оксфордском университете. Оба они активно участвовали в создании первого собственно музыкального высшего учебного заведения — Королевского колледжа музыки, открытого в Лондоне в 1883 г. Объединенными усилиями они подняли, возвысили социальный статус музыки (и национальной профессиональной музыки в том числе) в Англии, сумели изменить взгляды на цели и задачи музыкального искусства в современном им викторианском обществе.

Становление новой английской композиторской школы разворачивалось в период длительного правления (1837—1901) королевы Виктории. В эту эпоху полнокровно развивались различные области английской культуры. Особенно богатой и плодотворной была большая национальная литературная традиция. Не забудем, что именно в Викторианскую эпоху жили и творили: Джейн Остин и Чарлз Диккенс, Уильям Теккерея и сестры Бронте, Энтони Троллоп и Уильям У. Коллинз, Джордж Элиот и Элизабет Гаскел, что диапазон ее огромен и простирается от Диккенса до Томаса Харди и Бернарда Шоу, Оскара Уайльда и Герберта Дж. Уэллса.

«Наши современники, — пишет в 70-е гг. XX в. исследователь английской литературы, — ищут у викторианцев утерянную социальную стабильность и этические устои» (26, с. 13).

Ведущими поэтами были Альфред Теннисон и Олджернон Чарлз Суибёрн, Данте Габриэль Россетти и Роберт Браунинг.

Кто же представлял музыкальное искусство Викторианской эпохи? И как в целом можно оценить музыкальную культуру этого времени?

Кругом звучала музыка. «Викторианцы пели... когда они не пели, они свистели на улице! Они пели в гостиной, в кабинете и детской комнате, они орали в мюзик-холле

и объединялись в «пабах»<sup>9</sup>, которые для этого строили по соседству с концертными залами. Вокруг костра... на велосипеде и мотоцикле с коляской... они пели; они пели перед холодным купаньем, дабы возбудить себя, в казармах, дабы поднять дух перед сражением; и каждая школа начинала и кончала день гимном («Каждое утро — любовь», «Кончается день»), и на спортивной площадке игры шли под такой живой ритм, как «В окно и из окна» или «Огонь в горах, беги, беги, беги». Они любили также слушать пение: оперу, оперетту, балладу, концерт, хоровой фестиваль... Это была хоть и эпидемическая, но — любовь» (108, с. 125—126). Сразу же бросается в глаза сходство приведенной цитаты с самой распространенной в английской музыковедческой литературе характеристикой Елизаветинской эпохи: «Лудильщики пели кэтчи, молочницы пели баллады, возчики свистели, каждое ремесло, даже нищие, имели свои специальные песни» (94, с. 26—27). Продолжу из первоисточника: «Басовая виола висела в гостиной для развлечения ожидающих гостей; лютня, гитара и вёрджинел были необходимой частью обстановки у цирюльника для увеселения ожидающих клиентов. У них была музыка за обедом, музыка за ужином, была музыка для свадьбы и для похорон, музыка для ночи и рассвета, музыка для работы и музыка для отдыха» (68, с. 98).

Действительно, казалось, что в Викторианскую эпоху — так же, как и в Елизаветинскую — насыщение музыкой достигло апогея. Однако чуткие музыканты не только не увидели аналогии с елизаветинским временем, но, напротив, ощутили особо опасные симптомы: завершился длительный процесс перерождения, качественного сдвига музыкальной культуры в иной ряд — стабилизовавшаяся традиция слушательского восприятия пересилила угасающую традицию профессиональной школы, и возобладала легкая развлекательная музыка.

Эта тенденция охватила и один из самых живучих и распространенных жанров английского фольклора — балладу. Викторианская баллада — явление особое. Она «не имеет ничего общего ни с пением трубадуров, ни с балладами XVII—XVIII вв. Любые сравнения с балладами Брамса, Листа, Шуберта также не годятся. Это были, скорее, маленькие песни, легкие для исполнения и пения, исключительно популярны в гостиных — сентиментальные,

<sup>9</sup> «Паб» (pub; сокращенное public house) — трактир, гостиница, пивная.

чуть-чуть игривые, чуть религиозные, не драматические, а ностальгические» (108, с. 128). Викторианская салонная баллада стала любимым жанром концертных выступлений, ее часто исполняли известные певцы, в том числе и гастролеры (например, Аделина Патти).

В связи с тягой к развлекательной музыке, естественно, выдвинулась оперетта как яркое музыкальное явление эпохи. «Если в школах в какой-то мере и освещается история викторианского театра и викторианской драматургии, то дело обычно представляется так, что до Шоу и Уайльда на драматургическом поприще подвизались только лишь какие-то постные и сумрачные фигуры вроде Булвера Литтона и Тома Робертсона. Эта картина совершенно не соответствует действительности, потому что на самом деле гордость и славу викторианского театра составляли фарс, феерия и комическая опера. Его кумирами были Гилберт, Салливан и молодой Пинеро» (5, с. 236).

Содружество комедиографа У. Гилберта и композитора Артура Салливана принесло английской оперетте славу. Автор оратории и кантат, духовных сочинений и оперы, балетов и симфонии, инструментального концерта и квартетов, Салливан написал 18 оперетт. Его незаурядный талант, высокое профессиональное мастерство и опора на достижения европейской классико-романтической музыки (Моцарта, Вебера, Шуберта) позволили многим опереттам (лучшая среди них — «Микадо», 1885) стать классическими образцами жанра. В целом, подобно своему старшему современнику Жаку Оффенбаху, Салливан является создателем национальной оперетты, занявшей важное место в театральной и музыкальной жизни викторианской Англии.

Озабоченность общим состоянием музыкальной культуры страны проявляли большие музыканты. Они с проницательностью и резкостью ставили свой «диагноз» современной им музыкальной эпохе, ее состояние представлялось им едва ли не угрожающим для явно наметившегося прогресса в этой сфере культуры Англии. В поле их зрения находились все проявления музыкальной жизни. «В музыкальной позиции Англии есть одна очень сильная и одна очень слабая сторона: ее сила — в здоровых хороших обществах, ее слабость — в нехватке провинциальных оркестров» (103, с. 25). Так писал Станфорд, который одновременно констатировал: «В настоящее время, в последние 20 лет (речь идет о рубеже веков. — Л. К.), в нашей стране пробудился энтузиазм к музыкальному искусству, которого она не знала веками: от народной музыки до самых сложных современных форм композиции, от больших

со множеством певцов хоровых фестивалей, непревзойденных в любой стране, до отечественных конкурсов, которые доказывают интерес к родному искусству» (103, с. 5).

Оживление музыкальной жизни страны было связано с активизацией профессиональной музыкальной культуры, национальной композиторской школы. И в этом важнейшем процессе, как уже говорилось, решающая роль принадлежала Хуберту Пэрри и Чарлзу Станфорду.

И Станфорд и Пэрри были выдающимися личностями. Их духовные, интеллектуальные и чисто профессиональные связи показательны в этом свете. Пэрри был сотрудником и другом Джорджа Грова, составителя и главного редактора известного и наиболее авторитетного до сих пор (на английском языке) музыкального словаря; был другом и учеником Эдуарда Данрёйтера — замечательного музыканта, дирижера, ученого и пианиста, друга Рихарда Вагнера, организатора Вагнеровского общества в Лондоне (1872) и Вагнеровского фестиваля (1877) — с ним Пэрри исполнял свой Фортепианный концерт; он переписывался и обменивался сочинениями с Антоном Рубинштейном, встречался с Вагнером, дружеские отношения связывали его с создателем знаменитого английского Баховского хора Артуром Кольриджем. На протяжении долгих лет он испытывал сильное впечатление от чтения «Войны и мира» Л. Н. Толстого и восхищался «Борисом Годуновым» Мусоргского. Станфорд также общался с крупнейшими музыкантами эпохи — с Гансом Рихтером и Йозефом Иоахимом, встречался с Иоганнесом Брамсом (на Шумановском фестивале 1873 г. и позднее)<sup>10</sup>; среди соотечественников его друзьями были Альфред Теннисон и Роберт Браунинг, Уильям Теккереи и Чарлз Диккенс, Джордж Элиот и Джон Э. Миллес, Чарлз Дарвин и Уильям Гладстон.

И Пэрри и Станфорд были учеными. Они оба входили в Комитет фольклорного общества, так или иначе принимали участие во всех прогрессивных начинаниях своего времени. В их наследии есть печатные труды. Станфорд — автор книг «Музыкальная композиция» (1912) и «История

<sup>10</sup> Станфорд вспоминает о первой встрече с Брамсом. Рихтер привел английского композитора к венскому Мастеру. Брамс предложил сигару: «Вы — англичанин и не курите!» «Прошу прощения, англичане не только курят, но иногда даже пишут музыку». Ответ рассмешил Брамса, и лед отчуждения растаял (см. 103, с. 112). Быть может, имея в виду Станфорда, Брамс незадолго до кончины сказал одному из друзей: «Именно в Англии грядет поколение ищущих музыкантов, ибо они понимают, как направлять и учить. Вы увидите, без сомнения, что из этой страны придет нечто существенное» (там же, с. 6).



музыки» (1916, совместно с С. Форсайтом). Некоторые из работ Станфорда вошли в сборник «Исследования и воспоминания» (выборочно назову статьи «О национальной опере», «Музыка в начальной школе», «Некоторые аспекты музыкальной критики в Англии» — они очерчивают диапазон его интересов; там же — воспоминания о Брамсе, Теннисоне, Иоахиме, критические статьи об оратории Пэрри «Юдифь», опере Верди «Фальстаф» и другие). Пэрри оставил капитальные труды. Его первой работой была вышедшая в 1887 г. книга о великих композиторах прошлого и настоящего (от Палестрины, И. С. Баха и Генделя к Вагнеру и Брамсу). Его книга «Искусство музыки» (1893) во второй редакции (1896) приобрела размах исторического исследования и стала называться «Эволюция музыкального искусства». Его лекции легли в основу работы «Стиль в музыкальном искусстве» (1911). Известный как один из основных авторов статей о музыкантах в Словаре Грова, Пэрри написал книгу «Музыка XVII века» (1902).

Несомненно, что труды явились отражением обширной педагогической работы, которую вели оба композитора. Они создали школу. Их задачи были аналогичными, и никто не обнаруживал в их педагогических принципах противоречий. К тому же некоторые ведущие композиторы следующего поколения (Холст, Воан Уильямс, Самервел и другие) учились и у Пэрри, и у Станфорда.

Школа Станфорда поистине огромна. Трудно найти композитора, который не учился бы у него, еще труднее обнаружить тех английских композиторов, кто не приходился бы Станфорду творческим внуком. Воан Уильямс, Холст и Айрленд (впоследствии каждый имел свою школу)<sup>11</sup>, Бридж и Гуссенс, Боутон и Томас Ф. Данхилл, Артур Блисс и Артур Бенджамин — вот немногие имена учеников Станфорда. Менее обширной, но достаточно представительной была школа Пэрри: снова Самервел и Воан Уильямс, затем Герберт Хауэлс, Норман О'Нейл и Хэмиш Мак Канн. Ученики свидетельствуют, что большое значение их учителя придавали знанию классики. Станфорд восхищался легкостью и светом венской музыки, любил ясность линий, не выносил неопределенности в намерениях, стимулировал интерес к Брамсу и заставлял оркестровать (по клавиру) симфонии Моцарта — затем сличал с оригиналом — или делать клавиры тех же симфоний (71,

<sup>11</sup> Среди учеников Джона Айрленда — Алан Буш и Бенджамин Бриттен.

с. 46). Пэрри воспитывал на музыке Баха, Бетховена (по словам Воана Уильямса, он требовал знания последних квартетов Бетховена) и Вагнера. Примечательно, какую важную роль отводили Пэрри и Станфорд немецкой музыке. Знание Вагнера и Брамса, по их мнению, не только обеспечивало «выход в современность», в наиболее актуальную проблематику, но также было равно приобщению к высокому профессионализму. Притом изучение Вагнера и Брамса было отнюдь не взаимоисключающим (как это бывало на континенте, где полемика вокруг их творчества была острой), но взаимодополняющим — позиция мудрая и исторически оправданная.

Станфорд заставлял своих учеников быть практиками. Он советовал им «просить певца прорываться сквозь любые трудные пассажи в их сочинениях — так, чтобы композиторы-ученики были бы убеждены в своих ошибках... Он внушал, что они должны в любой оркестровой пьесе подсказывать «альтернативные» инструменты, дабы музыка, написанная с чувством и со вкусом, прозвучала, даже если некоторые из исполнителей отсутствовали... Контрапункт учит экономии материала, уверял он учеников. Начинаящий не должен думать об оригинальности. Если она в его природе, она проявится. Дайте волю воображению, покритикуйте результат с пользой для себя (разрядка Холста. — Л. К.) и после этого выбросьте сделанное» (84, с. 19).

Сильное впечатление производили лекции Пэрри, директора Королевского колледжа музыки, по истории музыки. Вот как одну из них описывает Густав Холст, бывший там студентом с 1893 г. «Он (Пэрри. — Л. К.) начал в обычной манере, называя имена, даты, события, — так, как мне часто доводилось слушать и до него. Потом он поднял глаза от своих заметок и сказал: «Я полагаю, все вы знаете, что происходило в это время в Европе?» Затем он встал, и в то время, что он прогуливался по аудитории, он дал нам — так мне казалось — скорее зрелище, нежели лекцию: зрелище людей, борющихся за то, чтобы выразить себя, утвердить себя в войне, в коммерции, в искусстве, в жизни, дал ощутить единство, которое лежало в основе столь различных форм человеческих усилий. То была панорама одного столетия, но представленная в неразрывной связи с предшествующим ему и последующим. То было зрелище, которое я научился с этого момента называть Историей» (там же, с. 18).

Для полноты повествования необходимо упомянуть и о дирижерской деятельности Станфорда. Он был одним из

ведущих английских дирижеров своего времени. С 70-х гг., со студенческой скамьи, дирижировал он в течение всей жизни. Он исполнил Первую симфонию Брамса в год завершения работы композитора над ней; вплоть до 20-х гг. XX в. он руководил оркестром Королевского колледжа музыки (в памятном для истории английской музыки исполнении «Дидоны и Энея» Пёрселла под управлением Станфорда участвовал как хорист Ральф Воан Уильямс); в течение 10 лет (1901—1910) Станфорд дирижировал на Лидском фестивале, кроме того он руководил Баховским хором (1885—1902) и оперной труппой колледжа, которая давала ежегодные спектакли в одном из лондонских театров.

Взаимоотношения Пэрри и Станфорда были дружественными и коллегиальными. Одни и те же идеи освещали их деятельность. Станфорд-дирижер исполнял некоторые сочинения Пэрри (к примеру, в 1881 г. руководимый им Баховский хор пел «Оду к Торжественной музыке» Пэрри на стихотворение Джона Мильтона) и посвятил ему ораторию «Эдем».

Как музыканты Пэрри и Станфорд воспитывались и на родине, и в Германии. Станфорд получил образование в Дублине, где родился, и затем в Кембридже, где прошел курс классической музыки и органа. Окончив колледж, он стал работать органистом в Тринити-колледже и дирижером Кембриджского университетского музыкального общества. Потом в течение двух лет он учился в Германии у Ф. Рейнеке и Ф. Киля. Пэрри, согласно семейной традиции, получил образование в Итоне, в Оксфорде он учился у лучших музыкантов того времени — Дж. Макфаррена и Стендла Беннета, затем поехал в Штутгарт к Г. Пирсону. Оба свидетельствовали, что на них, независимо друг от друга и в разное время, оказало сильное влияние знакомство с музыкой Брамса: в обоих случаях это были Вариации на тему Генделя. Среди их музыкальных воспитателей — убежденный вагнерианец Данрёйтер и Беннет, которого называли «тенью Мендельсона». Таким образом, и на родине, и в Германии их воспитывали достижениями немецкой музыкальной культуры — вот почему так прочны немецкие корни их творчества.

Оба — и Пэрри, и Станфорд — оставили огромное композиторское наследие.

Беспримерная эрудиция Станфорда облегчала ему ориентировку в пространстве европейской культуры, а техническое мастерство, легкость процесса сочинения позволяли ему быть невероятно плодовитым. Он с равным энту-

знаком и успехом обращался ко всем жанрам музыкального искусства. Он писал мессы (4) и антемы (около 20), светские кантаты (22) и струнные квартеты (8), камерные сочинения и песни, органные сонаты и оркестровые рапсодии (6), концерты (10), симфонии (7) и оперы (9). Его сочинения крупной формы, хоровые работы и, особенно, симфонии, выдают сильное влияние Брамса. (Исключение в спектре воздействий, оказанных на музыку Станфорда, составляет вердианский «Stabat Mater».) Его стилистическая ориентация не менялась и тогда, когда композитор обращался к фольклорному, ирландскому, музыкальному материалу (преимущественно в рапсодиях и симфониях).

Также плодovit был и Пэрри. К любому фестивалю или музыкальному празднеству он создавал сочинение крупной формы. Он писал во всех жанрах, кроме оперы. В этом можно усмотреть влияние его пуританского воспитания и взглядов и, с неменьшим основанием, отражение особой судьбы оперы в Англии. Он писал камерную музыку и органные сочинения, кантаты и сборники вокальной лирики, хоровые песни и оркестровые сочинения, инструментальные работы, оратории и симфонии. Как и Станфорд, Пэрри не избежал воздействия Брамса (в особенности «Немецкого реквиема»). Но, помимо Брамса, в музыке Пэрри слышно влияние вагнеровской оперной декламационности и чувствуется стремление к такому единству выражения, какое достигнуто в «Тристане». Если в вокальной лирике Пэрри посчастливилось создать несколько истинных шедевров (преимущественно на стихотворения близкого ему по духу Джона Мильтона), если значительным его достижением являются библейские оратории, то его поздние кантаты один из композиторов назвал «благородными неудачами» (см. 86, с. 141). Наиболее своеобразная и индивидуально характерная часть его наследия — песни. Пэрри писал их на протяжении всей жизни. Среди них — 12 тетрадей «Английской лирики», в которых содержатся песни, различные по масштабу (от коротких и простых куплетных до развернутых «сцен»), отмеченные литературным вкусом, тонкостью музыкального воплощения текста, мелодической изобретательностью и органическим единством фортепианной и вокальной партии. Наиболее актуальным самому Пэрри представлялся жанр оратории. Он стремился придать ему современный и одновременно универсальный смысл. Во вступлении к одной из своих библейских ораторий («Юдифь») он писал, что его интересует не индивидуальная судьба и не конкретное событие, а универсальный аспект событий и

судеб. Он стремился создать «философскую ораторию», что, однако, вело в его собственных ораториальных сочинениях к перегруженности проблематикой. По словам английского историка музыки, «пуританин и артист всегда боролись в нем, и компромисс приносил прекрасные результаты» (77, с. 108).

Уточним в заключение место и значение Пэрри и Станфорда в истории нового английского музыкального возрождения. Ясность целей, характер и направленность их многогранной деятельности, одушевленной высокими идеями и усиленной значительностью их личностей, позволили им выступить с особой убедительностью и рельефностью на фоне английской музыкальной культуры XIX в., обозначив резкую грань в ее эволюции. Но удалось ли им в творчестве достичь целей, к которым они призывали, осуществить задачи, которые ставили перед своим и грядущим поколениями английских композиторов? В ответ на этот вопрос приведу свидетельство Густава Холста. «Для меня, — сказал он, — оно (новое возрождение. — Л. К.) началось на 20 лет позднее (чем 1880 г. — год создания «Освобожденного Прометея» Пэрри. — Л. К.), когда я впервые услышал «Энигма-вариации»<sup>12</sup> Элгара» (1899 г. — Л. К.) (105, с. 500). Такое мнение знаменательно, ибо ни Станфорд, ни Пэрри не смогли вывести английскую национальную композиторскую школу на европейскую музыкальную арену. Об английской музыке заговорили на континенте лишь в связи с творчеством Эдварда Элгара, их младшего современника.

Если сопоставить для сравнения вклад Пэрри, Станфорда и Элгара в область хоровой музыки, в частности в столь важный для национальной традиции жанр оратории, то обнаружим, что Пэрри и Станфорд ввели в ораторию (и кантату) такие литературные тексты, которые были и современными, и отличались высокими поэтическими качествами, и главное — основывались на национальных источниках. Но именно Элгар «Сном Геронтия» (1900) «ворвался» в XX в. и заставил европейских музыкантов (в их числе — Рихарда Штрауса; см. с. 27 книги) говорить о себе и о школе, которую он представлял. Вклад Элгара оказался существенней и в другой важной сфере — в сфере национальной оркестровой, симфонической музыки. К 30-м гг. XX в. имя Элгара на континенте звучало синонимом музыки Англии. Разницу между тем, что озна-

<sup>12</sup> Энигма (фр.) — загадка; произведение Элгара также называют «Вариациями на загадочную тему».

чало творчество Пэрри и Станфорда для истории английской музыки, с одной стороны, и Элгара — с другой, точно определил один из английских музыковедов: «В то время как музыка Пэрри и Станфорда говорила по-немецки с английским и ирландским акцентом (имеется в виду использование Станфордом ирландских народных мелодий. — Л. К.)... музыка Элгара говорила по-английски с немецким акцентом» (70, с. 20).

Так первый этап нового музыкального возрождения Англии предстает внутренне неоднородным, расчлененным, и если Пэрри и Станфорд деятельностью своей тесно связаны с, условно говоря, проторенессансным<sup>13</sup> периодом рассматриваемой эпохи, то имя Элгара открывает собственно творческий период нового возрождения.

## Глава 2.

### ПРОЦЕССЫ СТАНОВЛЕНИЯ

**П**ервым истинным композитором, которого дала Англия со времен Пёрселла, называют Эдварда Элгара (1857—1934). Он был самоучкой, рос вдали от Лондона и был практическим музыкантом — играл на скрипке, управлял небольшими провинциальными оркестрами, для которых писал музыку, сменил отца на должности церковного органиста (1885). В юные годы ему импонировала пышность музыки Мейербера, он любил Листа. Среди его ранних работ — песни, кантаты, которые сейчас представляют интерес с точки зрения национальной хоровой традиции. Кантаты Элгара различны по внутрижанровым разновидностям: среди них — так называемые драматические («Карактакус», 1897), одические («Музыкальные мастера», 1912), балладные («Черный рыцарь», 1892). На первом этапе творчества, вплоть до начала XX в., он формировался и развивался как мастер вокальной и хоровой музыки. Его вершинным достижением стала оратория «Сон Геронтия» (1900) — религиозная оратория, музыка которой словно вбирает в себя лучшие черты предшествующих сочинений Элгара.

В последние несколько лет XIX и в начале XX в. Элгар

<sup>13</sup> Термин В. Н. Лазарева; аналогичен термин, предложенный Д. С. Лихачевым — предвозрождение.

входит в пору творческой зрелости. Его музыке свойственны лиризм, поэтичность, красочность, оттенок мистицизма. Ей также присуще праздничное начало — помпезное (церемониальные марши, оды, гимны), пышное, как выражение патриотических настроений, характерных для искусства Англии данной эпохи.

Такое настроение — примета духа времени (представляется уместным сравнение с Кипплингом) и отражает мировосприятие художника. В Викторианскую эпоху «буржуазное общество, окончательно укоренившееся, торжествовало победу, его экономические и социальные основы и его господствующие идеи держались прочно. Философский, социальный и бытовой оптимизм, вера в промышленный, технический и научный прогресс укреплялись разносторонними успехами Англии и подъемом ее авторитета» (57, с. 42).

Кэвендишская лаборатория, физическая лаборатория при Кембриджском университете (основана была в 1871 г.), руководимая крупнейшими учеными своего времени — Джеймсом К. Максвеллом, Джоном У. Рэлеем, Джозефом Дж. Томсоном, позднее Эрнестом Резерфордом, — стала одной из ведущих научно-исследовательских лабораторий мира. Здесь были сделаны важнейшие открытия, в числе которых, например, открытие универсальной элементарной частицы, электрона (1897), единой для любых веществ.

В то время, о котором идет речь, сложилась колониальная Британская империя, занимавшая ведущее место в мировой экономике.

Стаечная борьба 60—70-х гг., острые аграрные кризисы, начавшиеся с 70-х гг., подъем рабочего движения в 80-е гг. (в 1881 г. в Англии была создана первая социалистическая партия) изредка сотрясали прочные устои викторианской Англии. Однако ко второй половине XIX в. английская буржуазия, богатая и могущественная, имела значительный опыт политических компромиссов, и потому в Англии социальные противоречия чаще всего разрешались компромиссным путем.

Насколько отражалось такое положение страны в гражданском самочувствии англичан, свидетельствуют письма иностранцев, путешествовавших по Англии и живших там. «Англия, — писал еще в конце 50-х гг. А. И. Герцен, — велика и сносна только при полнейшем сохранении своих прав и свобод, не спетых в одно, одетых в средневековые платья и пуританские кафтаны, но допустившие жизнь до гордой самобытности и незыблемой юридической уве-

ренности в законной почве» (см. там же). Приведем также свидетельства, относящиеся к границам эпохи. Ф. Энгельс писал 29 ноября 1842 года из Лондона: «Если... понасть в гущу английской жизни, то удивишься, с каким поразительным спокойствием и уверенностью здесь каждый смотрит вперед в будущее» (42, с. 496). Ф. И. Шалляпин (его гастроли в Лондоне с труппой Дягилева относятся к 1914 г.) в «Страницах моей жизни» пишет: «... Весь Лондон, от доков до Вестминстерского аббатства, вызвал у меня подавляющее впечатление своей грандиозностью, солидной и спокойной уверенностью его людей в их силе, их значении» (61, с. 189).

Англия становилась мощнейшей империей, и в Лондоне был создан имперский парламент. «Политический корабль, качаясь на волнах судьбы, завися от благоприятных ветров, от одобрения Палаты лордов и капризов королевы, шел неплохим ходом» (47, с. 323). Первый министр парламента Дизраэли писал лорду Дерби: «Хотя политика Англии — мирная политика, но ни одна нация так не готова к войне, как мы» (см. там же, с. 333). Англия «сохраняла для многих умов, даже трезвых и лишенных национальной узости, высокие и патетические оттенки мысли и чувства» (57, с. 52), а положение страны и ее граждан «казалось... всем прочим народам Европы достойным зависти» (42, с. 618—619).

Чувство уверенности, ощущение прочности бытия свойственно и музыке Элгара, которая, как считает Нэвил Кардус, «вырастает из этого исторического периода, как дерево из плодородной почвы» (см. 73, с. 247). И хотя фактически Элгар творил не столько в Викторианскую, сколько в Эдвардианскую эпоху, дух времени оставался неизменным, ибо со сменой правителя общий курс правления и жизни поначалу не изменился.

Следующий этап творчества Элгара вызревает в недрах первого — в «Сне Геронтия» обращает на себя внимание своеобразие и мастерство оркестрового письма. Поэтому кажется неудивительным, что вслед за ораторией композитором были созданы эффектные оркестровые пьесы, которые подтвердили мастерство владения оркестром: увертюра «Кокни» (1901), симфоническая поэма «Фальстаф» (1913), затем — Скрипичный концерт (1910) и две масштабные симфонии (соответственно 1908 и 1911 гг.). Поворотным пунктом на пути к музыке оркестровой и симфонической стало произведение, написанное за год до «Сна Геронтия» и принесшее 42-летнему Элгару популярность и прижизненную славу. Это — симфонические «Вариации на



загадочную тему» или «Энигма-вариации», премьерой которых дирижировал Ганс Рихтер, исполнявший их также в Германии и в Австрии. Цикл «Энигма-вариаций» своеобразен, загадочен тем, что его автор — подобно Роберту Шуману (а впоследствии Альбану Бергу) — буквами, составляющими инициалы имен его друзей, обозначает каждую из вариаций, в которых создается оригинальный музыкальный портрет. Сама тема тоже скрыта, ее обнаружение и является загадкой каждой вариации и всего оркестрового цикла.

В симфонических сочинениях Элгара ощутима энергия, жизненный тонус, роднящий его с Рихардом Штраусом; сходным представляется и тип их тематизма — яркий, динамичный, пластически рельефный, с широко разбросанными интервальными ходами. «„Энигма-вариации“, — пишет Хауэс, — свидетельствуют, что в Элгаре страна обрела оркестрового композитора первой величины» (86, с. 171). Элгар словно придал английской музыке чувство уверенности, завоевав новый плацдарм — сферу оркестровой и симфонической музыки для современной национальной композиторской школы.

Для английской музыкальной культуры такой акцент на музыке оркестровой имел особо важный, принципиальный смысл — вспомним цитированное выше суждение Станфорда об оркестровой музыке как наиболее слабой стороне музыкальной культуры страны и об оркестрах как наиболее отсталой области ее жизни.

Справедливости ради следует отметить, что небольшие курортные города Англии издавна имели свои оркестры (в Бате, например, ежегодно с 1704-го по 1939 г. играл оркестр — старейший в стране). Однако репертуар составляла танцевальная и легкая музыка. И только к концу XIX в. систематически, а не в виде исключения такие оркестры стали включать в свой репертуар произведения западно-европейских композиторов-классиков и даже современных английских композиторов. В числе последних были Александер Макензи, Фредерик Коуэн, Сэмюэл Кольридж-Тейлор и другие; Этель Смит и Эдвард Элгар дирижировали своими сочинениями. Некоторые из провинциальных коллективов становились школой для английских музыкантов, выросших в этой среде и впоследствии с ней связанных (Густав Холст, к примеру, начинал практическую музыкальную деятельность тромбонистом в Брайтоне, где оркестр под управлением Станислава Вурма играл преимущественно вальсы Иоганна Штрауса).

Но не во всех городах Англии были оркестры: в Лидсе

и Плимуте, например, их не было, однако Манчестер и, в особенности, Бирмингем обладали определенной симфонической традицией. В Бирмингеме, по выражению Хауэса, словно бродил «оркестровый фермент» (86, с. 197). И родоначальником композиторов так называемой бирмингемской группы (иными словами, симфонической) был Элгар. Композиторы, причисляемые к этой группе (Гренвил Банток, Хавергал Брайан, Джулиус Харрисон), не отрекались от национальной хоровой традиции, но основные их интересы простирались в области музыки оркестровой. В таком контексте становится ясным, сколь «престижными» для композиторской школы Англии явились завоевания Элгара в оркестровой музыке.

Что же было в период между Элгаром, с одной стороны, Холстом и Уильямсом — с другой, то есть между теми композиторами, значение которых в исторической перспективе столь велико? Какой путь прошла английская композиторская школа? Заметим сразу же, что временной отрезок невелик: на рубеже веков Элгар создал лучшие, принесшие ему заслуженную славу произведения — спустя десятилетие, на рубеже 10—20-х гг. появились первые зрелые оригинальные опусы Уильямса и Холста. Но необходимо учитывать необычайно интенсивный, ускоренный темп эволюции английской музыкальной культуры в рассматриваемый период. В таком свете кажется естественным различие художественных идеалов: эти композиторы явились представителями качественно разных этапов нового музыкального возрождения страны. Творческие индивидуальности Холста и Воана Уильямса складывались в недрах своего времени, начала XX в. — времени исключительно бурного в европейском искусстве. Вместе с тем европейский художественный опыт эпохи объясняет направленность их творчества меньше, чем «кровная связь» с насущными задачами национального музыкального искусства.<sup>1</sup>

Борьба за национальные музыкальные идеалы, сопровождаемая становлением национальной тематики, отторжением и усвоением достижений инонациональных культур, сопутствовала творческому пути многих художников, младших современников Элгара.

Можно группировать композиторов этой эпохи по поколениям. К первому отнесем Элгара, Дилиуса, Сирила Скотта, Бантока, ко второму — Воана Уильямса, Холста, Джона Айрленда, Фрэнка Бриджа — они заложили прочный фундамент новой национальной школы, который укрепили композиторы следующего, третьего поколения —

Блисс, Бакс, Бенджамин, Баттеруорт, к четвертому поколению отнесем Уолтона, Типпета, Раббра, Лэмберта, Бёркли, Роусторна, Бриттена — их творчество составило актив школы, они утвердили завоевания английской композиторской школы нового времени на мировой музыкальной арене.

По поводу изучения истории по поколениям выдающийся французский историк Марк Блок писал: «Что до периодичности поколений, в ней... нет никакой правильности. Границы поколений то сужаются, то раздвигаются, в зависимости от более или менее быстрого темпа социального движения. Были в истории поколения длинные и краткие... Поколениям... неизбежно свойственно взаимопроникновение. Ибо разные индивидуумы не одинаково реагируют на одни и те же влияния... Итак, понятие «поколение» очень гибко, как всякое понятие, которое стремится выразить без искажения явления человеческой жизни. Но вместе с тем оно соответствует реальностям, ощущаемым нами как вполне конкретные» (6, с. 100). Сказанное вполне приложимо к предложенной выше группировке английских композиторов.

Однако если даты жизни дают возможность распределить их по группам, то живое творчество с трудом укладывается в заранее уготованные рамки. Современниками и даже ровесниками являлись художники, представляющие разное историческое время, различные этапы эволюции школы, воплощающие идеалы разных поколений. Специфика английского музыкального возрождения такова, что подсказывает иной, более приближающийся «к контурам самой действительности» (*А. Бергсон*) метод рассмотрения — не хронологический, горизонтальный, а вертикальный, рассекающий исторический этап и расслаивающий эпоху на отдельные тенденции, направления, которые развиваются одновременно, идут параллельно или на встречу друг другу, соприкасаются и снова расходятся.

На рубеже веков английская композиторская школа решала для себя важнейшие проблемы одновременно на уровне музыкальной технологии и эстетики.

Подобно своим современницам, английская композиторская школа столкнулась, прежде всего, с проблемами европейского музыкального романтизма во всем их объеме. И естественно, что искусство Вагнера стало их средоточием. Властное воздействие вагнеровской музыки в Англии можно сравнить лишь с его же влиянием тогда во Франции или же с влиянием Генделя в Англии XVIII в. Почва для этого была исключительно благодатной: поми-

мо той значительной роли, которую играли немецкие музыканты и немецкая музыка в Лондоне, английские композиторы нескольких поколений (начиная со второй половины XIX в.) воспитывались в Германии либо проходили через воспитание немецкой музыкой, чему также способствовало сравнительно позднее открытие английской национальной консерватории. Авторитет немецкого классического образования был велик в Европе, и потому будущие композиторы устремлялись в города Германии: во Франкфурте у И. Кнорре учились Р. Куилтер, Б. Гарднер, С. Скотт, П. Грейнджер, Н. О'Нейл, у Хиллера в Кёльне — Ф. Кордер, в Лейпциге у М. Хауптмана и И. Мошелеса — А. Салливан, у Ф. Рейнеке и С. Ядассона — Ф. Дилиус. Это было таким же знамением времени, как позднее, в первую треть XX в., получение музыкального образования в Париже. И Пэрри и Станфорд, одержимые мыслью создания национальной композиторской школы, находились — и как композиторы, и как педагоги — под немецким влиянием.

Первым нарушил эту традицию Воан Уильямс, уехав учиться в Париж к Равелю. Дилиус и в творчестве и в жизни обособился от своих германоцентристски настроенных современников. Банток, Скотт и Холст, каждый по-своему, повернули творческие интересы в сторону Востока, его философской мысли, художественной культуры, характерных образов, что само собой предполагало смену ориентаций в недрах европейского музыкального опыта. Таковыми были стремления художников. Однако в собственно композиторском творчестве отказ, отречение от немецкого романтизма проходили сложнее — эта проблема не могла быть решенной сразу и бесповоротно, ибо вместе с литературными идеями, темами, поэзией и философией романтической эпохи завоевания австро-немецкого романтизма вошли «в поры» европейской музыки. Да и сами жанры, к которым обращались английские композиторы, — симфония, например, или симфоническая поэма, — предполагали опору на плодотворнейший опыт австро-немецкой школы, на определенные индивидуализированные решения, ставшие уже типовыми.

Но если романтическая симфоническая поэма в штраусовском понимании либо брамсовская (реже — брукнеровская) симфония определяли концепцию и внешний облик симфоний и поэм английских композиторов, то все же именно Вагнер остался для них символом и «солнечным сплетением» романтизма, и вагнеровское влияние, распространенное вглубь и вширь музыки в Англии, просвечива-

ло сквозь сочинения английских композиторов в разных жанрах. Здесь, вероятно, существен и такой момент. Сама вагнеровская идея «совокупного произведения искусства» (Gesamtkunstwerk), предполагающая не только синтез различных видов искусства, но и синтез музыкальных жанров (вспомним об ораториальных чертах, наиболее явно проступивших в «Парсифале», или о симфонизации оперной композиции), была близка композиторам, представителям той национальной традиции в европейской музыке, в которой главенствующую роль с середины XVIII ст. играла оратория, вобравшая в себя опыт как оперы, так и симфонии и впитывающая его постоянно в ходе своей эволюции.

Плодоносной была традиция Вагнера в английской опере на начальных этапах рассматриваемой эпохи. «Английскими „Мейстерзингерами“» называют одну из опер Станфорда — «Кентерберийский пилигрим» (1884), написанную на английский сюжет, из Чосера; вагнеровской тетралогией инспирирована трилогия Джозефа Холбрука, созданная на основе кельтской мифологии (1911—1929); Ратленд Боутон в 1914 г. открывает в Глэстонбери специальный театр — «английский Байрёйт» — для постановки своих вагнерианских опер, сюжеты которых основаны на легендах и балладах романтизированного «Артурова цикла».

Уже на рубеже веков английские композиторы делали настойчивые попытки выйти из-под влияния немецких классико-романтических традиций, пустивших на английской почве столь глубокие корни. Вспомним, что Пэрри хотел создать — в противовес мендельсоновской — национальную разновидность философской оратории. Крупным достижением стала трилогия малых кантат Элгара «Дух Англии» (1917).

В надежде обновить свой музыкальный язык английские композиторы обращаются, в основном, к современной французской музыке. В сочинениях Сирила Скотта импрессионистическая красочность воссоединяется с романтическим ориентализмом<sup>14</sup>.

Поначалу Скотт воспринимался как «английский эквивалент» Дебюсси (см. 86, с. 192). Однако на самом деле Скотт был истинным представителем своей Эдвардианской эпохи, подобно Элгару, и суть его творчества определялась

<sup>14</sup> Фортепианные пьесы «В стране Лотоса», «Китайская серенада», «Индийская сюита», «Египет», «Впечатление о „Книге джунглей“ Киплинга», «Русская ярмарка».

ярким, красочным, романтическим мировосприятием. К образам Востока обращался и Гренвил Банток, чья «ориентальная» музыка отмечена поисками своеобразной красочности<sup>15</sup>. Мир восточных образов, настроений, восточной культуры и философской мысли все же не меняет основ мышления композитора. Для него образ Востока — условный, к которому тяготели многие европейские художники и композиторы времени. Уместно напомнить также, что именно в это время Англия стала родиной так называемых «колониальной новеллы» и «колониального романа».

В рассматриваемом ракурсе показательной представляется эволюция творчества Арнольда Бакса: в его ранних работах ощутимо воздействие австро-немецкого романтизма (Вагнера, Р. Штрауса, Малера), затем, после посещения в 1910 г. России, — музыки Римского-Корсакова; позднее в камерных сочинениях он осваивает красочную палитру французского импрессионизма (Дебюсси). Поездкой к Равелю пытается достигнуть окончательного высвобождения от немецкого воспитания, чтобы раскрепостить гармонический язык и оркестровый стиль, Воан Уильямс. Это был тактически точный шаг. Усвоив импрессионистическую манеру письма, композитор впоследствии стал самобытным мастером музыкального пейзажа.

Помимо довольно многочисленных частных воздействий, в сознании английских композиторов импрессионизм нашел глубинный отклик. Но если в живописи Англии есть художники, предвосхитившие (Уильям Тёрнер) и своеобразно преломившие (Джемс Уистлер, Томас Гёртин) достижения импрессионизма, то музыкальный импрессионизм в Англии беднее. Правда, новооткрытия импрессионизма, и прежде всего Дебюсси, — связанные с новым ощущением сонорности, с новым представлением о музыкальном пространстве, динамике, тембре, с заново осмысленным ценностным отношением к звуку, — широко вошли в арсенал средств композиторов родины «пейзажа и маринны... где у англичан меньше всего соперников в Европе» (*Ш. Нодье*; см. 59, с. 9). Примечательно, что пейзажность, ощущение пленера, импрессионистичность нашли отражение в тех сочинениях, в которых использован фольклорный материал (у Дилиуса). Таков тип оркестровых идиллий, которые нередко, по существу, являются сюитами или рапсодиями

<sup>15</sup> Таковы три цикла песен для хора, оркестра и солиста «Из Омара Хайяма», 1906—1909, опера «Жемчужина Ирана», балет «Египет», симфоническая поэма и балет «Лалла Рук», камерно-оркестровые «Китайские ландшафты», песни на стихотворения китайских поэтов, шесть вокальных циклов «Песни Востока».

на фольклорном материале, как, например, фантазия Дилиуса «В летнем саду» (1908). Произведения на народные темы — естественное и закономерное явление на аналогичном историческом этапе во многих других европейских школах — все же отличаются в одном отношении: хотя подход к фольклорной теме остается традиционным, у английских композиторов нет потребности обязательно ввести этот материал в недра сонатной формы. Настроению любования природой в целом соответствует сюитность как смена картин. И здесь музыкальный импрессионизм поэтизировал и тем самым усиливал чисто художественное воздействие сочинений такого рода. В то же время конкретизация, жанровая прежде всего, музыкального материала и всего произведения в конечном счете снижала, обытовляла возможности музыкального импрессионизма.

И тут мы назовем композитора, который стоит в стороне от основного пути английской музыки обсуждаемой эпохи, композитора, тесно связанного как с английской, так и с французской культурой. Это — Фредерик Дилиус (1862—1934). Если попытаться написать групповой портрет композиторов эпохи, то в общей композиции Дилиус займет место не в центре, а сбоку, к тому же место обособленное. Но нередко позиция и ее функции — в зависимости от угла зрения, а также в исторической перспективе — в структуре целого бывают переменными (в качестве примера сошлемся на исторически изменчивое осмысление наследия Баха или на Брамса, чей консерватизм обернулся радикальным и многоплановым новаторством для музыки XX в.).

Современник Элгара, Дилиус получил музыкальное образование, как указывалось, в Лейпциге (1886—1888) в те годы, когда Малер и Никиш выступали там с музыкой Вагнера, когда звучали симфонии Брамса. Однако это не оказало на Дилиуса того воздействия, какого можно было бы ожидать. Дело не только в природных склонностях Дилиуса, чья индивидуальность резко обозначилась в его самых ранних работах, но также и в том, что он приехал в Лейпциг после трехлетнего пребывания на юге США. Негритянский фольклор, духовные песни негров, специфический инструментарий — все воспламеняло и питало творческое воображение молодого Дилиуса на протяжении раннего, наиболее острого и глубокого по реакции и потому решающего в становлении художника этапа. Опера «Коанга», симфоническая поэма «Гайавата», оркестровая сюита «Флорида», «Аппалача» для хора с оркестром были и непосредственным откликом чуткого музыканта на но-

ные экзотические впечатления, и одновременно школой композитора-самоучки. Вероятно поэтому Дилиус из пребывания в Лейпциге не вынес того, что являлось характерным для немецкой музыки в целом и собственно лейпцигской школы. Наоборот, его внимание приковала к себе отмеченная национальным своеобразием музыка Эдварда Грига. (Норвежский музыкант также обучался в Лейпциге, но не принял метод обучения в тамошней консерватории.)

Грига и Дилиуса связывали долгие годы дружбы. Григ раскрыл в Дилиусе такие грани натуры, которые оказались созвучными скандинавской культуре (Дилиусы были датского происхождения) и чутки к различным ее проявлениям. Вот откуда ведет начало «скандинавская линия» в творчестве (и жизненных обстоятельствах) Дилиуса: близкое общение с Августом Юханом Стриндбергом, композитором Кристианом Синдингом и художником Эдвардом Мунком, любовное использование норвежских народных мелодий («Слушая первую кукушку весной», 1911), народных поэтических образцов («Песни на норвежские тексты», 1889—1890), обращение к своему любимому датскому писателю Йенсу Петеру Якобсену<sup>16</sup> за сюжетом для оперы (опера «Фенимор и Герда» по новелле «Нильс Линн», 1919), за текстами для оркестрово-хоровой поэмы «Арабеска» (1911).

Дилиус — автор 4-х инструментальных концертов и 6-ти опер, симфоний он не писал. Но наибольшие творческие удачи композитора связаны с сочинениями немасштабными, чаще всего вариационной формы, в которых проявляется его искусство создания множественности тончайших оттенков настроения. В его операх сцены картинны, и здесь, как в оркестровых произведениях, он тяготеет к идилличности. Образы природы находят широкое отражение в его творчестве — и в инструментальных миниатюрах, и в хоровых сочинениях, и в операх.

С 1888 г. Дилиус жил во Франции, где и похоронен. Он жил среди французских художников, был знаком с Полем Гогеном, встречался с Морисом Равелем и Флораном Шмиттом, восхищался оркестровым искусством Клода Дебюсси. Он был связан с художественной средой, которая жила идеями и настроениями импрессионистического и постимпрессионистического искусства. Отсюда кажется понятным, почему именно Дилиус является представителем английского музыкального импрессионизма.

<sup>16</sup> На поэтический текст Якобсена написаны «Песни Гурре» А. Шёнберга (1901—1911).



Вместе с тем Дилиус, наряду с Элгаром, упрочил фундамент новой английской композиторской школы.

Качественно новую, высшую ступень движения возрождения обозначило творчество Холста и Уильямса.

Продолжу приведенную в конце прошлого раздела главы цитату (см. с. 63): «В то время как музыка Пэрри и Станфорда говорила по-немецки с английским и ирландским акцентом... музыка Элгара говорила по-английски с немецким акцентом, Воан Уильямс и Холст стремились делать для английской музыки то, что Сметана... делал для музыки Чехии... развивая... собственную национальную линию, независимую от «тевтонской традиции» (70, с. 20).

### Глава 3.

#### ИСКАНИЯ И СВЕРШЕНИЯ

**В** данной главе объединены повествования о двух крупнейших композиторах, с именем которых связаны художественные достижения эпохи нового музыкального возрождения Англии.

Объединены они не по внешним признакам: дело не в том, что композиторы почти ровесники (оба родились в первой половине 70-х гг. прошлого века) и почти одновременно начали свой творческий путь, и даже не в том, что являли собой исключительный пример личной дружбы (о чем будет сказано дальше), — дело в их общей позиции, творческой и жизненной.

Можно сказать, что Холст и Уильямс завершили то, что делали Пэрри и Станфорд, на ином, более высоком идейном и эстетическом уровне. Они сумели осуществить задачи нового возрождения музыкальной культуры страны, выполнили важную историческую миссию обновления английского музыкального искусства. Наделенные исключительным талантом, разносторонне себя проявившие, они чутко реагировали на веяния времени и не только осознавали задачи, стоящие перед национальной музыкой, а также давали им небывало полное и порой совершенное творческое воплощение. Если Элгар и Дилиус вывели профессиональную композиторскую школу Англии из регионального круга на европейскую арену, то Холст и Воан Уильямс утвердили ее авторитет на европейском континенте и даже за его пределами — в США.

Их многое объединяло.

Оба были подлинными деятелями. Они равно ощущали свое призвание как в композиторском творчестве, так и в педагогике или работе с хоровыми коллективами. В этом нельзя не усмотреть непосредственной связи с традициями, установленными Станфордом и Пэрри. Но знаменательно, что в условиях общего подъема английской музыкальной культуры Холст и Уильямс расширили поле деятельности: помимо всего, они явились организаторами провинциальных музыкальных фестивалей и тем самым породили традицию, которой придерживались их наследники (упомяну хотя бы бриттеновский фестиваль в Олдборо).

В обретении национального стиля они словно были спаянными единой направленностью своих творческих устремлений, сколь различными ни были проявления этих устремлений. Фольклор и староанглийская музыка как опора развития национальной школы, с одной стороны, и установление новых связей с современной европейской музыкой, с другой, — такое совмещение или, точнее сказать, равновесие центробежных и центростремительных сил в их творчестве принесло английской профессиональной композиторской школе столь необходимый ей качественный рывок.

Этих двух художников связывали узы самой тесной дружбы с момента их встречи в Королевском колледже музыки в 1895 г. Они совместно обсуждали решительно все: занятия в колледже, концерты, на которых бывали, литературу и поэзию, которой увлекались, и собственные сочинения. Свою музыку они показывали друг другу вплоть до самой смерти Холста. Воан Уильямс называл эти обсуждения сочинений «уроками», а Холст вспоминал, что «не так уж много получил от официальных учителей, как от приятеля» (84, с. 19). В свою очередь, приведу одно из воспоминаний Уильямса, напечатанное в его «Музыкальной автобиографии»: «...После первой оркестровой репетиции «Иова» (оригинальное балетное сочинение в жанре маски. — Л. К.) он (Холст. — Л. К.) буквально ползал на коленях, умоляя меня выбросить некоторые ударные, из-за которых партитура была перегруженной. Перегрузка партитуры всегда была одним из моих недостатков...» (там же).

Ни Холста, ни Воана Уильямса не заботило «право первенства» в выборе литературного источника или композиционной идеи — то был пример бескорыстной дружеской привязанности, плодотворного взаимовлияния. Даже их переписка не помогает выяснить, кто все же был первым

в том или ином случае. Несомненно, что творчество и деятельность каждого из композиторов были импульсом для другого.

Общим для них было то, что оба они на определенном этапе творческой эволюции решительно отвергли немецкую романтическую традицию, осознав ее сковывающее воздействие, и оба открыли для себя (и, что особенно важно, для всей английской музыки) два взаимосвязанных источника: фольклор и традиции староанглийской композиторской школы. «Холст и Воан Уильямс были... революционерами, которые отстаивали независимость Англии» — так пишет о них исследователь эпохи нового музыкального возрождения Фрэнк Хауэс. Специальная глава его книги, посвященная этим двум композиторам, называется «Эмансипация». Восстановление прерванной нити подлинно национальной традиции как основы творчества — вот историческая миссия, которую они несли. Опубликованная после смерти композиторов книга, содержащая их многолетнюю дружескую переписку, носит показательное название — «Наследники и мятежники».

Существуют многочисленные частные моменты сходства, совпадения в их замыслах, взаимное цитирование. Такие примечательные детали создают живое представление о творческом диалоге композиторов. Так, к примеру, оба они испытывали сильное влечение к Томасу Харди и Уоту Уитмену. «Морская симфония» Воана Уильямса повлияла на «Хоровую симфонию» Холста, а та, в свою очередь, вызвала к жизни многое в пантеистической «Пасторальной симфонии» Уильямса. Уильямс писал музыку к радиопостановке по «Возвращению на родину» Харди, эпизод из которого лег в основу «Эгдона Хита» Холста. Либретто и жанр «Кабаньей головы» Холста, как представляется, и подтолкнули Воана Уильямса к созданию на основе «Виндзорских проказниц» Шекспира комической оперы «Влюбленный сэр Джон». Опера «Савитри» повлияла на решение камерной оперы «Всадники моря» Уильямса, а «Марс» и «Нептун» из «Планет» Холста — на II и IV части Шестой симфонии Воана Уильямса. В скерцо Партиты Уильямса использован алжирский наигрыш из «Бени Мора» Холста. Примеров подобного рода, сувениров и знаков взаимного внимания, много. Однако такая мера творческой и человеческой близости ни в коей мере не затушевывала их резко очерченных индивидуальностей.

1. Во вступительной заметке к книге дочери Холста об отце (первое издание — 1938) Ральф Воан Уиль-

ямс написал: «Густав Холст был великим композитором, прекрасным учителем и большим другом»<sup>17</sup>.

Холст прожил жизнь, полную непрерывных поисков. На вопрос одного из друзей, каковы были его самые ранние работы, композитор ответил: «Они явились результатом знакомства с трактатом Берлиоза об инструментовке... и незнания многого из теории музыки» (84, с. 14). В его ранних опусах слышно влияние Грига и Вагнера, особенно в обильно хроматизированной гармонии. Станфорд, в чьем классе Холст занимался в Королевском колледже музыки, прививая ученикам вкус и внимание к высокому мастерству, приветствовал попытки подражать Вагнеру — так были написаны хоровые песни и часть струнного секстета. Позднее замысел шестичастной «Японской сюиты», написанной в 1915 г. по заказу японского танцовщика, снабдившего композитора подлинными народными темами, выдает осведомленность в эволюции творчества И. Ф. Стравинского. О том же свидетельствуют и поиски в области ритма, и частое применение ритмической оstinатности. Стравинский, вероятно, — самое сильное влияние, которое испытал на себе уже сложившийся композитор. Оно относится к 1914 г. (К этому добавим яркое впечатление от исполненных двумя годами раньше Генри Вудом впервые в Лондоне «Пяти оркестровых пьес» ор. 16 Арнольда Шёнберга, что могло стимулировать сонорную фантазию Холста.) Но в знаменитых «Планетах» (1914) — в красочной партитуре, насыщенной ярким, оригинальным и вместе с тем запоминающимся тематизмом, ритмически изобретательной и отмеченной блестящей инструментовкой, — слышно увлечение не столько Стравинским, сколько музыкой Н. А. Римского-Корсакова, А. Н. Скрябина.

Сложной и насыщенной была интеллектуальная жизнь Холста. Его духовные искания отмечены интенсивностью. В 90-е гг. Холст увлекся идеями утопического социализма в той форме, как они были выражены Уильямом Моррисом, старшим современником композитора. Холст стал членом Хаммерсмитского социалистического общества. На воскресных вечерах слушал лекции Морриса, Бернарда Шоу и других социалистов. К этому времени относится «Осенняя песня» для женского хора без сопровождения на стихотворение Морриса (1899), несколько хоровых песен было написано в 1902—1903 гг. В 1902 г. оркестр г. Барнмута исполнил раннюю «Котсуолдскую симфонию»

<sup>17</sup> В английском подлиннике трижды в качестве прилагательных Уильямс пишет слово «great», что означает «великий».

Холста, медленная часть которой посвящена памяти Морриса.

Большое влияние на Холста оказал Уот Уитмен. Не столько пламенные публицистические строки Уитмена, либо остро поставленные социальные темы или прославляющие Америку стихотворения побудили композитора писать музыку. Не урбанистическое, свойственное Уитмену, близко Холсту, а пантеистическое, выраженное в космических чувствах и ощущениях, которыми изобилует поэзия Уитмена. Ведь «он (Уитмен. — Л. К.) уверял, будто каждую строчку создает на берегу океана, проверяя ее воздухом и солнцем» (55, с. 50). Произведений, созданных на тексты Уота Уитмена, немало. Открывает список оркестровая увертюра «Уот Уитмен» (1899) — дань восхищения личностью поэта. Дочь композитора Имоджин среди ранних его работ наиболее значительной называет «Таинственного трубача», созданного в 1904 г. и отредактированного в 1912-м (85, с. 13). Примечательно, что поэма Уитмена «Таинственный трубач» (1872) из цикла «От полудня до звездной ночи» завершается гимном радости, созвучным финалу Девятой симфонии Бетховена, и это могло служить дополнительным стимулом для Холста. В каталоге работ композитора (см. 102, с. 80) жанр этого опуса определяется как сцена для сопрано с оркестром. К тому же 1904 г. относится песня на стихотворение из поэмы «Листья травы» Уитмена. Правда, это был своеобразный конкурс: на один текст одновременно писали музыку и Холст и Воан Уильямс, и оба согласились с тем, что песня Уильямса лучше. Когда разразилась первая мировая война, Холст вновь обращается к Уитмену, на сей раз к его гражданственной поэзии, и создает «Погребальную песнь по двум ветеранам» для мужского хора, медных и ударных инструментов, а в год окончания войны — «Оду смерти» для хора и оркестра.

Не только Холст, но также Дилиус и Воан Уильямс, столь разные по складу мышления и темпераменту художники, были вдохновлены поражающими своей свежестью и новизной стихами американского поэта. Обращение к Уитмену является и знамением времени и традицией, так как Уитмен был по-настоящему признан в Англии еще в 60-е гг. прошлого века. Открыл его Олджернон Суинбёрн, последний классик викторианской Англии. В одной из своих статей он сравнил Уитмена с гениальным В. Блейком и обратил к нему свои «Предрассветные песни». «...Вскоре оттуда же, из Англии, Уильям Россетти, член прерафаэлитского братства, написал Уоту Уитмену... письмо явно от-

ражало восторженное мнение об Уитмене того круга английских художников, поэтов и мыслителей, в котором вращался автор. Это было мнение и Данте Габриэля Россетти, и Уотса Дэнтона, и Уильяма Морриса, и Берн Джонса... и многих других» (60, с. 74). Таким образом, Холст словно поддерживает эту нить традиции духовной жизни Англии своего времени.

Еще одно имя необходимо назвать — имя великого современника Холста Томаса Харди. Когда Холст был студентом колледжа, он познакомился с поэмами Харди, написал несколько песен для голоса с фортепиано на его стихотворения. Три из них он послал писателю, ответившему ему любезным письмом. В 20-е гг. Харди и Холст сблизились. В одном из писем (к Уитэкеру от 21 апр. 1922 г.) композитор упоминает о посещении Томаса Харди. Их внутреннюю близость исчерпывающе разъясняет симфоническая поэма «Эгдон Хит» (1927), написанная под впечатлением эпизода из «Возвращения на родину» Харди, — эпизода, в котором дано описание Дорсетской пустоши. В пояснении к поэме «Эгдон Хит» Холст так и пишет: «Программой послужило настроение (разрядка моя. — Л. К.) из эпизода повести Харди». Для Холста описанное Харди было не только идеалом красоты — это было созвучно его пониманию природы и чувств человека перед родной природой. Харди скончался, не услышав поэмы. Ее премьерой, которая состоялась в феврале 1928 г., дирижировал сам композитор.

Среди современников-соотечественников Холст выделялся глубокой тягой к Востоку, к восточной культуре, восточной мысли. Внешним толчком послужило знакомство с книгой Р. У. Фрэзера «Молчащие боги и солнцем пропитанные земли». Самое имя Фрэзера требует краткого экскурса в историю Англии и вызывает ассоциации с другими явлениями английской культуры рубежа XIX и XX вв.

Р. У. Фрэзер был знатоком жизни и культуры Индии, чему свидетельством служат его труды. К примеру, «Британская Индия», вышедшая в 1896 г., к 1917 г. претерпела восемь изданий. Труды Фрэзера отражали важную сторону политической и экономической жизни Великобритании, с середины XVIII в. ведшей систематическое завоевание Индии. Эскалация этого процесса к середине XIX в. — упомяну англо-майсурские (1767—1799), англо-маратхские (1775—1818) и англо-сикхские (1845—1849) завоевательские войны — отразилась как в капле воды в капризном желании королевы Виктории получить титул императрицы

Индии, который и был ей присвоен в 1876 г. Тесная связь Англии с крупнейшей своей колонией, обладавшей древней и своеобразной культурой, подкрепляла интерес в определенных кругах английского общества к духовным ценностям Индии. В данном контексте уместно вспомнить имя Редьярда Киплинга, жившего с конца 90-х гг. в Индии, или тот факт, что именно тогда в литературе Англии зародились и распространились жанры «колониального романа» и «колониальной новеллы». Книги Фрэзера отражают всеобщий интерес. Но в то же время нельзя интерес этот назвать «нейтральным» — так, к примеру, 16-я глава «Британской Индии» (обращает на себя внимание заглавие книги: не «Индия», а «Британская Индия») называется «Моральный и материальный прогресс под британским правлением».

Дабы яснее представить себе масштаб знаний Фрэзера, назову еще две его книги: «Литературная история Индии» и «Индия через прошлое и настоящее» (1915), в 12-ти главах которой рассматриваются все аспекты индийской мысли, школ, толкование священных книг, соотношение христианства и индуизма и многое другое. Книга Фрэзера «Молчащие боги и солнцем пропитанные земли» увлекла Холста и пробудила влечение к восточной культуре.

В 1899 г. Холст начал работу над либретто оперы в трех актах «Сита» (законченная в 1906 г., она не была поставлена). Сам Холст назвал ее «доброй старой вагнеровской болтовней» (см. 84, с. 26). Попутно он пишет симфоническую поэму «Индра» (1903). Он обращается к Риг Веде — священной книге древних индусов. Перевод его не устраивает, и он идет в Британский музей за подлинником. С этого момента Холст решает изучить санскрит, чтобы в подлиннике читать индийские священные книги и эпос. С этой целью он поступает в Университетский колледж.

Холст никогда не бывал в Индии, не изучал индийской музыки — его интересы не были этнографическими. Индия для него, как Грузия для Балакирева или Испания для Дебюсси — обобщенный и идеальный образ Востока, воображаемый иной, незападный мир, и он стремился в музыке найти ему выражение и находит его в особых, непривычных ритмоинтонациях и колорите.

Четыре группы «Хоровых гимнов из Риг Веды» на собственный перевод Холст создавал с 1908-го по 1912 г. (первые две группы содержат по 3 гимна, 3-я и 4-я — по 4). В них композитор варьирует исполнительский состав: однородный хор во 2, 3 и 4-й группах, смешанный — лишь в 1-й; оркестр используется в первых двух группах, в 3-й — жен-

ские голоса сопровождает арфа, в 4-й — мужской хор сочетается со струнной группой и медной.

Если для «Ситы» Холст использовал эпизод из эпоса «Рамаяна», то «Махабхарата» вызвала к жизни оперу «Савитри» (1908) на собственный текст, которую критика единодушно признает шедевром. «Савитри» — первая английская камерная опера после пёрселловской «Дидоны» (3 солиста — Савитри, Смерть, Сатьявар, хор за сценой и оркестр из 12 исполнителей). Для полноты данной группы произведений Холста назову еще «Бени Мора» — по определению композитора, «ориентальную сюиту» в 3-х частях (1909—1910), финал которой основан на подлинной алжирской мелодии. «Санскритский период», как называют его английские музыковеды, завершает ода для хора и оркестра «Облачный посланник» (1912) из поэзии Калидасы. И если Холст больше не обращается за сюжетами к восточной культуре, то интереса к ней он не терял никогда, более того — влияние индийской философии усиливается к концу его жизни, о чем явственно свидетельствует эпистолярное наследие композитора.

Истоки подобного влечения, постепенно заполнявшего жизнь композитора, по всей вероятности, множественны и коренятся в особенностях его мироощущения. Однако очевидно, что эта тяга не вступала в противоречие с его прежними духовными привязанностями, сколь разными на первый взгляд они ни выглядят, а может восприниматься как их продолжение или метаморфозы единого. Ясно, что она продлевает пантеистическую линию творчества Холста, находившую различное преломление в соприкосновении с Харди и Уитменом или священными книгами. Здесь то возникает, то исчезает оттенок мистицизма, прочерчивающий путь к «планетарной», вселенской теме («Планеты»). Холста несомненно привлекало «пантеистическое восприятие Вселенной», которое пронесено индийским народом через всю его историю и стало «существенным признаком национальной психологии и духовной культуры Индии» (66, с. 18).

Есть многочисленные точки соприкосновения любимого Холстом Уитмена с жизнью Востока. Обратимся к авторитету постоянного переводчика, глубокого знатока, ценителя и пламенного пропагандиста поэзии Уитмена К. И. Чуковского. Он пишет: «Египетские мистики, персидские суфиты, китайские таоисты, упанишады и веды сродни его «Листьям травы». Эдуард Карпенгер в оригинальной статье берет отдельные строки священных индуcских книг, Лао-Цзы и Нового завета и, сопоставляя их с такими же



строками Уитмена, демонстрирует их однородность». Одну грань личности поэта Чуковский характеризует так: «Человек созерцательный, «индусского» склада души...» — и далее: «Уитмен, как индусы... чувствовал» (см. 55, соотв. с. 19, 16, 59). Быть может и Густав Холст так же ощущал эти свойства личности и поэтической души Уитмена?

Так замыкается круг: Моррис, близкий Уитмену-демократу, Уитмен-пантеист, сроднившийся с индийской мыслью. Эти излучения вбирает в себя Холст, своеобразно преломляя их в своем творчестве.

В произведениях «санскритского периода», наряду с использованием традиционных для европейской музыки ориентальных приемов и элементов (например, увеличенная секунда, прихотливый ритмический рисунок или орнаментально варьируемые подлинные восточные мелодии — алжирский напев в «Бени Мора»), созданием статичных музыкальных состояний, словно передающих созерцательный дух индийской философии, Холст стремится найти более глубокий контакт западной и восточной культур — явление, характерное для жизни начала нашего столетия, и осуществлял он это стремление по-своему, не согласуясь с тем, что делал его старший современник Дебюсси.

Итак, древняя культура Индии явилась важным источником, питавшим творческое воображение композитора.

Два других источника предстают в единстве: это — фольклор и английская музыка XVI и XVII вв.

Как мы уже говорили, Ральф Воан Уильямс, самый близкий друг Холста, начал собирать народные песни в поисках опоры для своих творческих исканий (декабрь 1903 г.). Первые песни были им записаны в Эссексе, в деревне Ингрейв. Уильямс познакомил Холста с Шарпом, и тот попросил композитора аранжировать песни, собранные в Хэмпшире. Затем появилась «Сомерсетская рапсодия», которую Холст открывает своей любимой народной песней «Июньский розовый бутон». Обработки народных песен, кэрол приводят к тому, что собственный музыкальный язык Холста становится проще, очищается от усложненной хроматизированной гармонии, вступающей в противоречие с народными напевами. Однако, как и у Бартока, подлинное обновление наступает не тогда, когда Холст пишет сочинения на фольклорном материале, но в тех оригинальных работах, где этот опыт находит более глубокое или опосредствованное воплощение, — например, в «Плаче Гекубы» (1911), где декламация вызывает в памяти манеру пения английских певцов.

Множество обработок народных мелодий для хора

(«Двенадцать уэльских песен» для смешанного хора без сопровождения), струнного («Фантазия на темы британских народных песен», взятых в 1916 г. из собрания Гардинера в Хэмпшире) и духового (два сборника морристанцев, 1910—1911) оркестров. Кульминацией этой, условно говоря, фольклорной линии творчества Холста стала опера «Кабанья голова» (1924) на сюжет сцен в таверне из «Генриха IV» Шекспира. В этой одноактной опере, названной композитором интерлюдией, интересны комическо-пародийные моменты: на Вагнера, на итальянскую оперу XIX в. (невольно напрашивается сравнение с «Оперой нищего» — пародией на Генделя и итальянскую оперу того времени!). Дабы стала очевидной суммирующая роль этой оперы в творчестве Холста, назову источники ее музыкального материала: два ценнейших собрания — Уильяма Чэппела «Популярная музыка старого времени» и Плейфорда «Учитель танцев» в издании Шарпа; к ним прибавим сборник Шарпа «Мелодии морристанца» и собрание народных песен Гардинера. «Кабанья голова» подтверждает мысль о том, что фольклорное движение в Англии не было замкнутым, оно находило практический «выход», отзыв в творчестве английских композиторов.

В начале века Воан Уильямс, начавший работу над изданием «Английской гимнодии», знакомит Холста с псалмами, старыми кэрл XVI в. Но было бы ошибочным предполагать, что Холст не знал староанглийской музыки: в программе концерта, который дал в 1892 г. руководимый им Хаммерсмитский социалистический хор, значатся мадригалы Морли, хоры Пёрселла. Однако стойкий интерес к английской музыке XV—XVII вв., обращение к ней во всей полноте проявлений, относится к указанному времени.

Холст был крупнейшим среди своих современников знатоком музыки XV—XVII вв. В его время никто не знал классическую английскую музыку так, как знал ее Холст. На лекциях он говорил о том, что Джон Дауленд — такой же великий мастер песни, как и Шуберт, и знакомил с его музыкой. Сохранились его заметки к лекциям, в которых он обращает внимание на творчество Сэмюэля Уэсли (записи 1927 г.), заметки к лекциям о мадригалистах. В статье 1926 г. «Мой любимый композитор Тюдоровской эпохи» Холст писал о Томасе Уилксе, сравнивая его творчество с искусством Бёрда, Морли, Гиббонса. Однако это не было чисто теоретическим знанием. О том, что практически дало Холсту это знание, свидетельствует контрапунктическое письмо композитора, особенности которого восходят к технике английских полифонистов эпохи Ренессан-

са. В каталоге произведений Холста обнаруживаем редакции пёрселловской театральной музыки (1916—1918), в которых он заново оркеструет сюиту с добавлением духовых и ударных, то есть приспособлявая к современному оркестру; в 1916 г. аранжирует для женского хора песни и гли Генри Лоуэса, Томаса Арна, более старые, анонимные (сборник называется «Старые мелодии и гли»). Изучение музыки Пёрселла отразилось в свободе и естественности речитативов в трех одноактных операх: сатирической «Круглый дурак» (1923), написанной в традиции Гилберта и Салливана (в концертной практике живет балетная музыка, которой опера открывается), упомянутой интерлюдии «Кабанья голова» и фарсовой «Сказке бродячего школяра» (1929).

Среди театральных произведений Холста обращает на себя внимание жанровая разновидность «хоровой балет». Среди работ такого рода — ор. 45 № 1 и 2: «Золотой гусь» по сказке братьев Grimm, написанный в 1926 г. для Морли-колледжа, и «Утро года» (1907) — для Общества английского народного танца. Сам жанр предполагает аналогию с маской, где танцевальное начало соседствовало с вокальным.

Вкратце охарактеризую другие сочинения Холста, не столь явно принадлежащие к намеченным выше линиям творчества.

Среди сочинений 20-х гг. выделяются три инструментальных опуса, два из которых написаны под знаком одной и той же формообразующей идеи. Это — оркестровая Фугированная увертюра и Фугированный концерт в трех частях, созданный в манере камерных концертов XVIII в. с усилением роли контрапунктических приемов письма. К двум названным произведениям приближается по стилю Двойной концерт для двух скрипок с оркестром (1929) в трех частях (Скерцо, Плач и Вариации на *basso ostinato*). В связи с этой группой сочинений Холста вспомним, что именно в 20-е гг. в музыкальном искусстве континентальной Европы получает распространение неоклассицизм. Это время наибольшего резонанса Октета Стравинского и «Камерной музыки» ор. 36 Хиндемита. В такой перспективе проясняются творческие поиски Холста, очевиднее образцы, на которые он ориентируется, отчетливее выявляется тенденция, с которой он как ищущий художник соприкасается.

В последнее творческое десятилетие были созданы два крупнейших произведения — Хоровая симфония и Хоровая фантазия. (Вторая хоровая симфония на стихи Джорджа

Мередита, работа над которой длилась с 1926 г., осталась незавершенной.)

Пятичастная Хоровая симфония написана на стихи Джона Китса (1924) и композиционно близка «Морской симфонии» Воана Уильямса. Весь ее образный строй характерен для Холста: гимническая прелюдия «Призыв к Пану» (I часть), излюбленное им соединение песенного и танцевального начал в «Песни и Вакханалии», где сопрано поет песнь, а хор воплощает танцевальное начало с ритмическим остinato в нечетном размере  $7/8$  (II часть), медитативная III часть — «Ода к греческой урне», скерцо в народном духе (Fancy-Folly's Song) и финал («Spirit here that Reignest»).

Хоровая фантазия для сопрано соло, хора, органа, струнных, медных и ударных инструментов написана в 1930—1931 гг. к фестивалю Трех хоров в Глочестерском соборе. Текстom послужила «Ода музыке», написанная Р. Бриджем, одним из любимых поэтов Холста, в 1895 г. к празднованию 200-летия Пёрселла.

Обращу внимание на поиски разного в сходном и сходного в разном: хоровые симфония и фантазия, фугированные увертюра и концерт, три одноактные комические оперы в различных жанровых разновидностях. Таков присущий Холсту метод сочинения.

Историческая заслуга Холста заключается в том, что он отвергал влияние немецкой романтической традиции, властно воздействовавшей на композиторское мышление его предшественников и современников. Опорой ему служили народная песня, национальная музыкальная традиция и глубинный интерес к Востоку — то, что было свойственно, в тех или иных сочетаниях, многим европейским композиторам, представителям других национальных школ, решительно порвавшим с вагнеровским влиянием, и прежде всего — Равелю и Дебюсси. Однако здесь можно усмотреть аналогию лишь в тенденции, но не по существу, так как все три названных фактора — народная музыка, старая национальная традиция и выход за пределы европейской культуры — представлены у Холста, Дебюсси и Равеля в разных «дозах» и в различной степени взаимосотнесенности.

Замечательный музыкант — композитор и исполнитель, дирижер и педагог, Холст был неразрывно связан с практической музыкальной жизнью, она составляла суть его повседневной творческой деятельности. Лишь однажды, по его словам, он жил «жизнью настоящего композитора», то есть только писал музыку. Это было в 1924 г.,

когда Холсту врачи предписали покой, и он жил в Тэкседе, работая над Хоровой симфонией. Все остальные годы, с 17 лет и до смерти, он одновременно с сочинением музыки был обременен множеством практических обязанностей: до 20-летнего возраста служил органистом и хормейстером в деревне Уик Риссингтон, а в соседней деревне дирижировал местным хоровым обществом — он дебютировал здесь ораторией старого английского мастера Джона Фармера «Christ and his Soldiers». После поступления в Королевский колледж музыки в 1893 г. Холст работал летние месяцы тромбонистом в небольших приморских городах Англии — это позволяло ему брать билеты в «Ковент-Гарден» на вагнеровские вечера. Позднее (1898—1903) он играл в оперном театре и Шотландском оркестре, которые много гастролировали. В конце 90-х гг. Холст стал первым дирижером Социалистического хора Хаммерсмита (района Лондона).

С начала века также начинается педагогическая деятельность Холста, которая не прерывалась до конца его жизни. Первой школой, где он учительствовал, была женская школа на юго-востоке Лондона. Затем Холст был назначен директором другой, более крупной школы в рабочем районе Хаммерсмит — эту школу он не оставлял вплоть до смерти. Одна из его бывших учениц вспоминает о своих впечатлениях, когда, 8-летней, она была ученицей Холста. «Он был блестящим и застенчивым человеком. Из мира его дальнозоркости через маленькие очки... выглядывала невероятная живость. Хотя в классе нас было только двенадцать, он ужасно волновался, дирижируя нами, стараясь, чтобы все делалось вовремя, и настойчиво требуя очень чистого интонирования» (см. 84, с. 29). В полном каталоге произведений Холста, изданном в год его 100-летия, упоминается множество небольших сценических работ, посвященных детским школам. Они отмечены выдумкой в сюжете и изобретательностью оркестрового сопровождения. Таковы, например, двухактная юмористическая оперетта «Идея» (1896) или пантомима «Cinderella» (1902) и многие другие.

Будучи педагогом вечерних классов в Passmore Edwards Settlement в центре Лондона, Холст руководил первым лондонским исполнением двух баховских кантат и позднее «Крестьянской кантатой», также впервые здесь прозвучавшей. Наконец, в 1907 г. его назначили директором Морли-колледжа, основанного в конце XIX в. специально для детей рабочих. Придя в Морли-колледж, Холст нашел в особенно плохом состоянии оркестр, который состоял из

двух скрипок, флейты, трех кларнетов, корнета и фортепиано. Спустя 4 года разросшийся оркестр и хор исполнили «Корольсву фей» Пёрселла, не ставившуюся 214 лет (с 1697 г.).

Когда в 1913 г. Холст приехал отдохнуть в деревню Тэксед, его заинтересовал местный церковный хор и его своеобразная «локальная» манера петь полузакрытым ртом. «Так пели и некоторые другие хоры в восточных районах Англии, — пишет дочь Холста в книге об отце, — будто оберегая себя от северо-восточного ветра» (84, с. 40). Композитор помогал хору, учил петь музыку Бёрда и других старых мастеров. Ему пришла в голову мысль объединить хоры лондонских школ и колледжа, где он работал, с местным, чтобы петь Баха, Пёрселла. В 1916 г. состоялся первый музыкальный фестиваль в Тэкседе. Он длился 4 дня, на протяжении которых в церкви пелась духовная музыка, в чайной — елизаветинские любовные песни, раунды, под открытым небом исполнялись народные песни, моррис-танцы; звучали мотеты, мадригалы, игрались скрипичные, виолончельные пьесы. Выступал и знаменитый холстовский сводный хор. (Все описанное вызывает в памяти музыкальный праздник «День в Плёне» Пауля Хиндемита, 1932). Впоследствии, не имея возможности присутствовать на праздниках в Тэкседе, Холст помогал готовить фестиваль.

Конец первой мировой войны застал Холста в Константинополе, где он был музыкальным организатором «Молодежной христианской ассоциации». И, наконец, в течение 5 лет (1919—1923) он вел класс композиции в Королевском колледже музыки. Среди его учеников — такие впоследствии выдающиеся композиторы Англии, как Артур Блiss и Робин Милфорд, Эдмунд Раббра и Майкл Типпет.

Таков «послужной лист» Холста.

Он любил преподавание, отдавал ему все силы. Сколько бы времени ни отнимала у него педагогическая работа, он, по свидетельству дочери, ни разу не упрекнул преподавание в том, что оно мешает творчеству. По-прежнему, как тогда, когда Холст играл в оркестрах, практическое музицирование и живое общение с музыкантами через музыку было его внутренней потребностью. Холст был счастлив в общении с молодежью. Столь же отзывчивой была и молодежь к нему. Примечательный в этом плане факт: когда в 1932 г., в середине цикла лекций в Гарвардском университете (США), куда Холст был приглашен на полгода, композитор заболел и был вынужден лечь в боль-

ницу, студенты в знак глубокой симпатии и уважения дали в его честь концерт.

Эдмунд Раббра свидетельствует, что на занятиях в классе Холста царила трезвая ясность суждений, определенность намерений, естественная логичность задач и целей, не было тяги к таинственному, мистическому, которую можно было бы заподозрить у автора «Планет», «Гимнов Риг Веды» и «Ситы». Его ученики в своей каждодневной работе были тесно связаны с повседневным трудом учителя: хоровое пение, оркестровка, корректура новых сочинений. Уроки Холста становились фокусом, в котором преломлялись и собирались воедино все стороны его творческой деятельности.

Из сказанного становится ясным, почему главные достижения Холста-композитора связаны с оркестровой и хоровой музыкой в их чистых и смешанных жанровых разновидностях, почему он так рано обрел мастерство, неотъемлемое от требований четкости мысли, идеи и ясности целей — след педагогического опыта и, вероятно, прирожденного педагогического таланта.

Как яркая и самобытная личность, Холст оказывал воздействие и на тех, кто не был его прямым учеником. Назову столь разных композиторов, как Джеральд Финци и Бенджамин Бриттен. Живой и пытливый ум, богатая фантазия, незаурядный исполнительский опыт, неустанные и интенсивные поиски (Холст «избегал успеха посредством легкого самоповторения», — пишет об учителе Раббра) сделали произведения Холста в любом жанре большим явлением в музыкальной жизни Англии.

2. Ральфа Воана Уильямса называют «Нестором современной английской музыки» (91, с. 137—138). Ему суждена была долгая жизнь (1872—1958), и его долгий творческий путь отличается исключительной целеустремленностью. В одной из своих статей он пишет: «Конечно, мы всему должны учиться у великих мастеров, и самое важное, чему мы можем научиться, — это их уверенности в своих творческих замыслах» (13, с. 38).

Заслуживает внимания интеллектуальная среда, в которой родился и рос Воан Уильямс. Он был из рода, давшего миру и Англии Чарлза Дарвина и Джозайю Веджвуда<sup>18</sup>. Воспитывался он в двух университетских центрах

<sup>18</sup> Дж. Веджвуд (1730—1795) — выдающийся мастер керамики (некоторые его работы, выполненные по заказу Екатерины II, хранятся в Эрмитаже).

викторианской Англии: в Кембридже, в Тринити-колледже, известном не только замечательными учителями (Ч. Вуд — сочинение, А. Грей — орган), но и европейскими связями (вспомним о традиции присвоения Кембриджским университетом почетных званий крупнейшим европейским композиторам), и в Оксфорде. В Лондонском Королевском колледже музыки он был учеником Пэрри и Станфорда. Самостоятельная практическая музыкальная деятельность (органист в церкви и дирижер небольшого хорового общества в Кембридже) совпала с продолжением занятий в Королевском колледже музыки, где он учился одновременно с Айрлендом и Данхиллом, Хартом и Джонсом, Говардом и Холстом. Обучение в двух колледжах представляется ему недостаточным, и в 1897 г. он едет в Берлин к Макс Бруху. Жажда Воана Уильямса учиться казалась неутолимой: в 1900 г. он обратился с просьбой об уроках к Элгару, но получил отказ с предложением обратиться к Бантоку. Уильямс не последовал совету. Желая освободить себя от властных пут немецкой музыкальной традиции, он помышляет о поездке в Париж и поначалу предполагает избрать наставником Венсана д'Энди. Но потом — через посредство Мишеля Кальвокоресси и Мориса Деляжа, близких друзей Мориса Равеля, членов кружка «Апаши», — Воан Уильямс решает обратиться к Равелю. Это было в 1908—1909 гг.

Равель в это время был известен как автор поражающих необычностью, свежестью и мастерством фортепианного цикла «Отражения» и симфонической «Испанской рапсодии», знаменитой «Игры воды» и «Естественных историй». В это время он работал над одним из самобытнейших своих сочинений «Ночной Гаспар», писал оперу «Испанский час».

Ральф Воан Уильямс к 1908 г. был также автором сочинений, позднее принесших ему славу. Среди них — вокальные работы на стихотворения Данте Габриэля Россетти и Кристины Россетти, кантата «Вперед, к неизведанным землям» на стихи Уота Уитмена, исполненная на Лидском фестивале под управлением Станфорда, на его же поэмы он писал в это время «Морскую симфонию», и песни на тексты Харди (имена поэтов характерны для интересов Воана Уильямса на протяжении всего творческого пути).

Работы 1906—1908 гг. показательны, они предсказывают направление, в котором будет развиваться его зрелое творчество: в 1906 г. Уильямс опубликовал собрание «Английской гимнодии», которое сыграло решающую роль в его и Холста творческой «переориентировке»; в том же



году были написаны, на материале фольклорных поездок, три «Норфолкские рапсодии», задуманные поначалу как симфония (Folk-Song Symphony).

Можно попытаться представить себе встречу и уроки 36-летнего Уильямса, уже вступившего на путь, который для себя определил основным (от ранних работ отказался), и 33-летнего Равеля, выдвинувшегося в первый ряд французских композиторов и уже утвердившего свое столь значительное место в музыкальной культуре Парижа. Отметим несходство человеческого склада. К тому же комичен контраст внешнего облика учителя (крошечного роста) и ученика (огромного роста).

Первая встреча была трудной. Воан Уильямс вспоминает, что, прослушав его сочинение, Равель смутился и сказал: «Пожалуйста, напишите маленький менуэт в стиле Моцарта». Я ответил: «Я бросил все — работу, друзей, карьеру, чтобы приехать сюда и учиться у вас, — и я не собираюсь писать «маленький менуэт в стиле Моцарта». После этого мы стали большими друзьями, и я многому у него научился» (см. 106, с. 79).

Равель знакомил английского композитора с произведениями русских мастеров, творческие принципы которых оказались близкими Уильямсу. Он давал ученику упражнения по оркестровке, выбирая преимущественно фортепианные сочинения русских композиторов, которые были незнакомы Уильямсу. Они работали над «Антаром» Римского-Корсакова; позднее, следуя совету Равеля, Уильямс познакомился с «Соловьем» Стравинского и полюбил эту партитуру. Равель занимался с Воаном Уильямсом тем, чем сам был увлечен (в 1908 г. труппа Дягилева поставила в Париже «Бориса Годунова» с Шаляпиным в главной роли). Равель дал почувствовать Уильямсу, что именно русская школа принесла с собой, как сказал Флоран Шмитт, «обновление в музыку нашего усталого Запада» (см. 64, с. 62). По-видимому, тот факт, что английский музыкант встретился с Равелем в 1908 г., был благотворным для Уильямса. Но не только исторический момент в эволюции французской музыки XX в., но и личные качества Равеля были поучительны для Уильямса. Уильямс писал о Равеле: «Он — самый точный человек из всех, кого я встречал. Как только я начинаю ощущать какой-либо свой недостаток, он тут же указывает мне на него или говорит в точности то, что я лишь наполовину чувствовал или едва улавливал в своем сознании» (см. 71, с. 50).

Неудивительно, что, пройдя такую школу — или, вернее, было бы сказать, такие разные школы, — Ральф Воан

Уильямс стал замечательным педагогом. Весь его богатый личный опыт ученика служил ему в его педагогической работе. Он побуждал учеников к взаимному обсуждению работ — так, как делали всю жизнь они с Холстом. Элизабет Маконки вспоминает: «Его ученики и после окончания курса продолжали ходить к нему за критикой и советом. Я всегда обнаруживала, что обдумываю его советы, что сказанное им было правильным, даже если мне поначалу и не нравилось это» (см. там же, с. 65).

Ральф Воан Уильямс с 47 лет (1919) был профессором композиции в Королевском колледже музыки и доктором музыки в Кембридже. Он создал свою школу (среди его учеников — Блисс и Лэмберт, Маконки и Милфорд, Уайт, Гиббс и Раббра), и его ученики были «творческими внуками» первых деятелей нового музыкального возрождения страны. Воана Уильямса как педагога высоко ценили и в Англии и в США, где он неоднократно читал циклы лекций. Курс лекций, прочитанный им в 1932 г. в университете штата Пенсильвания, лег в основу книги «Национальная музыка», а лекции, прочитанные в 1954 г. в Корнельском университете, стали книгой «Становление музыки». Памяти умершего друга и товарища студенческих лет Арнольда Бакса посвятил 83-летний Уильямс свои «мемориальные лекции» в университете ирландского города Корк, где скончался Бакс.

Воан Уильямс с 1895 г. не прерывал дирижерской работы. Он сменил Хью Аллена на посту дирижера крупнейшего в Англии Баховского хора, с 1913 г. в течение четырех десятилетий регулярно дирижировал концертами музыкальных фестивалей в Лей Хилл, устроительницей которых была его сестра.

Трудно очертить грани деятельности Уильямса — диапазон огромен: от участия в академическом издании пёрселловских сочинений (15-й том — 1905, 18-й том — 1910) до маленьких деревенских фестивалей и праздников. Важнее другое: его деятельность неразделима с творчеством, и неразрывность этой связи ощущается во всем. В его хоровых работах сказывается опыт дирижера Баховского хора (в «Sancta Civitas»), в его вокальной декламации — опыт работы над пёрселловскими творениями. Направленность его творчества характерна для него как крупнейшего художника и одновременно деятеля нового английского возрождения — большинство его сочинений написано для любительских коллективов, предназначено для исполнителей-непрофессионалов. Деревенские фестивали (для них написаны Пять мистических песен, 1911, Фантазия на рожде-

ственные гимны, 1912, оркестровая Фантазия на тему Томаса Таллиса, 1910), студенческие театры (для них — опера «Влюбленный сэр Джон», 1928, музыка к комедии Аристофана «Осы», 1909, балет «Старый король Коул», 1923), хоровые кружки и любительские общества, народные танцевальные коллективы — это «питательная среда» Воана Уильямса. И что не менее важно — композитором руководит желание достигнуть такой тесной взаимосвязи профессиональной музыки с бытовой, отличающейся высоким уровнем, как это было в музыкальной культуре Англии со времен раннего Возрождения вплоть до XVIII в. (Неудивительно, что Уильямсу были близки идеи *Gebräuchsmusik*, вдохновлявшие и Хиндемита.) «Величайший художник, — пишет Уильямс, — является таким же гражданином своего отечества, как и самый незначительный певец в захудалой деревне: оба они и все, кто между ними, — звенья той же самой цепи» (13, с. 33).

Среди источников, питавших творчество Воана Уильямса, важнейшим является народная песня. Уильямс был среди первых собирателей английского фольклора (перечень его коллекции см. 92, с. 647—681), участвовал в организации и деятельности английского фольклорного Общества, редактировал ценнейшие памятники народной культуры (*Oxford Book of Carol*, *The English Hymnal*), публиковал свои коллекции песен (1908 — сборник «Народные песни Восточных районов»), обрабатывал их (1912 — Народные песни для школ, 1917 — Избранные народные песни для голоса с фортепиано — совместная публикация с С. Шарпом, 1920 — Двенадцать традиционных кэрл из Херефордшира, 1926 — Шесть обработок английских народных песен для виолончели и фортепиано). Именно народная песня помогла Уильямсу выработать индивидуальный стиль. Композитор на всю жизнь остался принципиальным приверженцем того пути, который в английском музыкознании называют «националистическим» (точнее было бы определить его как «национальный»). «Многие молодые композиторы, — говорит Уильямс, — ошибочно воображают, что смогут встретить отклик во всем мире прежде, чем добьются успеха дома. Не естественно ли предположить, что те, у кого общая с нами жизнь, история, нравы, климат, даже пища, могут сообщить нам некую тайну, о которой неспособен сказать чужестранный композитор, хотя он, возможно, пишет выразительнее, сильнее и технически совершеннее? Это тайна национального композитора, тайна, к которой лишь он имеет ключ, которую не может разделить с ним ни один иностранец и которую только он

может сообщить своим соотечественникам... Порой мы забываем, что пересаженная со своей родной почвы музыкальная идея никогда не сможет приблизиться к оригиналу... Мне рассказывали, что, когда в Калифорнии начали сажать виноградные лозы, виноградари пробовали импортировать растения из Италии или Франции и пересаживать их в свою почву. В результате виноградные гроздья приобрели особый, характерный вкус — столь сильно было влияние почвы, в которую они были высажены. Вряд ли я должен разъяснять мораль этого рассказа. Если корни искусства вросли в свою собственную почву и если эта почва способна дать им нечто особое, тогда это искусство может дойти до всего мира и сохранить при этом свою душу» (13, с. 35—36, 38). Такое стремление врасти в свою почву свойственно Уильямсу на всем его творческом пути. В 10, 20, 30, 40 и 50-е годы он обрабатывает народные песни — они служили ему основой для кантат («Народные песни четырех времен года», 1949), инструментальных и вокальных сочинений, балетов и опер, для музыкального сопровождения к кинофильмам (например, «Земля людей», 1943). Он обрабатывал напевы из Сассекса (1929) и Норфолка (1906), из Ньюфаундленда (1934) и Уэльса (1920, 1955)<sup>19</sup>.

Возвращаясь время от времени к подлинному фольклорному материалу, он, словно Антей, принимает к родной земле («к своей почве» — любимое его выражение), черпает от нее новые силы. «Интернациональный стиль в музыке мертв и бесцветен, как эсперанто» — таково непреклонное убеждение Воана Уильямса, его вера (см. 95, с. 26).

В непосредственной работе с фольклорным материалом он постигал специфические особенности национальной музыкальной речи. Известны слова композитора, написанные им во Вступлении к партитуре балладной оперы «Влюбленный сэр Джон»: «Когда народная мелодия кажется мне уместной в ситуации, я использую ее. Если же я не могу найти соответствующей народной песни, я... создаю что-нибудь свое». Высказывание Воана Уильямса, как нам кажется, имеет и полемический оттенок: из 120 минут звучания музыки оперы лишь 15 минут отведено подлинным

<sup>19</sup> Выборочно перечислю некоторые сочинения: «Норфолкские рапсодии» (1906), «Фантазия на рождественские песни» (1912), «Восемь традиционных рождественских песен для голоса с фортепиано» (1919) и «Три органые прелюдии на темы уэльских гимнов» (1920), «Фантазия на тему популярной елизаветинской баллады „Greensleeves“» (1934) и «Девять кэрол для мужских голосов» (1942).

народным напевам (см. 71, с. 262). Цитирование народных мелодий не противоречит его индивидуальному стилю, важнейшим истоком которого является фольклор. Именно поэтому цитирование для Уильямса — не замкнутый период или преодолённый художником этап эволюции творчества (сравним, к примеру, с Яначеком), но важный и органичный принцип его творческого метода. Связи же с фольклорными ритмоинтонациями, вошедшими в плоть и кровь его музыкального языка, ощутимы и в опере «Путешествие пилигрима», открывающейся и завершающейся величественным в звучании медных инструментов старым гимном «Йорк», в увертюре к «Осам» Аристофана, в его симфониях и других произведениях. А в опере «Всадники моря» (1936) Воан Уильямс выработал экспрессивную речитативную манеру на основе крестьянской ирландской речи. В творчестве композитора давно забытые песни, гимны (5 вариантов «Dives and Lazarus», 1939), баллады, кэрол обрели второе рождение.

Другим источником, питающим творчество Ральфа Воана Уильямса, стала музыка Англии эпохи Тюдоров. С именем Уильямса связывают открытие творчества выдающихся композиторов староанглийской школы — учителя Уильяма Бёрда Томаса Таллиса, Орландо Гиббонса и Генри Лоуэса. Вместе с их музыкой он, а вслед за ним и другие английские композиторы, «вошел» в мир искусства «золотого века» английской культуры. Думается, не случайно музыка «славного прошлого» Англии заняла такое важное место в творчестве Воана Уильямса: то было время не только мощного расцвета искусств, но — что важнее всего для Уильямса! — их теснейшей связи с народным искусством (особенно ощутимой в музыке и театре Англии). Оркестровая фантазия на тему одной из псалмовых мелодий Томаса Таллиса воскрешает стиль лирического мадригала, хоровая сюита «Пять тюдоровских портретов» (1935), в партитуре которой нет подлинных народных мелодий, проникнута духом английской музыки той эпохи, эпохи Генриха VIII. И в других сочинениях, написанных в разные годы, возрождаются традиции вёрджинелистов и пёрселловской инструментальной музыки — в Партите (1948), Concerto grosso (1950), Фортепианном концерте (1931) и «Осах», где финал явственно напоминает «Колокола» Бёрда, мадригалистов — в Фантазии на рождественские песни, в «Пяти тюдоровских портретах», многоголосных песнях на тексты Шекспира (1935, 1951) и народные слова и так далее. Связи эти не внешние, а глубинные — они кроются в особенностях полифонических, вариационных

приемов, в специфике фактуры, характерности ладогармонического языка.

Творчество Ральфа Воана Уильямса соприкасается с английскими народно-национальными традициями во всех их проявлениях. Его «Рождественская ночь» (по Диккенсу, 1926), «Иов» (1930) и «Свадебный день» (1938) — балеты, но не традиционной классической хореографии, а старой национальной хореографии, они оживляют маску XVII в. и с нею английские бытовые танцы; оперы «Хью-гуртовщик» (1924) и «Влюбленный сэр Джон» (1928) — специфически английские балладные оперы.

«Английскость» творчества Воана Уильямса состоит не только в любви к фольклору и близости его языка фольклорным оборотам или модальности его основы, но — в темах, образах его сочинений.

Поэтические тексты, которые он избирает, помимо библейских, имеющих в Англии всенациональное значение, характерны для него как английского художника. Увлечение Уитменом — символ времени в Англии: Воан Уильямс пишет на его тексты две кантаты (уже упомянутую «Вперед, к неизведанным землям» и «*Dona nobis pacem*», 1936), три поэмы (1925) и симфонию, «Морскую». Шекспир и Блейк, наиболее стойкие привязанности, — два величайших имени для английского искусства (Шекспир — поэзии и театра, Блейк — поэзии и изобразительного искусства). Еще до того как Уильямс начал писать песни на шекспировские тексты, он в 1913 г. по заказу драматического театра Стратфорда-на-Эйвоне, родины Шекспира, написал музыку к его историческим хроникам<sup>20</sup>, тем самым тесно соприкоснувшись с традицией национального театра. В 1928 г. композитор начал работу над балетом «Иов». То был заказ Дягилева, к которому заказчик вскоре потерял интерес и от него отказался. Не только гравюры Блейка, по которым был написан «Иов», вдохновляли Уильямса: в 1957 г. он создал вокальный цикл «Девять песен Блейка» для голоса и гобоя, легший в основу его же музыки к кинофильму «Видение Уильяма Блейка», посвященному 200-летию юбилею поэта.

Национальные черты творчества Уильямса также связаны с сюжетами его опер и балетов, с близостью к английскому пейзажу. Пасторальная симфония вызывает в памяти не столько импрессионистические музыкальные картины Дилиуса, сколько пейзажи Джона Констебля. Последовательное обращение к английской поэзии и литера-

<sup>20</sup> «Ричард II», «Ричард III», «Генрих IV» и «Генрих V».

туре в качестве эпитафий для произведений крупной формы — также свидетельство сродственности мышления композитора с национальным искусством.

Каковы же инациональные истоки стиля Воана Уильямса, существуют ли они вообще и где находятся точки соприкосновения или пересечения его творческих интересов с европейским музыкальным опытом?

В его ранних сочинениях английские исследователи усматривают влияние Генделя, Бетховена, Брамса (что естественно для ученика Пэрри и Станфорда). Бетховен и Бах (симфоническая концепция и крупная кантатно-ораториальная форма) стали важным источником и опорой его поисков. Затем, отдельное, подчас слышимое сходство с интонационными оборотами музыки Чайковского (к примеру, в Четвертой симфонии) вполне объяснимо: вспомним, что в 1893 г., как раз на второй год пребывания Уильямса в Кембридже, Чайковский был удостоен почетного звания доктора Кембриджского университета, его музыку ценили в Англии и, как известно, любят и по сей день. Также традиционными для английской музыки являются связи с Сибелиусом (встреча Сибелиуса и Воана Уильямса состоялась в 1921 г.), проявившиеся в музыке симфонической более всего, но отчасти в одном из ранних песенных циклов (1909) на стихи Гаусмана для тенора, струнного квартета и фортепиано. Творческие принципы в оперном театре Уильямса были сознательно направлены на усвоение плодотворного опыта русской и чешской композиторских школ (в Праге он слушал оперы Сметаны и Дворжака (см. 106, с. 58), что нашло отражение в операх «Хью-гуртовщик» и «Влюбленный сэр Джон».

Естественно, что Ральф Воан Уильямс был в курсе новейших музыкальных событий своего времени, и несомненно, что 1911 г., например, был для него не только годом Второй симфонии Элгара, но годом смерти Малера, исполнения его «Песни о земле» и «Петрушки» Стравинского, а 1923 г. — не только 300-летним юбилеем Бёрда, но годом, когда в Лондоне много писали и в художественных кругах обсуждали музыку Бартока и Кодая, когда «Лунный Пьеро» Шёнберга буквально ошеломил Лондон.

Однако значительно прочнее и глубже родство музыки Уильямса с его предшественниками, нежели с современниками, с классической и романтической европейской музыкальной культурой — с Малером, Брамсом, Бетховеном, а также с Дебюсси. Эти связи, влияния по-разному преломлялись в различных жанрах творчества композитора.

В обширнейшем многожанровом наследии Воана

Уильямса (по продуктивности его можно сравнить с Хиндемитом и Стравинским) самое значительное место принадлежит симфониям.

Он тщательно готовил себя к написанию симфонии: материал трех «Норфолкских рапсодий» (песни норфолкских рыбаков) был поначалу предназначен для Симфонии на народные темы, и композиция рапсодий, как след первоначального замысла, хранит черты сонатно-симфонического цикла: Первая рапсодия соответствует I части симфонии и по форме и по типу движения. Вторая — медленной части и скерцо, Третья — финалу. Также и неоднократно упоминавшаяся «Фантазия на английские народные песни» строится из трех разделов, которые соответствуют быстрой, медленной части и финалу. За ними последовало произведение, которое Уильямс обозначил как Первую симфонию.

Композитор тяготел к симфонии. «Вся долгая творческая жизнь Воана Уильямса, — пишет У. Меллерс, — сконцентрирована вокруг попытки создать подлинно английскую симфонию, берущую свое начало от британской модальной мелодии и одновременно — двойственного по своему характеру динамизма симфоний XVIII и XIX вв. Чудом у него это получилось: решающим произведением Воана Уильямса была «Фантазия на темы Таллиса»; поворотным пунктом — Третья симфония, начинающаяся и оканчивающаяся народной монодией, а завершением — «Иов» и симфонии: Четвертая, Пятая, Шестая» (45, с. 96).

Симфонии играют у Воана Уильямса ту же роль, что и симфонии в творчестве Бетховена. Сравнение с Бетховеном уместно также в ином ракурсе: в симфониях Уильямс стремился — как Малер в Пятой — Восьмой и отчасти Брамс (в Первой) — возродить героический бетховенский симфонизм. Симфонии Уильямса — это музыка моральной и духовной силы. В таком свете предстает и Первая, «Морская», в которой есть черты, роднящие ее с хоровыми симфониями — Девятой Бетховена и Восьмой Малера, — и Седьмая, «Антарктида». Отдельные черты симфонического цикла — такие, как тенденция перенесения центра тяжести в финал, синтезирующий по своей функции, методы мотивной работы (например, в Четвертой), — также восходят к Бетховену (к его Пятой).

Все 9 симфоний Воана Уильямса являются вместилищем значительного философского, этического содержания, мыслей и переживаний событий эпохи от начала 10-х до конца 50-х гг. Можно предпринять попытку циклизовать симфонии Уильямса, чему способствуют также черты об-



общенной программности, им свойственные. Первые три — «Морская» (1909), «Лондонская» (1913), «Пасторальная» (1921) — картины окружающего мира. И разная концепция каждой из симфоний этого условно намеченного цикла может напомнить о внутреннем различии первых четырех симфоний Малера, объединяемых обычно в один большой цикл под названием «Человек и Природа».

Первая (D-dur) стоит в стороне от всех симфоний Уильямса. Она написана на стихи Уота Уитмена. В ней нет самостоятельных оркестровых частей, что, однако, не означает, что композитор строит ее лишь в формах, присущих музыке вокальной: в I части есть черты сонатной формы, медленная (по традиции) трехчастна, как и скерцо; финал же настолько обширный, что выглядит самостоятельной кантатой. Кантатный облик произведения и морская тематика, как справедливо указывает В. Дж. Конен, делают это произведение исконно английским (37, с. 25).

Музыкальные образы и тематизм «Морской симфонии» имеют для композитора не локальное, ограниченное данным произведением, но более широкое значение. На протяжении всего пути симфониста Уильямс вспоминает его в других симфониях.

Вторая, «Лондонская» (g-moll) — одно из любимых сочинений Воана Уильямса. Работа над ней связана с дорогами для него воспоминаниями о погибшем в 1916 г. на войне близком друге — композиторе Джордже Баттеруорте<sup>21</sup>. (Баттеруорту она и посвящена.) Как первый инструментальный симфонический цикл в классическом его понимании, симфония утвердила завоевания Уильямса в данной принципиально важной для него области. К тому же она — «Лондонская»: «ее, скорее, следовало бы назвать симфонией лондонца», — писал Уильямс (87, с. 11). В ней (как в романах Диккенса или «Саге о Форсайтах» Голсуорси) дан образ — на сей раз звуковой — города. Так, например, интродукция I части, в которой содержится главная тема всей симфонии, воссоздает картину просыпающегося города, скерцо — это ночной Лондон, и музыкальный ноктюрн можно сравнить с живописными ноктюрами Уистлера, а кода драматичного финала призвана передать величие облика города. Содержание симфонии конкретизировано использованием музыкальных цитат: песни и выкриков уличного продавца лаванды, имитации звона коло-

<sup>21</sup> Джордж Баттеруорт подтолкнул Уильямса к работе над чистой, не смешанной разновидностью жанра, ему Уильямс показывал эскизы симфонии.

кола Большого Бена. Нет сомнения в том, что «Лондонская симфония» не столько показывает жизнь города, сколько передает лирические впечатления художника от жизни Лондона, и в данном свете идея симфонии воспринимается как глубоко патриотичная (от нее в таком смысле протягиваются нити к Шестой, «Военной», и Седьмой, «Антарктике»).

По сравнению с предшествующими, Третья симфония, «Пасторальная» (1921, D-dur), камернее, «монохромнее» по оркестровым краскам, скромнее по динамической шкале. Она едина по настроению, ее музыка спокойна, в ней нет резких темповых контрастов и звуковых перепадов. Погружение в тишину, важный по значению во всех симфониях Уильямса прием, в данной симфонии отрабатывается. Одной из главных задач композитора было соединить народную монодию и присущую ей ладовость с контрапунктической техникой таким образом, чтобы фольклорные свойства ладовости в процессе полифонической разработки не «стушевались» (см. I и III части). Напев свободно парящего голоса (сопрано) органично вписывается в музыкальный пейзаж, здесь он символизирует нравственную чистоту и цельность человека, живущего в гармоничном единении с природой.

Четвертая симфония вторглась резким диссонансом в звуковой мир, созданный первыми тремя симфониями. Она открывает собой второй цикл, который содержит также 3 симфонии — Четвертую (1935), Пятую (1942—1943) и Шестую (1947), связанные между собой еще прочнее: Четвертая и Шестая могут быть названы военными, ибо в одной слышится предчувствие тех катаклизмов, в процессе осмысления которых создавалась другая. Логически обусловленными представляются черты стилистического родства и идейной общности Четвертой с написанными позднее военными симфониями Шостаковича и Онеггера, сказывающиеся в подчеркнутой экспрессии выражения, острой напряженности развития, в зловещих гротескных переосмыслениях военных сигналов (II часть Шестой), в ритмико-динамической наступательности образов агрессивной силы и, наконец, в философской нагрузке финального эпилога, тихой истаивающей звучности, которая (в Шестой Уильямса и Третьей Онеггера) содержит в себе интонацию вопрошания.

Замысел Четвертой симфонии (f-moll) потребовал от композитора ранее не свойственной ему концентрации выразительных средств. Два мотива-девиза основаны соответственно на сопряжении хроматических полутоновых

ходов, плотно окруживших опорный тон<sup>22</sup>, и хиндемитовой цепи восходящих квартовых шагов с неожиданно лирически звучащей малой терцией на вершине ее. Как настоящий мастер мотивного развития, Воан Уильямс работает с этими двумя тематическими образованиями во всех частях цикла.

Музыка Четвертой симфонии — ее напряженность и брутальная сила, непредсказуемые музыкой Уильямса минувших трех десятилетий, — озадачила критику. Композитор отмечал: «Я писал, как чувствовал... Не знаю даже, нравится ли она мне, но, несомненно, это именно то, о чем я думал, когда писал ее» (99, с. 88).

Пятая симфония (D-dur), посвященная Я. Сибелиусу, предстает лирическим интермеццо между Четвертой и Шестой. Она связана с оперой «Путь паломника» по аллегории Джона Беньяна, работу над которой композитор завершил в 1951 г., и имеет тематические переключки с ней (ср. с одноименными операми и симфониями Хиндемита). Внутреннее соотношение жанрово озаглавленных частей (Прелюдия, Скерцо, Романс и Пассакалья) таково, что смысловым центром становится медитативная III часть.

Пятая в известной мере переключается с Третьей (обе в D-dur): и та, и другая написаны в годы войны как протест, как отрицание войны, в обеих идиллический покой мира является либо объектом воссоздания (Третья), либо целью стремления (Пятая). Подобно многим художникам XX в. (Хиндемиту, Стравинскому), Воан Уильямс противопоставляет ужасу и страху и противопоставляет им радость и умиротворение, разрушению — созидание.

До Шестой симфонии (e-moll) многообразный мир образов симфонического творчества Уильямса включал в себя впечатления от родного пейзажа — сельского (Третья) и городского (Вторая), от моря (Первая), от красоты и покоя жизни на земле (Третья, отчасти Пятая), от грубой силы и напряженности сопротивления ей (Четвертая). Теперь в этот мир вошла война (Шестая) с ее апокалиптическими видениями, необузданной агрессивностью, с ее баталиями и, в итоге, с глубоким философским размышлением, которое она порождает в умах людей. Посреди военных лет Уильямс, мечтая о мире, пытался постичь его гармонию и тем самым вселить веру в сердца — в мирные послевоенные годы он стремится осмыслить горький опыт мировой катастрофы, предостеречь человечество.

Если первый цикл симфоний Воана Уильямса можно на-

<sup>22</sup> Модель — мотив ВАСН.

звать «Человек и окружающий его мир», то второй цикл — «Человек и его время».

Последний, третий цикл симфоний более, чем ему предшествующие, разнороден. Композитор, переступивший порог 80-летия, ищет пути обновления важнейшего для себя жанра.

Седьмая симфония — «Антарктика» (родилась из музыки к кинофильму «Скотт в Антарктике»; 1952) — самая специфичная из симфоний Уильямса. Некоторые ее качества продиктованы своеобразным замыслом. Она написана для тройного состава оркестра, расширенного введением в партитуру фортепиано, челесты, органа, ветряной машины, ударных (вибрафон, ксилофон и др.), женского хора (без слов) — щедрых, но необходимых средств для обрисовки пейзажа, где во льдах героически погиб капитан Роберт Скотт, могучих стихийных сил природы, воссоздания силы духа отважного исследователя Южного полюса. В партитуру введена партия чтеца, и каждой части предпослан поэтический эпиграф: композитор использовал отрывки из «Освобожденного Прометея» Шелли, 104 псалом, стихотворения Кольриджа и Донна, последнюю запись из дневника экспедиции капитана Скотта.

Симфония состоит из 5 частей. I часть (Прелюдия) начинается главной темой — мужественного и открытого характера, которая, подобно эпиграфу, воплощает в себе основную идею произведения. Во II части (Скерцо) и III части («Пейзаж») словно дается панорама действия. Благодаря реминисценциям из Первой симфонии в Скерцо угадывается морской пейзаж. Приковывают к себе внимание колористические находки III части. Сильное и яркое воображение композитора создает музыкальные образы причудливо красивой и холодной в своем совершенстве полярной природы. Казалось бы, эти 2 части выполняют функцию обрамления «основного действия», однако образно-тематические переклички с предшествующими симфониями (в особенности с Шестой) придают их содержанию большую значимость. Лирическое Интермеццо (IV часть), непосредственное, простое, напевное, контрастно выделяется теплотой звучания. В финале (V часть — Эпилог) образы гордой мужественности, волевой непреклонности обретают благодаря эпиграфу конкретность, и Эпилог образует с Прелюдией плотное кольцо, замкнувшее весь цикл.

«Антарктика» — это «Егоіса» Воана Уильямса» (87, с. 69). Ее обособленность кажущаяся. Напротив, в ней можно обнаружить синтезирующие черты. Прежде всего,

в ее содержании слились две постоянные и излюбленные композитором темы: природа и мир души человека. На сей раз это героический подвиг человека в столкновении с враждебными силами природы.

«Антарктика» возводит арку к «Морской симфонии»: силой и мужеством веет и от стихов Шелли, и от стихов Уитмена, в обеих прославляется героизм человека, в обеих даны впечатляющие пейзажные картины, игровые, скерцозные моменты. Но сколь различно решение морской темы в них! Полностью исчезают избыточные в «Морской симфонии» жанровые прообразы (колыбельной во II части, песни в финале), нет никаких условий для появления фольклорного материала (на двух народных темах строится Скерцо в «Морской»). По сравнению с суровостью и трагизмом «Антарктики» атмосфера «Морской симфонии» воспринимается едва ли не по-южному теплой — опыт Четвертой — Шестой симфоний тенью стоит за партитурой Седьмой симфонии. Не случайно, начиная с «Антарктики», Воан Уильямс постоянно использует прием тематических реминисценций, и как правило из Четвертой, Пятой и Шестой симфоний.

Восьмая (1955, редакция финала — 1956) и Девятая (1957, редакция 1958) непрограммны. Но это единственное, что их объединяет. Музыкальные образы Восьмой (d-moll) не столь насыщены и не несут в себе напряженности мысли, которая свойственна Четвертой — Седьмой симфониям. Этот относительно камерный цикл оригинален. I часть представляет собой Фантазию в форме 7 вариаций без темы. Уильямс, поясняя, перефразировал Пиранделло: «Семь вариаций в поисках темы» («Семь персонажей в поисках автора»). В вариациях легко угадываются на слух тематические элементы (две восходящие кварты, ритмически укрупненные, их фигурационное развитие с ритмическим уменьшением и выразительная нисходящая мелодическая линия, тонально неустойчивая). В то же время в вариационном цикле проступают закономерности сонатной формы: 4-я и 5-я вариации могут быть уподоблены разработке, 3-я и 7-я выполняют функцию побочной партии (в экспозиции и репризе), 2-я и 6-я — главной. Две средние части симфонии контрастны друг другу не только традиционно — жанром и типом движения, образностью и тематизмом, но также дифференциацией оркестрового состава: маршевое Скерцо исполняется духовыми, Каватина — струнными (прообразом для Уильямса могли послужить в равной степени как Четвертая симфония Чайковского, так и *Serenade* Хиндемита). Финальная Токката в

форме рондо — яркая, деятельная музыка, едва ли не впервые у Воана Уильямса приводящая к окончанию симфонии громогласным фортиссимо.

Принципы концертирования в Восьмой занимают большое место, что не является редкостью для произведений композитора вообще, но впервые последовательно проведены в жанре симфонии<sup>23</sup>.

В Восьмой симфонии, как и в Седьмой, ~~тема~~ проходят знаки-напоминания предшествующих симфоний. Вулканические выкрики из Второй, квартовые ходы Четвертой, терпкие мажоро-минорные «трения» аккордов из Шестой, сонорные эффекты Седьмой и т. д. Они растворены в музыке Восьмой симфонии, а их семантика, закрепленная первоначальным контекстом, помогает точнее «прочитать» и глубже понять содержание Восьмой симфонии.

Девятая симфония (e-moll) — последнее крупное произведение композитора. На первой стадии работы она задумывалась как программная, живописно-изобразительная, как череда картин родной природы (окрестности Эссекса, Солсберийская равнина, капище древних Стоунхендж), как впечатления по прочтении романа Т. Харди («Тэсс из рода д'Эрбервиллей»). Однако в авторской программе к концерту, на котором состоялась премьера, Воан Уильямс ни словом не упоминает об этом. Все же отдельные отголоски программных импульсов исследователи обнаруживают в музыке Девятой симфонии.

Симфония написана для расширенного состава оркестра, близкого составу «Антарктики» — будто композитор не исчерпал его выразительные возможности и пытается их опробовать в условиях иной идейно-образной концепции. В партитуру также введены три саксофона и флюгельгорн, которые неразрывны в восприятии с джазовой стихией (II и III части), все ярче проявляющейся по ходу симфонии<sup>24</sup>. Крайние части подобны многотемностью и нестандартностью композиционного решения: первая представляет собой свободную сонатную форму, четвертая состоит из двух больших разделов, где сначала идет двойная двухчастная и затем следует сонатная с кодой.

Создается впечатление, что в своих трех последних симфониях Воан Уильямс находился в стадии интенсив-

<sup>23</sup> «Прелюдией» к симфонии явился Concerto grosso для струнных (1950).

<sup>24</sup> Сочетание принципов барочного музицирования с джазом было опробовано им в Партите для двойного струнного оркестра (1948), что более чем на два десятилетия раньше делали Стравинский и Хиндемит.

ного творческого поиска... В драматургии симфоний Уильямса обнаруживаются некоторые постоянные черты. Из девяти симфоний восемь представляют собой четырехчастный цикл (Седьмая — в пяти частях; строение Первой симфонии уподоблено четырехчастному симфоническому циклу). Местоположение скерцо и медленной части в цикле непостоянно, взаимозаменяемо: в Пятой и Шестой симфониях скерцо на втором месте, причем в обеих первые части носят название «Прелюдии», а третьи — пейзажны; так же и в Восьмой симфонии скерцо на втором месте и обрамлено фантазией (I часть) и Каватиной для струнных (сравним с Романсом из Пятой симфонии). Склонность к жанровому осмыслению каждой части цикла наблюдаем в Пятой, Седьмой и Восьмой симфониях (отчасти — в Первой).

Среди оригинального тематического материала Уильямс использует и цитаты. Это — две подлинные английские народные песни о море в Первой симфонии, две уличные песни — во Второй, которые вызывают локальные ассоциации; валторновый зов в Прелюдии Пятой симфонии цитирует тот, что открывает Пятую симфонию Сибелиуса, главная тема I части Девятой заимствована из «Страстей по Матфею» Баха. И так далее. Эти цитаты призваны конкретизировать музыкальное содержание сочинения.

Тематическое развитие едва ли не всех симфоний Воана Уильямса основано на произрастании из одного мотива (Вторая, Третья, Шестая, Седьмая), являющегося *motto* всего сочинения (в Четвертой симфонии такую функцию выполняют два тематических образования), а начиная с Четвертой симфонии тематизм всего цикла обнаруживает внутреннее родство.

Строя симфонический цикл, возводя целостную композицию, Уильямс скрепляет его образно-тематической аркой: Интродукции (или Прелюдии), как правило, соответствует Эпилог. Таковы Вторая симфония (где в финале есть собственная интродукция), Четвертая, Шестая и Седьмая симфонии. Эпилог содержит философский вывод произведения.

Для Уильямса, как для любого крупного симфониста послебетховенского периода, одной из важнейших является проблема финала. Он стремится представить финал суммирующим итогом цикла (в финалах первых двух его симфоний — «Морской» и «Лондонской» — есть характерные для такого типа реминисценции из предшествующих частей). Затем — как Брамс, Чайковский (в последних трех симфониях) и Малер — он пытается сделать

финал определяющей в концепционном отношении частью цикла (Четвертая и Шестая симфонии). Неудивительно, что на этом трудном пути Воану Уильямсу не всегда удастся добиться искомого результата, и — вспомним Брукнера! — случается, что медленная часть становится и драматургически центром и сердцевиной цикла (в Пятой — Романс, в Седьмой — «Пейзаж»: обе части, по существу, пейзажны).

Время создания симфоний Уильямса охватывает пять десятилетий — полвека, включающих в себя две мировые войны, экономический кризис, глубокие принципиальные сдвиги в самой жизни и не менее важные перемены в ее осмыслении. «Творческий путь Воана Уильямса-симфониста отражает развитие общественной мысли этой эпохи. В известном отношении его симфонии образуют своеобразную музыкальную параллель к «Сэге о Форсайтах» (37, с. 24). Симфонии Уильямса различны по замыслу, в них разнообразятся отдельные приемы, рождаются варианты концепции цикла. Однако все они вместе в соотношении с временем их создания, точнее — с динамикой Времени, внушают мысль о том, что сублимированные в музыке переживания и впечатления от окружающей жизни словно пропущены сквозь устойчивое сознание. Подобно тому как это было с Р. Штраусом, Сибелиусом или Глазуновым, художественный идеал Воана Уильямса, сформировавшийся в начале столетия, оставался неизменным, что ощутимо во всех жанрах его творчества, но с особенной рельефностью проступает в его симфониях. Художественный идеал Уильямса опирается на нечто устойчиво-прочное, неподвластное переменам.

Ральф Воан Уильямс как личность был наделен привлекательными чертами. О его скромности, о постоянном «избегании» почестей в пору, когда они были неизбежными, бытует много рассказов. В дни, когда в Англии праздновали его 80-летие, юбиляр сказал: «80-летие — это не то, что я мог бы кому-нибудь порекомендовать: пусть Вам будет 79 или 81, но позвольте Вам пожелать, чтобы Вам никогда не было 80 лет» (см. 74, с. 1). Приведу один пример: выше (в очерке о Холсте) цитировалось воспоминание Воана Уильямса из его «Музыкальной автобиографии» (см. с. 75). Продолжу цитату: «Перегрузка партии всегда была одним из моих недостатков, и возникала она, я убежден, вследствие моей неуверенности в себе... вследствие того, что я вынужден прикрывать свою наготу фартуком оркестровки». «Иов», по поводу которого это сказано, был написан, когда композитору исполнилось



57 лет, — он был признанным мастером, а вспоминает он об этом еще позднее. Подкупает критичность и позиция легкой ироничности по отношению к себе.

Ральф Воан Уильямс, без сомнения, был наделен общественным темпераментом, а его гражданственная позиция всегда была бескомпромиссной. В 1914 г. он пошел служить в армию солдатом, «подобно героям его любимых народных песен» (70, с. 20). Его письма военных лет (в первую мировую войну) и затем предвоенных (в конце 30-х гг.) — антимилитаристские по духу, а письма периода второй мировой войны переполнены выражением гнева и протеста против войны. Он всегда с пристальным вниманием следил за политическими событиями в мире и живо на них реагировал. Поэтому неудивительно, что с 1937 г. его произведения не исполнялись в Германии, а в феврале 1939 г. его музыка была официально объявлена в Германии запрещенной как «антинациональная пропаганда».

Гражданственность для Воана Уильямса неразрывна с художественным творчеством. «Не происходят ли вокруг нас дела, настойчиво требующие музыкального воплощения?.. Мы обязаны развивать чувство музыкальной гражданственности. Почему музыкант не должен быть слугой государства, почему он не должен создавать, подобно художнику, поэту, архитектору, национальные памятники? Композитор не должен уединяться и размышлять об искусстве; он должен жить одной жизнью со своими согражданами и делать свое искусство выражением всей общественной жизни» (13, с. 37).

Ральф Воан Уильямс был «действительно великим человеком, так же как и великим композитором — такое сочетание редко встречается в истории музыки» (74, с. 1).

# Часть вторая

## Глава 4.

### МЕЖДУ ДВУМЯ ВОЙНАМИ

**К**атастрофа первой мировой войны оставила неизгладимый след на всех сторонах социальной, экономической, культурной жизни Великобритании. Покачнулись незыблемые устои крупнейшей капиталистической державы Европы. Крушение, распад империи состоится позднее — после второй мировой войны. Однако и сейчас, во втором десятилетии XX в., происходили важные изменения.

Если экономика страны сравнительно быстро восстанавливалась, то социальные противоречия обострились, а классовая борьба ожесточилась. Пережитое в годы войны отложило глубокий отпечаток в сознании людей. Потрясение проявлялось по-разному: у одних ужас предшествующих лет сменился растерянностью перед лицом современности, у других он породил сомнения и раздумья о судьбах человечества и человека в современном мире.

Великая Октябрьская социалистическая революция знаменовала новый этап мировой истории. Открылись новые горизонты в социальном прогрессе и в развитии культуры. А вскоре наступили тяжкие годы экономического кризиса. Его последствиями стали рост рабочего движения и борьба колоний за независимость. Изменилась сама жизнь, изменились и представления о ней. В сферу духовной жизни был вовлечен новый круг проблем, которые было необходимо осознать. Под знаком этих перемен и развивалось английское искусство. Впрочем, перемены наметились раньше.

Длительная в истории Англии Викторианская эпоха имела собственные давние и прочные традиции национального искусства. Однако уже ее последний этап (1880—1900), по-прежнему плодотворный, более, нежели предшествующие, противоречив. (В данном контексте он

важен, поскольку творчество крупнейших мастеров конца Викторианской эпохи, Голсуорси, Шоу, Уэллса, проходит сквозь грань веков и простирается вплоть до второй трети XX в.)

Если Джон Голсуорси, Томас Харди и Эдвард М. Форстер продолжали в своем творчестве традиции английского реалистического романа, то Бернард Шоу и Герберт Уэллс входили в литературу, открывая при этом в ней специфическую область, дотоле незатронутую (Уэллс создавал романы — социальные фантазии) или переживавшую кризис (Шоу стал крупнейшим комедиографом XX в.). Духовный кризис в странах Западной Европы в конце XIX в. породил декадентские явления, которые оказали воздействие и на видного писателя эпохи Оскара Уайльда.

Но даже при известной поляризации идейной и художественной направленности творчества викторианцев их объединяет то, что все они в той или иной мере шли наперекор своей эпохе, восставали против ее ханжеской морали. Например, Шоу и Уайльд — писатели-антиподы: один — с резко очерченными социальными устремлениями, другой — полемично сосредоточивший внимание на художественной форме своих творений. Но оба скептически относились к традициям и нравственным устоям викторианской Англии, нравы и пороки которой показывали и вскрывали с беспощадной откровенностью. Эту общность отмечал А. М. Горький в письме к К. И. Чуковскому. «Мне думается, — писал он, — что такие явления, каковы Уайльд и Б. Шоу, слишком неожиданны для Англии конца XIX века, и в то же время они — вполне естественны, — английское лицемерие — наилучшее организованное лицемерие, и полагаю, что парадокс в области морали — очень законное оружие борьбы против пуританизма» (см. 30, с. 243—244).

В новом же столетии выступило новое поколение. В предвоенные, военные и послевоенные годы в английской литературе и поэзии явственно зазвучали прежде лишь проступавшие темы, мысли, настроения. Поствикторианская эпоха была отмечена общим кризисом капитализма, и Англия, быть может, острее других европейских стран ощутила на себе его проявления в политике, экономике. Ослабленная локальными войнами, она прошла сквозь первую мировую войну и вышла из нее, утратив свои позиции «мастерской мира», «владычицы морей», «мирового банкира». В расшатанной империи происходила необходимая переоценка ценностей, протекавшая здесь

особенно болезненно. Наиболее чуткие умы, а среди них художники, предчувствовали грядущее: исчезло ощущение надежности, прочности, безопасности, веры в социальный порядок и моральные силы; в искусстве проявлялось настроение потерянности, одиночества перед лицом внешнего мира, бессмысленности существования и борьбы. (Сильное влияние оказывали Анри Бергсон и Зигмунд Фрейд, чьи труды в 10-е гг. были переведены на английский язык.) Перед взором нового поколения человечество предстало свергнутое в хаос.

Непосредственно перед войной в литературу Англии вошли Джеймс Джойс, Дэвид Г. Лоуренс, Томас С. Элиот, Олдос Хаксли, Вирджиния Вульф. При всем различии творческих индивидуальностей им свойственно ощущение глубокого кризиса цивилизации, катастрофичности бытия. Вульф писала: «...порой я думаю, что жизнь складывается трагично для нашего поколения — ни одного газетного заголовка без крика агонии... Бедствие везде, прямо за дверью; или глупость, что хуже... И все же я счастлива — если бы только не ощущение, что это полоска мостовой над пропастью» (см. 24, с. 95). Война расценивалась ими как гигантский взрыв низменных человеческих инстинктов. Им, как правило, было присуще отвращение к техническому прогрессу, который неуклонно нес с собой XX в., ностальгия по прошлому. Примечательно, что именно в военные годы Джеймс Джойс работал над «Улиссом» (1914—1921) — произведением, от которого идет отсчет модернистской западной литературы. Но для ирландца Джойса это было также временем бурных событий у него на родине: так называемого Пасхального восстания 1916 г., партизанских войн 1919—1921 гг. Бернард Шоу (соотечественник Джойса) высоко оценил в «Улиссе» реалистическое изображение жизни Дублина — ирландской столицы.

Столь же многоликой и разнонаправленной была в новое время и английская поэзия. В предвоенные годы привлекли к себе внимание «имажисты»<sup>25</sup> — среди них был тогда молодой Ричард Олдингтон и живший некоторое время в Англии Эзра Паунд. «Георгианцы» — Уолтер де ла Мэр, Руперт Брук и другие — участники поэтической антологии, выходившей с 1910-го до 1922 г., — стремились сохранить в английской поэзии ту викторианскую традицию, которую считали подлинно национальной (в описа-

<sup>25</sup> Имажизм (от *англ.* image — образ) — течение в англоязычной поэзии 1910—1920-х гг.; в известной мере родствен ему имажинизм, распространившийся в России в 20-е гг.

нии природы и быта мирные, идиллические тона), словно желая противопоставить поэтичность и утонченность искусства духу спекуляции и наживы своей эпохи.

В это же военное время расцвел огромный талант поэтов, придавших национальной поэзии иное направление: в историю литературы Зигфрид Сассун и Уилфред Оуэн вошли под названием «окопных» поэтов. Их стихи рождались в сражениях войны. Они видели войну своими глазами, воспринимали ее как ад, их голос доносился из раскаленного круга ада. Поэзия окопных поэтов, протестующая против ужасов и бессмысленных жертв войны, обладает убедительностью и силой документального свидетельства. Оуэн, 19-летним юношей ушедший на фронт, а в 25 погибший, пыткой переживший каждый день и каждый час войны, был «самый многообещающий среди тех, кого унесла война» (28, с. 30).

В послевоенные годы и годы последующих десятилетий наиболее крупной фигурой в англоязычной поэзии стал Элиот<sup>26</sup>. Прошедший сложную и длительную эволюцию, в 20-е и в 30-е гг. он был признанным мэтром: у него учились многие — радикально выступившие оксфордцы во главе с Уистеном Х. Оденom и принадлежащая к изысканной интеллектуальной элите Эдит Ситуэл. С необычайной остротой отразил Элиот ту опустошенность и отчаяние, которыми были охвачены люди после потрясений войны (в 1922 г. издана его «Бесплодная земля»). И в следующие два десятилетия Элиот являлся идеологом послевоенного «потерянного поколения», пережившего жестокий крах иллюзий («Мы — полые люди...», — писал он в своей известной поэме «Полые люди»).

Оксфордцы — Уистен Х. Оден, Стивен Спендер, Кристофер Ишервуд, Сесил Дэй Льюис — в идейной полемике с Элиотом выдвинули свою точку зрения, которая была сформулирована Дэй Льюисом: «Политическая ситуация, пережитая эмоционально, может стать материалом для поэзии». Социальные темы, дух борьбы, стремление осознать роль сегодняшних событий в истории — все это было противопоставлено асоциальности и субъективизму психологической школы (Вульф) или ностальгической пессимистичности Хаксли, и многим другим явлениям литературного модернизма. «..., Оксфордцы» сумели воплотить в своей поэзии ту напряженность всех душевных сил, которые передают нервную возбужденность, готовность к мо-

<sup>26</sup> Т. С. Элиот — американец, обосновавшийся в годы первой мировой войны в Англии.

ментальной реакции в противовес расхлябанности и унынию 20-х годов» (28, с. 66). В предвоенные 30-е гг. они остро ощущают болезни западного мира. Гражданственность поэзии роднит оксфордцев с традициями английского поэтического романтизма.

Такие перемены в поэзии Англии отражают реальное положение сил внутри страны, где после Октябрьской революции в России активизировалась борьба рабочих за свои права. В 1920 г. была создана в Англии коммунистическая партия, неслучайно именно в 20-е гг. выходят на арену английской культурной жизни «левые силы», неслучайно возникает так называемый рабочий роман, который в следующем десятилетии превратился в роман социальный, посвященный борьбе трудящихся (Л. Г. Гиббон, Л. Джонс, Дж. Соммерфилд). Это левое движение, объединившееся с европейским антифашистским движением, упрочило свои позиции в годы гражданской войны в Испании, реакция на которую выявила сущность в мировоззрении деятелей культуры Англии.

Как и в предшествующие десятилетия, в 30-е гг. в английской литературе появились новые имена: сейчас это — А. Дж. Кронин, Дж. Б. Пристли, К. Мэнсфилд и другие. В данном же контексте важно было отметить перелом в психологии и в художественном идеале, который пережила английская литература в XX ст.

Во многом аналогичной была ситуация и в музыкальном искусстве Англии. В предвоенные и военные годы завершился на кульминации тот этап исторической эволюции английской музыки, который являлся новым музыкальным возрождением страны. В первом десятилетии века, когда европейская музыка бурно, стремительно развивалась, когда творчество крупнейших художников дышало ощущением грядущих катастроф, когда входила в музыкальное искусство современная тематика, английская школа в лице ее мастеров старшего поколения, хоть и прислушивалась к идущим с континента новым веяниям, но все же была поглощена решением внутринациональных задач. Словно сама викторианская Англия с ее респектабельностью и устойчивостью быта, неколебимостью традиций, как скала, стояла на пути английской музыки, сковывая энергию, крепко держа в тисках традиций.

Молодому поколению композиторов необходимо было взглянуть на мир по-новому, ощутить связанность людей разных стран — стремления, характерные для духовной жизни европейских народов этого времени. В английской музыке межвоенного периода проявляется активное жела-

ние выйти из эзотерического круга решения национальных проблем. Теперь английским композиторам (также отчасти и старшего поколения) свойственно стремление расширить художественный горизонт, соприкоснуться с современным европейским континентальным искусством, с его новейшими достижениями.

Импрессионизм не принес английской музыке освобождения от влияния позднего немецкого романтизма, как это произошло во Франции, как — наряду с углублением в фольклорную архаику — способствовал он переориентации И. Стравинского и Б. Бартока. Немецкий романтизм в Англии был словно неборим.

Не опроверг его и неоклассицизм — как правило, подчеркнуто антиромантический в своей исходной позиции и главной направленности. Неоклассицизм в Англии возник на особой основе и нашел свое, органичное преломление.

Наиболее полное, универсальное представление о неоклассицизме дает творчество И. Ф. Стравинского с конца 10-х вплоть до начала 50-х гг. С исключительным многообразием и полнотой Стравинский разработал весь спектр методов и приемов европейского неоклассицизма. Любой другой художник, вошедший в соприкосновение с этим влиятельным в нашем столетии течением, оказывается в сравнении со Стравинским более узким в своем понимании и претворении принципов неоклассицизма. Так, например, Пауль Хиндемит в неоклассицистских опусах связан с музыкальными формами, жанрами и принципами баховской и добаховской эпохи (барокко), композиторы «Шестерки», в особенности Франсис Пуленк и Дариус Мийо, продолжают намеченное в творчестве Клода Дебюсси и Мориса Равеля обращение к Франсуа Куперену и Жану Филиппу Рамо. Иными словами, композиторы-неоклассицисты, как правило, действуют в русле национальной традиции, в отличие от всеевропейского универсального подхода Стравинского. Само собой разумеется, что английские композиторы также обращаются к своей национальной традиции XV—XVII вв. как к опоре творческих поисков. (Более нейтральным по отношению к традициям староанглийской школы является Артур Блисс в своих неоклассицистских сочинениях, созданных им на протяжении десятилетия (1926—1935): Интродукция и Аллегро для оркестра, Квинтет для гобоя и струнного квартета, Альтовая соната, Музыка для струнных.)

Положение композиторской школы Англии XX в. было таково, что она должна была теснейшим образом соприкоснуться с неоклассицизмом. Ведь развитие националь-

ной композиторской школы прервалось в классической, предромантической фазе, английская музыкальная культура не обладала длительным (и европейским по уровню достижений) периодом национальной романтической музыки, — поэтому английским композиторам не пришлось, как, скажем, Хиндемиту, Стравинскому или Мийо, действовать «через голову XIX в.», то есть минуя художественный опыт музыкального романтизма, который остался для английской музыки явлением исключительно инациональным. Они обратились к более раннему историческому периоду развития национальной композиторской школы, непосредственно предшествовавшей их эпохе: им оказалось английское музыкальное искусство классическое и предклассическое. Это был единственно возможный путь восстановления нити национальной традиции, восстановления «распавшейся связи времен». И так как английская музыка подошла к романтизму в XX ст., когда процессы формирования английской школы интенсифицировались, а европейская музыка стремительно обновлялась, результатом явился чисто английский, компромиссный вариант окрашенного в романтические тона неоклассицизма (так же как и импрессионизма). Справедливости ради все же отметим, что романтический «привкус» есть и в произведениях классиков этого течения: Пауль Хиндемит, как истинно немецкий симфонист преемственно связан с Антоном Брукнером, Максом Регером и Йоганнесом Брамсом; даже у Стравинского, хотя и редко, но все же обнаруживаются точки соприкосновения с русским, европейским романтизмом. Но вес этих связей в органическом синтезе неоклассицистских произведений у названных мастеров невелик. У английских же композиторов такой сплав является самобытным и гармоничным.

И, наконец, об экспрессионизме.

В Англии звучала музыка Арнольда Шёнберга, Альбана Берга и Антона Веберна. Последний, в частности, как дирижер приезжал сюда: впервые его пригласил оркестр Лондонского радио Би-би-си, и затем в течение шести лет (1929—1935) он пять раз бывал в Англии с концертами. Уолтер (Вальтер) Гёр — ученик Шёнберга в Высшей берлинской музыкальной школе — был активным пропагандистом современной музыки, в том числе нововенцев (почти в каждом концерте он представлял английской публике их сочинения). Существуют и другие творческие связи английских композиторов с нововенской школой: Элизабет Лачьенс, вероятно, единственный из композиторов Англии, кто широко и последовательно использует серийную



технику, Хэмфри Сирл, ученик Веберна, свободно пользуется ею. Через Эрвина Стайна (Штейна), ученика Шёнберга, переехавшего в Англию, возникали и опосредствованные творческие связи (например, у Бриттена с Бергом). Отдельные приемы 12-тоновой техники — «одной из наиболее интернационализированных композиторских техник» (41, с. 49), «эмансипировавшиеся» от экспрессионизма, вошли в языковой арсенал английских (как и других европейских) композиторов. Например, Бенджамин Бриттен широко пользуется ею в ряде своих сочинений различных жанров; метод композиции Алана Буша, названный им «тематическим», без сомнения близок к ней.

Экспрессионизм же в английской музыке XX в. ни как течение, ни как духовное движение, ни как образно-стилевая система, ни как целостный индивидуальный стиль не привился. Можно высказать предположение, что сама позиция и атмосфера искусства экспрессионизма со свойственным ему «эмоциональным перегревом», по всей вероятности, чужда английскому национальному складу мышления, каким мы его себе представляем, — склонному к сдержанному самоконтролю, со специфической нотой самоиронии.

В целом же композиторская школа Англии, ускоренно и интенсивно развивающаяся, была поглощена проблемами усвоения и претворения опыта передовых европейских школ. Эта тенденция отразилась на творчестве композиторов старшего поколения. Например, в музыке Джона Айрленда, наряду с влиянием Дебюсси, слышна увлеченность Стравинским; в первых сочинениях Алана Буша несомненно воздействие ранних опусов Бартока или Хиндемита, через воздействие нововенцев проходят более молодые — Питер Фрикер, Элизабет Лаченс, Хэмфри Сирл. Картина предстает пестрой, ибо сейчас английская музыка, в отличие от первой половины прошлого столетия, богата различными творческими индивидуальностями. Поиски идут, преимущественно, в стилиевой сфере, и дух времени воссоздается косвенно, сквозь призму художественного опыта Стравинского, Хиндемита, Бартока, Шёнберга, так как конфликтность эпохи на континенте ощущалась явственней (ее коллизии разыгрывались на континентальной территории Европы) и в музыкальном искусстве континентальных стран выразилась острее.

Особое место в современной английской музыкальной культуре занимает Алан Буш. Будучи на рубеже 20-х и 30-х гг. в Берлине, молодой композитор сблизился с передовыми деятелями немецкой культуры, среди которых

были Брехт и братья Манны, Рейнхардт и Пискатор, Хиндемит и Шёнберг, и наиболее близкий Бушу Эйслер, чья творческая позиция послужила примером для него (в 1931 г. Буш поставил в Англии «Высшую меру» Эйслера). Отныне все творчество Буша — в песнях ли, в симфонии, опере или кантате — проникнуто гражданским пафосом, выраженным открыто, публицистично. Композитор испытывает жгучий интерес к современности в ее социальном аспекте. Он с настойчивой последовательностью будет воплощать ее в симфониях: в Первой, три части которой носят названия тех английских городов, которые тяжело пострадали в годы экономического кризиса и стали центрами революционной борьбы; во Второй, «Ноттингемской», с ее первой частью, «повествующей» о герое народных баллад, бесстрашном защитнике бедных Робине Гуде; в Третьей, «Байроновской», где пафосом неукротимой борьбы воссоздается образ гениального поэта-романтика, мятежника, пламенного борца за свободу. Социальная тема будет главенствовать и в операх Буша. Своеобразно претворяя в музыкальной драматургии своих опер традиции героических опер Верди и народных драм Мусоргского, композитор в отборе литературного материала, в его интерпретации близок к английскому «рабочему роману» («Люди из Блэкмура») и к «антиколониальной литературе» («Сборщики сахарного тростника») — контрдвижению внутри мощного в Англии потока литературы колониальной. Стремление Буша дать в своем творчестве социально-политические картины жизни и борьбы, обнажить социальные противоречия, противостояние идей и мировоззрения сообщает его произведениям актуальность.

Английская музыка в межвоенный период обрела свою позицию по отношению к современности, сумела найти свой подход, свое преломление, свидетельствовавшее о решительном, полном и подлинном обновлении английской композиторской школы, о ее зрелости в XX в. Этот процесс происходил в творчестве К. Лэмберта, Э. Раббра, Л. Бёркли, А. Роусторна, А. Буша и других. Примечательно, что именно тогда, в межвоенные годы, формировалось искусство трех мастеров, ныне классиков современной школы Англии — Уолтона, Типпета, Бриттена, и столь же примечательно, что созревание их личности и творческой индивидуальности происходило в тесной связи с теми английскими писателями и поэтами, чьи произведения в межвоенные годы явились своего рода «барометром» эпохи: в 20-е гг. Уолтон — с Ситуэлами, в 30-е гг. Типпет — с Элиотом, Бриттен — с Оденем. Такое погружение в сердцевину

современной проблематики в ее национальном преломлении несомненно способствовало актуализации творческих устремлений молодых композиторов.

Итак, качественный скачок был осуществлен. Произошло это в межвоенном поколении композиторов — в творчестве художников, чье детство проходило в годы первой мировой войны, а возмужание — в годы второй мировой войны. Крупнейшими среди них явились Бенджамин Бриттен, Уильям Уолтон и Майкл Типпет.

## Глава 5.

### БЕНДЖАМИН БРИТТЕН

**С** именем Бриттена (1913—1976) связывают представление о высших достижениях английской композиторской школы в XX в. Его искусство отмечено единством идейно-художественных категорий — национального и современного. Органическое сочетание названных категорий присуще, как правило, художникам, которые на определенном историческом этапе являлись классиками национальной культуры и одновременно крупнейшими мастерами эпохи в масштабах европейской традиции. Словно их таланту в равной мере была дана синтезирующая сила и сила прорыва в новое, дотоле неизведанное. В истории английской музыки лишь Пёрселл сумел обобщить опыт и достижения современного ему музыкального искусства, претворяя в то же самое время характерные особенности национальной музыкальной традиции и национальной культуры в целом. В таком же качестве спустя два с половиной столетия после Пёрселла выступил Бриттен. Идейные и художественные устремления нескольких поколений английских музыкантов эпохи нового музыкального возрождения страны воплотились в его искусстве. Являясь творческим внуком основоположников современной школы (его учителя — Фрэнк Бридж, Джон Айрленд и Артур Бенджамин — ученики Чарльза Станфорда), Бриттен наиболее полно выразил идеалы эпохи.

1. Бриттен оставил большое творческое наследие. Его первые сочинения датируются 1928 г., последние — 1976-м. 48 лет напряженного композиторского труда!

Композиторский талант Бриттена проявился очень рано и щедро. К 14 годам он был автором множества произведений, преимущественно камерных, послуживших затем материалом для более поздних работ<sup>27</sup>. Оркестровые сочинения 18—20-летнего автора (Симфониетта, 1932 и «Простая симфония», 1934) были исполнены и поныне постоянно звучат на концертных эстрадах. 30-летним он обрел себя (вокальный цикл «Серенада», 1943, опера «Питер Граймс», 1945) как зрелый мастер и своеобразный художник.

В творческом пути Бриттена не было неожиданных, внезапных поворотов, бросков в сторону, не было разительных перемен, которые обескураживали бы современников. Постоянно ищущий художник, вошедший в соприкосновение едва ли не со всеми важнейшими тенденциями европейского музыкального искусства первой половины столетия, он прошел путь, который можно представить в виде все восходящей прямой. Ему были неведомы годы молчания и кризисы. Его эволюция воспринималась современниками и сейчас, в ретроспекции, воспринимается органичной и естественной в своей логике.

Уже в 30-е гг., в довольно пестрой картине работ тех лет, обозначаются характерные черты мышления композитора, которые с неизбежностью, так или иначе, проявляются и позднее, вплоть до последних лет творчества. Это — интерес к музыке камерной, к различным камерным составам, тяготение к форме вариаций, жанровая определенность музыкального материала, стремление к внутренне соразмерной стройности композиции. Вместе с тем именно в вокальной музыке индивидуальный стиль композитора формируется раньше и интенсивней — рубежными для Бриттена станут вокальные и вокально-инструментальные произведения. Таковы хоровые вариации на анонимные тексты XV—XVI вв. «Родился мальчик» (1933), вокальный цикл «Серенада» для тенора, валторны и струнного оркестра, оперы «Питер Граймс», «Поворот винта» (1954), «Сон в летнюю ночь» (1960), «Смерть в Венеции» (1973), «Военный реквием» (1961).

В инструментальном творчестве 30-х гг. обнаруживается один из методов работы: интерес к тому или иному инструменту вызывает к жизни цикл произведений для него, образующих самостоятельную группу. Так родились две

<sup>27</sup> К примеру, «Простая симфония»; сборник из пяти детских песен для голоса и фортепиано, написанных в 1927—1930 гг., был издан в 1969 г. под названием «Зуб за зуб» («Tit for Tat»); и так далее.

параллельно идущие группы сочинений для фортепиано и скрипки. От фортепианной сюиты «Воскресный дневник» (1934) через Фортепианный концерт (1938), пьесы для двух фортепиано (1940, 1941) к Шотландской балладе для двух фортепиано с оркестром (1941); от Сюиты для скрипки с фортепиано (1935) к Скрипичному концерту (1939). В последовательном освоении возможностей инструмента — как самого, так и в сочетаниях с другими — отчетливо видно движение от миниатюры к крупной форме. Внутри таких групп также постепенно определяется круг тем, проступает характерность образов, специфичность отдельных приемов, очерчивается жанровый диапазон, ощутимо влечение к формам, которые станут излюбленными, — вызывает стиль.

30-е гг. показательны как время формирования личности Бриттена.

Пытливый музыкант, он настойчиво совершенствовался, учился на партитурах Моцарта и Брамса, английских композиторов недавнего прошлого и старых мастеров, он испытывал живой интерес к современному искусству — к поэзии Джойса и Одена, к музыке Стравинского, Шёнберга и Берга (к нему он предполагал ехать учиться). Работы рубежа 30-х и 40-х гг. указывают также на воздействие Малера (вокальный цикл на стихотворения Одена «Наши отцы — охотники», 1936, «*Sinfonia da Requiem*», 1940), Шостаковича (та же «*Sinfonia da Requiem*», Концерт для скрипки с оркестром, 1939).

Эстетическое чутье, литературный вкус и драматургическое дарование, вообще свойственные Бриттену, незамедлительно сказались. Прежде всего — в выборе поэтических источников: например, Рембо в вокально-оркестровом цикле «Озарения», 1939, Микеланджело в Семи сонетах для тенора с фортепиано, 1940, и т. д. Затем — в компановке циклической формы: в Серенаде, написанной на стихи разных английских поэтов, композиция «укреплена» аркой-обрамлением — валторновой песнью. Еще пример: чередование трех частей — от траурного шествия и плача «*Lacrimosa*», через пляску смерти «*Dies irae*» к светлой печали и скорби «*Requiem aeternam*» — в «*Sinfonia da Requiem*», обратное в сравнении с литургией. И, наконец, — в разработке сценарного плана крупного сценического произведения («Поль Баньян», 1941, «Питер Граймс»).

Первой вершиной, завоеванной Бриттеном, стала опера «Питер Граймс». К моменту ее создания Бриттен освоил едва ли не все жанры: от песни — к вокальному циклу

и кантате, от инструментальной сюиты — к концерту и симфонии. Работа в области прикладной музыки была полезной — она дисциплинировала творческий процесс, вырабатывала мастерство в соотношении зримого и слышимого.

К опере «Питер Граймс» стягиваются нити, идущие от многих сочинений, и в первую очередь от вокальных циклов. На пути к опере этапной работой стала Серенада (1943)<sup>28</sup>. Композитор нашел гибкий камерный состав (струнные и валторна). Стихотворения английских поэтов, чередуясь, образуют яркую и цельную драматургию. (Спустя 15 лет Бриттен вернется к драматургии такого типа, к подобному, но обогащенному облигатными инструментами составу камерного оркестра в вокальном цикле Ноктюрн, 1958.) В Серенаде Бриттен впервые объединил в один цикл стихи разных поэтов, то есть от монографического принципа построения цикла он переходит к антологическому. Здесь впервые (если не считать детские опыты) Бриттен обращается к классической английской поэзии: Блейк, Коттон, Теннисон, Китс, Бен Джонсон и анонимная Погребальная песнь XV в. Оригинален замысел: постепенное сгущение эмоциональных красок, драматизация настроения приводит к напряженной и вместе с тем величественной в своем трагизме Погребальной песни. Ее сменяет ослепляющий внезапной яркостью, подобно дневному свету, Гимн Диане. Между нежной, воздушной Пасторалью Коттона и Гимном — торжественный Ноктюрн Теннисона и скорбно-лирическая Элегия Блейка, характеры которых словно воссоединяются в трагической кульминации цикла, в Погребальной песне. Сонет Китса, следующий за Гимном, возвращает к сумеречной тишине и сдержанному страданию. Эпилог лишь отчасти просветляет колорит. Со страниц Серенады встает образ Природы — прекрасной и таинственной, величественной и мудрой, одухотворенной игрой красок, переданной в дыхании струнных, в полетных звуках охотничьего рога. Бриттен стано-

<sup>28</sup> Ей предшествовали четыре вокальных цикла (два на стихотворения Одена — «Наши отцы — охотники» для высокого голоса с оркестром и «На этом острове» — пять песен для высокого голоса с фортепиано, 1937, «Озарения» Рембо для высокого голоса со струнным оркестром и Семь сонетов Микеланджело), множество песен и хоров («Марш пацифистов», 1937, «Вперед, демократия!» для двойного хора а cappella, 1938), песенных сборников (на детские стихи Уолтера де ла Мэра, 1932, «После полудня в пятницу», 1934), хоровая сюита («Обряд кэрол» для дискантов и арфы, 1942), кантаты (Te Deum для хора, соло дисканта и органа, 1935, «Баллада о героях» для хора, солиста и оркестра, 1939, Гимн св. Цецилии для хора а cappella, 1942 и другие).

вится одним из тех немногих в XX в. композиторов, чья музыка живет ощущением пленера.

Цикл отличает стройность формы отдельных частей и архитектурного целого (обрамление цикла валторновой песнью — Пролог и Эпилог — арка, идеальная в своей симметрии), а также необычность и тонкость колорита, соответствующего литературной теме цикла — ночь, ее чары и наваждения.

Серенада — важная веха на пути Бриттена: здесь нашло воплощение его понимание английской поэзии, его ощущение природы и духа стиха, здесь кристаллизуется его мастерство в воссоздании образности поэм, их тончайшего психологизма.

В первый, предоперный период обозначилась еще одна линия внутри творчества Бриттена. Речь идет о сочинениях, в которых с декларативной ясностью выявлена гражданственная позиция художника. Таковы связанные с гражданской войной в Испании «Пацифистский марш» и «Вперед, демократия!», «Баллада о героях». Траурные образы, образы «пляски смерти» встают со страниц вокально-симфонического цикла «Наши отцы — охотники», в Вариациях на тему Фрэнка Бриджа для струнного оркестра.

Конец 30-х и начало 40-х гг. — важный рубеж в биографии Бриттена. В 1939 г. он оставляет Англию. Тяжелая жизнь и гнетущая атмосфера предвоенной и военной Европы сказывалась на судьбах многих представителей европейской культуры, в корне меняла их жизнь. Война в Испании, фашизм в Италии, нацизм в Германии, «аншлюс» Австрии, коллаборационизм во Франции — грозная полоса в жизни европейских народов. У многих возникало желание (у иных это было жизненной необходимостью) покинуть Европу, вырваться из намертво замыкающегося круга.

Бриттен был в США и в Канаде. Среди его друзей — Аарон Копленд, посещавший Бриттена в Англии, Сергей Кусевский, поддержавший молодого композитора и протянувший ему руку дружбы и помощи; продолжается сотрудничество с Оденом (Гимн св. Цецилии), творческие встречи с оркестром Нью-Йоркской филармонии, начинаются многолетние совместные концертные выступления с прекрасным певцом Питером Пирсом. Но все же именно здесь, на чужбине, чувствуя себя словно вырванным из родной почвы, он приходит к пониманию важной роли национального фактора в своей творческой судьбе. Бриттен осознает свою миссию национального художника. Он решает вернуться в Англию.

Ностальгией, глубоко патриотичным чувством родины, своей земли, неотделимости от своего края пронизана опера «Питер Граймс». В таком контексте яснее осознаются ее герои, и еще больше — ее атмосфера. Выбор в качестве литературной первоосновы оперы повести Джорджа Крэбба был не случайным — Бриттен прочитал статью писателя Э. М. Форстера о Крэббе, где, среди прочего, писалось: «Говорить о Крэббе — значит говорить об Англии. Он никогда не покидал наших берегов...» (см. 58, с. 42). Эти слова стали выражением собственных стремлений композитора.

«В 1941 году Питер Пирс и я были в Калифорнии. Мы ждали парохода в Англию. В местной газете нас заинтересовала поэма Крэбба. Затем нам удалось раздобыть у букиниста сборник его стихов, которые мы с жадностью «проглотили». Они нас глубоко взволновали. С первых же строк мы почувствовали, что автор задел наши сердца. Быть может, частично причиной этому были тоска по родине, стремление поскорее вернуться домой» (см. 63, с. 120).

Бриттен вернулся на родину (1942), на Восточное побережье Англии. Здесь, в морском городке Олдборо, в течение 77 лет жил и работал Джордж Крэбб — писатель и поэт, врач и священник, летописец здешних мест, Олдборо — родина его героев и место действия всех его произведений. Здесь, на Восточном побережье, многое для Бриттена было полно особого смысла. В Ипсуиче, главном городе графства Саффолк, находилась мастерская Томаса Гейнсборо. Неподалеку, спустя столетия, жил Джон Констебль. Созерцая природу Саффолка, вживаясь в нее, он устанавливал новые принципы пленерной живописи. А двумя веками раньше в этих местах родился Джон Уилби — один из создателей английской мадригальной школы. Вообще же восточный Саффолк — одно из тех редких мест, «где вся разлитая в английской природе поэтическая прелесть словно конденсируется в особенно насыщенный, терпкий настой» (59, с. 30). Бриттен почувствовал себя столь же неотделимым от своего края, как Вальтер Скотт от гор Шотландии, как Роберт Бёрнс от ее холмов и долин, как Уильям Вордсворт от Кэмберленского графства, «страны озер». Саффолк был не только фактической, но стал духовной родиной композитора.

Бриттен избрал своим домом Олдборо. Здесь вырос его театр, появились друзья, помощники, сподвижники, здесь вынашивались и осуществлялись на устраиваемых с 1948 г. ежегодных летних музыкальных фестивалях планы.



(Вспоминаются Холст и организуемые им фестивали в Тэкседе и Уильямс, который, оставив Лондон, жил в Доркинге и участвовал во многих провинциальных музыкальных праздниках, в том числе дирижировал вплоть до 1953 г. — композитору было тогда 80 лет — в Лей Хилле на фестивале, созданном еще в 1905 г. для него его сестрой.)

Можно предположить, что поэма Крэбба воспламенила воображение композитора прежде всего локальным колоритом. Образ Восточного побережья, дыхание моря, родной пейзаж, сильные и суровые характеры рыбаков, возможно, воочию представились ему. Бриттен и либреттист Слейтер создали произведение, в котором повествуется о необычном человеке, личности противоречивой, наделенной поэтическим воображением и силой характера. Живущий одиноко, замкнуто, Питер Граймс не понятен своим односельчанам. Недоверие, ненависть и преследование, травля приводят к гибели Граймса. Художник обличает среду, людей, которыми движет злоба, зависть или тупой обычай; обличает социальные условия, ожесточающие людей, тот уклад, против которого они восстают и который является причиной их поневоле уродливых форм протеста. Питер Граймс выделяется на общем фоне, но одновременно он — плоть от плоти своей среды: презирая односельчан за страсть к наживе, он сам одержим стремлением разбогатеть любыми средствами, лишь тогда он женится на любимой женщине и может быть счастливым. Кульминация в развитии образа Граймса — безумие, закат сознания, что также ведет его к гибели.

Одиночество Граймса обозначено в самом начале оперы, когда еще, казалось бы, рядом с ним — сочувствующие ему люди (шкипер Болстроуд, аптекарь Нэд Кин), любящая женщина (учительница Эллен Орфорд). Самос либретто строится на чередовании и сопоставлении массовых сцен и сцен, посвященных герою, на постепенном вытеснении «крупных планов» в отдельные картины, изолированные от массовых. Если в Прологе оперы и в двух картинах I акта герой предстает на фоне односельчан, среди них, внутри враждебной толпы, то в дальнейшем конфронтация такова, что масса будто вытесняет героя, выталкивает его из своей среды. Так оказывается логически оправданным и точным сопоставление во II и III актах поляризованных картин: первые — суть массовые сцены, вторые — огромные монологи Граймса<sup>29</sup>. Таким образом,

<sup>29</sup> Последний раздел 2-й картины III акта, в котором повторяется хор рыбаков, открывающий 1-ю картину I акта, перекидывает арку и является фактически эпилогом оперы.

построение либретто, его форма обладают строгой логикой, целеустремленностью, выразительной направленностью.

Опера действенна, динамична при сохранении фундаментальности конструкции традиционной «большой» оперы. Устремленность музыкально-сценического действия предопределена последовательно проведенным драматургическим приемом: ни одно высказывание не остается без живой реакции, активного вмешательства остальных персонажей, поэтому сольные эпизоды естественно перерастают в ансамблевые и, в зависимости от градуса конфликта, в хоровые. И встречное движение: внутрь хора вторгаются динамизирующие действие реплики действующих лиц, достигнутое состояние «закрепляется» ансамблевой сценой. Сквозное развитие размывает грани отдельных «номеров», эпизодов, сцен, а также картин, вызывая к жизни драматургическую полифонию.

Драматургию оперы образуют несколько сопряженных линий. Лирико-психологическая линия полностью вбирает в себя личную судьбу Граймса: от потрясения и оскорбленного самолюбия (Пролог) к «критическому состоянию» ссоры с Эллен (1-я картина II акта) вплоть до безумия (2-я картина III акта). Жанрово-бытовую линию составляют характеристические эпизоды — галерея портретов местной знати, песня рыбаков (в I акте), танцы в Мут-Холле (1-я картина III акта), имеющие либо экспозиционную функцию, либо интермедийную, оттягивая и оттеняя неизбежное наступление трагической развязки. Эти две линии противостоят друг другу как линии действия и контрдействия. На их пересечениях возникают сцены и эпизоды ситуационной линии, сюжетно рождающиеся из столкновения Граймса с остальными действующими лицами, из их взаимоотношений. Наконец, существует последнее, «четвертое измерение» оперы: оркестровые интерлюдии между картинами. Это не только антракты, связующие или дополняющие действие, живописующие то, что не показано на сцене. Интерлюдии, как в «Катерине Измайловой» Шостаковича, симфонизируют партитуру, продолжают, а в значительной мере и образуют сквозную симфоническую линию развития действия, переводя его в обобщенно-симфонический план. Но одновременно они имеют свою логику, внутреннюю драматургию (неслучайно они живут в концертном обиходе как замкнутый цикл под названием «Морские интерлюдии»). Четыре (из шести) программные интерлюдии — «Рассвет», «Шторм», «Воскресное утро», «Лунный свет» (таков порядок их появления в партитуре

оперы) — образуют живописный план, создавая атмосферу оперы. Это — надбытовая линия, в ней отражаются и растворяются судьбы людей<sup>30</sup>. Величественный образ Природы словно поглощает бытовую драму<sup>31</sup>, переосмысливает и возвышает, приобщая к извечному.

Премьера оперы «Питер Граймс» (1945) стала символической: ею начал сезон разрушенный бомбежкой и заново открытый театр «Sadler's Wells» и, что еще важнее, — новый плодотворный период в истории национальной оперы, которая длительное время находилась в кризисе.

На протяжении трех десятилетий опера была в центре внимания композитора. Список произведений велик. После раннего опуса, называемого опереттой «Поль Баньян» (либретто Одена, 1941), в него входят пять традиционных больших опер — «Питер Граймс» (либретто М. Слейтер, 1945), «Билли Бадд» (либретто Э. М. Форстера и Э. Крозье, 1951, 2-я редакция — 1960), «Глориана» (либретто У. Пломера, 1953), «Оуэн Уингрейв» (либретто М. Пайпер, 1970), «Смерть в Венеции» (1973). В область оперы камерной Бриттен внес особо существенный вклад. «Сегодня камерная опера в чем-то бесспорно отвечает складу мыслей и чувств зрителя. Правда, я не хотел бы, чтобы меня поняли так, будто я выступаю против «большой оперы»... Но камерную оперу я считаю более гибкой для выражения сокровенных чувств. Она дает возможность заострить внимание на психологии человека. А ведь именно это стало центральной темой современного передового искусства», — говорил композитор (16, с. 63). Он разработал разновидности камерного типа в собственно камерных спектаклях «Поругание Лукреции» (либретто Р. Дункана, 1946, 2-я редакция — 1947), «Альберт Херринг» (либретто Э. Крозье, 1947), «Поворот винта» (либретто М. Пайпер, 1954) и в «сверхкамерных» одноактных представлениях для церковного исполнения, названных композитором притчами, — «Река Кэрлью» (текст У. Пломера, 1964), «Пещное действо» (текст У. Пломера, 1966), «Блудный сын» (текст У. Пломера, 1968), и в приближенной к опере разыгрываемой детьми балладе «Золота тщета» (слова К. Грэхема, 1966), и в спектакле-игре «Давай устроим оперу» с входящей в него детской камерной оперой «Маленький трубочист» (либретто Э. Крозье, 1949), и в

<sup>30</sup> Аналогичный по смыслу пласт образуют интерлюдии опер Л. Пипкова «Антигона-43» и С. Слонимского «Вириния», в которых, правда, симфонический принцип слит с ораториальным.

<sup>31</sup> Вспоминаются «Приключения Лисички-плутовки» Л. Яначека.

миракле — детской опере «Ноев ковчег» (1957). В рамках камерной оперы выдержаны бриттеновские редакции двух шедевров национального музыкального театра — «Дидоны и Энея» Пёрселла (1951) и балладной «Оперы нищего» (1948). Наконец, тип оперы «Сон в летнюю ночь» (либретто Б. Бриттена и П. Пирса, 1960) является смешанным — в нем слились признаки большой и камерной разновидностей жанра. Итак, 18 произведений. Таков итог интенсивных творческих поисков композитора в данном жанре.

Каждое произведение наделено индивидуальными чертами, которые сказываются в своеобразии замысла, его несхожести с предшествующими работами, в самобытности «сценической формы» спектакля (выражение М. С. Друскина), особенностях стилистических истоков музыки. Рассмотрим несколько примеров с различных углов зрения. Например, «Поруганию Лукреции» присущи ораториальные черты. Явственно сказываются они в наличии партий двух солистов, названных Мужским и Женским хорами: они, как протагонисты, корифеи, олицетворяют собою весь хор. Композитор и пространственно выделяет их — на сцене они находятся на специальных возвышениях. Мужской и Женский хоры устанавливают одновременно связь с аудиторией и дистанцию по отношению к разыгрываемому на сцене эпизоду из истории Древнего Рима. Нетрудно обнаружить корни такого драматургического приема в «Страстях». Его следствием является замедленный разворот действия, статуарность и постоянно выдерживаемая сценическая полифония. Подобно евангелистам, они повествуют о событиях, обрамляя происходящее действие историческими, философскими, нравственными и психологическими комментариями. Подчас хоры выступают в роли глашатаев судьбы. Так в опере, в ее драматургии и сценическом облике, оказались своеобразно преломленными архаические традиции (пассионы, греческая трагедия) и поиски современного музыкального театра («Царь Эдип» Стравинского).

Упомяну далее «Глориану», стилистические музыкальные истоки которой восходят к культуре елизаветинской вёрджинельной и мадригальной музыки; в ней стилизован также жанр маски, а картинность сцен и некоторые композиционные приемы вызывают в памяти русские эпические и сказочные оперы.

Особое положение занимает «Поворот винта» — опера, в которой впервые Бриттен отказался от модуса видения, свойственного всем его предшествующим операм и боль-

шинству последующих. «Поворот винта» — драма символистская. В ней нет определенности пространственных и временных параметров, и хотя «действие, — как гласит ремарка, — происходит вокруг пригородного дома Блай в Восточной Англии, в середине прошлого века», музыка, вопреки обычной манере композитора, не воссоздает их. Партитура «Поворота винта» самобытна благодаря достигнутой цельности этого музыкального «организма», «верховным центром» и интонационно-тематическим источником которого является главенствующая музыкальная тема: все тематические и интонационные новообразования в этой опере произрастают из нее. К тому же чередующиеся оркестровые интерлюдии и сцены также соотносятся на основе принципа вариаций. Таким образом, опера монотематична в самом строгом смысле этого понятия и уникальна как пример музыкально-сценического вариационного цикла.

Неповторимыми чертами отмечены все произведения Бриттена для оперной сцены. И вместе с тем им присущи общие черты, которые в совокупности характеризуют оперный театр Бриттена. Попытаемся охарактеризовать главные из них.

Сквозь сценическое и драматургическое многообразие опер Бриттена отчетливо проступает основная гуманистическая идея его творчества. Он проводит ее и на уровне детского восприятия, и с мягким юмором, и с напряженным драматизмом. Ощущение боли вызывает горе матери в «Реке Кэрлью», гнев, негодование — гибель невинного и невинного Билли Бадда, поругание верности и чести в «Лукреции». Сюжеты древние и более позднего времени несут в себе протест против насилия, зла, против угнетения и подавления личности. Этот моральный аспект не заслонял социального. Социальный конфликт выявлен в «Питере Граймсе», «Альберте Херринге», «Билли Бадде». Чаще же Бриттена волнует конфликт нравственный, именно он поглощает все иные ракурсы идеи, подчиняет себе сюжетные линии.

Существует генетическая связь между первой оперой и всеми последующими. В партитуре «Питера Граймса» сосредоточены различные грани дарования композитора, которые затем «разошлись» отдельными линиями и привели к созданию непохожих друг на друга произведений. Таковы три камерные оперы — «Поругание Лукреции» (1946), «Альберт Херринг» (1947), «Поворот винта» (1954). В страстно-драматическом и одновременно сдержанном тоне повествования «Лукреции» слышны отзвуки многих лири-

ческих страниц «Граймса», связанных, преимущественно, с образом Эллен. В «Альберте Херринге» Бриттен предстает мастером комически и сатирически заостренных характеристик, выросших из жанрово-бытовых сцен «Граймса». Тревожный мистицизм, свойственный партии Граймса, возникает в опере «Поворот винта» и в значительной степени становится ее атмосферой. Сравнения можно продолжить.

Детский образ и тема загубленного детства, побочная в «Питере Граймсе», получит развитие в детской опере «Маленький трубочист» (1949) и в «Повороте винта». Мир лесных фей и эльфов в «Сне в летнюю ночь» — это мир детства. Эльфы мальчишескими голосами поют детские песни, близкие игровой детской песенке из «Альберта Херринга» или песням детей из «Маленького трубочиста».

Морской колорит найдет претворение в «Билли Бадде» (1951) и детском миракле «Ноев ковчег» (1957), в кантате «Св. Николай» (1948). Эта органически присущая бриттеновским произведениям морская среда, морской воздух либо атмосфера быта приморского городка на Восточном побережье Англии является необходимым пластом его опер. Равно как и атмосфера леса, претворенная композитором в операх «Поругание Лукреции», «Поворот винта», «Сон в летнюю ночь». Тонкое ощущение пленера является важным свойством мироощущения композитора.

Явственно обозначаются связи между написанными на близком временном расстоянии операми. Так, «Билли Бадд», многими чертами родственный «Питеру Граймсу», стремлением к тематической интеграции и строгому интонационному отбору близок «Повороту винта» (сравним лейтинтервалы в характеристике злых сил и главных героев, чья драма устремлена к трагическому финалу). От «Лукреции», где было найдено такое соотношение скрытого номерного принципа со сквозным, такое взаимодействие первого и второго плана действия, которое дало жизнь драматургической и сценической полифонии как одному из важнейших факторов развития, — протягиваются нити к «Глориане». И отдельные композиционные приемы в этих операх общие: в них есть музыкальный материал, который, повторяясь, выполняет функцию рефрена (христианский гимн в «Лукреции» и елизаветинская баллада в «Глориане»). В обеих операх — как впоследствии в «Сне в летнюю ночь» (в любовной сюжетной линии) — характеристика состояния и ситуации преобладает над характеристикой персонажа. Такой манере словно противостоит (а точнее — ее дополняет) иная манера, в которой проявляется блестя-

щее мастерство в создании ярких портретных характеристик. Имею в виду галерею национальных типов в «Питере Граймсе», «Альберте Херринге», «Сне в летнюю ночь» (мастеровые).

В опере «Сон в летнюю ночь» суммированы и обобщены наиболее типичные черты оперного стиля Бриттена. Помимо образных переключек (мастеровых с персонажами из «Альберта Херринга» и «Граймса», любовных пар из «Сна» со страницами опер «Лукреция» и «Глориана», лесной сказочной фантастики с ночной романтикой и мистицизмом «Поворота винта»), в «Сне» множество композиционных, структурных и иных соответствий и подобий с другими бриттеновскими оперными произведениями.

Хотя в трехактной партитуре «Сна в летнюю ночь» нет авторского разделения на картины, — оркестровые интерлюдии, неизменно появляющиеся в каждой опере Бриттена, начиная с «Поля Баньяна» и «Питера Граймса», разъединяют акты на картины и даже сцены<sup>32</sup>.

В «Сне в летнюю ночь» закрепляется такая форма сцен, которая образована чередованием планов: живописно-образительного и событийно-действенного. Музыка волшебного леса является вступлением, затем отходит на второй план как фон сцен и вновь наплывом возникает на первом плане, становясь рефреном в медленном рондо. (Подобный тип экспозиционных картин Бриттен применял в «Питере Граймсе», в «Лукреции»). В последовательном чередовании тема живописной оркестровой интерлюдии имеет переменную функцию: она является то рефреном в рондо, то интерлюдией в куплетной или иной форме эпизода внутри рондо.

В последнем акте «Сна» содержатся реминисценции из предыдущих. Синтетическое репризное значение последней структурной единицы композиций — будь то акт, картина или сцена — Бриттен постоянно подчеркивает<sup>33</sup>. Итог, реально содержащий в себе этапы развития конфликта или их напоминание, — таков прием музыкальной драматургии у Бриттена в оперном театре. Здесь уместно вспомнить последний монолог Граймса (2-я картина III акта), в котором искаженными возникают темы, повествующие о судьбе Граймса; в последней картине «Лукреции» темы-

<sup>32</sup> Такой прием присущ и некоторым вокальным циклам Бриттена — «Ноктюрну», «Песням и пословицам Уильяма Блейка» (1965).

<sup>33</sup> Показательно, что и в «малых» вокальных формах — трехчастных, куплетных и других, — реприза или репризное проведение у Бриттена обычно синтетическое, объединяющее несколько предшествующих тем.

«реминисценции», чередуясь, словно рассказывают Коллатину о случившейся трагедии; в последней сцене «Поворота винта», в пассакалии, вновь возникают многие тематические образования, которые обрели лейтсмысл и также являются напоминанием о происходившем.

В «Сне» есть много более частных соответствий с другими бриттеновскими операми. Назову наиболее существенные.

«Сон» схож с «Глорианой» не только романтической концепцией спектакля, оба сюжета и произведения несут на себе печать елизаветинского времени: «Глориана» — прямо, «Сон» — косвенно. «Маска» «Сна» — вторая после «Глорианы» «маска» в операх Бриттена. Стиль камерного музицирования Елизаветинской эпохи, инструментального и мадригального, столь непосредственно переданный в «Глориане», воспроизведен и в «Сне»; как образ сосредоточенного чистого настроения, он воссоздан и в колыбельной из «Лукреции», и в «женских» сценах этой оперы; балладный стиль представлен в песне Титании, родственной хору — елизаветинской балладе из «Глорианы», в колыбельной Елены из «Сна».

В опере «Сон в летнюю ночь» Бриттен использует средства, ставшие в рамках его стиля музыкальными символами. Среди прочих наиболее важен символ трагического — тритон, который вводится в партию Оберона (как некогда в партию Гувернантки, Граймса), в момент выражения или предчувствия трагизма коллизии. Этот трагический «срез» есть и в горизонтالي (в вокальной партии), и в вертикали (в гармонии). Например, в лейтритме партии Гермии в момент ее пробуждения от страшного сна (I акт) пульсирует квинтолями аккорд, состоящий из чистой и увеличенной кварты — созвучие, которое в «Граймсе» играло исключительно важную роль как «аккорд шторы», предвестник беды.

В тональной драматургии тритоновые соотношения играют решающую роль: A-dur — тональность экспозиций; дневных и утренних музыкальных пейзажей, лирических любовных дуэтов, а Es-dur-moll — тональность трагических кульминаций, ночных и сумеречных пейзажей, драматических диалогов. Семантика этих двух драматургически полярных ладотональных узлов у Бриттена закреплена уже в «Питере Граймсе». A-dur-moll — тональность интерлюдии «Рассвет», песни рыбаков, лейттемы мечты Граймса и его мечтательного ариозо внутри монолога 2-й картины II акта, интерлюдии «Воскресное утро» и ариозо Эллен (a-moll) из 1-й картины II акта; Es-dur-moll — тональность



некоторых хоровых сцен, показывающих отчужденность Питера и враждебность окружающей его среды (хоры пролога, раунд), тональность интерлюдий «Шторм» и «Лунный свет». В «Лукреции» контуры этого тонального сопоставления сохранены: Es — тональность интерлюдии «Скачка Тарквиния», появления Тарквиния в доме Лукреции; A-dur — тональность утреннего музыкального пейзажа, которым открывается 2-я картина II акта. (Тональные отношения в «Лукреции» осложнены введением второго центра в обрамляющих драму Лукреции повествованиях Мужского и Женского хоров с их собственными тональными связями, фокусом которых является C — с «христианского гимна»). В «Глориане» сфере A — D противостоит сфера Es — es. Между ними — конфликтные отношения: Es-dur — появление и уход Королевы в 1-й сцене I акта, Вердикт в 3-й сцене III акта; es-moll — Королева отправляет Эссекса в Ирландию в 3-й сцене II акта и A-dur с прилегающим D-dur — хор-елизаветинская баллада. Нередко эти тональности борются внутри одной мелодической линии (в монологе и молитве Королевы — в финале 2-й сцены I акта), призванные показать дуализм образа — Королева-Женщина. С этими двумя полюсами сопряжены и тональности двух песен Эссекса: первая, восторженная, E-dur звучит все же на басу Es, который как нить протянут от предшествующего эпизода (появление Эссекса) к его второй, элегически-грустной песне — c-moll.

В «Сне в летнюю ночь» Бриттен возвращается к соотношениям A — Es: тональности любовного ариозо Елены, дуэта Титании и Оберона, эльфов из I акта противостоит тональный центр ариозо-заклинания Оберона.

Приведенные примеры не исчерпывают аналогий. Сравнения можно было бы продолжить, сопоставив свободно-импровизированный, алеаторический эпизод, выражающий реакцию Тезея, Ипполиты и молодых влюбленных на пьесу, разыгрываемую ремесленниками, с подобным же эпизодом из «Альберта Херринга» (сцена празднества короля Мая — в 3-й картине), и так далее.

Однако и сказанного достаточно, чтобы признать оперу «Сон в летнюю ночь» произведением итоговым в почти 20-летнем оперном пути композитора.

Эта вершина в оперном творчестве Бриттена особенно важна — она завоевана обращением к Шекспиру. Лишь дважды до этого композитор писал музыку на шекспировские сюжеты и тексты: в 1935 г. — к «Тимону Афинскому», позднее, в 1958 г., использовал 43-й сонет в последнем эпизоде вокального цикла «Ноктюрн». На сей раз выбор

композитора пал на одно из самых оригинальных произведений великого драматурга, в котором — удивительно смелое сочетание реальности и фантастики, бытового и романтического, лирики и фарса, театрального и балаганного, высокой поэзии и низменной прозы. В его непринужденном стиле царит и властвует игра. Она — в переменчивости человеческих чувств (во взаимоотношениях влюбленных пар: Гермии и Лизанда, Елены и Деметрия), в неожиданной влюбленности королевы фей Титании в ткача Основу; в фарсовой истории любви Пирама и Фисбы (из «Метаморфоз» Овидия), разыгранной ремесленниками в духе английской интерлюдии, и не менее фарсовой игре королевы фей с ослиной головой Основы (в клавире — Шпулька); в импровизационности, которой насыщены массовые сцены с участием мастеровых, в воссозданном Шекспиром духе народных, весенне-летних празднеств, происходящих в лесу; в образах шутов — «профессионального», королевского шута (Пэк, в опере — Пак) и глуповатого крестьянина-деревенщины (Основа — Шпулька); в причудливости всего, что образует эту волшебную феерию.

Необычайно сложную задачу либреттиста взяли на себя сам композитор и его постоянный сотрудник, певец Питер Пирс. Работая над комедией Шекспира, они сократили ее и превратили из пятиактной в трехактную. Некоторые роли опущены (Эгей, Филострат), другие сокращены (Тезей и Ипполита), действие сконцентрировалось: оно почти целиком перенесено в лес. Персонажи составили три группы. Первая — лесные духи: эльфы и феи, их царь Оберон, царица Титания, шут царя Пак. Вторая — две пары влюбленных. Третья — афинские ремесленники, мастеровые, типы которых были несомненно взяты Шекспиром из окружавшей его английской жизни.

Сначала опера мыслилась композитором как камерная, но в окончательной редакции для Королевского оперного театра она переросла рамки камерного жанра. В этом органически цельном произведении есть некая двойственность. По относительно небольшому составу оркестра и стилю вокально-оркестрового письма опера приближается к излюбленному композитором камерному типу и в то же время она — типично романтический спектакль, предполагающий пышные и красочные декорации, насыщенный сценически выигрышными моментами, драматургически многоплановый, что сближает его с большой оперой, например с «Глорианой» или балетом «Принц пагод».

Соответственно трем группам действующих лиц в опере три разножанровых пласта: сказочно-фантастический, ли-

рико-драматический и комический. Каждая из групп живет в своем интонационном мире, внутри которого действует специфический комплекс выразительных средств. Объединяются все эпизоды в единое целое музыкой зачарованного леса, которая обрамляет каждый из них, образуя атмосферу музыкально-сценического действия.

Партитура «Сна в летнюю ночь» и романтически-красочная, и моцартовски-прозрачная. Мастерство Бриттена в этой опере словно достигло кульминации. Оно — в мудром драматическом расчете, в яркости сценических контрастов, освежающих действие, в своеобразии вокальных партий, гибкость и пластичность которых позволила Хиндемиту назвать вокальный стиль оперы «новой мелодической линией» (см. 51, с. 132—134), в изяществе и легкости оркестровой ткани, в необыкновенной тщательности композиции, сочетающейся с сочной и полнокровной музыкой, — одним словом, в той совокупности признаков, которые рождены подлинным вдохновением.

На протяжении всех лет, о которых шла речь в связи с операми, сохраняется многожанровая природа творчества композитора.

Его балет «Принц пагод» (1956) — романтическая сказка-феерия — стал событием в английском балетном театре. Казалось бы, по отношению ко всему созданному Бриттеном его единственный балет стоит особняком. Его оперы не содержат балетных сцен или актов — можно вспомнить лишь «маску» из оперы «Глориана». Правда, в «Сне в летнюю ночь» есть партия, предназначенная для актера мима или акробата, а в последней опере композитора, «Смерть в Венеции», роль одного из героев, мальчика Тадзио, предназначена для балетного исполнителя. Однако несмотря на столь малочисленные примеры, музыка Бриттена часто овладевала воображением хореографов<sup>34</sup> («Музыкальные вечера» и «Музыкальные утренники», «Простая симфония» и Симфониетта, Вариации на тему Фрэнка Бриджа, Вариации и fuga на тему Пёрселла и даже вокальный цикл «Озарения»).

Бриттен пришел к балету «Принц пагод» под впечатлением и сильным воздействием красочной и богатой музыки острова Бали. В сюжете балета соединены сказочные мотивы: стержневую основу составляет сказка Перро «Красавица и Чудовище»; «Золушку» напоминают две сестры-

<sup>34</sup> Среди них — крупнейшие балетмейстеры XX в.: Джордж Баланчин и Энтони Тюдор, Джером Роббинс, Фредерик Аштон и Джон Крэнко.

принцессы (жестокая, капризная и добрая, скромная); взаимоотношения Короля-отца и дочерей, роль Шута вызывают в памяти драматические коллизии шекспировского «Короля Лира».

Работая над балетом, Бриттен обратился к изучению балетных партитур Чайковского. Правда, в музыке явственной слышится влияние Прокофьева, Стравинского, Дебюсси, Холста, Шостаковича. Музыкальное «двоемирие» (Запад — Восток) <sup>35</sup> предустановлено самим сюжетом, действие которого происходит в Среднем Королевстве и на Земле пагод. Названные выше стилистические воздействия поглощены индивидуальным бриттеновским стилем, значительно ярче проявившимся в музыке сцен, происходящих в Среднем Королевстве. Одновременно в приемах музыкальной драматургии есть множество примет оперного театра Бриттена.

Сценическая концепция «Принца пагод», его драматургия тесно связаны с романтической традицией XIX в. Заслуга композитора состоит в том, что он реализовал этот столь необходимый для развития данного жанра в Англии этап.

Как и в первый, предоперный период, принципиально важным жанром является вокальный цикл.

Драматургическое и композиционное разнообразие вокальных циклов Бриттена сравнимо лишь с многообразием, коим отмечено его искусство в области оперы. Неординарный замысел каждого цикла находит воплощение в оригинальности композиционного решения с отточенностью деталей и убедительной рельефностью целого. Серенада так же совершенна, как и Ноктюрн. В последнем оркестровые интерлюдии-связки (струнный оркестр) скрепляют между собой эпизоды-поэмы, сопровождаемые струнными с облигатным (всякий раз иным) инструментом <sup>36</sup>. Рельефно выстроена форма «Святых сонетов Джона Донна» (1945), где отдельные светлые по настроению части оттеняют трагизм траурного марша (пятый сонет) и финальной пассакальи (девятый сонет). Такое решение проблемы финала в жанре вокального цикла свидетельствует о плодотворном претворении традиции симфонической культуры (линия Малера), а также об усвоении опыта гениальных

<sup>35</sup> С большей органичностью эффект двоемирия воспроизведен Бриттеном позднее, в притче «Река Кэрлью» на сюжет пьесы из репертуара японского театра Но.

<sup>36</sup> Данная композиционная модель формирует цикл «Песни и пословицы Уильяма Блейка».

мастеров своего времени (имею в виду «Лунного Пьеро» Шёнберга и «Песни Альтенберга» Берга)<sup>37</sup>.

Индивидуализирован колорит каждого вокального цикла Бриттена. «Очарование колыбельных» (1947) — тетрадь песен, где воссоздается удивительное богатство колыбельных ритмов. Светлый мир английской, шотландской, ирландской поэзии предопределил стилистическую манеру: незатейливые напевы, поэтичные и подчас совсем простые, тонкие переливы гармонических красок способствуют созданию атмосферы особой чистоты и идилличности. Близок упомянутому хоровой цикл «Пять песен цветов» (1950), выдержанный в пасторальных тонах. Однако здесь Бриттен соприкасается с традицией английского мадригала XVII в. Контрастен названному цикл «Зимние слова» на стихотворения и баллады Томаса Харди (1953). Живописные детали, символизирующие картины природы, даны подчеркнуто скупой, жанровые сценки призваны оттенить психологическое состояние. Общая атмосфера — тревожно-сумрачная.

Сохраняется также значение вокального цикла как предвестника оперы. Так, в «Зимних словах» на стихи Харди складывается настроение и общий колорит «Поворота винта», музыка «Ноктюрна» предвосхищает «Сон в летнюю ночь».

Более того: отдельные композиционные находки, опробованные в вокальном цикле, находят яркое претворение в опере или других масштабных жанрах. Так, к примеру, в вокальном цикле «Святые сонеты Джона Донна» определяется такой тип драматургии с пассакальей-финалом, который будет сопутствовать драматическим и трагическим концепциям Бриттена в разных жанрах. Пассакалья (вслед за траурным шествием) роднит цикл с финалом созданной через год оперы «Поругание Лукреции»; Второй струнный квартет, написанный в те же годы (1945), оканчивается чаконой; пассакалей композитор завершит оперу «Поворот винта» и Виолончельную симфонию (1963, единственная светлая, радостная по характеру пассакалья среди бриттеновских работ).

Другой пример: интерлюдии-связки в «Ноктюрне» — образ интерлюдий в I акте «Сна в летнюю ночь». Тема, живописующая атмосферу волшебного леса, является (в обоих случаях) вступлением; уходя на второй план — фоном, интерлюдией-рефреном; в опере тема живописной оркестровой интерлюдии обладает переменной функцией —

<sup>37</sup> О роли вариации на *basso ostinato* в творчестве Бриттена см. 31, с. 346—352.

она является то рефреном в рондо, то интерлюдией иной формы внутри рондо.

Быть может, валторновая песнь Серенады, как зов всеочищающей природы, предугадал общую композицию «Питера Граймса» с обрамлением музыкой интерлюдии «Рассвет» и хором рыбаков, которые в финале оперы воспринимаются как приобщение к извечному, к величию природы.

Вокальный цикл в бриттеновском творчестве играет не только подчиненную роль — вокальная лирика представляет собой весьма существенную область деятельности композитора и обладает самостоятельной ценностью. Прежде всего именно в вокальных своих произведениях Бриттен пытался вернуть и вернул английской музыке, английской речи в музыке (престиж которой на протяжении полутора столетий пошатнулся) ее жизненность, естественность и яркость звучания, утраченные со смертью Пёрселла. Он был среди тех немногих английских композиторов (в их числе — Пэрри и Воан Уильямс), кто интенсивно и последовательно осваивал в вокальной лирике богатейшую сокровищницу национальной поэзии.

Бриттен как музыкальный драматург равно велик и в тех вокальных циклах, которые можно назвать антологическими, и в тех, которые являются монографическими. Показательно для мышления композитора, что идея антологического цикла предстает в обличье определенного жанра: Серенада, «Очарование колыбельных», Ноктюрн. Бриттен необыкновенно чуток к стилю отдельных поэтов (У. Оден, Т. Харди, Дж. Донн, В. Блейк), к своеобразию их манеры. Он мастерски воссоздает стиль поэта, мир его поэзии. Он умеет и выбором поэтических образцов, их последовательностью и собственно музыкой создать ощущение причастности к творчеству именно данного поэта, ощущение полноты и подлинности. «Momentum pro» — так хочется назвать вокальные циклы на сонеты Микеланджело и Донна, Харди и Блейка.

Бриттен — автор трех симфоний: «Sinfonia da Requiem» (1940), «Весенней симфонии» (1949), Симфонии для виолончели с оркестром (1963). Однако лишь одно из трех названных произведений является собственно симфонией. Это — «Траурная симфония» («Sinfonia da Requiem»), силой и экспрессией выражения близкая симфонизму Малера<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Хронологически первый бриттеновский вокальный цикл «Наши отцы — охотники» (1936) также инспирирован малеровским типом вокально-симфонического цикла.

Замысел симфонии своеобразен, он вызывает в памяти «Литургическую» Онеггера, созданную пятилетием позднее. Обе они представляют собой, пользуясь словами Онеггера, трехактную драму. Каждая часть заимствует название из заупокойной католической мессы, которое становится символической программой части. Концепция симфонического реквиема сосредоточена на образах и настроении скорби. Первая медленная часть может быть осмыслена как пролог к драматической сердцевине цикла. Своеобразна форма I части: сонатная структура нивелирована не-контрастным взаимодополняющим тематизмом, она словно стерта единым образным колоритом, динамическим планом, ведущим к кульминационной вершине. Подобный принцип пронизывает и развитие inferнального скерцо (II часть). Лишь краткая последняя часть (финал-эпilog) содержит внутренний контраст («омрачение» светлой темы, открывающей часть).

Как в Скрипичном концерте, созданном годом ранее, в симфонии Бриттен стремится к монотематизму: темы крайних частей родственны, ритмические импульсы, движущие музыку II части, также содержатся в I. В отличие от Скрипичного концерта, от рельефных мелодических линий широкого дыхания, Бриттен здесь тяготеет к раздробленным и расщепленным на краткие мотивы фразам, из которых на протяжении всего цикла произрастают контрастные и родственные тематические образования.

Экспрессивное оркестровое письмо, образная конкретность, тонкая мотивная работа, четкость формы — эти приметы зрелого бриттеновского стиля делают «Траурную симфонию» одним из важнейших произведений в его наследии. Она принадлежит к числу тех симфонических летописей 40-х гг. (военные симфонии Шостаковича, Онеггера), которые раскрывают духовную атмосферу времени.

Между «Траурной» и следующей симфонией Бриттена — «Весенней» — нет точек соприкосновения. «Весенняя симфония» написана для солистов (сопрано, альты и тенора), смешанного хора, хора мальчиков и оркестра. В ней, как в антологических вокальных циклах, осваивается сокровищница национальной поэзии. Расположение стихотворений подчинено драматургии этого оригинального вокально-симфонического цикла. Многосоставные первые три части (в I части использованы 4 стихотворения, во II и III — по 3) поражают конструктивной цельностью. В I части объединены стихотворение анонима XVI в. «Свети!» (из лирики Елизаветинской эпохи) — интрада цикла, песнь тенора «Веселое ку-ку» на стихи Спенсера, сопровождаемая ликую-

щими фанфарами трех труб, балладоподобная «Весна, милая весна» на стихи Нэша, задорная песня мальчиков («Мальчик на прогулке» Джорджа Пила и Джона Клэра) и «Утренняя звезда» Мильтона, колокольной звучностью завершающая картину пробуждения Природы и Жизни.

Центром II части «Весенней симфонии» становится поэма Одена. Она расположена в конце части и предваряется поэмой Херрика, звучание струнных в которой передает спокойный идиллически-пасторальный образ поэзии Херрика. Затем следует таинственное, мистически прозрачное ариозо тенора с мерцающими звуками скрипок («Половодье» Воана), предвосхищающее партию Куинта в «Повороте винта». Постепенно краски темнеют, — воцаряется мрак и настороженность.

С ночным колоритом II части контрастирует III часть. Ее кульминация также в конце: к звонкой поэме Блейка («Звук флейты») Бриттен приводит через ясные и подневному светлые пейзажи стихотворений Пила («Прекрасное и прекрасное») и Бэрнфилда («Когда снова придет май»).

В финале, музыка которого напоминает весенний разлив, композитор использует поэму Флетчера и Бомонта («Лондон, тебе»), а также раннюю английскую песню, образец английской многоголосной песни XIII в. — «Летний канон».

В поэтической основе симфонии господствует поэзия эпохи Возрождения, ее духом проникнуты и остальные поэтические образцы (за исключением остросовременных стихов Одена). Сама музыка вызывает в памяти поэзию романтиков Китса и Шелли, хотя Бриттен не использует их стихотворений. И вся симфония, напоенная светом, растворением чувств человека в общем ликовании, в извечном пробуждении природы, щедростью красок, вокальной манерой напоминает об искусстве «золотого века» английской музыки. Облик «Весенней симфонии» обусловлен, думается, спецификой нового английского музыкального возрождения, в котором хоровые традиции играли едва ли не ведущую роль. Ведь не случайно кантатными являются многие значительные английские симфонии: Пятая Станфорда (по Мильтону; 1894, 2-я редакция — 1905, 3-я — 1911), Первая, «Морская», Воана Уильямса (на стихи Уитмена, 1909), Хоровая симфония Холста (1924), симфония «Утренние герои» Бласса (1930).

В «Весенней симфонии» явственно ощутимы влияния двух жанровых истоков — в свою очередь синтетических: первый — отечественный — кантатно-симфонический, второй — от Малера — вокально-симфонический.



Виолончельная же симфония — одно из наиболее крупных оркестровых сочинений Бриттена — по существу является концертом. Избранное же композитором жанровое определение свидетельствует о значительности концепции. Цикл этот своеобразен: в его первых трех частях, выдержанных в сумеречных тонах, накапливается драматизм, разрешение которого отодвинуто к финалу. Однако финал не столько разрешает, сколько снимает конфликт. Таким образом, взаимодополняющие первые три части исподволь готовят противопоставленный им финал. Психологизм музыки симфонии-концерта — в гибкости, пластичности переходов из одного состояния в другое, благодаря чему каждое представлено богатейшим спектром выразительных оттенков. Композитор словно взвешивает каждую интонацию, вслушивается в нее и не расстается с мотивом, прежде чем не исчерпает эмоционально-смысловые оттенки в его вариантах.

В первой, нервно-взволнованной по настроению части, со свойственной ей пульсирующей напряженностью развития, мрачно-драматические страницы чередуются с моментами удивительной интимной нежности. II часть, Скерцо, завораживает своей необычностью: в ней — причудливое волшебство звуков, мелькающие, как призрачные тени, мотивы замирают в кластерах духовых. В III части партия виолончели обретает ораторское начало, всей части присуще скорбно-сосредоточенное настроение. Открытая непосредственность музыки финала словно единым жестом снимает властвовавшее в предшествующих частях напряжение. Песенная мелодия широкого дыхания у трубы, мягко синкопированный ритм, диатоничность, словно распетый протянутый последний звук каждой фразы, пентатонические обороты — такова тема пассакальи. После эпизода-реминисценции, тревожного и напряженного, звучность ширится, музыка вновь расцветает в щедрости тембровых красок, в праздничной яркости колорита.

Виолончельная симфония замыкает собой цикл инструментальных концертов, от которых она отделена расстоянием в четверть века, а также венчает группу сочинений для виолончели. И в прежние годы Бриттен осваивал выразительные и технические возможности инструмента, создавая для него одно за другим произведения, в которых инструмент солировал, концертировал в ансамбле и с оркестром. Таковы написанные в 30—40-е гг. группы сочинений для фортепиано и скрипки. В группу же работ для виолончели входят Соната с фортепиано (1961), Симфония и три сюиты (1965, 1968, 1971) для виолончели соло. Нет

принципиальной разницы между Сонатой и сюитами, ибо Соната представляет собой традиционно-бриттеновский сонатно-сюитный цикл, каждая из пяти частей которого имеет жанрово-программный подзаголовок (как и в сюитах), наделена ярко контрастной образной сферой.

Сюита I состоит из девяти миниатюрных частей. «Цementирует» сюиту тема (Canto I), которая появляется варьированная через каждые две части и возвращается в первоначальном виде в конце цикла. Чередуюсь с жанровыми эпизодами, тема — Canto I — предстает как рефрен. Таким образом, Сюита I — типичный для стиля Бриттена вариационно-сюитный цикл, обогащенный принципом рондо.

Сюита II ближе к жанру сонаты, нежели собственно соната. Об этом свидетельствует глубина замысла и драматургия цикла, в котором две средние части (фуга и скерцо) образуют интермеццо, медленная — IV — является средоточием лирико-философского содержания, а финал — чакона — дает разрешение конфликта, обнаженного в I части (замысел отчасти близок Виолончельной симфонии)<sup>39</sup>.

2. Следующей вершиной в творчестве Бриттена стал «Военный реквием». В ретроспекции видно, как с середины 50-х гг. зреют идеи, ведущие к этому вершинному произведению. Среди них: Второй кантикл (1952; притча об Аврааме и Исааке, интонационно-тематическое родство, интересный прием — звучание голоса бога поручено дуту), Короткая месса для детских голосов с органом (1959), где в рамках литургии оживает настроение и колорит одного из составляющих целое пластов «Военного реквиема»; Фанфара для трех труб (1959) в форме трех разнохарактерных пьес, звучащих сначала порознь, а затем контрапунктически соединенных, подтверждает приверженность композитора к старой английской традиции Елизаветинской эпохи — церемониальной фанфарной музыке, что найдет претворение в «Dies irae» «Военного реквиема» (предвосхищена и в «Глориане», и в более ранних опусах); Третий кантикл (1954) с его экспрессивной динамикой, рожденной темой войны, предопределяет стилистическую манеру военного пласта реквиема.

«Военный реквием» (1961) вобрал в себя разнообразные струи творчества Бриттена — симфонического, камерно-инструментального, оперного, кантатного, камерно-вокального. Здесь также нашла высшее и самое острое выра-

<sup>39</sup> Музыка Сюиты III, содержащей мотивы русских народных песен, нам неизвестна.

жение антивоенная тема, прошедшая сквозь произведения 30-х гг., продолженная драматическими и трагедийными образами сочинений 40-х гг.

Реквием создавался к празднеству по случаю освящения собора св. Михаила в Ковентри в мае 1962 г. Восстановление собора, разрушенного жесточайшими воздушными налетами немецкой авиации, привлекло пристальное внимание: суть проекта заключена в том, что руины старого, разрушенного собора, его уцелевшие стены и башня XIV в., соединяются с новым зданием современной архитектуры и составляют с ним единое целое. Их единство — не стилевое, но духовное, ибо наполнено глубоким философским смыслом.

Текстовую основу «Военного реквиема» образует католическая заупокойная месса и стихотворения «окопного» поэта, поэта первой мировой войны, Уилфреда Оуэна. Бриттена привлекла, как всегда, не только поэзия Оуэна, но личность, судьба поэта, ставшего глашатаем поколения, пережившего ужасы войны и осознавшего европейскую катастрофу как мировой катаклизм. Бóльшая часть стихов Оуэна написана в течение 23 месяцев войны. Поэзия Оуэна показывает войну обнаженной в ее чудовищной жестокости, рисует ее ужасы, гневно и страстно осуждает, проклинает ее. И вместе с тем он говорит о смерти не торжественно-возвышенным, а будничным тоном, потому так ощутима достоверность, так впечатляет конкретность, реальность его поэзии. Сила воздействия стихов Оуэна и в хроникальном описании событий войны, и в осознании войны как бесчеловечной несправедливости.

Именно Оуэн, особенности его поэтического видения и мироощущения могли предопределить своеобразие реквиема Бриттена. Представляется, что и замысел архитектора, где старое, традиционное соединилось с сегодняшним, современным, также «подсказал» идею реквиема.

Гуманистический пафос «Военного реквиема», посвященного памяти четырех погибших друзей композитора, — в обращении ко всему человечеству. Грандиозный замысел вызвал к жизни огромный исполнительский состав. Большой симфонический оркестр, смешанный хор и сопрано соли олицетворяют литургическую сферу, собственно заупокойную мессу. Камерный оркестр и двое солистов (тенор и баритон) — это тот драматургический план, который делает реквием военным; здесь словами Оуэна говорится о войне. Третий план — звуки органа и детских голосов (дисканты), доносящиеся будто из иного мира. Бриттен располагает исполнительские группы, заботясь об акусти-

ческом эффекте. На переднем плане — военный драматургический пласт, за ним — силы мессы, наверху — детский хор. Отмеченная в партитуре как обязательная, такая расстановка напоминает пространственную полифонию итальянских мастеров XVI в., в частности — практику собора св. Марка в Венеции, для которого писали Андреа и Джованни Габриели, а в нашем столетии — Стравинский («*Canticum Sacrum*»).

Своеобразие драматургии «Военного реквиема», его драматургическая полифония образуется из сложного соотношения этих трех планов, трех пластов. Последовательное чередование, плавный переход, перетекание, резко контрастная смена, наложение, вторжение-монтаж — таковы принципы их соотношения.

Стройна композиция этого гигантского творения: его архитектоника покоится на сопряжении крупномасштабных и сложносоставных частей (I, II и VI), между которыми существуют образные переключки, слышится интонационное родство. Возникающие аналогии между ними укреплены повторами (тема хора «*Dies irae*» возвращается в одной из кульминационных фаз «*Libera me*»); все три части завершаются хоралом «*Kyrie eleison*». Внутри гигантской арки — малый свод: три камерные части — «*Offertorium*», «*Sanctus*», «*Agnus Dei*». Музыка каждой подчинена выражению одного состояния, единого настроения.

В первой части («*Requiem aeternam*») содержатся образные, жанровые, интонационно-ритмические истоки всего реквиема: ритм траурного шествия, ямбические вводнотоновые мотивы, широкая мелодическая линия струнных, строящаяся на их поступенно-восходящем движении и содержащая экспрессивно-выразительные ходы на малую септиму вниз и сексту вверх, тритон — ось интонационно-мелодического развертывания и напряженно-неустойчивая опора тотального развития — эти лейтэлементы проходят сквозь всю музыкальную ткань произведения.

Вторую, многофазную часть («*Dies irae*») можно считать масштабной разработкой реквиема. Она разворачивается многократным чередованием литургического и реального планов. Их соотношение, равно как и их внутреннее членение столь разнообразно, что в совокупности образуется внутреннеполифоничная объемная композиция. Контраст разделов при их тематическом родстве — характерный прием драматургии: таковы два первых эпизода части, где военные кличи медной группы (в большом оркестре) переосмысляются в пасторальные зовы деревянных духовых (в оркестре камерном); таково соотношение «*Li-*

ber scriptus» и «Recordare», являющихся крайними разделами, обрамляющими «солдатскую» песню. Принципы контраста также различны: внутренний контраст «Liber scriptus» (грозные, резко звучащие возгласы сопрано, поддерживаемые кластерами медных — и молящие фразы хора на пульсирующем остинатном фоне струнных) — контраст «по горизонтали», а внутренний контраст мужского хора «Confutatis» (грозная скороговорка басов и жалобные стоны теноров) — контраст единовременный, «по вертикали». «Швы» формы то тщательно вуалируются («баталия» первого эпизода, плавно перетекая, превращается в «ноктюрн»), то резко обнажаются («Recordare» и «Confutatis») противостоят друг другу во всем: в темпе, вокальной манере, мелодической структуре, динамике, фактуре, стиле письма. Вместе с тем цельны в своем единстве светлый эпизод «Recordare» и монолог отчаяния (баритон). Подобное единство возникает и в последней фазе всей части — «Lacrimosa». После короткой и яркой динамической вспышки (возвращение хора «Dies irae, dies illa») «Lacrimosa» звучит подобно коде. Лирика «Lacrimosa» целомудренна и скорбна. Свет хорала «Kyrie eleison», замыкающего вторую часть реквиема, воспринимается как свет надежды.

Фреска «Dies irae» вызывает в памяти огромные живописные полотна или росписи, в которых соседствуют разные эпизоды-сюжеты — и самостоятельные, и в то же время взаимосвязанные: жития или батальные эпопеи. Таковы объединенные здесь величественно-грозные, как скульптурное олицетворение возмездия, «Liber scriptus», мольба о милосердии «Recordare», раскаяние «Confutatis», светлая скорбь «Lacrimosa», а между ними «ноктюрн» — картина передышки между боями, гротесковая песня солдат — своего рода «Danse macabre», затем будто выпрямившаяся во весь рост фигура солдата с безумно-отчаянным взглядом, обращенным к небесам, и тень надежды в глазах поверженного. В «Dies irae» передано живое движение ситуаций, конфликтов, страстей, состояний.

Третья, четвертая и пятая части реквиема — цикл в цикле.

«Offertorium» открывает молитва — антифонно псалмодировает детский хор. Вслед за ней звучит хоровая fuga (притча об Аврааме и Исааке), обрамляющая «сцену» (жертвоприношение Авраама — стихотворение Оуэна). За картиной жертвоприношения следует реприза хоровой fugи, тема которой звучит в противодвижении в сравнении с экспозицией.

В сердцевине «Sanctus», где господствует литургический

план, находится лирический эпизод «Benedictus», обрамленный торжественным блеском массивного по фактуре хора «Hosanna». Монолог баритона, контрастный хору настроением безысходности, служит дополнением, которое, однако, не укрепляет, а нарушает единство части, стройность ее формы.

В «Agnus Dei» впервые в реквиеме часть начинается не с литургического, а с реального плана, но военная, гражданственная тема здесь окрашена настроением тихой и светлой печали, столь несвойственным взрывчатой манере предшествующих частей. Реальный и ритуальный планы, идентичные теперь по музыке, антифонно сопоставляются, и полным их взаимопроникновением ознаменована завершающая часть фраза-мольба солиста (тенор) — «Dona nobis pacem».

«Libera me», последняя часть, возводит гигантскую арку к двум первым частям реквиема и возвращает к образам траурного шествия «Requiem aeternam», к батальным картинам «Dies irae», выполняя функцию синтетической репризы всего произведения. Тяжелым стоном движется тема, неуклонно нарастая, сплачиваясь в локальных кульминациях в гармонический комплекс. Мощная лавина звуков словно обрушивается, и вслед за ней, заглушая стенания хора, выступает величественным и грозным шагом тема смерти. Монолог тенора сменяется монологом баритона. Это — разговор двух солдат («Мой друг, я — враг, тобой убитый»). Монологи выступают как реприза и кода-эпilog. В эпилоге все три уровня объединяются в мелодии светлой молитвы, которую подхватывает и большой и детский хор, а камерный оркестр растворяется в симфоническом. Тихий свет разливается и заполняет собой все три яруса звучности. Хорал и удары колокола завершают реквием.

«Военный реквием» прочными нитями связан с другими бриттеновскими произведениями, расшифровывающими происхождение того или иного свойства, и — одновременно — полон находок, новых приемов, базирующихся на традиционных средствах. Но самое характерное — синтез, осуществленный композитором в этом монументальном и цельном сочинении. Каждая грань партитуры является вместилищем разных исторически определившихся стилистических манер (ритуальная сфера основана на технике полифонического письма, строгих традиционных формах, реальная — на современном остро-экспрессивном письме).

В «Военном реквиеме» Бриттен не стремился, в отличие от «Уцелевшего из Варшавы» Шёнберга или «Огненного

замка» Мийо, захлестнуть силой экспрессии. Композитор тяготеет к ясности выражения, он сосредоточен не на изображении ужасов, а на том, чтобы внушить чувство ответственности. В этом — этическая ценность «Военного реквиема».

На последнем творческом этапе Бриттен создает произведения, отмеченные, как и прежде, оригинальностью замысла. Совершенное мастерство, с которым они воплощены, делают их высокохудожественным явлением.

Поиски в области оперного театра, стремление найти максимально гибкую форму современного спектакля привели Бриттена к притче — одноактной опере, разыгрываемой монахами на открытой площадке. Бриттеновская притча — жанр еще меньшего масштаба, чем камерная опера, и еще большей концентрации выражения. Путь к опере-притче прослеживается в миракле «Ноев ковчег», намечается в обобщенной значимости образов «Лукреции» и «Поворота винта», выявляется в притчах Второго кантикля, «Военного реквиема», «Кантаты милосердия» (1963).

Опера-притча составляет отдельную важную главу в творческой биографии Бриттена. На протяжении четырех лет он написал три притчи: «Река Кэрлью», «Пешное действо» и «Блудный сын». В притчах, как и в других наиболее значительных сочинениях, Бриттен соприкасается с одной из важных тенденций современного искусства. Притча как форма иносказания нашла яркое воплощение в работах Пикассо, в произведениях Т. Манна, Йетса, Камю, Сартра, Брехта, Ануя, О'Нила и других художников. На английской почве — в романах Голдинга, в драматургии Элиота и Уайлдера. Высокая степень обобщенности притчи делает ее образы вместилищем извечных человеческих чувств и переживаний, ситуациям же придает многозначность, способную резонировать современности. За внешним повествовательным слоем притчи скрываются глубинные напластования, гибкие в переосмыслении. А простой, почти схематичный сюжет высвобождает мысль от пут второстепенных, побочных линий и позволяет осмыслить ее полнее, глубже.

«Потоп» Стравинского, «Пир мудрости» Мийо, «Луна» Орфа, «Река Кэрлью», «Пешное действо», «Блудный сын» — разные проявления указанной тенденции, отраженной в музыкальном театре XX в.

Однако бриттеновские притчи — явление особое. Бриттен хотел придать притче характер ритуального действия, стремился стилизовать ее под церковный обряд и прибли-

зять к средневековому мираклю. Так, например, на основе переработанного варианта пьесы «Река Сумида» из репертуара японского театра Но (XIV в.) строится сюжет бриттеновской притчи «Река Кэрлью». Сам стиль исполнения является оригинальной интерпретацией театральных принципов японского Но-театра и европейской средневековой практики. Актеры облачены в одежды типа сутаны; предметы — атрибуты персонажей — символизируют их происхождение или род занятий; подчеркнута символика движения, жеста, позы; ритуальные условные маски оживают и демонстрируют древнее искусство пантомимы. Сами персонажи являются аллегорическим воплощением Страдания (Безумная), Рока (Перевозчик), Милосердия (Аббат). Каждый инструмент камерно-инструментального ансамбля имеет свой прототип в музыке гагаку и может быть представлен как его европейский аналог. Действие отличается спокойным и плавным движением. Самобытен замедленный темпоритм спектакля с замирающими статическими концовками эпизодов — такие тихие «оценочные» паузы призывают слушателя осмыслить происходящее и погрузиться в ритуальную атмосферу действия.

В стилистическом синтезе притчи выявляется опора на старинные типы и формы музицирования: григорианское пение, гетерофония, ангемитонная пентатоника и церковные лады — эти средства архаизируют музыкальный язык данной притчи, сообщая ему специфичность.

Собственно драматическое, действенное начало притчи находится в сердцевине оперы, оно обрамлено двойным слоем — эпическим пластом действия и философски этическим осмыслением происходящего, причем философски созерцательное начало в «Реке Кэрлью» господствует над сценически-действенным. Такой тип музыкального спектакля, имеющего два фокуса, изнутри и извне действия, требует особого вслушивания, сопереживания, участия в обобщающих моментах действия.

Сквозь дидактику идей, коренящихся в этике дзэн-буддизма и христианства, Бриттен доносит глубоко современное содержание. В культуре и эстетике искусства, исторически и хронологически отдаленного, в котором преломлена многовековая духовная жизнь человека, Бриттен обостряет нравственную проблематику, занимавшую главенствующее положение в его оперном театре на всех этапах эволюции.

Подобно «Реке Кэрлью», две другие притчи Бриттена характеризует гравюжность письма. Цельные по форме одностактные композиции отмечены аскетизмом вырази-



тельных средств. Партитуры написаны скупым, филигранно отточенным штрихом. Эмоциональная атмосфера сурово-мужественная благодаря лаконизму и внутренней значимости эпизодов-«сцен», отсутствию в исполнительском ансамбле краски женских голосов, ладовому своеобразию приемов строгого письма. Инструментальный состав таит в себе богатые и яркие колористические возможности, но композитор реализует их с тончайшим чувством меры, дабы не разрушить единую эмоциональную тональность, в которую окрашено каждое из сочинений.

После притч у Бриттена возникла потребность вернуться к традиционной опере — «Оуэн Уингрейв» и «Смерть в Венеции». В каждой из них оригинально воссоединяются различные тематические линии предшествующих произведений: в первой — тема поруганной невинности и антивоенная тема, во второй — тема судьбы человека, на сей раз — творческой личности, писателя в современном мире. Если «Оуэн Уингрейв» предстает как музыкальный спектакль с реалистическим «модусом видения», своего рода лирическая музыкальная драма, выдержанная в традиции английского семейно-бытового романа, то опера «Смерть в Венеции» решена как символистский музыкальный спектакль.

Представляется все же, что именно в опере-притче Бриттен воплотил свой идеал современного, насыщенного духовной проблематикой театрального представления, к которому он тяготел на протяжении десятилетий. Ограничение масштабов композиции (сначала двухактные камерные оперы, затем одноактные притчи), сокращение числа участников спектакля служили большей сосредоточенности, концентрации мысли и выражения идей, более глубокому — без внешних отвлечений и отстранений — показу нравственного конфликта.

Одновременно с такой тенденцией внутри оперного творчества в жанре вокального цикла у Бриттена происходит встречный процесс: разрастание композиции, появление инструментальных интерлюдий-связок, придающих развитию частей (количество их увеличивается) непрерывность. Так вокальный цикл как сюита исподволь преобразовывался у Бриттена во внутренне многосоставную одночастную форму («Ноктюрн», «Песни и пословицы Уильяма Блейка»).

Канतिकли, которые писал Бриттен, также своего рода контрастно-составные одночастные композиции. Он любил придавать им различное жанровое наклонение. Среди пяти кантиклей есть близкий сольной кантате (Третий — «Тихо

падает дождь») и приближенный к оперной сцене (Второй — «Авраам и Исаак»).

На пересечении таких «силовых линий» внутри бриттеновского творчества появляется жанрово-самобытное сочинение — «Федра» для меццо-сопрано и оркестра (ор. 93, 1975), — названное драматической кантатой. «Федра» — произведение показательное для творческих устремлений композитора на последнем этапе, и потому обратимся к нему.

Из 1788 строф «Федры» Жана Расина (в переводе Роберта Лоуэлла, 1960) Бриттен выбрал 68, в которых «схвачены» узловые моменты трагедии: рассказ Федры о своей мучительной, всепоглощающей страсти к юному Ипполиту, сыну мужа своего, Тесею; монолог отчаяния; любовное признание Ипполиту; обращение к служанке и наперснице Эноне; прощальное предсмертное признание Тесею. Этим драматургическим этапам соответствуют разделы кантаты, чередующиеся с оркестровыми интерлюдиями. Произведение обрамлено оркестровыми прелюдией и постлюдией. Бриттен строит кантату на чередовании эпизодов, подчеркивая их разделение вокальной манерой — ариозной или речитативной (голос, чембало и виолончель) в духе старых мастеров. Торжественно-церемониальный характер отдельных фрагментов (к Эноне), тема оркестровой интерлюдии, вызывающая ассоциации с темами драматических пассакалий, финальный вокальный эпизод, благородной простотой пластичной вокальной линии близкий предсмертной арии Дидоны из оперы Пёрселла, — все это придает кантате возвышенно-величественное звучание.

Приемы композиции и музыкальной драматургии этой кантаты-монолога являются характерными свойствами бриттеновского оперного стиля: аrochenное обрамление, спокойно-повествовательный тон экспозиционного раздела, резкие контрасты-сопоставления, оркестровые интерлюдии, пассакалья как трагическая вершина произведения, кода-эпилог, где возникают реминисценции всех основных тем, — эти, как и другие, более частные, приемы роднят «Федру» Бриттена с его операми. Этапы монолога Федры — разделы кантаты — соответствуют «явлениям» в трагедии или «сценам» в опере. Все это позволяет усмотреть в «Федре» миниатюрную монооперу. Для Бриттена в том нет ничего парадоксального, ибо на последнем творческом этапе его стиль в своем лаконизме достиг совершенства.

Необходимо специально отметить глубокий интерес Бриттена к русской культуре: к поэзии Пушкина — в вокальном цикле «Эхо поэта» (1965), к русскому фольк-

лору — в Третьей виолончельной сюите (1971). Бриттен был тесно связан с советскими музыкантами-исполнителями, с которыми совместно выступал. В его дружеских отношениях с Д. Д. Шостаковичем ощущалась духовная близость: Бриттен посвятил Шостаковичу «Блудного сына» (написанного под впечатлением картины Рембрандта в Эрмитаже), Шостакович Бриттену — Четырнадцатую симфонию.

Любое произведение Бриттена — особенно крупное: опера, кантата, оратория — содержит моральный урок, без которого его творение не имеет смысла. Постепенно, в процессе эволюции, он приходил к все более открытому поучению: от оперы к мираклю и притче. В связи с этим особенную важность приобретает нравственная позиция художника, его понимание своего места в национальной культуре и своей миссии. Вспомним Пэрри, в ком «боролись пуританин и артист» (подразумеваются диаметрально противоположные типы мироощущения: скованный определенными жесткими моральными нормами-догмами и свободный, склонный к нарушениям предустановленных правил-запретов), вспомним Станфорда, Холста или Воана Уильямса — их собственный этос оказывал на современников и на последующие поколения композиторов воздействие не менее сильное, а в случае Пэрри и Станфорда даже более сильное, нежели их композиторское творчество.

Для Бриттена этический закон — это острое, болезненно-острое чувство ответственности за зло, творящееся в мире, протест против любых проявлений зла. Он говорил: «Художники являются художниками, потому что обладают некоей сверхчувствительностью... у больших художников есть не совсем приятная привычка понимать многие вещи гораздо раньше своих современников» (см. 58, с. 63). И сам Бриттен принадлежит к таким художникам — об этом свидетельствуют его произведения конца 30-х гг., а также траектория его творческого пути.

Нравственный пафос усматривается и в работе Бриттена над наследием Пёрселла. Как для Воана Уильямса, для него это было большим, чем редакторская деятельность<sup>40</sup>. Он принимал к животворному источнику и становился сопричастным к великой национальной музыкальной тради-

<sup>40</sup> Помимо восстановления партитуры «Дидоны и Энея», он сделал — совместно с Пирсом — множество обработок, расшифровок генерал-баса в пёрселловских песнях сборников «Британский Орфей», «Божественная гармония», «Оды и Элегии», для струнного оркестра аранжирована Чакона g-moll и т. д.

ции. Одновременно он продолжал то, что делали его предшественники — Холст и Уильямс. Наследие Пёрселла привлекало Бриттена и как исполнителя, и как исследователя, и как композитора. Он называл Пёрселла своим духовным отцом.

Многие музыканты, кого судьба сталкивала с Бриттеном (среди них — Шостакович и Кодай, Пуленк и Хенце, Рихтер и Фишер-Дискау и многие другие), оставили свидетельства о воздействии на них этого большого музыканта. Обаяние личности Бриттена определяется во многом тем, какое место музыка — именно музыка, а не собственное творчество — занимала в его жизни. Он, в отличие, к примеру, от Стравинского, находившего импульсы в смежных, а иногда и далеких от музыки областях духовной и материальной культуры, весь был сосредоточен на музыке. «Из всех музыкантов, которых я встречал, — сказал о нем Майкл Типпет, — он наиболее музыкален. Кажется, что все его существо излучает музыку...» (см. 58, с. 81). Превосходный исполнитель-пианист, ансамблист, дирижер, музыкальный просветитель, Бриттен жил музыкой и ради музыки. В ней самой для него — как и для всех великих композиторов — было заключено этическое начало. Он не мыслил для себя иного средства нести людям слово возвышающее, утешающее, которое помогло бы сохранить человечность, спасти человека, чистоту его души, сколь хрупкой ни казалась бы эта мечта.

## Глава 6.

### УИЛЬЯМ УОЛТОН

**У**ильям Уолтон (1902—1983), награжденный многими почетными званиями и титулованный рыцарством в 1951 г., наряду с Бриттеном и Типпетом является гордостью музыкальной культуры страны в XX в. На протяжении 6 десятилетий зрелого творчества Уолтон снискал славу за пределами Англии, его музыка упрочила позиции современной английской композиторской школы.

Произведения Уолтона появились одновременно на английской и зарубежной музыкальной арене. Он впервые привлек к себе внимание в 1923 г., когда на Международном фестивале в Зальцбурге был исполнен его Первый струнный квартет. Однако подлинную известность при-

несло ему следующее сочинение — «Фасад» на стихотворения Эдит Ситуэл, премьера которого состоялась в Лондоне в том же 1923 г.

Сын учителя пения, Уильям Уолтон с 5 лет пел в церковном хоре. С церковной школой связаны его первые музыкальные впечатления и самостоятельные опыты, здесь он получил первые профессиональные навыки, отсюда вынес и сохранил на всю дальнейшую творческую жизнь ощущение возможностей голоса, понимание природы хорошего многоголосного пения, приобрел способность естественно мыслить в категориях хорового и вокального письма, что характерно для представителя английской музыкальной традиции. Шестнадцати лет он был уже бакалавром музыки, и в Оксфорде, где жил и учился, пользовался консультациями и поддержкой Хью Аллена, вскоре принявшего пост директора Королевского колледжа музыки. Аллен был опытным педагогом и интересной личностью, его диапазон «простирался от Шютца до Холста» (71, с. 50). В отличие от большинства своих старших соотечественников, Уолтон не поехал учиться в Германию и, не в пример некоторым младшим соотечественникам, не отправился в Париж; не стал он и учеником Чарлза Станфорда, так как все тогда учились у Станфорда, что, по его мнению, с неизбежностью проявлялось в музыке начинающих композиторов. Таким образом, музыкальное образование, полученное Уолтоном, специфично: оно может быть охарактеризовано и как самостоятельное, и как узкоремесленное. Он не стремился к общению с выдающимися творческими индивидуальностями, опасаясь, возможно, их подавляющего воздействия.

Раскрыть самобытные черты дарования молодого композитора суждено было семье Ситуэлов, с которой он знакомится в начале 20-х гг.

Поэтесса Эдит Ситуэл (1887—1964) и два ее брата — прозаики и поэты Осберт (1892—1969) и Сачэверел (р. 1897) — принадлежали к художественной элите. В течение 5 лет (1916—1921) они выпускали поэтическую антологию под названием «Колеса», в которой осуществляли свои поэтические эксперименты, дерзали и восставали против традиционализма официальной поэзии своего времени. Ситуэлы (все трое) были талантливыми литераторами, однако Эдит Ситуэл уже тогда выделялась среди них и впоследствии стала одним из крупнейших английских поэтов. По всей вероятности, именно из-за Ситуэлов Уолтон переезжает из Оксфорда в Лондон, путешествует с ними по Италии. Их совместная работа «Фасад» — про-

изведение для чтеца и 7 инструменталистов, названное «развлечением», — прозвучало тогда вызывающе оригинально.

Первоначальный творческий импульс, по предложению Константа Лэмберта<sup>41</sup>, исходил от «Лунного Пьеро» Шёнберга — неслучайно произведение после переработок состоит из 7 групп по 3 пьесы (трижды семь стихотворений А. Жиро у Шёнберга) и, по первоначальному проекту, должно было называться, как и «Лунный Пьеро», мелодрамой. Однако результат оказался ближе другим явлениям современной европейской музыки. Несомненно стилистическое и духовное родство «Фасада» с хрестоматийными образцами воинствующего антиромантизма композиторов-авангардистов конца 10-х — начала 20-х гг.: с «Историей солдата» Стравинского и многочисленными отражениями, которые породило это сочинение, с преломлениями джаза и пародированием современных бытовых жанров у многих европейских композиторов, участников «группы Шести», с инструментальными произведениями Хиндемита начала 20-х гг., которые воспринимались как оскорбление общественному вкусу на фестивалях в Донауэшингене, с музыкой Вайля. Столь же очевидна близость «Фасада» остроумию, парадоксам Бернарда Шоу, под обаянием критического скептицизма которого находилась тогда художественная интеллигенция Англии, и особенно молодежь. Также уместно вспомнить, что время создания «Фасада» совпадает с кратким и ярким периодом, когда англоязычная поэзия, нуждавшаяся в обновлении и «духа» и «материи», решительно вступила на путь эксперимента (Т. С. Элиот, У. Х. Оден и другие). В экспериментальном духе выдержаны и поэтические опыты Эдит Ситуэл (об этом свидетельствовала сама поэтесса). Это — «абстрактные поэмы», построенные на свободных ассоциациях, ассонансах, где «звук создает настроение», и хотя в Лондоне «Фасад» шокировал публику, тем не менее этот момент — момент, когда выступил Уолтон, в истории английской музыки можно считать благоприятным, ибо новое музыкальное возрождение страны находилось на крутом подъеме, оно насчитывало более 6 десятилетий, а собственно композиторское возрождение — более 40 лет.

Ныне «Фасад» существует в трех версиях: в первоначальной, где чтец декламирует поэмы под аккомпане-

<sup>41</sup> Ему и посвящен «Фасад» (первые 11 тактов № 14 «Four in the morning» написаны К. Лэмбертом).

мент камерного ансамбля<sup>42</sup>, как две оркестровые сюиты и как два варианта балета<sup>43</sup>; а также многочисленные редакции — для фортепиано, для фортепианного дуэта, для гармоники и оркестра, для камерного оркестрового состава и духового оркестра.

В той же мере, в какой «Фасад» явился знамением времени, он раскрыл важную грань индивидуальности автора — склонность к остроумию, дерзкой шутке, пародии, бурлеску, эксцентриаде. Это — одно из доминирующих свойств мышления Уолтона, его природное качество, и проявится оно затем в комической увертюре «Скапино» (1941), оркестровом Каприччио-бурлеске (1968), одноактной опере «Медведь» по А. П. Чехову (1967), в скерцозных частях его инструментальных и оркестровых работ (например, в Первом струнном квартете, где скерцо вообще наиболее удавшаяся часть цикла, в Альтовом концерте), в остроумии отдельных чисто музыкальных приемов, эффектов.

Так 1923 г. осознается как важная грань на пути Уильяма Уолтона: до сего года сочинения можно называть ранними — «Фасад» знаменует вхождение в пору творческой зрелости. Тем самым исследователи вправе определять формирование и созревание таланта Уолтона как раннее (напомню о звании бакалавра, полученном в 16-летнем возрасте).

1. Плодотворным было первое десятилетие: 1923—1931. Каждое произведение в нем становилось источником определенного русла творчества композитора.

Именно в таком ракурсе можно рассматривать увертюру «Портсмут Пойнт» (1926), которая создана по акварели Томаса Роландсона — английского карикатуриста, современника Бетховена<sup>44</sup>. Ее основной характер — комический. Она проносится на едином дыхании — в ней нет ни

<sup>42</sup> Состав ансамбля: флейта (флейта-пикколо), кларнет (бас-кларнет), труба, альтый саксофон, виолончель (1 или 2 исполнителя) и ударные.

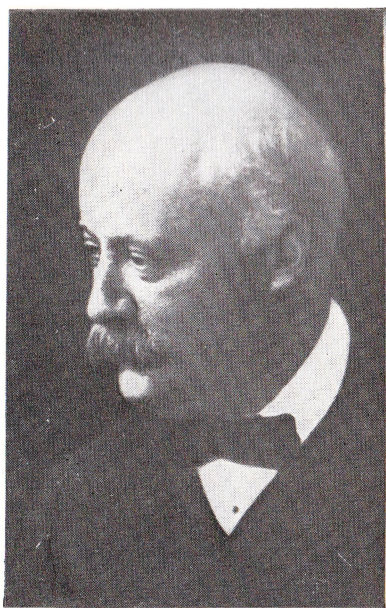
<sup>43</sup> Первый был сделан для постановки Гюнтера Хесса (Günter Hess) в Германии в 1929 г., второй — наиболее популярный — был поставлен в Лондоне в 1931 г. с хореографией Фредерика Аштона (Frederick Ashton).

<sup>44</sup> Портсмут Пойнт — Британский военно-морской арсенал. На гравюре изображена сценка: «на заднем плане водное пространство; слева — лавка ростовщика, справа — таверна и несколько парусных судов в доке. Моряки заняты погрузкой судов; прощаются любовные парочки; одинокий музыкант с деревянной ногой играет на рояле» (см. 88, с. 111).





Чарлз Станфорд. Портрет У. Орпена

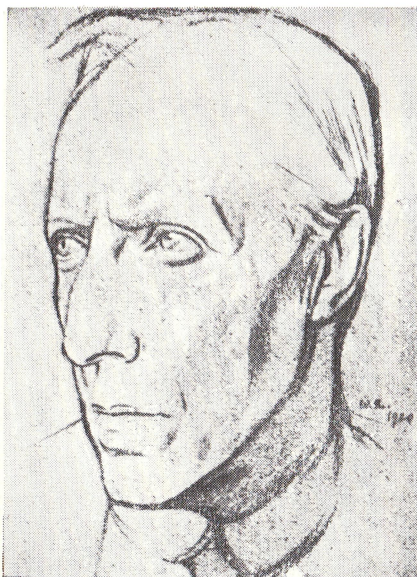


Хуберт Пэрри, 1898

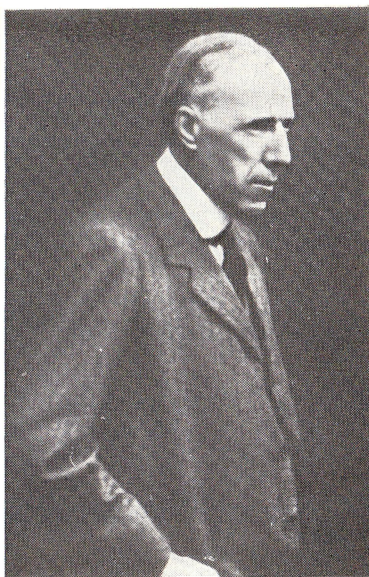
Группа дирижеров фестиваля в Борнмуте. 1910:  
Эдвард Элгар, Эдвард Герман, Дэн Годфри,  
Александр Макензи, Хуберт Пэрри, Чарлз Станфорд



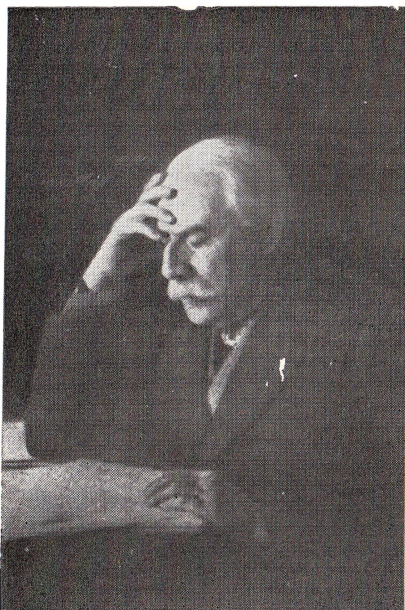




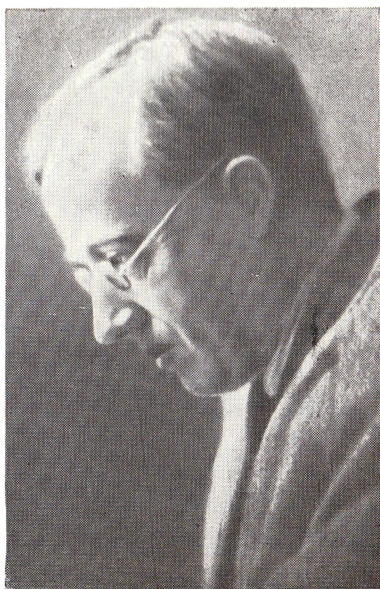
Сесил Шарп. 1920.  
Портрет У. Ротенштейна



Сесил Шарп. 1922



Эдвард Элгар. 1932



Арнольд Долметч — знаменитый мастер и исполнитель на старинных музыкальных инструментах, автор исследований об искусстве интерпретации старинной музыки, глава семьи музыкантов-исполнителей на старинных инструментах

Густав Холст. 1920

«The Seeds of Love» — первая подлинная народная песня, записанная Шарпом

The Seeds of Love John England. Handwritten. Sept. 19

FACSIMILE OF THE FIRST FOLK-SONG NOTED BY CECIL SHARP



12. 1. 22

SAVOY HOTEL.

LONDON.

W.C. 2

Verehrter Freund!

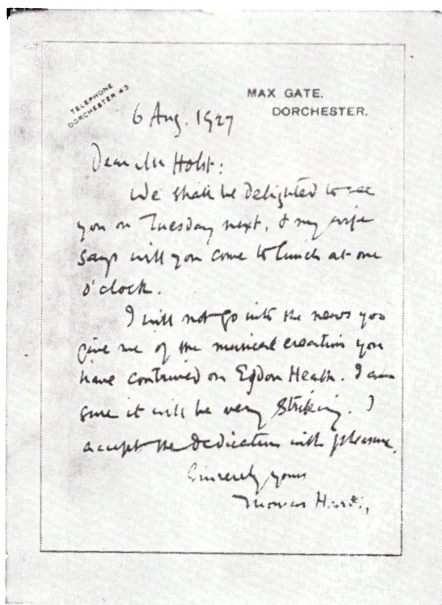
Ich danke Ihnen herzlich für Ihren lieben Brief  
und den ersten Ausdruck Ihrer mir stets so  
wertschätzenden Sympathie. Leider ist mein Sohn  
krank und ich kann in den nächsten Tagen  
nur schwer das Hotel verlassen. Seien Sie so  
freundlich, mir mitzuteilen, wann und wo ich  
Sie sehen kann. Mit besten Empfehlungen auch  
an Ihre Gemahlin Herr

unverändert ergebener

Richard Strauss

Письмо Рихарда Штрауса Элгару

Письмо Томаса Харди Холсту  
(о музыке к «Эгдон-хит» из  
романа «Возвращение на  
родину»)



Наброски Четвертой  
симфонии Р. Воана  
Уильямса



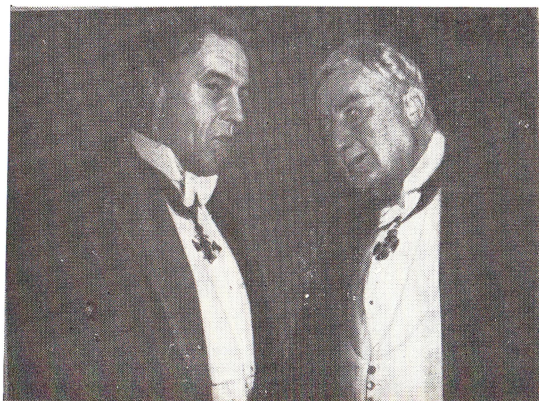


Густав Холст. 1934



Ральф Воан Уильямс. 1930

Ральф Воан Уильямс с поэтом Дэй Льюисом  
в день празднования своего 80-летия. 1952





Бенджамин Бриттен. 1969





**Бенджамин Бриттен и Питер Пирс  
(70-е годы: 35-летие дружбы  
и творческого сотрудничества)**





Бенджамин Бриттен и Эрик Крозье. 1949.  
В Олдборо в год премьеры  
«Маленького трубачиста»

Сцена из оперы «Альберт Херринг». 1947  
В роли Альберта — П. Пирс







Сцена из оперы  
«Маленький трубачист».  
1949



Балет «Принц пагод»



Сцена из балета  
«Принц пагод». 1957.  
«Ковент-Гарден», хореография  
Джона Крэнко







Сцены из I акта оперы «Оуэн Уингрейв».  
1971. Телепремьера.  
В заглавной роли — Бенджамин Лаксон





Сцена из оперы «Глориана». 1953.  
«Ковент-Гарден»: Елизавета-Глориана — Джоан Кросс,  
граф Эссекс — Питер Пирс

Сцена из оперы «Смерть в Венеции».  
1973. Олдборо.  
Густав Ашенбах — Питер Пирс.  
Тадзио — Роберт Хьюдженин







Уильям Уолтон [20-е годы]



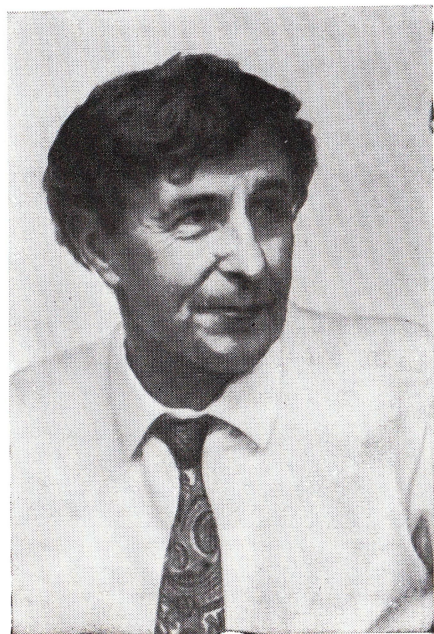
Жак Калло. «Скапен» («Скапино»)



Сцена из оперы «Троил и Крессида».  
1954. «Ковент-Гарден».  
(В центре — Калхас)



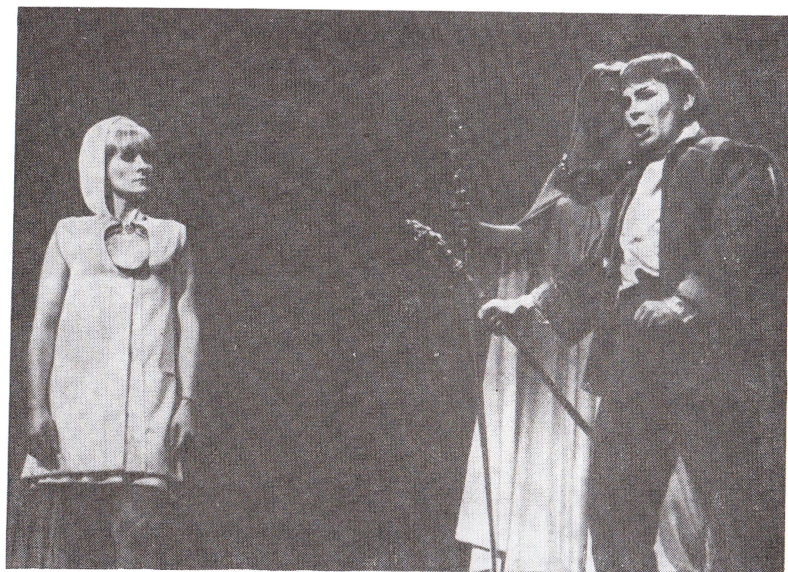
Уильям Уолтон [60—70-е годы]



Майкл Типпет [50-е годы]



**Майкл Типпет с исполнителем трех его фортепианных сонат Полом Кроссли [1973]**



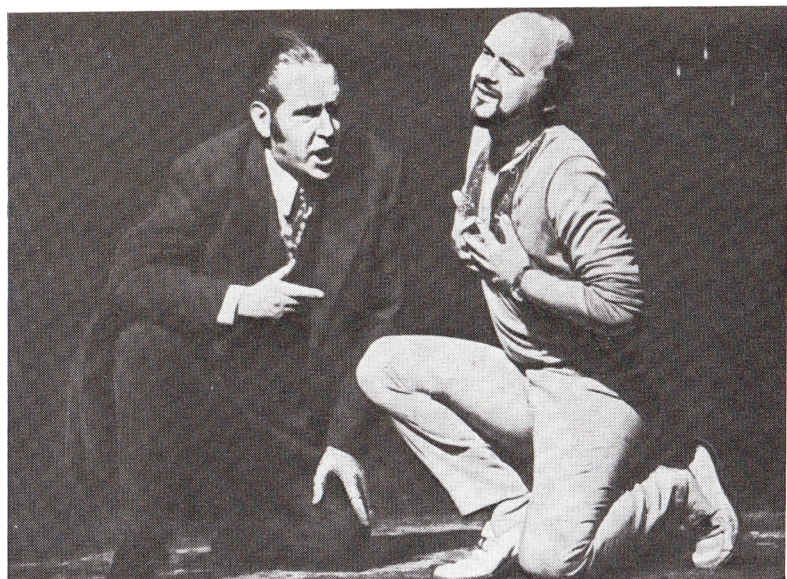
Сцена из оперы «Свадьба в Иванов день». 1970.  
«Ковент-Гарден». 1 акт: Дженифер — Джоан Карлайль,  
Марк — Альберто Ремедиос,  
Жрица храма — Элизабет Бейнбридж





Сцена из оперы «Сад-лабиринт» 1971.  
«Ковент-Гарден». III акт: Флора — Джилл Гомес,  
Фабер — Реймонд Херинкс







Сцена из оперы «Сад-лабиринт».  
II акт: Дениз — Джозефайн Барстоу,  
Мел — Томас Кари, Дав — Роберт Тир

Сцена из оперы «Сад-лабиринт».  
II акт: Фабер — Реймонд Херинкс,  
Дав — Роберт Тир

Сцена из оперы «Свадьба в Иванов день».  
II акт: Белла — Элибазет Харвуд,  
Джек — Стюарт Бэрроуз





**Майкл Типпет [1972]**

одной смены темпа, есть только метроритмические перебои. В «Портсмут Пойнт» — простые мелодии, грубоватая манера, предуказанная композитором (*robusto*), простой и устойчивый тональный план (редкими сменами тональности отмечаются «швы» формы), яркость модуляций и мягкость отклонений в близкие тональности; отдельные оркестровые «пикантности» расцвечивают праздничное звучание музыки. В увертюре проявляется щедрый мелодический дар Уолтона (мелодии — в духе старых английских матросских песен) и ритмическое своеобразие его тематизма (генезис ритмики двойствен — ощущается воздействие матросских танцев и находок Стравинского в русский период творчества). «Портсмут Пойнт» — лаконичная концертная пьеса для тройного состава. И впредь Уолтон будет вызывать к действию большой оркестр ради краткой и эффектной пьесы. Тому примеры — «Скапино», Партита (1958), «Иоганнесбургская фестивальная увертюра» (1956), Каприччио-бурлеска.

Примечательно, что редакция увертюры «Портсмут Пойнт» для камерного оркестра была сделана не самим Уолтоном, а его близким другом, композитором Константином Лэмбертом — так же, как в свое время Уолтер Гёр переложил для камерного оркестра Четыре танца из «Фасада». Сказанное отнюдь не означает, будто Уолтон не владеет камерным оркестровым письмом. Но его стихия — большой оркестр, как, к примеру, малый, камерный — стихия Бриттена. Если окинуть взором панораму уолтоновской оркестровой музыки либо его произведения для голоса или хора с оркестром, то увидим, что с 1925 г. («Портсмут Пойнт») до 1970-го (Импровизации на Экспромт Бриттена) он лишь однажды обратился к камерному составу (опера «Медведь»). Тройной, реже парный состав оркестра — вот основной любимый «инструмент» Уолтона.

В том же русле творчества, что и «Портсмут Пойнт», в 1941 г. была написана комедийная оркестровая увертюра «Скапино» («Скапен», 2-я редакция — 1950). Так же как и «Портсмут Пойнт», «Скапино» вызван к жизни произведением смежного вида искусства — изобразительного, двумя гравюрами Ж. Калло, репродукции которых помещены композитором на развороте титульного листа рукописной партитуры. Знакомый всем традиционный персонаж итальянской *commedia dell'arte*, Скапино (вспомним комедию Мольера «Проделки Скапена») обнаруживает родство с Тилем Уленшпигелем, поэтому неслучайно блестящее оркестровое мастерство Уолтона здесь словно стремится,



как к высшему образцу, к виртуозному блеску оркестрового скерцо Р. Штрауса.

«Портсмут Пойнт» свидетельствует, а «Скапино» подтверждает, что яркая, сверкающая полнозвучием всех оркестровых красок, праздничная по характеру миниатюра привлекает Уолтона. Это в дальнейшем доказывает и его прикладная музыка. В отличие от «Портсмут Пойнт», которая являлась живой музыкальной картинкой, сценой веселой суеты, «Скапино» — портрет и нрав героя. Ее характер — *giocoso*: бег струнных, триольные пассажи деревянных духовых, стимулирующая динамическое развитие ритмика со свойственным манере Уолтона нарушением регулярности, почти мелькающая смена ярких эпизодов (особенно впечатляющей предстает пародийная «сережинада», в которой скрипка пиццикато имитирует гитару, в то время как виолончель «поет» галантно-чувствительную мелодию). Главный герой наделен музыкальной темой, вторгающейся, наподобие рефрена, в развитие увертюры. В этой теме основным мотивом является квартетный клич, провозглашаемый трубой. Большую выразительную роль играют нюансы партитуры — штрихи, динамические оттенки, тонко и точно градуированные, агогические указания.

«Скапино» близок не только «Тилу» Р. Штрауса, в нем также живы блеск и искрящееся веселье россиниевских увертюр. Это сочинение выдает в Уолтоне виртуоза оркестрового письма.

В более поздние 60-е гг., создавая оркестровую пьесу «Каприччио-бурлеска», композитор словно возвращается в мир своей ранней музыки. В «Каприччио» нет юмористической пародийности или оттенка музыкальной карикатуры, в ней также не воссоздан портрет или сценка. Это — блестящее сочинение, празднично-приподнятое по характеру. Оркестровая виртуозность «Каприччио» ставит имя Уолтона в один ряд с именами крупнейших европейских мастеров оркестра. В этой партитуре Уолтон в группу ударных добавляет новые для себя экзотические инструменты (бонго, кубинский ручной барабан), однако большинство красочных эффектов композитор извлекает не столько благодаря новым краскам, сколько находя новое в недрах традиционной струнной группы.

Из всех оркестровых пьес Уолтона наиболее масштабна «Иоганнесбургская фестивальная увертюра».

Праздничное начало присуще искусству Уолтона. Оно проявляется и как скерцозно-карнавальное («Скапино», «Каприччио-бурлеска»), и как торжественно-церемониальное

(коронационные сочинения «на случай», музыка к шекспировским кинофильмам). И если в первой сфере обнаруживается естественная близость с комической скерцозностью либо в духе Р. Штрауса, либо в манере Хиндемита или Стравинского, то вторая генетически связана с национальной традицией — с церемониальной дворцовой музыкальной культурой Елизаветинской эпохи.

Важной вехой в творчестве Уолтона стал Альтовый концерт (1929)<sup>45</sup>. Путь от «Фасада» к концерту — всего 7 лет! — это путь от подчеркнутого антиромантизма к романтичности образного мира. В данной связи уместно вспомнить, что аналогичной была в эти годы эволюция многих композиторов, в том числе и таких великих современников Уолтона, как Хиндемит и Онеггер.

Написанный традиционно в трех частях, концерт следует романтической концепции жанра. Уолтон не противопоставляет крайние части по характеру движения средней, а ведет единую линию от медленной I части, где основная роль принадлежит солисту, через II часть, которая представляет собой игровое скерцо, к быстрому и бурному финалу, завершающемуся медленным эпилогом. Такая арка, возведенная к I части (в коде финала — реминисценции тем I части), замыкает цикл, делает его композициюстройной, уравновешенной, завершенной. Лишенная оркестровой экспозиции, I часть начинается как лирический монолог (традиция, идущая от Скрипичного концерта Мендельсона), то обретающий нежно-ностальгическое настроение, то превращающийся в страстную и драматически-экспрессивную кантилену. Один мотив играет в I части важную роль (он же становится интонационным зерном и лейтмотивом всего цикла): это параллельными секстами звучащая терцовая интонация (на тонике с—С), переченье (*ми-бемоль* в верхнем голосе и *ми-бекар* в нижнем) придают оттенок щемящей грусти, а плавно покачивающийся трехдольный ритм — мягкость. Движение параллельными терциями и секстами, пронизывающее музыку концерта (особенно I части и финала), в широком эмоциональном и жанровом диапазоне — от лиричности

<sup>45</sup> История премьеры Альтового концерта связана с именем Хиндемита. После отказа солиста Лайонела Тертиса исполнять этот концерт, Уолтон, по совету Эдварда Кларка, предложил его Хиндемиту, который согласился сыграть сочинение. Премьера состоялась в Лондоне («Променад-концерты») 3 октября 1929 г., дирижировал Уолтон (в разные годы он консультировался у Э. Ансерме, Ф. Бузони, Ю. Гусенса). С тех пор альтовый концерт заслуженно считается одним из лучших произведений этого жанра в XX в.

инструментального романса до скорбно-драматического монолога — заставляет вспомнить стилистическую манеру Брамса.

Функция I части неоднозначна, коль скоро она воспринимается прологом цикла. Двойственность же II части заключается в том, что характер ее движения и тип тематизма вызывают к сонатной форме, однако по мере развития метроритмический фактор становится наиболее существенным двигателем музыкальной формы. В масштабном финале впервые в концерте явственно слышны жанровые истоки тематизма — быстрый «прокофьевский» марш «задает тон» всему финалу и господствует в его основных разделах. В концерте (особенно в крайних частях) фактура преимущественно контрапунктическая: подголосочные имитации, каноны, проведение тем в уменьшении и увеличении. Вместе с тем музыкальный материал подвергается и фигурационно-орнаментальному варьированию (например, главная партия I части в репризе), и интенсивной мотивной разработке. Среди средств, придающих циклу единство, — произрастание тематизма внутри части и интонационная близость тематизма разных частей. К этому концерту, завоевавшему широкое признание и репертуарную популярность, Уолтон вернулся спустя 33 года (1962), дабы во всеоружии мастерства и опыта отретушировать партитуру, принесшую некогда ему, 27-летнему композитору, европейскую славу.

Альтовый концерт — рывок в сторону от «Фасада» и «Портсмут Пойнт», будто парадный концертный стиль увертюры и пестрые одежды сюиты стали тесными или чуждыми автору. В нем — благородная простота и пластичность мелодических линий, их дление, широкое дыхание, ясность прозрачной фактуры, тщательная отделка в гармонической и контрапунктической технике. И главное: лиризм — непосредственный, открытый, драматичный и интимный по тону. Эти черты станут постоянными на протяжении дальнейшей творческой эволюции Уолтона. И если ранние произведения сам композитор характеризует как «непереваренные Шёнберг и Барток» (сказано по поводу Первого струнного квартета), а первые самобытные опусы вызывают в памяти музыку Стравинского и Хиндемита, то ныне связь с Мендельсоном, Брамсом, Сибелиусом, чей творческий авторитет в Англии, как известно, чрезвычайно велик, свидетельствует о родстве с традициями лирического симфонизма. Можно сказать, что Альтовый концерт открыл в Уолтоне художника-романтика. Музыка этого концерта, а вслед за ним Скрипичного и

Виолончельного, стилистически родственна романтической и следует романтической традиции жанра.

Альтовый концерт — первое произведение Уолтона, которое без каких бы то ни было скидок можно назвать зрелым. Не только мастерство и вдохновенность музыки, но и такое принципиально важное его качество, как тяготение к крупной форме, которое с этого момента Уолтон испытывает всю жизнь (две симфонии, две оперы, мону-ментальная кантата, концерты — основное в его наследии), — все сосредоточилось в Альтовом концерте.

И еще одно: концерт становится важным жанром в творчестве Уолтона. Правда, он не был хронологически первым концертным сочинением композитора. Ему предшествовала Концертная симфония (*Sinfonia Concertante*, 1928) для оркестра с облигатным фортепиано <sup>46</sup>.

Концертная симфония в трех частях, написанная за год до Альтового концерта и исполненная под управлением Эрнеста Ансерме, — произведение незрелое (Уолтон не был им удовлетворен: в 1943 г. он редактировал партитуру, одновременно упрощая фортепианную партию). Однако в этом сочинении есть отдельные черты, которые станут «постоянными величинами» в недрах зрелого стиля композитора. Это — эффектное начало произведения торжественным вступлением, в котором слышится генделевская сила и элгаровское величие, многотемность частей как проявление мелодической щедрости, широкое применение полифонических приемов развития музыкального материала, тональная ясность любой темы и любого раздела формы; если в тематизме слышны жанровые истоки, то, чаще всего, — марш или баркарола, в скерцо — фанфарные интонации (здесь — в отличие от инструментальных концертов — не II, а III часть проникнута духом *scherzando*). В Концертной симфонии свойственные и инструментальной и вокальной мелодике Уолтона распевно-ритмизованные мотивы опевают чистую октаву — ось и опору мелодического развития. Впервые здесь подчеркнута

<sup>46</sup> Ее замысел связан с именем С. П. Дягилева, к которому Уолтона привел Лэмберт, бывший длительное время главным дирижером английского балетного театра. К тому же Дягилев присутствовал а премьере «Фасада» и заинтересовался композитором. «Дягилев (после показа музыки. — Л. К.) был мил, — вспоминает Уолтон, — он сказал, что я смогу через несколько лет сочинить что-нибудь более интересное» (см. 86, с. 40). Предполагаемое содружество «лопнуло», но музыка осталась. Она-то и легла в основу Концертной симфонии. Вспомним, что Концертштюк для рояля с оркестром Стравинского превратился в «Петрушку» — несостоявшийся балет Уолтона стал *Sinfonia Concertante*.

важная драматургическая роль коды финала, в которой объединяется множество тематических элементов из предшествующих частей; в коде также возникают реминисценции из I части (в данном случае — из вступления), и, как правило, тема звучит в увеличении — прием обрамления цикла. Сравнивая Концертную симфонию и Альтовый концерт, можно смело утверждать, что в последнем свершилось то, что называют качественным скачком, — именно в концерте Уолтон раскрылся как зрелый художник.

В антиромантическом стиле творчества Уолтона находится и монументальное сочинение для баритона соло, хора и оркестра «Валтасаров пир» (1931). Названный композитором кантатой, «Валтасаров пир» является по длинной ораторией.

Уолтон пришел к созданию «Пира Валтасара», утвердив себя мастером оркестровой музыки. По словам английского исследователя, Уолтон «вернулся к ораториальной форме, которая рано или поздно влекла к себе всех английских композиторов» (88, с. 182). Текст «Пира», подготовленный Осбертом Ситуэлом, является свободной обработкой фрагментов Библии (из Книги Даниила) с включением псалмов (81-го и 137-го). «Пир» — масштабная сквозная композиция, внутри которой можно обозначить отдельные номера (хор, речитатив и др.), однако она естественней распадается на разделы, согласно «сюжету» оратории: пророчество Исайи о пленении вавилонцев, жалобная песнь, пир с явлением Валтасара и приветствия, смерть Валтасара и гимн благодарения, ликование. Внешним признаком начала нового раздела служит либо введение повествовательного момента (речитативное соло баритона, впрочем подхватываемое, как правило, хором), либо генеральная пауза.

Звучание оратории впечатляет контрастами: жесткие и резкие вступительные такты (ужасы пророчества) и мелодическая гибкость, плавная текучесть хоров (плач и славление вавилонских богов), пластика контрапунктической и массивность гармонической фактуры, антифонные сопоставления партий солиста и хора или двух хоров (точнее — раздвоенного хора). Хоровое письмо оратории многообразно. Особенный динамический эффект содержится в разветвлении традиционного хорального четырехголосия, при котором партии расчлняются на две, образуя то шести-, то семи-, то восьмиголосие. Диатоника и длительные органые пункты сменяются интенсивным тональным развитием, подчас даже слышны политональные моменты. Внезапны перепады темпа, динамики и характера звуч-

ности: свойственная Уолтону смена медленной певучей музыки быстрой ажитированной или токкатообразной с метроритмической игрой; часты возгласания — оркестровые фанфары, сольные или хоровые призывы (к дочерям Вавилона). Тематизм яркий, рельефный, моментами лапидарный (в этом, несомненно, содержится оттенок архаичности), Уолтон не стесняется писать мелодии, строящиеся на звуках тонического трезвучия и их опевании, — неисчерпанная выразительность их для него очевидна. Оркестровые интерлюдии и хоровые репризы на значительном расстоянии (тематические, тональные, фактурные) цементируют композицию.

Стилистические истоки «Пира Валтасара» слышны отчетливо. Прежде всего — Гендель: масштабы сочинения, размах финального хора «Alleluja», мера сочетания контрапунктической горизонтали с поразительной для композитора XX в. простотой вертикали, семантика тональностей. Затем — Берлиоз: использование ресурсов тройного оркестра с двумя бандами медных инструментов, размещенных справа и слева от хора и оркестра, вызывает в памяти Реквием Берлиоза; сольные «реплики» низких медных (тромбона). И наконец, Стравинский: стихийная, варварская сила, которую стремится передать композитор, сумрачный поначалу колорит — низкие деревянные духовые и мужской хор, аккорды у медных: труб и тромбонов — вызывают ассоциации с «Царем Эдипом»; переменный размер, метроритмические перебои, органые пункты и длительное стихание звучности, словно постепенно застывающей (перед последней кульминационной «вспышкой»), с «Симфонией псалмов».

В целом же в «Пире» генделевский размах и суровая сила сочетаются со стихийной мощью «Весны священной» Стравинского и «Царя Давида» Онеггера. Сразу же после премьеры оратория была поставлена в один ряд со «Сном Геронтия» Элгара. Это события аналогичной ценности как в творчестве авторов, так и в истории английской музыки. Для Уолтона «Валтасаров пир» — произведение итоговое: в нем синтезировались достижения прежних лет и утвердилось уверенное мастерство композитора во владении крупной вокально-инструментальной формой, хором и оркестром.

2. Окидывая взором 20-е гг., можно сказать, что одно сочинение следует за другим, их отделяют сравнительно краткие временные отрезки, каждый новый замысел индивидуализирован, а в выборе тем, жанров,

в масштабах, в стилистической преемственности и склонностях очерчивается творческий диапазон молодого композитора. Работа шла интенсивно и быстро, словно Уолтон почувствовав свои раскрывшиеся большие возможности и ощутив силу мастерства, стремился запечатлеть на нотной бумаге богатство и разнообразие обуревавших его замыслов. Неудивительно, что в 20-е и далее в 30-е гг. Уолтон, наряду с Лэмбертом, считался наиболее интересным английским композитором молодого поколения.

Затем темп работы снизился. Ранняя зрелость не предопределила легкости и быстроты процесса сочинения. Теперь Уолтон работает медленно. Во всяком случае произведения крупной формы находятся друг от друга на почтительном расстоянии. Так, две симфонии разделяет четверть века, концерты — 10 и затем 18 лет, два квартета — также четверть века, две оперы — 10-летие. Причем важна не столько историческая дистанция, но то, что Уолтон не стремился создать полярные типы (правда, в оперном жанре лирико-психологическая трехактная опера «Троил и Крессида» соседствует с одноактным комическим спектаклем «Медведь»). Как правило, Уолтон консервативен в отношении концепции жанра, в решении композиционных задач, проблем цикла, хотя в то же самое время явственно выступают изменения в музыкальном языке. Ярким тому примером являются три инструментальных концерта: Альтовый, о котором шла выше речь, Скрипичный (1939) и Виолончельный (1956).

Все три — в трех частях, со сходным характером движения (за исключением финала Виолончельного). Все начинаются с медленной части, самой медленной в цикле, без оркестровой экспозиции, сразу с «голоса» солирующего инструмента. Во всех концертах финал является самой масштабной частью, которая несет в себе (в Альтовом и Скрипичном концертах) «энергетический заряд» *allegro* и выполняет функции суммирования и заключения. Кода финала везде возводит тематическую и темповую арку к I части. Обязательна интонационная близость отдельных тем в разных частях концертов — как многоликое воплощение определенной звуковой идеи. Тематизм рельефен, структурно четко оформлен, ясен в тональном отношении и иногда тяготеет к жанровой основе. Как правило, в I части концертов — кантиленная, кантабильная мелодика широкого дыхания; меланхолические или элегические по характеру темы драматизируются и вновь возвращаются к исходному настроению.

Естественно, что каждый инструментальный концерт

наделен индивидуальными чертами, и Уолтон не отказывается от решения внутри избранного типа новых композиционных задач. Таковыми представляются проблема каденции в I части Скрипичного концерта, местоположение которой деформирует сонатную схему; или, например, вариационный цикл внутри финала Виолончельного концерта, где 2-я и 4-я вариации — сольные каденции виолончели; или, наконец, сама идея «беседы» солиста и оркестра, проведенная в медленной I части и скерцо Виолончельного концерта.

Обе симфонии Уолтона также обладают явно выраженными чертами общности: в композиционных приемах и характере (их коды финалов, к примеру, церемониальны), в тематизме, в принципах развития (фугато). Однако симфонии более, чем концерты, по времени удалены друг от друга, в них ощутимей стилистическая разница, которая проявилась в представлении о масштабах цикла (Вторая трехчастна и меньше, лаконичней четырехчастной Первой), в более строгой тематической организации Второй симфонии (многотемной I части Первой симфонии противостоит монотематическая I часть Второй), с этой же целью во Второй симфонии использованы элементы серийной техники; подчеркнуто тематическое родство частей цикла: альтовая тема I части Второй симфонии основана на первых 6 звуках 12-тоновой темы пассакальи финала, а тема II, медленной части — на вторых 6 звуках пассакальи. Обращением к формам, жанрам и принципам старинной музыки (пассакальи в финале, в 1—5-й вариациях тема проходит как *sanctus firmus*) Вторая симфония близка скорее Партите (1957), нежели Первой симфонии<sup>47</sup>.

Новое произведение Уолтон тщательнейшим образом обдумывает во всех деталях прежде, чем приступает к его написанию. И возвращается он к большинству из них, чтобы вновь отретушировать, заново отредактировать, несмотря на впечатление уверенного и отточенного мастерства, которое они внушают.

Над чем же работает композитор в «паузах»?

30-е и 40-е гг. принесли с собой два сочинения крупной формы — масштабную, четырехчастную Первую симфонию (1934), Скрипичный концерт. Список других сочинений достаточно разнообразен, но невелик. Каталог работ Уолтона, выпущенный к его 70-летию, свидетельствует: две сюиты из двух балетных партитур, из коих одна представляет собой аранжировку шести пьес И. С. Баха («Благо-

<sup>47</sup> Первые наброски Второй симфонии также относятся к 1957 г.



разумные девы», 1940), другая — оригинальная («Поиск», 1943); оркестровая сюита «Музыка для детей», состоящая из 10 небольших пьес (1941); в том же ряду комическая увертюра «Скапино».

Новой и специфичной областью деятельности Уолтона стала работа в кинематографе. Сейчас его музыка к кинофильмам оценивается как плодотворный вклад в область национального кинематографа. В одном из трудов о музыке в кино Англии Уолтон представлен одним из немногих серьезных композиторов, кто — наряду с Воаном Уильямсом, Артуром Блоссом, Бенджамином Бриттеном — возвысил киномузыку до уровня подлинного художественного произведения (см. 89). Уолтон прославился, прежде всего, музыкой к экранизациям трагедий Шекспира: «Генрих V» (1943), «Гамлет» (1947)<sup>48</sup>, позднее «Ричард III» (1955)<sup>49</sup>, для постановки «Макбета» Джоном Гилгудом (1941) музыку также писал Уолтон. В концертном обиходе звучат отдельные фрагменты (например, «Фанфара» из «Гамлета» или Прелюдия и fuga из кинофильма «Первый из немногих», 1942) или сюиты, как правило составленные из уолтоновской музыки выдающимся деятелем английского кино Мюриом Мэтисоном (им также создана симфоническая поэма «Гамлет и Офелия» на материале музыки Уолтона к кинофильму). В своей киномузыке, особенно шекспировской, Уолтон ориентируется на старинные жанры и формы, стилизует в духе старых мастеров. Например, музыка к «Ричарду III»: в пьесе для органа Уолтон использует каденционные формулы лютнистов, в Марше слышны отзвуки пьес «Книги Фитцуильяма» и так далее. Находит Уолтон оригинальные композиционные решения для отдельных номеров. Таков, например, Траурный марш из музыки к «Гамлету», который представляет собой небольшое 60-тактовое *Adagio lamentoso* (без просветленного трио), или Элегия для струнных — пассакалья на смерть Фальстафа («Генрих V»).

К этой сфере — к театральной и киномузыке — прилегал ряд оркестровых миниатюр «на случай». Назову «Фанфару», написанную для 8 или 12 исполнителей на медных духовых инструментах для выхода королевы Англии; Коронационные марши («Корона империи» к коронации в Вестминстерском аббатстве Георга VI в 1937 г. и «Держава и скипетр» по случаю коронации в Вестмин-

<sup>48</sup> Музыка к «Гамлету» упоминается в Словаре Грова в статье о киномузыке.

<sup>49</sup> Кинофильм Лоренса Оливье.

стере Елизаветы II в 1953 г.), Коронационный «Te Deum» (1953). Церемониальная музыка наложила свой властный отпечаток и на другие работы Уолтона — такие, как «Gloria» для солистов, хора и оркестра (1961) или «В честь лондонского Сити» для хора и оркестра (1936). В них господствует настроение радостное, бодрость духа, уверенная сила, свойственная музыке эдвардианской поры, ярчайшим и последовательным представителем которой был Эдвард Элгар.

Особое место в творчестве Уолтона, так же как и в английском музыкальном театре середины века, занимает опера «Троил и Крессида» (1954). Это первая крупная театральная работа Уолтона — до оперы лишь оратория была текстовым произведением. У Уолтона не было опыта в данной области, он приступил к осуществлению своего замысла в 1948 г., имея всемирную славу композитора преимущественно оркестрового.

Для либреттиста, Кристофера Хэссела, исходным материалом послужила одноименная поэма Джеффри Чосера, но если учесть, что истоки сюжета ведут к Гомеру (в «Илиаде» упоминается Троил) и Боккаччо, что существует шекспировская драма, то становится понятным, что либреттист располагал вариантами решения и ситуаций и характеров. Почти полностью композитор и либреттист исходили от Чосера. В либретто ощущается желание создать истинную трагедию: от руки Калхаса, отца Крессиды, гибнет сын Приама Троил, «убитый» изменой своей возлюбленной Крессиды; убивает себя Крессида; Диомед и греки отправляют в Трою изменника Калхаса, дабы народ «воздал ему должное». Напряженность действию должен, по замыслу авторов, придавать и сам характер Крессиды, постоянно охваченной предчувствиями и страхом — страхом одиночества, страхом смерти и даже любви, новой любви! В опере Крессида становится жертвой рока, игрушкой в руках судьбы: отец оставляет ее на попечении дяди Пандара (чье имя стало нарицательным, синонимом сводни), в момент любовного свидания с Троилом приходит Диомед с греческими воинами, дабы обменять дочь Калхаса на плененного троянского героя Антенора; в лагере греков, отчаявшись без вестей от Троила, под гнетом обстоятельств и под нажимом отца и служанки Крессида дает Диомеду согласие на свадьбу — и в этот миг появляется Троил.

Уолтон задумал и осуществил «Троила и Крессиду» как большую романтическую оперу. В ней 3 акта (во втором — 2 сцены), в которых событийная сторона, то есть

внешнее действие чередуется с показом действия внутреннего, то есть раскрытием характеров в их динамике и взаимосотнесенности. Масштабные акты и сцены (уместней было бы их назвать картинами) распадаются на фазы. Как правило, фазу образует сцена, цельная по своему драматургическому значению и композиционному решению. Так, например, I акт открывается молитвой народа, обращенной к верховному жрецу Калхасу, и пророчеством оракула, вторая фаза — любовная сцена; четвертая фаза образует репризу акта — на фоне молитвы хора разыгрывается «духовный поединок» отца и дочери, Калхаса и Крессиды. Эти разделения соответствуют «явлениям» в пьесе — каждый новый раздел акта, как правило, отмечен появлением на сцене новых персонажей.

В первых двух актах событий не много: в I — измена Калхаса, встреча Крессиды и Троила, во II — Диомед уводит Крессиду. На долю III акта выпадает большая часть событий: согласие Крессиды, данное Диомеду, появление Троила, убийство Троила Калхасом, самоубийство Крессиды. Соответственно этому, в первых двух действиях большее место занимают монологи и диалогические сцены, последние по сути своей являются любовным дуэтом. Это — прежде всего, развернутые любовные сцены в I акте (вторая его фаза и финал действия), монолог Крессиды в 1-й картине II акта и огромный любовный дуэт Троила и Крессиды (там же), их диалог и дуэт в следующей картине того же акта; сравнительно небольшой дуэт Крессиды и Диомеда в III акте. Удельный вес и масштабы диалогических речитативных сцен от акта к акту возрастают. Поначалу они выполняют роль интерлюдии-связки между сценами или фазами акта (краткий диалог Троила и Антенора в I акте или игра в шахматы в доме Пандара — 1-я картина II акта), затем именно в них происходит накопление реакции, вызывающей собственно действие (сцена ожидания Крессидой вести от Троила в III акте).

Музыка оперы насыщена лиризмом. Ситуационные атрибуты романтической оперы, которые могли бы принять на себя упрек в некоторой шаблонности, возвышены музыкой. По тому значительному месту, которое занимает в опере любовная коллизия, а с ней — Крессиды и Троила, и по тому месту, которое отведено другим персонажам (даже таким важным, как Калхас и Пандар) и побочным сюжетным линиям, «Троил и Крессиды» приближается к «Тристану и Изольде» Вагнера. Однако сам тип музыкальной композиции, где в потоке сквозного музыкального действия ясно различимы ариозо, арии, монологи, дуэты,

диалоги, где главные герои при встрече словно обмениваются ариями, тип драматургии, в котором чередуются сквозные диалогические сцены с огромными разросшимися номерами, где событие дано кратко и действенно, а состояние опеваётся длительно и полно, — все это вызывает в памяти зрелый стиль Верди.

Если Калхас и Пандар, будучи типами, наделены характеристическими штрихами (легкое стаккато инструментальных пассажей предваряет и сопровождает реплики Пандара, комично фальцетирующего высокие звуки своей партии, а грозная речь Калхаса поддержана резко звучащими аккордами), то Крессида и Троил показаны через гамму состояний в любовных сценах.

Партии Крессиды свойственны резкие и внезапные вторжения эпизодов с музыкой ажитированной, в которых краткие, раздробленные и разделенные паузами вокальные фразы, пульсирующие шестнадцатые призваны передать состояние нервного напряжения, возбуждения, как выражение страха, наполняющего душу Крессиды и преследующего ее. Фактически нет ни одного монолога, ни одной арии Крессиды, в которых не было бы таких вторжений. Партия Троила близка партии Крессиды в любовных сценах, и лишь в I действии (в момент прихода Диомеда) слышны героические интонации.

В этой опере Уолтон предстает мастером в построении больших сцен. Такова открывающая оперу сцена Калхаса с троянцами: мольба и молитва хора сочетается и чередуется с молитвой и речью Калхаса, обращенной к народу и к самому себе, — каждая линия (хоровая и партия Калхаса) развивается и самостоятельно, и координируясь, каждая по-своему динамизируется, каждая стремится к своей кульминации и сливается в общей генеральной кульминации сцены. Грандиозная по масштабам любовная сцена I акта имеет прототип в оперной культуре XIX в. — любовную сцену из I акта «Отелло» Верди: чередование множества эпизодов, являющихся относительно законченными ариозо, свободный повтор их на расстоянии (варьируемые репризы), щедрость мелодики, пластика и красота вокальных партий, словно воссоздающих на английской почве культуру *bel canto*. Цельным предстает весь III акт: переключки часовых (трубы и валторны), простой напев английского рожка служат разделением на небольшие сцены; неоднократно возникает ритм марша — в сопровождении партии Диомеда использованы символы походного марша (пунктирный ритм, аккордика), в партии Крессиды слышится ритм *funebre* как предчувствие траге-

дии; и наконец, свадебно-церемониальный марш Диомеда, явившегося к Крессиде с торжественным эскортом.

Уолтон применяет репризы на значительном расстоянии — «арки», скрепляющие композицию оперы в единое целое. В качестве таковых выступает музыкальный материал любовных сцен; он и повторяется и далее развивается во всех трех актах. Подобные «опоры» образуют аналогичные ситуации и приемы. Так, например, хор мольбы открывает оперу — в ее финале звучит хор славления Крессиды и хор ее, если можно так выразиться, ославления («Лживая Крессида!»).

К наиболее впечатляющим страницам оперы относится секстет с хором в финале III акта. В нем «зафиксирован» момент осознания катастрофы всеми. Его драматургическое значение подчеркнуто тактовой паузой, отделяющей секстет от предшествующего. Он звучит тихо, в медленном темпе; на фоне оstinатного ритма поочередно вступают все партии (у Троила и Диомеда — тема и ее обращение), по мере разрастания фактуры звучность усиливается, вступает хор (имитационно, по голосам), хоровые партии объединяются, и в кульминационной зоне фактура становится четырехслойной. Этот статичный момент (секстет) тут же уравнивается действенными вспышками хоровых реплик — реакция на попытку Троила убить Диомеда и на убийство Троила Калхасом (манера, напоминающая III акт «Эдипа» Энеску).

В обрамляющих оперу сценах функция хора различна: хору поручены и песня солдат, и реплики горожан, он олицетворяет голос совести и глас народа.

Можно было бы предположить, что Уолтон не откажется в опере от соблазна ввести самостоятельный, параллельно развивающийся симфонический пласт или же насытит музыкальную ткань оперы принципами, формами и жанрами музыки инструментальной. Однако Уолтон не пошел по пути, казалось бы естественному для него. Он создал оперу, прежде всего, вокальную. Сам композитор свидетельствовал, что оставил в стороне вагнеровский или штраусовский тип музыкальной драмы, а писал «оперу певческую», максимально используя, по своему пониманию, возможности голоса, пытаясь создать тип английского *bel canto*. (Аналогичную цель ставил перед собой и Бриттен в вокальных циклах 30-х гг.)

Собственно инструментальных эпизодов в опере немного. Оркестровая интерлюдия (перед монологом Калхаса в I акте), прелюдии к обоим картинам II акта и завершающая любовную сцену постлюдия (II акт), в музыке

которой словно бушует неистовая страсть. Чаше краткие «фразы» инструментов оркестра, как штрихи, становятся символами состояния (соло английского рожка в III акте — ожидание Крессиды, в памяти всплывает соло в III акте «Тристана» — ожидание Тристана), воссоздают атмосферу или место действия (переключки труб и вал-горн во II акте, звукоизображение грома и молнии в 1-й картине II акта и т. д.).

Уолтон использует в опере лейтмотивную технику. Наиболее развитым оказывается лейтмотив Крессиды, который имеет множество вариантов в партиях Троила и самой Крессиды. По природе своей он является распевной ариозной линией — в отличие, например, от скерцозно-инструментального лейтмотива Пандара, который легко превращается в фоновый материал.

Музыка «Троила и Крессиды» свидетельствует о том, что в первой же опере Уолтон предстал зрелым оперным драматургом, мастером, наделенным ярким дарованием и в этой прежде далекой ему области творчества.

Интересно, что столь удачный опыт не вызвал у Уолтона желания продолжить и развить такой тип оперы. Другая его опера — «Медведь» — имеет мало точек соприкосновения с «Троилом и Крессидой».

«Медведь» (1967) — одноактная комическая опера. Композитор определил ее жанр как «экстраваганца», что, вероятно, открыло возможность широко использовать в опере пародию как комический и сатирический эффект или, по крайней мере, объясняет присущую ей «дозу» музыкального остроумия. Уолтон обратился к водевилю А. П. Чехова, следуя настоящему совету Питера Пирса. Прежде чем либреттист Поль Ден приступил к работе, композитор сам сделал прозаический вариант либретто.

Согласно законам комической оперы, действие развивается быстро. Главное средство в этой опере — диалог, краткие ариозо тонут в потоке диалога. И поскольку важно донести до слушателя текст, то и оркестровое сопровождение облегчено по плотности звучания (камерный оркестр).

Три персонажа оперы поданы в юмористических тонах: в партии Поповой подчеркнута сентиментальность ее характера, в партии Смирнова — брутальность и пылкая восторженность, у Слуги — примитивная простота.

Уолтон не оставляет без внимания, без чисто музыкальной реакции ни одного остроумного момента, предложенного Чеховым. В музыке часты намеки на французское (в виде ли песни, либо в форме пародий на музыку Форе,

Дебюсси, Гуно или Массне) как претензия героев на аристократизм; можно назвать музыкальные намеки или цитаты, шутки или пародии, которыми изобилует партитура. Так, часто слышится *brío*, присущее музыке Россини, или, например, в момент, когда г-жа Попова видится герою Саломеей, возникает тема танца семи покрывал из «Саломеи» Штрауса; в те мгновения, когда назревает, а затем и наступает перелом в сюжете — «их взгляды встречаются», — звучит распевная сентиментальная мелодия в духе Пуччини.

Опера «Медведь» преемственно связана с такими более ранними произведениями композитора, как «Фасад», «Скапино»; истоки ее также можно обнаружить в партии Пандара.

Для полноты обзора творчества Уолтона необходимо упомянуть два оригинальных оркестровых опуса — Вариации на тему Хиндемита (1963) и Импровизации на Экспромт Бриттена (1970).

На протяжении всего творческого пути Уолтон тяготеет к вариациям — и как к методу развития музыкального материала (концерты, увертюры), и как к жанру (II финальная часть Скрипичной сонаты, 1949, финал Виолончельного концерта, финальная пассакалья Второй симфонии, балет «Поиск», пассакалья из «Генриха V»). Поэтому естественно и органично в панораме уолтоновского творчества предстают названные два сочинения, форма которых целиком строится на основе вариаций.

Темой первого сочинения взят девятитакт из II части Виолончельного концерта (1940) Хиндемита с его же гармонизацией. Весь цикл, состоящий из темы, 9 вариаций и финала, по меткому выражению рецензента, напоминает «дискуссию между двумя художниками», в ходе которой они обращаются и к «Саломее» Штрауса, и к «Фальстафу» Элгара, и к их собственной музыке (цитируется фрагмент из 2-й сцены 6-й картины — «Искушение св. Антония» — оперы «Художник Матис» Хиндемита в 7-й вариации, в ее кульминационной точке). Примечательно, что тема Хиндемита, избранная в качестве основы вариаций, дает толчок фантазии в оригинальном композиционном аспекте: первые 12 звуков темы становятся тональными центрами вариаций.

В качестве основы для второго произведения Уолтон избрал тему Экспромта (II, медленной части) из Фортепианного концерта Бриттена. Цикл содержит тему, 5 вариаций и коду — как обычно в оркестровой музыке Уолтона, торжественную по характеру.

Оба сочинения — дар дружбы и знак глубокой творческой близости крупнейших художников-современников.

Вне нашего рассмотрения осталось несколько вокальных и камерно-инструментальных произведений Уолтона. Минувя их, попытаемся оценить вклад композитора в музыкальную культуру страны.

В целом место Уолтона в национальной культуре находится, если так можно выразиться, в Элгаровом русле. Действительно, их многое роднит: тяготение к крупной форме, к оркестровым произведениям (концерт, увертюры, две симфонии и оркестровые вариации). Невелик список их камерных сочинений и фортепианных пьес. Подобно Элгару, Уолтон — виртуоз оркестрового письма. В музыке обоих важной образно-выразительной сферой является церемониальная торжественность (часты марши, фанфары, шествия); пластична их лирическая кантиленная мелодика, благородная и выразительная в своей простоте; близка манера экспонирования музыкального материала, склонность к развитию-произрастанию тематизма. Оба композитора испытывали тяготение к передаче в музыке комических эффектов. Оба прошли мимо повсеместного в их время увлечения народной песней. Оба на определенном этапе развития национальной музыкальной культуры являлись для континента воплощением высших достижений музыки Англии XX в.

## Глава 7.

### МАЙКЛ ТИППЕТ

**В** отличие от Бриттена, представляющего собой тип музыканта, полностью сосредоточенного на музыке и, как правило, не испытывающего потребности в иных, внемузыкальных стимулах и проявлениях, Майкл Типпет (р. 1905) является одновременно талантливым поэтом и драматургом, выступает автором сценариев, либретто и текста своих произведений; его интересы не ограничиваются различными областями культуры, но включают в себя философию, политику, социологию.

Также в отличие от Бриттена, чей творческий путь прямой, все расширяющийся и целеустремленный, путь Типпета извилист, изобилует неожиданными поворотами. Его, 80-летнего композитора, творчество до сих пор окружает ореол таинственности, ожидания чего-то необычного,



непредсказуемого. «Любая попытка предсказать его будущий курс нелепа», «сбивающая с толку фигура... большинство работ которого ставит в тупик» — с небольшими вариантами такое мнение стало едва ли не обязательной фразой в статьях о нем.

Чем же, собственно говоря, так поражает всех Типпет? Какие парадоксы в его творческом пути обнаруживают исследователи и критики?

1. Щедро одаренный человек — педагог и дирижер, радио- и телевизионный музыкальный журналист, художественный руководитель фестиваля в Бате и директор Морли-колледжа (напомним: там же директором ранее был Холст), — он решительно отверг все свои ранние работы, написанные вплоть до Концерта для двойного струнного оркестра (1938—1939).

Список сочинений Типпета не поразит обилием названий: 4 оперы, оратория, 4 симфонии, 3 концерта (фортепианный, оркестровый, Тройной для скрипки, альта и виолончели с оркестром), 4 квартета, 3 фортепианные сонаты и другие немногочисленные камерные сочинения. Как это и бывает в подобных случаях (Берг), каждый опус — и малой и, в особенности, крупной формы — представляется важным звеном эволюции, итогом длительно подготавливаемой внутренней работы. В нем одновременно скрыты симптомы дальнейшего развития. Правда, произведения, открывающие новые перспективы в творчестве Типпета, появляются внешне неожиданно, и лишь тщательный ретроспективный анализ обнаруживает, что накопление новых черт в недрах предшествующего периода все же происходило, разработка отдельных элементов стиля осуществлялась неприметно. Момент же качественного скачка обескураживает неожиданностью — возникает произведение крупной формы, в котором новаторские, в сравнении с прежними, черты даны концентрированно.

Наиболее важное значение для эволюции Типпета имеют сочинения крупной формы. Они аккумулируют большой круг идей — литературных, поэтических, философских и музыкальных, волнующих художника на данном этапе его жизни. Следующая затем группа сочинений различных жанров и форм словно адаптирует, усваивает эти новшества, приспособляя их к своей жанровой специфике.

Вершинными сочинениями являются оратория «Дитя нашего времени», 3 оперы — «Свадьба в Иванов день», «Царь Приам», «Knot Garden»<sup>50</sup> и Третья симфония.

<sup>50</sup> О переводе названия оперы см. с. 188.

Из ранних произведений<sup>51</sup> примечательна Первая соната для фортепиано (1936—1937, редактирована в 1942 г.) — первый опыт в жанре, который станет программно-важным в эволюции Типпета.

Четырехчастная соната — произведение эклектичное. Ее первые две части (обе — циклы вариаций) стилистически вырастают из древа немецкой романтической музыки — в традиции Мендельсона, Шумана, Брамса; приемы виртуозного письма и фактуры нередко листовские. Также слышна связь с камерной музыкой мастеров XX в. — Стравинского, Бартока (игра переменными метроритмами), Прокофьева (токатность), Хиндемита (двухголосная линейная фактура). В финале звучит американская народная песня — в характере ее проведения, в щедром изобилии тематического материала, не столько изнутри развиваемом, сколько вариантно и орнаментированно данном, есть черты общности с Айвзом. Так уже в Первой сонате проступают основные стилистические истоки музыки Типпета<sup>52</sup>.

Отметим и те качества сонаты, которые станут характерными для творчества Типпета последующих десятилетий: склонность к фактуре инвенционного двухголосия, сочетание простого, подчас примитивного материала и оригинального контекста, в который он попадает и который по-новому освещает сам материал, кладет начало новой традиции его использования; концертно-виртуозное начало; пристрастие к крайним регистрам, и особенно к верхнему, который в потоке оstinатного ритмического движения приобретает подчас ксилофонное звучание.

В окружении инструментальных и преимущественно камерных работ, словно рывком, как это будет свойственно Типпету, возникла оратория «Дитя нашего времени»<sup>53</sup>. В ней Типпет является зрелым композитором, оригинально мыслящим художником с обостренным гражданственным сознанием, чувством ответственности за зло, творящееся в мире.

<sup>51</sup> К их числу принадлежат Первый струнный квартет (1934—1935, редактирован в 1943 г.), Концерт для двойного струнного оркестра (1938—1939), Фантазия на тему Генделя для фортепиано и оркестра (1939—1941).

<sup>52</sup> Английские исследователи склонны, на наш взгляд, преувеличивать бетховенские черты данного опуса Типпета — лишь однажды в финале сонаты при подготовке последнего проведения рефрена слышны имитации и мотивные переключки в крайних регистрах, что вызывает в памяти предыкт к репризе I части «Аппассионаты».

<sup>53</sup> В. Дж. Конен переводит название оратории как «Сын века» (см. 52, с. 108).

В первые же дни второй мировой войны, в сентябре 1939 г., когда убийство в Париже нацистского дипломата фон Ратца еврейским юношей из Польши, мстившим за гонения, спровоцировало полосу погромов в Западной Европе, Типпет решает написать ораторию, своего рода современные пассионы. Подобно тому как это делал Гендель в ораториях, Типпет стремился дать сюжет преломленным сквозь призму национальной поэзии. Среди источников его либретто — литургия, Библия, Элиот, Китс, Йетс. Когда Типпет задумал ораторию, он заручился согласием Томаса Элиота быть его сотрудником. «Элиот попросил меня сделать грубый набросок, который показал бы необходимое количество текста, примерную манеру и общий контур произведения. Я показал ему это, и он убедил меня закончить работу самому» (см. 100, с. 98). Пользуясь советами Элиота — опытейшего поэта и драматурга, — Типпет написал одну из наиболее удачных в литературном отношении своих работ.

Состоящая из 30 номеров, оратория делится на 3 большие части, где крайние выполняют функцию пролога и эпилога, а в средней части разворачивается «действие». I часть призвана воссоздать атмосферу жизни, как в холоде глубокой зимы, скованной и оцепеневшей от ужаса; II часть повествует о человеческой судьбе среди насилия и террора, об отчаянии и криках о мире; в III части, начало которой возобновляет напряженное, безнадежно мрачное настроение I части оратории, совершается постепенный переход — грядет время избавления («Мрак провозглашает славу свету», — гласит эпиграф к оратории).

Несомненно, моделью оратории служили баховские пассионы — об этом свидетельствует структура, чисто музыкальные соответствия и аналогии. Многочисленные интонационные, метроритмические, регистровые, тональные, фактурные и пространственные символы неотделимы в своей семантике от опыта европейской духовной музыки. Вместе с тем ощутимо воздействие и более лапидарного в своей мощи и простоте генделевского ораториального стиля.

Индивидуальная манера Типпета проявляется прежде всего в сольных вокальных партиях. Они наделены интонационно-мелодической рельефностью — особый дар первоизобретения музыкального материала, который присущ композитору; в них отсутствует какая бы то ни было аморфность, вялость или безликость; метроритмическая переменность дает ощущение дления и свободы развертывания мелодики. Пластичная естественность ариозных ли-

ний предвещает успех композитору в вокальной музыке, а в трактовке отдельных номеров-сцен чувствуется тяга к опере. Тонкое ощущение ансамблево-оркестрового колорита особенно заметно на нарочито лишенном красочности фоне.

Оригинальны хоралы. Ими в оратории Типпета служат 5 негритянских духовных песен, спиричуэлс. Этот, столь необычный в таком контексте, материал наделен особым смыслом. Использование жанра песни, современного фольклорного и демократического слоя музыкальной культуры, не нарушает традиции, согласно которой хорал, достояние народной музыки, является музыкальной цитатой, данной в свободной обработке. Важно использование именно этого жанра, ставшего символом угнетенного народа, на протяжении веков подвергавшегося насилию.

Появление оратории «Дитя нашего времени» можно оценить как взрыв творческой интенсивности. Тщательный взгляд на предшествующие произведения обнаружит лишь два ее симптома: блюзовые интонации во II части Концерта для двойного струнного оркестра и обращение к генделевской теме для Концертной фантазии, начатой одновременно с ораторией («Скорее Гендель, чем Бах, стал моей Библией» — скажет позднее Типпет; см. 78).

Центральным произведением следующего творческого этапа, в течение которого были написаны 2 струнных квартета (Второй — 1941—1942, Третий — 1945—1946), 2 симфонии (Первая — 1944—1945, Вторая — 1956—1957), оркестровые<sup>54</sup> и вокальные<sup>55</sup> сочинения, ряд камерных опусов<sup>56</sup>, явилась опера «Свадьба в Иванов день». Работа над ней велась в течение 6 лет (1947—1952). Это большая трехактная опера с хором и балетом, пышный спектакль-феерия. Она возникла на том примечательном этапе развития английской музыки, когда премьера «Питера Граймса» в 1945 г. возвестила возрождение оперы в Англии, а последующие камерные оперы Бриттена утвердили пози-

<sup>54</sup> «Маленькая музыка» для струнного оркестра (1946); Сюита in D (1948); Концертная фантазия на тему Корелли для струнного оркестра (1953); Три фанфары для медных духовых инструментов (первая — для 4 валторн, 3 труб и 3 тромбонов, дата неизвестна; вторая — для 4 труб, 1953; третья — для 3 труб, 1953); Дивертисмент для камерного оркестра на тему «Селлинджерского хоровода» (1953—1954); Концерт для фортепиано с оркестром (1953—1954).

<sup>55</sup> Два мадригала (1942), кантикли «Конец детства» (1943) и «Повеление сердца» (1950—1951), три хоровые работы (мотеты и мадригалы), кантата (1958), хоровые обработки народных песен (1956).

<sup>56</sup> Соната для 4 валторн (1955), четыре инвенции для продольных флейт (1954), Прелюдия для органа (1945).

ции жанра в отечественном музыкальном искусстве. Опера Типпета стала одним из наиболее примечательных и, пожалуй, самым дискуссионным оперным произведением, непризнаваемым вплоть до 60-х гг., когда была осуществлена ее запись и когда критики называли ее «величайшей английской оперой со времен „Дидоны и Энея“» (см. 83).

Жанр оперы композитор определил как комедию, поскольку тема, по словам Типпета, традиционна для комедий — «неожиданные препятствия на пути к женитьбе». Более точными представляются такие смешанные жанровые определения, как лирическая фантазия, волшебная комедия, феерия, — они приближают нас к пониманию неоднозначной природы сочинения (автором либретто и текста снова явился сам композитор).

Основным препятствием женитьбы Дженифер и Марка, главных героев оперы, становится не столько сопротивление отца Дженифер, крупного бизнесмена Кинга Фишера, сколько неведение молодых людей относительно самих себя, собственной природы. Характер Марка, в сравнении и противопоставлении с особой духовностью, возвышенностью природы Дженифер, предстает как подчеркнуто заземленный, сексуальный, реалистичный.

Перенесение в рамках большой оперы центра тяжести с конфликта внешнего на внутренний оказалось чреватым некоторыми потерями в драматической осмысленности. Так, путь главных героев к счастливому воссоединению остается для аудитории неясным: Дженифер, а вслед за ней и Марк исчезают за воротами таинственного замка в лесу. Все дальнейшее происходит из-за них, вокруг них, но без них. Сами же главные герои являются лишь в кульминационные моменты крайних актов в облике Афины и Диониса (I акт), затем Шивы и Парвати (III акт). Типпет устанавливает таким образом связь между современностью и античностью или другой исторической эпохой либо культурным слоем (индуистской мифологией). Внезапные появления героев на сцене демонстрируют некий результат духовного перерождения (или прозрения), но сам процесс внутреннего движения скрыт от аудитории. В оперу же проникает некий оттенок мистицизма. Ключом к разгадке превращений Дженифер и Марка служит греческое изречение, которое Типпет избрал эпиграфом к опере: «Скажи: я — дитя Земли и Звездного неба». Из того, что было сказано о главных героях оперы, очевидно, что с драматургической точки зрения образы их статичны.

Согласно устойчивой комедийной традиции, в опере есть и другая пара влюбленных, оттеняющая первую —

секретарша Кинга Фишера Белла и механик Джек (налицо социальный контраст пар, принятый в классической комедии). Путь Беллы и Джека к счастливому финалу разворачивается, в отличие от главных героев, на глазах аудитории: постепенно освобождающиеся от зависимости и тиранящей воли Кинга Фишера, они обретают счастье. Их любовь ярко выражена через аллегорию: в ритуальных танцах II акта пары зверей (Заяц и Собака, Рыба и Быдра, Воробей и Ястреб) олицетворяют пробудившиеся к жизни силы Земли зимой, Водной стихии весной и Воздуха осенью. В отличие от главных героев, образы Беллы и Джека предстают многогранными. Их лирические эпизоды нередко выдержаны в пучиниевской манере.

В подлинном драматическом движении выступает Кинг Фишер. Он — самый действенный персонаж. Восстав против выбора дочери, Кинг Фишер наталкивается на упорное сопротивление всех, с кем встречается в поисках исчезнувшей Дженифер. В лице двух стилизованных персонажей, названных Древними (Он и Она — He and She — Ancient), Кинг Фишер сталкивается с нравственной силой, которая стала опорой для молодых влюбленных, с миром вечных этических ценностей, в коем современный прагматизм, его — Фишера — жизненные критерии обесценены. Он переживает мучительные нравственные коллизии и погибает. Гибель Кинга Фишера и есть та сакральная жертва (сравним со «Снегурочкой»), оплакивание которой сменяется славлением Солнца, наступившего лета (четвертый ритуальный танец с хором — «Всеочищающий огонь летом»). Партия Кинга Фишера наделена истинным драматизмом. И если поначалу (в I акте) ему присуща несколько риторическая манера с буффонным оттенком (в качестве развенчивающего эффекта), то в финале (в III акте) возвышенно-трагические тона его партии вызывают в памяти монолог Вотана из финала «Валькирии».

Концепция оперы в целом опирается на «модель» «Волшебной флейты» Шиканедера — Моцарта: любовь четверых молодых людей, ниспосланные им на пути к счастью испытания; внедрение фантастического элемента, таинственность символики при подчеркнuto наивных ходах в развитии сюжета, сквозь которые просвечивают философского значения проблемы (естественно, различные у Моцарта и Типпета: в сказочно-феерической трактовке проступают идеалы эпохи Просвещения, а у Типпета — не в столь очевидной форме — противоречия современности); наконец, сочетание фантастики и сочных бытовых страниц — все то, что мыслимо объединить в сказочной ко-

медии. Полностью соответствуют функции персонажей: Дженифер и Марк как Памина и Тамино, Белла и Джек — Папагена и Папагено, Созострис — Зарастро, а Кинг Фишер образует своеобразную параллель к Царице ночи. Есть и частные, чисто музыкальные параллели и аналогии.

До Типпета ту же модель избрал Рихард Штраус в содружестве с Гофмансталем для оперы «Женщина без тени» (1919). Выражающая совсем иные философские идеи (обнаруживается зависимость от философии Шопенгауэра), «Женщина без тени», так же как и опера Типпета, насыщена символикой, опутывающей драматическую основу спектакля и трудно поддающуюся осмыслению.

При всех названных аналогиях несомненна связь оперы «Свадьба в Иванов день» с национальным музыкальным театром, что оказывается решающим фактором в оценке явления как художественного целого. Кажется вполне вероятным, что в процессе работы над оперой, и над либретто и над музыкой, в сознании композитора могла возникать «Королева фей» Пёрселла. Подобно «Свадьбе в Иванов день» («The Midsummer Marriage»), «Королева фей» — вариант волшебной сказки о чудесах в летнюю ночь, положенной в основу шекспировской феерии «Сон в летнюю ночь». Либретто каждого из них связано с комедией Шекспира и представляет собой две различные, согласно разным требованиям времени, ее аранжировки. Драматургия этих музыкально-сценических произведений основана на поляризации двух эмоциональных сфер: одна — воплощение радости, света, ликования, другая — страдания. Веселье и игра, с одной стороны, и драматизм переживаний, раздумий, погружений во внутренний мир — с другой — такие противопоставления в равной мере определяют музыкально-драматургический конфликт названных произведений Пёрселла и Типпета.

Либретто оперы Типпета, как представляется, уязвимо (ведь то был, не забудем, первый опыт композитора в данной области), да и сама идейная концепция довольно шаткая. Что же касается музыки, то она несомненно сглаживает и нейтрализует многие изъяны сценарной драматургии. Любопытная деталь: несмотря на то, что Типпет утвердил себя как оригинальный мастер именно в театральной музыке, в музыке со словом, тем не менее ощущается чисто инструментальная природа его дарования, позволяющая ему возвыситься над литературной основой, к которой он — как к опоре — тяготеет. На вопрос, насколько, по его мнению, связана опера как жанр с литературой, Типпет однажды ответил: «...Очень тесно. Но все

же в опере музыка должна доминировать — как бы ни были взаимосвязаны музыка и слово, как бы органично ни дополняли они происходящее на сцене, Вы должны выходить из оперного театра с чувством, что Вас потрясла музыка» (см. 15, с. 140).

Музыка оперы рождает ощущение зрелого мастерства и полнокровной силы. Наибольшее впечатление производят оркестровые и хоровые эпизоды. Оркестр красочен. В разнообразных ансамблевых сочетаниях, извлекаемых композитором из недр парного состава, воссоздается либо колорит таинственного замка, либо атмосфера леса, либо стилизуется манера старинного ансамблевого музицирования. В туттийных кульминационных эпизодах слышна стихийная сила и мощь. Исключительно многолики перевоплощения хора и хоровых групп: друзья влюбленных, компания молодых людей, беззаботно веселящихся в праздничный день в лесу; голоса волшебного леса; хор — резонатор событий, наподобие хора в греческой трагедии; хор создает атмосферу оперы.

Важно определить стилистические истоки музыки «Свадьбы в Иванов день». В своеобразном синтезе Типпета их сложно вычленишь, и тем не менее некоторые угадываются. Прежде всего — близость мадригальной культуре эпохи Возрождения. От Стравинского — тяготение к ритуальному, в передаче которого существенна роль «динамичного покоя» (выражение Стравинского). Одновременно, словно сквозь призму Стравинского, проступает влияние Римского-Корсакова — в ритуальных танцах много общего с танцами подводного царства из 5-й картины «Садко», а введение хора на кульминации четвертого ритуального танца (в III акте) живо напоминает кульминацию Половецких плясок из «Князя Игоря» Бородина. От Бартока — подвижная изменчивость метроритма, игра сложными и переменными размерами. От Хиндемита — типы полифонического изложения оркестровых эпизодов. И наконец, от Вагнера — отмеченная выше патетика декламации партии Кинга Фишера (Вотан) или Созострис (сравним с партией Эрды из «Гибели богов»), мистерияльной музыки III акта (сравним с так называемой «праздничной музыкой» из III акта «Парсифаля») и вообще в ощущении плена, в дыхании лесной стихии, которым так полно отмечено искусство Вагнера.

Подытоживая, можно сказать метафорически, что первая опера Типпета возвещает сверкающий красками солнечный полдень в творчестве композитора.

Анализируя ораторию «Дитя нашего времени» и оперу



«Свадьба в Иванов день» как два вершинных произведения, трудно обнаружить их родство. Они соотносятся не просто как разные жанры, решенные контрастными средствами и в разной стилистической манере, а как различные типы художественного творчества: графика и живопись, документальное свидетельство и фантастический вымысел, драматическое повествование и волшебная игра. Такие оппозиции можно усилить и умножить сопоставлением средств выразительности. Однако все же важнее подчеркнуть общее — те моменты, которые останутся постоянными свойствами зрелого стиля Типпета. Это — вокальная природа интонации, пластическая подвижность и способность мелодической линии к длению, инструментальный в своей сущности подход к развитию материала, избегание сонатных принципов за счет преобладания техники вариаций — орнаментальных, основанных на «общих формах движения», и тематических — и вариантных сопоставлений, инвенционный тип фактуры с пристрастием к инструментальному двухголосию.

В центре третьего периода — опера «Царь Приам» (1958—1961). В ней Типпет обратился к героическому эпосу, к «Илиаде» Гомера. Но не героико-эпическая идея вдохновила его. Он задался целью показать значение выбора в судьбе человека и шире — человечества. Существительное «выбор» или глагол «выбирать» — одно из наиболее часто встречающихся, ключевых слов в партиях всех действующих лиц. Оно же возникает в трудных, «тупиковых» ситуациях, коими изобилует драма.

Из огромного множества героев «Илиады» (75 наделены собственной речью) Типпет избирает девятерых, дабы концентрированно и лаконично раскрыть свою идею. Троянцы — царь Приам и царица Гекуба, их сыновья — Гектор и Парис, невестки — Андромаха и Елена, похищенная Парисом у ее супруга, спартанского царя Менелая; греческие герои — Ахиллес и Патрокл; сонм богов представлен их вестником Гермесом. Время действия оперы (в отличие от других опер Типпета) длительно: от рождения Париса до гибели Приама в Троянской войне. В этом плане соотношение «Илиады», события которой укладываются в девять дней последнего, десятого года войны, и «Царя Приама» Типпета напоминает соотношение «Эдипа» Софокла и Энеску — Флегга. Однако Энеску и Флегг создавали героико-эпическую оперу, и потому развернули жизнь героя от рождения и до смерти в глубокой старости. Типпет же задумал трагическую оперу, по мере психологизированности, внутренней драматической насыщенности близкую камер-

ной. Тем не менее он также разворачивает жизнь героев, но показывает ее только в тех фазах, в которых образуются своеобразные сплетения судеб, их перекресток (вспоминается *trivium* в «Царе Эдипе» Стравинского).

Конфликт сосредоточен вокруг судьбы царской семьи. Но проблема выбора, встающая перед всеми, делает едва ли не равнозначными в драматургии оперы фигуры всех, включая Ахиллеса и Патрокла. Приам, узнав у колыбели младенца Париса его судьбу, выбирает как царь и отец (ариозо Приама начинается словами — «Царь и отец») — он должен решить судьбу сына; Гекуба делает выбор как царица и мать, обрекая дитя на смерть; мальчик Парис, став приемным сыном пастуха, выбирает путь в Трою, дабы стать героем; Парис вручает яблоко Афродите, тем самым выбирая Елену; Ахиллес трижды делает выбор и принимает решения: бездействуя во время войны, отпуская Патрокла на бой с Гектором, отправляясь мстить за смерть друга. И выбор каждого является роковым, исход его предопределен заранее. Неслучайно царь Приам, перенесенный Гермесом в лагерь греков к Ахиллесу (в надежде выкупить тело Гектора для оплакивания и погребения), сообщает тронутому горем отца жестокосердному Ахиллесу, что тот будет убит Парисом, а сам Приам, — с горечью отвечает ему Ахиллес, — сыном моим Неоптолемом. Таков перекресток Судьбы.

Каждый персонаж оперы — истинный герой. Это качество является вместе с его именем, ставшим в многовековом европейском художественном опыте символом. Быть может, поэтому Типпет и не стремился специально обыгрывать героические черты их натуры. Героика здесь — в ситуациях и характерах. Каждый несет в себе значительность, которая позволяет ему потенциально быть (и так было в художественной практике) центральным действующим лицом, героем произведения<sup>57</sup>.

Но в опере Типпета над всеми — Приам. Его главенство в драматургии не постоянно: оно обозначено в начале оперы, затем отодвигается, исчезает, но на протяжении последнего акта, все расширяясь, утверждается. Идея выбора на материале партии Приама в опере перерастает позицию постановки вопроса и иллюстрации его — она оборачивается проблемой ответственности человека за свой выбор.

<sup>57</sup> Гекуба (знаменитый плач Гекубы по детям), Андромаха (вспомним «сцену» прощания Гектора с Андромахой в VI песни «Илиады»), прекрасная Елена и юный красавец Парис, Гектор и Ахиллес.

Приам — единственный персонаж оперы, данный в большом динамическом движении, в подлинной эволюции. Его трагедия, трагедия обезумевшего от горя отца, решена так сильно, что вызывает в памяти шекспировского короля Лира. И в целом, скрещением людских судеб, вовлеченных против желания и по собственной воле в борьбу, мрачным тоном, обилием жертв «Царь Приам» Типпета напоминает кровавые трагедии Шекспира — «Гамлет», «Макбет», «Король Лир».

Подчеркнутый интеллектуализм не снимает, а возможно даже и усугубляет воздействие антивоенной идеи, которая становится по мере развития трагедии основной. Она выражена и непосредственно и косвенно: вторгается в действие возгласами «Война! Война!», слышится в столах и рыданиях хора за сценой, она — в готовности к рабству в Греции гордой Гекубы, чьи младшие сыновья истреблены, в горе Андромахи, чьи дети умерщвлены, в покорно идущем на смерть Парисе и ищущем смерти Ахиллесе. Она явствует из диалога Приама и Ахиллеса. Плачут, встретившись, враги — Ахиллес и Приам:

За руку старца он взял, от себя отклонил его тихо.  
Оба они, вспоминая: Приам — знаменитого сына,  
Горестно плакал, у ног Ахиллесовых в страхе

простертый,  
Царь Ахиллес, то отца вспоминая, то друга Патрокла,  
Плакал, и горестный стон их кругом раздавался  
по дому.  
(17, с. 409)

В опере Типпета и сохраняются, и смещаются узловые моменты эпоса. Главной перипетией остается гибель Патрокла, но кульминация с гибели Гектора перенесена на безумие, в обличье которого, как у Лира, одета глубокая скорбь Приама.

Когда мы старших видим жертвой бедствий,  
Бледнеет наше горе в их соседстве.

*Перевод Б. Пастернака (62, с. 510)*

В опере наиболее действенные, внешне сценически действенные моменты выносятся «за скобки»: как Вагнер, Типпет поединкам предпочитает «духовные поединки» (выражение М. Друскина). Не показана, хотя бы условно, ни одна из битв, хотя число ее жертв множится, — о ней даже не рассказывается, а лишь упоминается в Интерлюдиях: похищение Елены выражено символически — вручением яблока Афродите. И только в самом конце оперы, на звуках последних тактов музыки врывается Неоптолем и закалывает молящегося у алтаря Приама. Но этот миг, ве-

роятно, призван замкнуть круг смертей — он воспринимается формальным: он не обыгран ни музыкально, ни сценически (вновь вспоминаются аналогичные вагнеровские решения: ранение Тристана, исцеление Амфортаса и т. п.).

Типпет в «Царе Приаме» остается верным своим драматургическим приемам, которые становятся канонами его драматургического мышления. Он создает, если можно так выразиться, результативные ситуации, то есть ситуации складываются за пределами сцен, в сценах они уже даны, они «опеваются». В этом — родство с «Царем Эдипом» Стравинского и другими подобными решениями. Он также создает целостные характеры, но через состояние, а не через портрет<sup>58</sup>. Его основной метод — интроспекция, основная форма — крупный план (ария, монолог; не диалог — дуэт, трио — не как последовательное, а как одновременное пение троих).

Завязка, подобно «Эдипу» Энеску — Флегга, многоступенчата: пророчество над колыбелью младенца Париса (1-я сцена I акта), Парис-мальчик встречается на охоте брата и отца (2-я сцена I акта), Парис похищает Елену (3-я сцена I акта).

Традиционной экспозиции, предшествующей конфликту и вводящей в него, в «Царе Приаме» нет: каждый персонаж дан в тот момент его судьбы, когда он оказывается связанным конфликтом с другим и в сердцевине общего конфликта. Но, данный впервые, он одновременно и экспонируется. Следовательно, экспозиция и конфликт совмещены.

Как уже было сказано, эволюционирует только образ царя Приама. Растет Парис: мальчик, полный решимости идти в Трою, чтоб стать героем, юноша, преисполненный любовного томления, отвергнутый сын — таковы фазы, между которыми в опере нет переходов. За пределами либретто остался наиважнейший момент в жизни Париса — как узнал он, что является сыном Приама и братом Гектора, что испытал в момент прозрения? Так могла быть показана и «оправдана» эволюция его характера.

Меняются состояния Андромахи, Ахиллеса, Гекубы, но гамма их все же ограничена. Гекуба предстает как воплощение царственной гордости, Андромаха (наиболее тради-

<sup>58</sup> По отношению к музыкально-сценическому произведению невозможно отделять характеристику через состояние от портретной характеристики, ибо гамма состояний способна создать целостный портрет (вспомним, что именно так в опере характеризуются положительные герои). К тому же состояние индивидуально окрашено. Здесь же речь идет о преимущественном методе характеристики.

ционный лирический образ) показана в скорбном раздумье и гневе. Ахиллес дан через ностальгическую любовную песнь, воинственный клич, который звучит то как клич, то как вопль отчаяния, и тихую скорбь; Гектор и Патрокл воплощают собой мужественную решимость. И лишь образ Елены абсолютно статичен. Смысл такой драматургической функции можно уподобить философскому смыслу, что вслед за Гёте Малер вкладывал в понятие вечно женственного, олицетворением которого здесь и выступает Елена. Попытаемся сгруппировать персонажи, образы которых отличаются мерой динамичности в общей драматургии оперы.

К первой группе отнесем Гекубу, Елену, Андромачу, Патрокла. Момент экспозиции каждого из них совпадает с общим конфликтом. Типпет не дает сколько-нибудь разнообразной гаммы их состояний, нет и диаметрально противоположных настроений, которые очертили бы грани душевного диапазона. Внутренняя насыщенность их музыкальной характеристики сочетается со статической ролью в направленности драматургии оперы. К другой группе можно отнести тех персонажей, чья экспозиция хотя бы на краткое время отделена от конфликта. Это — Ахиллес, Парис, Приам. Их образы более многоплановы и драматургически динамичны. Особняком стоит образ Гектора. Кажется бы, его экспозиция дана во 2-й сцене I акта, в сцене охоты, но в сущности сцена посвящена мальчику Парису, его внезапному появлению, его выбору — идти в Трою и узнаванию отцом сына. Поэтому предшествующий эпизод — собственно сцена охоты Гектора — создает обстановку, фон и — драматургически — является предыктом к основному разделу сцены. Отсюда понятно, почему образ Гектора примыкает к первой намеченной нами группе.

В опере Типпета есть вспомогательные персонажи. Старец — он и прорицатель, предсказывающий судьбу Парису и Приаму (в «Илиаде» его имя Нестор), и внутренний голос Приама, и повествователь; Юный страж, Няня, Служанка — их функция в опере неоднозначна и не ограничена обозначенной ролью. Они выступают как голоса прошлого, то есть памяти и совести Приама (2-я сцена III акта), и как голоса повествователей, то есть хора. Подобно тому, что сделал Бриттен в опере «Поругание Лукреции», Типпет ввел понятие Хора: солисты (указанные выше вспомогательные персонажи) как протагонисты комментируют, повествуют, сопереживают, вызывают к прошлому и, как глас судьбы, предрекают будущее; они трактуют этический и психологический смысл происходящего, объясняют сценическое движение, «продвигают» события.

Велика роль хоровой массы, ее редких и кратких реплик. Голоса за сценой (без слов) во вступлении к опере и в ее последней сцене создают атмосферу произведения — напряженно-драматическую: это и краска и одновременно экспрессивное выражение мольбы, стога, одна из главных в смысловом отношении интонаций всей оперы. Приветственные возгласы охотников (2-я сцена I акта), праздничное свадебное пение (3-я сцена I акта), стенания народа — все это отдельные штрихи, намечающие фон. Выкрики «Война! Война!» на протяжении II акта динамизируют сцены, сгущают напряжение и олицетворяют горе народа. Примечательно, что Типпет ограниченно, нарочито скупно прибегает к обрисовке фона в музыке, да и в сценарии тоже (в клавише нет ни одной развернутой сценической ремарки, раскрывающей, например, оформление всей сцены, предлагающей определенную диспозицию — как правило, деталь представляет целое: «луч света освещает колыбель» в 1-й сцене I акта, «вооруженный Гектор перед стеной Трои с обезоруженным Парисом» в 1-й сцене III акта, «Андромаха одна на сцене» в 1-й сцене II акта, «перед алтарем» происходит действие в последней, 4-й сцене III акта).

И тем не менее Типпету удастся создать фон, к которому вызывает сам сюжет и который — будь он не только обозначен, но щедро раскрыт, — придаст бы его решению эпическую мощь и силу народной драмы.

Как явствует из сказанного, опера внешне статична. Но одновременно — поскольку герои показаны исключительно в критические моменты их судьбы — она внутренне насыщена и динамична. С чисто музыкальной точки зрения, статичность ей придает обилие «крупных планов», замкнутых и относительно замкнутых развернутых высказываний, динамичность — сквозная композиция.

Композиционные особенности оперы являются следствием своеобразного принципа музыкальных характеристик. Как уже было сказано, образы являются символами, они даны крупным планом, даны в относительном постоянстве определенных состояний, выраженных арией или монологом. («...Я добиваюсь приближения оперного образа к драматическому, заменяя арии монологами», — говорит Типпет; см. 15, с. 140.) Музыкальные средства, которые появляются в момент экспозиции образа, сопровождают его и в дальнейшем, становятся постоянно сопутствующими. Причем — в комплексе. Так, существуют в опере «комплекс Гекубы», «комплекс Андромахи». Подобный метод характеристики персонажа внутри всей оперы мож-

но назвать методом удержанного тематического комплекса. Это означает, что вместе с героем, появившимся на сцене, в оркестре звучит не только его тема или его лейттема, но чаще всего весь комплекс, как правило, на том же звуковысотном уровне. «Атрибуция» персонажа производится всякий раз. Такое возвращение не дает существенного качественного, внутренне динамичного сдвига, но зато оттенки состояний рельефны — чаще всего метроритм реагирует на нюансы настроений. Однако эти комплексы, будучи статичными по отношению к целому, все же подвижны и динамичны в сравнении со своими предшествующими появлениями: в возвратившемся блоке после репрезентативной части (она бывает сокращенной) наступает активное мелодическое варьирование, которое может вызывать и структурные изменения на уровне микроформ. Это варьированное или вариантное развитие образует вариационный цикл каждого комплекса на расстоянии.

В целом музыкальную форму оперы можно уподобить трехчастной (начало репризного этапа — с середины 2-й сцены III акта) с обрамлением. Специфичность ее внутренней жизни придает метод мышления, в истоках своих связанный с концертностью как сопоставлением и соревнованием тематических групп, нашедший в рамках оперы Типпета своеобразное воплощение. Необычайная же интенсивность драматургии усилена тем, что пронумерованное композитором количество сцен и интерлюдий не является фактическим: нередко интерлюдии (как, например, 2-я в I акте) настолько сложно-составны, что, помимо интермедийной драматургической функции, несут и действенную, ибо содержат одну или две «сцены» (к примеру, «сцену выбора Париса»).

Хотя конфликт показан, прежде всего, как нравственный, тем не менее за ним во весь рост встает гражданственная тема — такова память культуры и память истории, настолько устойчива семантика образов и событий, оставшихся в веках. Бессмысленные человеческие жертвы осуждают жестокость войны и призывают к миру, доброте. Пафос ненависти к войне пересиливает иные идейные мотивы (детерминированности судьбы, например) в опере Типпета, одной из вершин его творчества.

От оперы «Царь Приам» путь ведет к следующей творческой вершине, опере «Knot Garden» (1966—1970). Он пролегает через несколько песен, одночастную Вторую фортепианную сонату (1962), Прелюдию для медных, колоколов и ударных (1962), Концерт для оркестра (1962—1963) и ораторию «Видение св. Августина» (1966). Дочер-

ними по отношению к операм являются два вокальных цикла, точнее, сюиты для голоса и оркестра — «Песни Ахиллеса», написанные после «Царя Приама» (1962) и «Песни Дава», созданные при завершении «Knot Garden» (1970).

В группе перечисленных сочинений особо отмечу Концерт для оркестра, посвященный Бенджамину Бриттену по случаю его 50-летия. Это произведение является, на наш взгляд, ключевым, ибо сам жанр и его трактовка в полной мере раскрывают природу мышления композитора. Именно к Концерту стягиваются нити, идущие от более ранних разножанровых опусов Типпетта. Среди них — Вторая соната и опера «Царь Приам», в которых основополагающим был принцип концертности, от него же протягиваются нити и к Третьей симфонии, в оркестровом стиле которой есть методы, представленные и разработанные в Концерте.

Музыку I части Концерта (она оркестрована без струнных) исполняют 9 групп, объединенных в 3 изолированных друг от друга блока<sup>59</sup>. В них мы обнаруживаем сочетания различных инструментов, наделенных определенным семантическим смыслом (как, например, состав *militaire* III<sup>9</sup> группы, квартет деревянных духовых II<sup>5</sup>). Очевидно, что своего рода «общим знаменателем» ансамблевых составов, извлеченных Типпетом из симфонического оркестра, является фортепиано и как концертный инструмент (III<sup>7</sup>), и как аккомпанирующий (I<sup>2</sup>), и как усилитель ударной группы (II<sup>4</sup>).

Каждый ансамбль обладает своим индивидуализированным музыкальным материалом, стилистически определенным, иногда жанрово конкретным. Так, например, слышна танцевальная природа тематизма II<sup>5</sup>, в фрагменте III<sup>8</sup> звучит музыка в манере Трех кларнетных пьес Стравинского и его же сочинений 1918—1919 гг. с использованием джазовых ритмов; появляется скерцо в духе «Atogres» Кейджа (III<sup>7</sup>), изысканная арабеска (I<sup>1</sup>) открывает каждый следующий раздел формы и замыкает всю часть.

Названные девять концертных групп сопоставляются, меняются очередностью, контрапунктируют друг другу, но только внутри своего блока — первого, второго или третьего. Следовательно, три сонористических блока статичны по

<sup>59</sup> I<sup>1</sup> — две флейты и арфа, I<sup>2</sup> — туба и фортепиано, I<sup>3</sup> — три валторны; II<sup>4</sup> — литавры и фортепиано, II<sup>5</sup> — гобой, английский рожок, фагот и контрфагот, II<sup>6</sup> — два тромбона и ударные; III<sup>7</sup> — ксилофон и фортепиано, III<sup>8</sup> — кларнет и бас-кларнет, III<sup>9</sup> — две трубы и малый барабан.



отношению друг к другу, но внутренние подвижны. Естественно, что тематические материалы здесь равноправны (в такой связи следует напомнить о равноправной функциональной нагрузке персонажей в зрелых операх Типпета), и основной эстетический эффект состоит в выразительной игре их сопоставлений и сочетаний. По словам самого Типпета, опубликованным в аннотации к диску, эта часть Концерта — серии *jam sessions*, с которыми, несомненно, роднит импровизационность этой музыки. Подобный принцип формообразования противостоит детерминированному сонатно-симфоническому принципу: он не обладает процессуальной динамичностью, комбинации групп яркие и занимательны с контрапунктической и сонористической точки зрения, логика же движения мысли уступает место будто бы свободной и независимой от канонов игре.

И еще один важный прием, использованный в Концерте для оркестра. Его медленная часть (оркестрована без деревянных духовых инструментов) основана на контрастном сопоставлении высокого и низкого ярусов оркестровой звучности: высокие духовые и ударные — с одной стороны, низкие струнные — с другой, причем струнные у Типпета наделены определенным образным смыслом, связанным с драматическим строем чувств, с экспрессией и большой внутренней напряженностью размышления.

О Концерте для оркестра можно сказать, что он — подобно бриттеновским Вариациям и фуге на тему Пёрселла, Болеро Равеля и Книге для оркестра Лютославского — является энциклопедией оркестрового стиля композитора, со свойственной ему изобретательностью, яркостью и щедростью фантазии, и одновременно раскрывает основополагающие для творчества композитора принципы его мышления.

Опера «Knot Garden», как и две предшествующие, создана на либретто композитора с характерными для его литературно-драматического стиля мистическими моментами, обилием символики. Источники, инспирировавшие драматические ситуации, ясны: «Вечеринка с коктейлями» Т. Элиота, «Между действиями» В. Вульф, «Дом, где разбиваются сердца» Б. Шоу. В целом же либретто выдержано в психологизированной манере, близкой Айрис Мэрдок. Опера на современный сюжет. Персонажи (их 7) имеют все социальные и психологические признаки людей последней трети нашего столетия. Место действия — дом и сад дома, который принадлежит инженеру, чье имя, Фабер, сразу же вызывает в памяти роман М. Фриша «Homo Faber». Отношения «оперного» Фабера с воспитанницей, выраженные будто

бы подсознательно или в галлюцинациях самой девушки, также апеллируют к названному роману. Жена Фабера, Теа (имя богини домашнего очага), выращивает цветы в саду, она следит за их появлением, ростом, увяданием, она же пристально наблюдает за перипетиями личных отношений людей, ее окружающих. В доме живет их воспитанница, Флора (цветок). К ней приглашен психоаналитик: Флора находится в постоянной тревоге, реально ощущая то, что является, возможно, лишь дремлющим в подсознании — она воображает себя объектом сексуальных притязаний Фабера.

В доме Теа и Фабера появляются еще трое. Двое из них — пара близких друг другу людей: музыкант Дав (по звучанию его имя переводится как «голубь», хотя написание несколько иное) и писатель, негр Мэл. Их союз распадается в процессе развития сюжета: Мэл чувствует глубокую симпатию к Дениз, сестре Теа. Дениз появляется на сцене в джинсах, разорванной куртке, хромая. Она — борец за свободу, ее только что после разгона демонстрации пытали.

Словно над всеми — психоаналитик Мангус (ассоциируется с именем короля Магнуса из пьесы Шоу «Тележка с яблоками»). Он, приглашенный в дом ради Флоры, наблюдает за внезапно вспыхивающими симпатиями и антипатиями «пар», за их взаимным отталкиванием-притяжением. Он видит движущие силы поведения этих людей, словно заложенные в них природой. Вот почему композитор отождествляет его с повелителем стихий Просперо из шекспировской «Бури». Мангус-Просперо способен вызывать «комплексы воспоминаний», согласно которым Флора становится Мирандой, Фабер — Фердинандом, а Дав и Мэл — Ариэлем и Калибаном. Ведь, по психоаналитической теории Юнга, «в бессознательном всегда... наготове «комплексы» воспоминаний индивидуального прошлого — это своего рода «психологические демоны», свидетельствующие о силе и власти бессознательного над сознательными процессами» (9, с. 193).

В условиях замысла Типпета внедрение шекспировских ситуаций и текста Шекспира вступает в сложные отношения с текстом либретто, вызывая подчас некоторые политически актуальные ассоциации. К примеру, негр Мэл как Калибан говорит о том, что «земля этого острова прежде принадлежала ему», — что, несомненно, воспринимается как мысль, созвучная основной проблеме черного населения США и других стран. В целом же это — психологическая драма с фрейдистским подтекстом.

Итак, 7 персонажей — 7 социальных типов, которые представляют общество в миниатюре — общество, где люди тонут в глубинных комплексах своих проблем, обреченные на непонимание. Примечательно: все происходит в доме, в семье, что особенно важно на родине так называемого семейного романа, ибо «дом, очаг... представлялся прибежищем для душевного отдохновения и оплотом от нашествия мирских невзгод» (57, с. 45). Степень кризиса общества также и в том, что разрушено представление о доме как о крепости.

Путаница отношений отражена и в названии оперы, и в наименовании (и, следовательно, драматургической задаче) всех трех актов оперы.

Knot — редко используемое и труднопереводимое слово. Оно означает «узы» (брака, например), «проблемы», «трудности», какую-либо связь (название пьесы Шоу «Неразумные связи» по-английски выглядит так: «Irrational Knots»), а также «узел» в саду, из которого вырастают ветви... Здесь же, у Типпета, имеются в виду узлы связей, узлы комплексов, «сад комплексов»<sup>60</sup>. В иносказании сад — это и душа человека, и его дом, и общество в целом.

Первый акт — «Конфронтация» — экспозиция персонажей, показ трудностей общения людей друг с другом. Примечательно, что из 13 сцен I акта — 6 по преимуществу монологических, остальное (исключая финальный септет) — диалоги: диалоги представления, в которых персонажи словно демонстрируют свою «маску», играют свою роль. В конце акта расположен единственный ансамбль — септет. В этом финальном ансамбле-блюзе каждый утверждает себя и в последний раз обретает единство с другими, то единство, которое распадется и затем восстановится, но уже безлико, в качестве хора в Эпilogue (обращение к аудитории — показ условности происходящего).

Второй акт — «Лабиринт» — путаница отношений, неудачные попытки сближения, разобщенность, влечения, ненависть. Основная оперная форма 9-ти сцен II акта — диалог, на сей раз диалог непонимания (выражение М. Тараканова). Сплошная цепь диалогов должна создать видимую картину лабиринта отношений.

Третий акт — «Шарады»: магией Мангуса разыгрываются шарады из «Бури» Шекспира, каждая из которых должна дать пищу размышлениям и персонажу и зрителю. Этот акт состоит из разнообразных ансамблей.

<sup>60</sup> Название переводится также «Сад-лабиринт» (см.: «Англия», 1985, № 4).

Если с идейно-содержательной точки зрения эта опера Типпета весьма дискуссионна, то с точки зрения музыкальной драматургии она убедительно-новаторская, будучи кинематографичной по существу: краткие сцены можно назвать кадрами; преобладание формы монолога, диалога эквивалентно «крупному плану»; оркестровые интерлюдии названы композитором «наплывами». Как и в других типпетовских операх, динамичного сюжета в традиционном смысле слова нет, есть показ людских судеб, человеческих взаимоотношений, взятых в «срезе» одного, подчеркнуто любого будничного дня. И хотя социальная функция каждого персонажа выявлена сразу, сам социальный ракурс темы «снят»: персонажи оперы живут и действуют будто в вакууме, в котором задыхаются и из которого надеются вырваться.

Для понимания смысловых акцентов важно обратить внимание на музыкальные цитаты, которые использует Типпет (и, как правило, не только в этой опере). Первая цитата — ставшая символом борьбы и знаменем движения протеста в 50—60-х гг. нашего века песня Пита Сигера «We shall overcome». Она не просто комментирует определенный фрагмент текста — она связана и с образом Дениз, и с образом Мэла, она является обобщенным символом стремления к свободе. Вторая цитата — куплет песни Шуберта «Любимый цвет» из вокального цикла «Прекрасная мельничиха». В устах плачущей Флоры она выступает символом целомудренности, чистоты, воспоминанием о детстве — маявшем и недостижимом.

Множество проблем — в социальном, психологическом, социологическом аспектах — затронуто в опере: проблема семьи, чистого мира детства в столкновении с грубыми сторонами жизни, социального долга и личной драмы. И проблема одиночества: каждый одинок, несмотря на вспыхивающие, подобно маякам, иррациональные импульсы, связи между героями. Это, очевидно, одна из важнейших тем, которую в своем творчестве развивает Типпет.

Особое место в творческом пути Типпета принадлежит Третьей симфонии (1970—1972). Она явилась в художественной жизни Англии событием большой важности. Пресса о ней огромна: «Одна из самых значительных английских симфоний», «Симфония нашего времени», «Оптимистичная в век насилия и террора», ее называли наиболее интересным сочинением со времен «Весны священной» Стравинского, со времен «Военного реквиема» Бриттена.

«Бетховен встречается с блюзами» — так озаглавил статью о ней один из английских критиков (см. 76). «Мо-

делью» и одновременно «отправной точкой» для Третьей симфонии Типпета явилась Девятая Бетховена.

В весьма обширной музыкальной родословной Типпета наиболее значительное место принадлежит Бетховену. Для Типпета Бетховен это и «прямое восприятие великого художника» (см. там же); Бетховен является, по словам Типпета, «богом» его юношеских лет, в дальнейшем — «величайшим примером» и «точкой отсчета» в эволюции европейской музыки. По Бетховену поверяет он свои замыслы, теоретические умозаключения (касающиеся, например, эволюции жанра симфонии). В студенческие годы Типпет глубоко и пристально изучал музыку Бетховена. «Я был всецело покорен ею... Я изучил его музыку настолько исчерпывающе, что в течение долгого времени прислушивался к любой другой музыке, как к его» (см. 100, с. 99). Результат не замедлил сказаться: в хронологически первом сочинении, точнее в том, которое Типпет пожелал обозначить в каталоге своих работ первым, — в Первом струнном квартете (1934—1935, редактирован в 1943 г.), медленная часть написана под непосредственным воздействием бетховенской Каватины ор. 130. И в двух последующих струнных квартетах, созданных в 40-е гг., есть бетховенские черты, ярче проявившиеся в Третьем квартете, fuga которого написана «по модели» Большой фуги ор. 133. В послевоенные годы им был создан — под впечатлением исполнения В. Гизекингем Четвертого концерта Бетховена — Фортепианный концерт: наиболее лиричный из бетховенских концертов вызвал желание создать в этом жанре произведение, в котором, по словам Типпета, «фортепиано могло бы петь». Соприкосновение с музыкой Бетховена проявляется у Типпета в разных аспектах: цитирование музыкального материала (Третий квартет, Третья симфония), воспроизведение основных конструктивных особенностей цикла или его частей. В целом же можно сказать, что творчество Бетховена позднего периода явилось для Типпета — как для многих композиторов (от Брукнера до Хиндемита и Бартока) — животворным источником.

Однако нередко в творчестве первоначальный художественный импульс приводит к стилистически весьма далекому результату. Так было с Фортепианным концертом, общая концепция которого оказалась ближе моцартовской. Так будет и с Третьей симфонией.

Примечательна потребность композитора обратиться к бетховенскому философскому симфонизму именно в противовес тенденциям западной музыки 60—70-х гг. (как пишет Типпет в аннотации к симфонии).

Симфония фактически четырехчастна, хотя значится двухчастной, так как II часть следует за I без перерыва, а финал «срашен» с III частью. (Для удобства рассмотрения будем, наподобие Скрипичного концерта Берга, именовать части IA и IB, IIA и IIB).

Тип движения, соотношение образных сфер характерны для классического четырехчастного цикла: быстрая действенная IA и медленная медитативно-созерцательная IB части, скерцозная IIA и многофазный финал (IIB), где на протяжении нескольких волн развития достигается состояние, которое можно охарактеризовать как драматический апофеоз.

Типпет дал основному тематическому материалу IA части названия «Запрет» (Arrest, Tempo I) и «Движение» (Movement, Tempo II). Это — контраст между звучностью инструментов медной группы (Arrest) и струнных в сочетании с деревянными духовыми (Movement). Прием контрастного сопоставления распространяется на все аспекты композиции — тематическое развитие, фактуру, оркестровую драматургию. Эти два комплекса, два блока звучания разрастаются, варьируются, но не соприкасаются. Блок-Arrest выступает в роли вторгающегося оstinato, прерывающего *perpetuum mobile* блока-Movement. Несомненно, соревнование групп, их сопоставления, можно рассматривать как претворение принципа концертности, нашедшего столь многообразное и широкое претворение в творчестве европейских композиторов разных поколений (Стравинского и Хиндемита, Бартока и Лютославского и других).

С ударом гонга, поглощающего все звуки, словно очищается весь оркестровый диапазон, наступает новый этап симфонии — IB часть. Бесследно исчезает суетливый бег струнных и деревянных духовых, «вдалбливающий» ритм медных. В разных регистрах, на далеких расстояниях оркестрового пространства появляются в «чистых» тембровых обличьях тихо звучащие краткие выразительные мотивы и фразы. IB часть противоположна IA части: в отличие от процессуальной IA части, IB — состояние. Медленная, тихая, статичная музыка, она словно покоится на мерно чередующихся «приливах и отливах» звучаний — движение и время остановлены. Если IA часть вызывает ассоциации со стилем Стравинского (остинатные и рэг-ритмы), Хиндемита (инвенционный тип фактуры), то IB часть — со стилем Бартока (оркестровый колорит: ксилофон в высоком регистре, таинственно и «холодно» звучащая челеста — сравним с III частью «Музыки для струнных, ударных и челесты») и Штокхаузена (статичная форма). Средний раз-

дел IB части переключает в иное состояние: у струнных в низком регистре возникает экспрессивная музыка, монологичная, по образному смыслу сравнимая с медленными частями симфоний Онеггера (особенно Второй) или с I частью «Музыки» Бартока. Это остро личное высказывание, погруженное композитором в сердцевину внеличного музыкального ландшафта.

Вторая часть симфонии, как уже говорилось, тоже сложносоставная. IIA часть — скерцо. Принцип его формообразования может быть аналогичен IA части: самостоятельные комплексы, которые, однако, здесь экспонируются в одновременности. Сам Типпет назвал это скерцо «айвзианским», имея в виду тип мелодики в манере Айвза. Можно добавить: наложение нескольких мелодико-гармонических и ритмических комплексов — также в манере Айвза. Этому скерцо присущ праздничный дух. Игра различными сочетаниями пяти блоков, оркестровых регистров-пластов, сдвигающаяся перспектива оркестрового пространства и суммарное наложение «пяти музык» в разных комбинациях — возникает ощущение, что это jam sessions.

Относительно краткий оркестровый бурлеск (IIA) внезапно приводит к цитате из Девятой симфонии Бетховена (переход к вокальному разделу финала у Бетховена — та же функция этого материала и у Типпета). Вокальная фраза баритона из бетховенской симфонии звучит у виолончелей.

Финал (IIB) необычен. Его составляют четыре блюза, из которых три первых являются собственно песнями, а последний — огромной поэмой, одой. «Я ассоциировал блюз, — пишет композитор, — с басом остинато XVII века и украшениями в верхнем голосе в стиле барокко. Модель абсолютно ясна: блюзы Бесси Смит, «St. Louis Blues», положенные на флюгельгорн Майлсом Дэвисом». В другом месте Типпет пишет: «Я поначалу не намеревался использовать голос, но я хотел положить конец своей серии блюзов» (см. 76).

Временно приостановим повествование о симфонии.

Блюзы и духовные песни (спиричуэлс) негров долгое время владели воображением композитора. Они составляют значительную долю его общего музыкального интереса к фольклору и музыкальной культуре США как «к плавному котлу» разнородных — европейских и африканских — влияний. Приведем примеры: раннее и довольно еще робкое воспроизведение отдельных оборотов блюзов и спиричуэлс в Концерте для двойного струнного оркестра, создание «американской песни» в финале Первой фортепиан-

ной сонаты, хоровая аранжировка подлинных духовных гимнов в оратории «Дитя нашего времени» и, наконец, блистательное воссоздание импровизационно-ансамблевой манеры исполнения блюза в финале I акта оперы «Knot Garden». Обращение к этому интонационному источнику для Типпета-музыканта органично (ведь все названные жанры американского фольклора имеют глубокие англо-кельтские корни!), а для Типпета-художника необходимо как современный символ страдания и угнетения, веры и надежды. Следовательно, блюзы в финале Третьей симфонии не частный случай — они включаются в определенный семантический ряд.

Характерны тексты и их драматургия. Первый блюз (медленный) с облигатной трубой — песня детства, второй (быстрый) — эротичная песнь любви, третий (медленный) — колыбельная сострадания и боли, четвертый (многосоставный) — поэма горя и радости, скорби и утешения. Путь от первого блюза к четвертому — это путь от песни к оде, от непосредственного воспроизведения жанра и манеры через их усложнение к опосредствованному и уже далекому от первоначального импульса стилю.

Четыре стихотворения, написанные Типпетом для финала симфонии, воспроизводят блюзовую поэтическую манеру и вместе с тем созвучны Блейку. Это — своего рода современные «песни невинности» и «песни опыта», которые перерастают приданный им локальный негритянский колорит и стремятся к универсальности.

По замыслу и направленности концепции Третья симфония Типпета находится в русле бетховенско-малеровской традиции.

Может ли в нашем времени, в современности возникнуть Ода к Радости? Может ли вообще быть Гармония в нашем дисгармоничном мире? — вопрошает художник. «Они пели, когда божественная Радость овладела ими, когда она развевала крыльями... Но умер брат мой замерзшим в палатке, и сестра моя превращена в пепел в ночи. Мы знаем: не много радости может быть в горе...» Неслучайно четырежды возвращающаяся фанфарами реминисценция из Девятой симфонии Бетховена настойчиво, но безуспешно пытается вернуть драматическую музыку в русло апофеоза. Позицией «сопереживания всеобщему» (выражение П. Штефана; 104, с. 88) Типпет близок Малеру.

В Третьей симфонии Типпет создал свою космогонию. Тем самым она становится в один ряд и с Девятой Бетховена и с Восьмой Малера, она означает для творчества автора то же, что для Бартока его «Музыка для струнных,



ударных и челюсты» или для Хиндемита — «Гармония мира».

2. Типпет выступает в своем композиторском творчестве и как поэт, и как сценарист, и в качестве драматурга, комментирует его как журналист и публицист — и тем самым полнее раскрываются его эстетические и философские взгляды. Примечательно, что его воззрения в этих различных «превращениях» художника предстают то в резко декларативном виде, то в затуманенно-символическом, нуждающемся в многослойных умственных «раскопках». И здесь, естественно, наиболее поучительны и показательны произведения Типпета с текстом.

Текстовые сочинения Типпета (а среди них — важнейшие в его творчестве четыре оперы, оратория, два кантикла, Третья симфония) насыщены, временами даже с избытком, проблематикой, выступающей за литературными ассоциациями, коими изобилуют его произведения. Они, эти ассоциации, свидетельствуют, прежде всего, о широком знании современного искусства, о проникновении в глубинные пласты европейского художественного опыта. Композитор сознательно вызывает к жизни литературно-поэтические аналогии, дабы опереться на опыт их прочтения, их интерпретации и с особой глубиной и остротой поставить волнующие его социальные проблемы — проблемы отчужденности и одиночества современного человека, разобщенности людей, неблагополучия современной буржуазной цивилизации.

О своих философских воззрениях и литературных симпатиях Типпет сам много и охотно говорит. Однако даже тем, кто незнаком с его многочисленными статьями и эссе, комментариями и интервью, они очевидны. Они вырастают из системы сопоставлений.

Прежде всего, Типпет — юнгианец. Аналитическая психология К. Г. Юнга оказала на него, как, впрочем, на многих других современных западных художников, существенное воздействие (см. 1). Воздействие Юнга бывало различным и — как своего рода импульс — продуктивным: вспомним выдающегося ирландского поэта и драматурга У. Б. Йетса, который, будучи приверженным теории Юнга, обратился к древним ирландским сказаниям и мифам, сыгравшим важную роль в пробуждении национального самосознания ирландских художников.

Почти во всех сценических работах Типпета присутствует по-юнговски трактованная мифология. Это и миф в непосредственном виде, «резонирующий» современности —

эпизод из Троянской войны («Илиада» Гомера в «Царе Приаме»). Это и мифы, просвечивающие сквозь перипетии сюжета современного — миф шекспировской «Бури» в эпизодах «Knot Garden». Миф как вместилище архетипического означает для Типпетта многое. В единичном образе архетип раскрывает фундаментальное в структуре человеческого характера, натуры (Дженифер и Марк в «Свадьбе в Иванов день» предстают то как Афина и Дионис, то как Парвати и Шива). В этой связи важная психологическая деталь привнесена Типпетом как либреттистом в «Илиаду»: в знаменитой сцене выбора Париса, когда ему предстоит вручить яблоко одной из трех богинь, в речах и посулах Афины ему слышится речь матери Гекубы, Гера напоминает жену брата Гектора Андромаху, а в голосе Афродиты мерещатся чарующие звуки голоса Елены. Диспозицию группы людей он — архетип — наполняет изначальным символическим смыслом (Мангус — Флора — Дав — Мэл в опере «Knot Garden» как Просперо — Миранда — Ариэль — Калибан из «Бури» Шекспира). Композитор экстраполирует понятие архетипического и на явления сугубо музыкальные, на сферу композиторского творчества. Для него архетипичны шедевры классической музыки: Девятая симфония Бетховена, поздние бетховенские сонаты и квартеты, сюжет и композиция «Волшебной флейты» Моцарта.

Естественно, что для Типпетта-музыканта это «не что иное, — говоря словами Юнга, — как способность преформирования, данная возможность оформлять представления» (см. 1, с. 124). Поэтому между импульсом и его производным связь опосредствованная. Вспомним, что композиция Третьей симфонии Типпетта, идея которой выросла из Девятой Бетховена, в неменьшей степени связана с малеровским симфонизмом, а модель оперы XVIII в., легшая в основу «Свадьбы в Иванов день», увела композитора от «Волшебной флейты» Моцарта в сторону хотя и отчасти родственной, но все же стилистически далекой «Женщины без тени» Р. Штрауса, а также «Сна в летнюю ночь» Шекспира и одновременно к Вагнеру.

Типпету не свойственно механическое перенесение своих литературных и философских суждений в музыкальное произведение. Можно считать в этом плане исключением «оттиски» отдельных положений аналитической психологии Юнга в ритуальных танцах II и III актов «Свадьбы в Иванов день»<sup>61</sup>. Возникающие в сочинениях Типпетта ассоциа-

<sup>61</sup> «Anima» и «Animus» — обобщенные образы, соответственно, женщины и мужчины; в бессознательной психике мужчины и женщины от-

ции многослойны, они опираются как на античную мифологию, так и на произведения национальной литературы — Шекспира, Блейка, Элиота, Йетса, Шоу, Вульф, Мэрдок.

Несомненна духовная близость Типпета крупнейшему англо-ирландскому поэту XX в. Уильяму Батлеру Йетсу. Она сказывается в особом внимании к мифу, к аллегории и символу, в способности «соединять в символе чувственное и духовное» (29, с. 79). Йетс разработал оригинальную концепцию Великой памяти — «прапамяти», мистического «припоминания» божественных истоков души, открывающих доступ в «миры иные» (см. 29, с. 80—81). Идеи Йетса усиливали, словно удваивали близкие Типпету идеи Юнга. Погружение в глубины сознания, так же как и погружение в глубинные пласты мифологии — вот те аспекты, в русле которых можно сравнивать Йетса и Типпета. Духовное пробуждение Дженифер и Марка, как Афины и Диониса или как Парвати и Шивы, вызывает в памяти мысли Йетса о корнях западной культуры, берущей, по его мнению, истоки «в гэльской мифологии, через нее приникая к религиозным культам Древнего Египта и Греции и еще глубже — к первобытным мифам Индии» (см. 29, с. 82).

Типпет испытал на себе влияние тех американцев (Эзры Паунда, Гертруды Стайн, Томаса С. Элиота), кто нашел новую родину в Париже или Лондоне.

Одну из наиболее удачных в литературном отношении своих работ («Дитя нашего времени») Типпет написал, пользуясь, как уже говорилось, советами Элиота — в то время признанного авторитета в поэзии. Для Типпета общение с Элиотом было живительным. Несомненно советы Элиота, его богатый творческий опыт для композитора были поучительными. Типпет неоднократно вспоминает имя Элиота в связи с различными общетворческими и специфически музыкальными проблемами. «Мой друг Элиот сказал однажды просто и верно: „Не обращай к либреттистам, пока ты не представишь себе с полной ясностью музыкальную концепцию, — только тогда ты сможешь отклонить пусть самые прекрасные, но чуждые тебе либретто“. Далее он продолжил: „Лучше в тот период, пока еще не сложился определенный стиль и нет конкретного либретто, общаться с людьми театра, а не с литераторами“. Я внял его совету» (см. 15, с. 140). Элиот учил Типпета

ражены в выборе исполнителя: зверь-охотник (Собака, Выдра, Ястреб) — танцовщица, а зверь-жертва (Заяц, Рыба, Воробей) — танцовщик.

творческой независимости и целеустремленности. Однако было бы ошибочным считать, будто молодой композитор «автоматически» подпал под влияние основополагающих идей Элиота, которые в разные годы оказывали воздействие на Паунда и Одена, оксфордцев и Стравинского. Безусловно, духовное напряжение, в котором жил и творил Элиот, его «нежелание (именно в 30-е гг. — Л. К.) бежать от правды» (46, с. 219) не могло не оказывать влияния. Да и само творчество Элиота, расширяющее возможности поэзии, будило творческую фантазию. Его стихотворная драма «Убийство в соборе» (1935)<sup>62</sup>, которую считают среди драм Элиота шедевром, продиктовала и обусловила особенности оратории Типпета «Дитя нашего времени». («Убийство в соборе» — рассказ об архиепископе Кентерберийском, канцлере при дворе Генриха II Томасе Беккете, убитом и затем причисленном к лику святых.) Элиот построил свою религиозно-историческую драму как обряд, в котором сочетаются черты католической мессы и древнегреческой драмы (см. 19, с. 89). Мученичество героя вызывает воспоминания о пассионах, и, возможно, избыливающая музыкальными ассоциациями пьеса (ее финал решен как реквием) пробудила к жизни современные пассионы Типпета.

Сочетание языческого культа и христианской идеи в «Семейном съезде» Элиота (1938) дало импульс к соединению индуистской и греческой мифологии в «Свадьбе в Иванов день», равно как и отдельные драматургические повороты, и распределение персонажей на разных духовных уровнях, подчеркнутых использованием различных стилистических манер.

И в третьей опере Типпета, «Knot Garden», находим следы влияния еще одной пьесы Элиота — «Вечеринки с коктейлями» (1949), где есть персонаж «над действием», Психиатр (у Типпета — психоаналитик), есть путаница классических «треугольников», где «познав себя, супружеская пара должна воссоединиться в более прочном знании своего „я“» (19, с. 104). Влияние Элиота проявляется и во многих частностях. К примеру: образ ясновидящей Созострис в опере «Свадьба в Иванов день» взят из первой части («Погребение мертвого») поэмы Элиота «Бесплодная земля». В целом же художественное мышление Типпета во многом родственно Элиоту<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> Она также легла в основу одноименной оперы Ильдебрандо Пиццетти (1958).

<sup>63</sup> Эллиот также был своего рода медузой вагнеровских влияний на Типпета. Вагнеровское творчество влекло к себе Элиота: он избрал для «Бесплодной земли» мотивы из мифа о св. Граале, разработанные

Вместе с тем взгляды Элиота и Типпетта на роль художника в жизни общества расходятся, что нашло отражение в их собственной социальной позиции — постоянно активной у Типпетта и становящейся пассивной у Элиота. Справедливости ради, здесь же следует сказать, что Элиот не был догматиком по отношению к своим теориям или взглядам. Ему была свойственна «бескорыстная готовность прийти на помощь человеку, чьи идеи во всех отношениях противостояли его собственным», — вспоминает о нем критик-коммунист А. Мортон (46, с. 225). В данном контексте небезынтересно, что Элиот «неизменно относился к марксизму с уважением как к единственной нерелигиозной политической философии, требующей серьезного интеллектуального осмысления» (46, с. 227). Для Типпетта было плодотворным то, что как раз в 30-е гг., в годы наибольшей социальной активности поэта, он вступил с ним в творческое содружество.

Незаурядный литературный талант композитора проявляется во всем: он ощущен даже там, где, по словам самого Типпетта, им были позволены некоторые вольности, что запутывало смысл произведения, осложняло его сценическую судьбу. Речь идет о первой опере, о «Свадьбе в Иванов день», переусложненный сюжет которой заслонил для соотечественников и современников ее высокие музыкальные достоинства на целое десятилетие. К несомненным удачам отнесем выдержанные в строгой и лаконичной манере стихи оратории «Дитя нашего времени» и текст оперы «Царь Приам».

И в прозе и в поэзии Типпет тонко стилизует. Четыре стихотворения в финале Третьей симфонии, написанные в блюзовой манере, являются в то же время созвучными Блейку. Создавая либретто оперы как литературное произведение, Типпет стремится выдержать его в единой образной тональности, в одном стилистическом ключе.

Типпет в воспоминаниях подчеркивает значение Бернарда Шоу для своего идейно-художественного формирования. «Мое поколение выросло в то время, когда Шоу был в блеске славы. Я присутствовал на премьерах его лучших пьес. Большинству из нас, молодежи, была симпатична его позиция критического ума по отношению к близкому прошлому в английской истории и литературе. Он был... богом

в «Парсифале»; образы Дочерей Темзы есть трансформация образов Дочерей Рейна из «Кольца нибелунга»; появление в «Погребении мертвого» песни моряка (Кормчего — у Вагнера) из I акта «Тристана и Изольды», строки из финала той же оперы свидетельствуют о детальном знании творчества Вагнера (см. 27, с. 104—106).

молодого человека, благодаря тому, как он умел пригвоздить интеллектуальную чепуху. Позднее, когда я стал старше, я заметил, что испытываю привязанность к его прозаическому стилю, который я считал одним из наиболее возбуждающих в английской литературе» (см. 100, с. 98).

Конечно, привлекала сама личность Шоу — блистательного оратора, критика (в том числе и музыкального), публициста, затрагивавшего с необычайной остротой множество творческих и социальных проблем, его волновавших. И во всем была его индивидуальная позиция, окрашенная в тона критической ироничности.

Шоу оказывал влияние не только своей личностью, но и творчеством, и особенно сильно оно было тем, что драматург явился создателем нового типа драмы, актуальной, публицистичной, насыщенной проблемами, дискуссиями. Этот тип был назван драмой интеллектуальной. Основное место в ней принадлежало не интриге, не острому сюжету, а напряженным спорам. Шоу называл их «пьесами-дискуссиями». Они не только вовлекали зрителя в сопереживание, но принуждали раздумывать над большими и важными проблемами, осмеивать порядки и нравы общества.

Шоу обращался в пьесах и к «низким», так называемым запретным темам: семейные отношения (не забудем, что Англия — родина «семейного романа») критично исследованы Шоу в многообразных ракурсах. Не уподобляет ли себя Типпет Бернарду Шоу, когда в операх-пьесах затрагивает темы, до него бывшие также запретными? Несомненно, что и интеллектуальный потенциал типпетовских сочинений, и насыщенность обсуждаемой в них и возникающей вокруг них проблематики роднит его с Шоу.

Однако значительно сильнее ощутимо воздействие на Типпета другого крупнейшего ирландского художника (ведь Шоу также был ирландцем) — Джеймса Джойса.

Джойса называют родоначальником того вида современного романа, который, наряду с романами Марселя Пруста, основан на «потоке сознания». Влияние Джойса на художественное творчество Запада значительно. В разные годы его в сильной мере испытали столь далекие художники, как Олдос Хаксли и Грэм Грин, Шон О'Кейси и Дилан Томас, Уильям Фолкнер и Скотт Фитцджеральд, Эрнест Хемингуэй и Томас Вулф, Джон Апдайк и Сэмюэл Беккет. Примечателен взаимный интерес, который испытывали друг к другу Джойс и Сергей Эйзенштейн — последний предполагал экранизовать «Улисса» (см. 56, с. 19).

Множество нитей связывает Типпета с Джойсом. И прежде всего, отношение к Времени. Время для них

не является объективной категорией (в этом есть традиция, идущая от Анри Бергсона): в одном дне сконцентрированы годы, тысячелетия. Как в «Улиссе» (аналитический разбор его сделал, кстати, сам Юнг), действие опер Типпета происходит в течение одного абсолютно рядового дня, представленного в своей будничности и одновременно фееричности. Обыденная ситуация у Типпета, как у Джойса, — должна стать основой духовного прозрения. И роль духовного прозрения чрезвычайно велика. Джойс, например, использует теологическое понятие «еписфания» («богоявление») для фиксации момента «духовного прозрения человека, наивысшего напряжения его душевных сил, позволяющих проникнуть в сущность явления, понять смысл происходящего» (см. 3, с. 380). Не сродни ли этому появления Дженифер и Марка в обличье греческих и индийских богов? Подобно персонажам Джойса, герои Типпета (в «Свадьбе в Иванов день» и в «Knot Garden») — люди из мелкобуржуазной среды, за обыденной жизнью и обыденным сознанием которых скрываются другие, глубинные пласты. И у Джойса и у Типпета в мире современности царит разобщенность. Лабиринт жизненных ситуаций — реальных и одновременно абсурдных — не дает возможности людям понять друг друга, проявить свои лучшие стремления. Это обстоятельство обуславливает статичность внутреннего мира героев, что свойственно и героям Джойса. Статичность — не просто состояние, а категория, которая дает возможность постигнуть трагические эмоции и нравственную красоту. Поэтому примечательно, что в двух из четырех опер Типпета фактически нет действенной драматургии, внешне активной фабулы. Есть характеристика персонажей, углубленная многослойной мифологической символикой, гамма их состояний, превращения. Тем самым произведение в целом, несмотря на интенсивную внутреннюю жизнь, связанную с переменами или превращениями героев, статично.

Одной из главных тем Типпета является «взаимонепонимание близких людей» (см. 4, с. 72). Дженифер и Марк, Теа и Фабер, Теа и Дениз, Дав и Мэл — все они, как и другие типпетовские персонажи, несут в себе мысль о пресловутой «некоммуникабельности», и этим музыкальный театр Типпета близок английской драме 50-х гг. в пьесах так называемых «рассерженных», а затем и в пьесах английского «театра абсурда».

Социально-гражданственный смысл присущ всем текстovým работам Типпета. Но социальное у него нередко выступает лишь как фактор, предопределяющий психологию

и поведение человека, как регулятор отношений и позиций внутри разнородной группы людей. В таких случаях социальное выступает не как среда, не как всеобъясняющий фон, а обнаруживает себя в глубинах психики человека, ближе по истолкованию к фрейдизму. Не в столкновениях с жизненными противоречиями, не в момент кризиса социальной истории, не в критической ситуации обнаруживают они свою волю, характер, свой нравственный потенциал, а в несложившихся отношениях друг с другом, в узком и душном микромире людей, столь же одиноких и столь же запутавшихся в сложностях и противоречиях собственного «я». Это — Типпет опер «Свадьба в Иванов день» и «Knot Garden».

Но есть и другой Типпет — автор оратории «Дитя нашего времени» и оперы «Царь Приам», произведений, в которых сущность личности обнаруживает себя в критические моменты истории. И сколь бы обобщенным ни было содержание этих сочинений, сколь абстрактно ни толковались бы в них гуманистические проблемы, пафос протеста против насилия и зла выражен в них с предельной ясностью. Для понимания специфичности творчества Типпета необходимо указать на глубокое противоречие между социальной проблематикой, которую он — непосредственно или более опосредствованно — затрагивает, и фрейдистским толкованием сущности человеческой личности, побудительных сил во взаимоотношениях людей.

И в целом социальная позиция композитора также противоречива. Ему присуще юнговское понимание роли художника как «общественного сновидца», «видящего сны за всех»: «сны не успокоительные, не „компенсирующие“, а всегда так или иначе предостерегающие» (см. 1, с. 141). Такова функция пророчицы Созострис в «Свадьбе в Иванов день», психоаналитика Мангуса в «Knot Garden», Олдермена в «Царе Приаме» — их устами к людям обращается сам композитор.

Художник с острым чутьем к социальным противоречиям и социальным переменам и, особо, к положению художника в современном обществе, Типпет даже свои антивоенные произведения подает в духе абстрактно понимаемого гуманизма, нередко как психологические драмы личности и общества. В таком контексте антифашистская оратория «Дитя нашего времени» и антивоенная опера «Царь Приам», антирасистская симфония (Третья) выступают вместе с теми названными выше сочинениями, задача которых раскрыть обреченность современного человека на непонимание, на одиночество.



Катастрофичностью бытия проникнуты умонастроения и конфликты произведений Типпета. За личными, даже, можно сказать, интимными судьбами его героев слышится пульс времени, «трагический пульс эпохи, потрясенной двумя мировыми войнами» (см. 11, с. 48). И вместе с тем в его искусстве есть критическое внимание к социальным процессам в современном буржуазном обществе (вновь вспомним Шоу!). Благодаря острой критичности и духу протеста искусство Типпета несет прогрессивную миссию.

В своих масштабных сочинениях Типпет обращается к человечеству с предостережением. В предостережении заключается пафос и смысл его духовного послания. И дабы содержание и суть послания были ясны всем и каждому, композитор обращается в симфонии к слову, в опере к мифу, в сценарном решении к мистерии или к брехтовским приемам.

Талантливый литератор, поэт и драматург, Типпет, прежде всего, музыкант. И хотя он признается, что для создания некоей творческой атмосферы он нуждается в литературе, философии, живописи, все же «только музыка может создать музыку», говорит он. Типпет — яркая и творчески многогранная личность: Типпет-поэт талантливей философичного литератора, Типпет-драматург ярче и оригинальней поэта, и над ними возвышается Типпет-музыкант. Эта иерархия в структуре незаурядного творческого дара Типпета отражается в разнонаправленности слоев одного и того же сочинения. Сказанное означает следующее: если интеллектуализм текста и драматургии типпетовских работ обращается к избранной, духовно подготовленной аудитории, то его музыка обращается ко многим, она по существу значительно более доступна. Таков, на наш взгляд, феномен творчества одного из крупнейших композиторов современной Англии.

## П о с л е с л о в и е

**В**ыше (во второй части книги) охарактеризовано творчество выдающихся композиторов современности — Бриттена, Уолтона, Типпета, чье мировоззрение и эстетические идеалы сформировались в период между двумя войнами. Однако рубежное значение в их творчестве обозначила вторая мировая война и последующие события истории, в частности — истории их родины. Такие замечательные творения, как «Военный реквием» Бриттена или «Дитя нашего времени» Типпета, являются прямыми откликами художников на события, ярчайшими идейно-художественными документами эпохи, воплощенными в высокохудожественной форме.

При рассмотрении музыкального творчества военных и послевоенных лет необходимо учитывать два взаимосвязанных фактора.

1. Британские острова не пережили нашествия фашистских полчищ. Однако ужасы войны обрушились на население. Неисчислимы бедствия причинили вражеские бомбежки, примером чему может служить разрушенный город Ковентри. К тому же сухопутные, воздушные, морские силы Великобритании сражались на континенте. Англичане, среди них и деятели английского искусства, могли сполна ощутить и пережить трагизм катастрофы, обрушившейся тогда на мир.

2. Англичане пережили и другую катастрофу — после войны распалась Британская империя. Широкое национально-освободительное движение в колониях принудило правительство предоставить почти всем своим владениям независимость. Первый удар был самым мощным: Индия — «жемчужина» и оплот империи — обрела самостоятельность в 1947 г., вслед за ней — Цейлон, Бирма (1948). Некогда первая в Европе капиталистическая держава ныне оказа-

лась отодвинутой с политической арены истории на второй план. Это знаменовало крах иллюзий об устойчивости предшествующих эпох, Викторианской — в первую очередь. Прогрессивные деятели искусства Англии должны были сейчас, в ретроспекции, осознать исторический путь развития отечественной культуры в целом.

Трудно переоценить значение отмеченных факторов для дальнейших путей английской музыки. С одной стороны, это способствовало росту гуманистических, демократических тенденций; с другой — пробуждению утопических, в том числе пацифистских устремлений (отчасти под воздействием религиозных идей); наконец, приводило к идеализации патриархальных устоев, нравов, обычаев Викторианской эпохи, к ностальгии по безвозвратно ушедшему прошлому. Наиболее последовательно проявилось это в литературе. Реймонд Уильямс, прогрессивный английский литературовед, характеризует 50-е гг. как «период возвращения к более старым формам письма, притом формам специфически английским» (см. 26, с. 8). И поскольку именно роман почти полностью олицетворял собой великую национальную традицию, то Остин и Смоллетт, Тrollop и Гаскел, Филдинг и Диккенс переживают во второй половине нашего столетия свое возрождение.

Поистине парадоксально: первая мировая война, лишь расшатавшая мощь Великобритании, вызвала столь сильное потрясение, что характерным умонастроением стало ощущение кризиса национальной культуры; вторая же мировая война, приведшая Великобританию как империю к распаду, вызвала иные, противонаправленные умонастроения — потребность в опоре на осознанную устойчивую исторически обусловленную специфически национальную традицию. В стране, переболевшей в первые десятилетия века поэтическим (Элиот) и литературным (Джойс) модернизмом, «литература... пошла в своем магистральном потоке по путям национальной традиции» (25, с. 248).

Приведенные слова вполне можно отнести и к музыкальному творчеству на современном этапе: в отличие от буржуазной культуры стран континентальной Европы, в Англии «авангардные» течения не получили широкого распространения и лишь в незначительной мере тут проявили себя.

«Всякая современность есть стык прошлого и будущего» (39, с. 182). Бурный расцвет английской музыки в первой половине нашего века упрочен опорой на богатые традиции национальной школы и предопределил плодотворность творческих поисков композиторов младших поколе-

ний. В XX в. не только отдельными личностями, но вновь, как это было в XVI—XVII вв., школой английская музыка заявила о себе. И в восприятии нашего времени она предстала прочной ветвью могучего древа европейского музыкального искусства <sup>63</sup>.

Творчество передовых английских композиторов конца XIX и первой половины XX в. — а творчество некоторых из них органично влилось и во вторую половину нашего столетия — отстаивало, несмотря на присущие им противоречия, прогрессивные гуманистические идеи. Поэтому их лучшим творениям и суждена долгая жизнь в искусстве.

<sup>63</sup> Мы здесь сознательно не касаемся вопросов так называемой массовой культуры, хотя именно в Англии в ее русле в различные периоды проявилось много нового. Это — специальная тема, специфический аспект которой нарушает замысел и план данной книги.

## СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*На русском языке:*

1. Аверинцев С. Аналитическая психология К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии. — Вопросы литературы, 1970, № 3.
2. Аллен У. Традиция и мечта. — М., 1970.
3. Аникин Т. В., Михальская Н. П. История английской литературы. — М., 1975.
4. Бачелис Т. Интеллектуальный театр. Современный зарубежный театр. — М., 1969.
5. Бентли Э. Жизнь драмы. — М., 1978.
6. Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. — М., 1973.
7. Боборыкин П. Д. Воспоминания. — М., 1965, т. 2.
8. Булгаков А. С. Театр и театральная общественность Лондона эпохи расцвета торгового капитализма. — Л., 1929.
9. Буржуазная философия XX века. — М., 1974.
10. Буш А. Прошлое и настоящее английской музыки. — Сов. музыка, 1953, № 7.
11. Ванчура З. Двадцать лет английского романа. — М., 1968.
12. Варшер С. А. Английский театр времен Шекспира. — М., 1896.
13. Воан Уильямс Р. Национальное в музыке. — В кн.: Музыка и время. М., 1970.
14. Воан Уильямс Р. Становление музыки. — М., 1961.
15. Вокруг оперы. — Сов. музыка, 1973, № 12.
16. Говорит Бенджамин Бриттен. — Сов. музыка, 1965, № 3.
17. Гомер. Илиада. Одиссея. — М., 1967.
18. Грановский Т. Н. Лекции по истории позднего средневековья. — М., 1971.
19. Гринберг М. Драматургия Т. С. Элиота: Современный зарубежный театр. — М., 1969.
20. Гумилев Л. Н. Поиски вымышленного царства. — М., 1970.
21. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. — М.; Л., 1964.
22. Друскин М. С. Игорь Стравинский. 3-е изд. — Л., 1982.
23. Друскин М. С. Клавирная музыка. — Л., 1960.
24. Жантиева Д. Г. Английский роман XX века. — М., 1965.
25. Ивашева В. Английские диалоги. — М., 1971.
26. Ивашева В. Английский реалистический роман в его современном звучании. — М. 1974.
27. Ионкис Г. Э. Английская поэзия XX века. 1917—1945. — М., 1980.

28. Ионкис Г. Э. Английская поэзия первой половины XX века. — М., 1967.
29. Ионкис Г. Э. Эстетические искания поэтов Англии (1910—1930). — Кишинев, 1979.
30. История английской литературы. — М., 1958, т. 3.
31. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. — М., 1974.
32. Ковнацкая Л. Г. Из истории английской фольклористики. — Сов. музыка, 1971, № 7.
33. Ковнацкая Л. К 250-летию «Оперы нищих». — Сов. музыка, 1978, № 7.
34. Конен В. Блюзы и XX век. — М., 1981.
35. Конен В. Пёрселл и опера. — М., 1978.
36. Конен В. Пути американской музыки. 3-е изд. — М., 1977.
37. Конен В. Дж. Ральф Воан Уильямс. — М., 1958.
38. Конен В. Театр и симфония. — М., 1975.
39. Конрад Н. Диалог историков. — Новый мир, 1967, № 7.
40. Котляров Б. Алан Буш. — М., 1981.
41. Лисса З. Традиции и новаторство в музыке. — В кн.: Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. М., 1973.
42. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. — М., 1954, т. 1.
43. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. — М., 1958, т. 12.
44. Мелетинский Е. М. Структурная типология и фольклор. — В кн.: Контекст — 1973. М., 1974.
45. Меллерс У. Использование европейской народной музыки в произведениях композиторов XX века. — В кн.: Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. М., 1973.
46. Мортон А. От Мэлори до Элиота. — М., 1970.
47. Моруа А. Карьера Дизраэли. — М., 1934.
48. Поляков М. Я. Язык пародии и проблема структуры стиля. Литературные направления и стили. — М., 1976.
49. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. — М., 1954, т. 5.
50. Рыцарев С. Симфония во Франции до Берлиоза. — М., 1977.
51. Сов. музыка, 1962, № 3.
52. Сов. музыка, 1979, № 5.
53. Стравинский И. Диалоги. — Л., 1971.
54. Ступников И. «Опера нищих». — Сов. музыка, 1964, № 6.
55. Уитмен У. Листья травы. — Пг., 1922.
56. Урнов Д. М. Джемс Джойс и современный модернизм. — М., 1964.
57. Урнов М. В. На рубеже веков. — М., 1970.
58. Холст И. Бенджамин Бриттен. — М., 1968.
59. Чегодаев А. Д. Джон Констебль. — М., 1968.
60. Чуковский К. Мой Уитмен. Его жизнь и творчество. — М., 1969.
61. Шаляпин Ф. И. Литературное наследство. — М., 1954, т. 1.
62. Шекспир В. ххзз
63. Шефер М. Композитор рассказывает. — Сов. музыка, 1963, № 12.
64. Шнеерсон Г. М. Французская музыка XX века. — М., 1970.
65. Шоу Б. О музыке и музыкантах. — М., 1965.
66. Яковлев Е. Г. Искусство и мировые религии. — М., 1977.

#### *На иностранных языках:*

67. Blom E. Music in England. — London, 1942.
68. Chappell W. Popular Music of the Olden Time. — London, 1961.
69. Cudworth C. L. Thematic Index of English Eighteenth century Overtures and Symphonies. — London, 1953.

70. Day J. Ralph Vaughan Williams.— London, 1972.
71. Dickinson A. E. F. Ralph Vaughan Williams.— London, 1963.
72. Elkin R. The Old Concert Rooms of London.— London, 1955.
73. Ewen D. The World of Twentieth Century Music.— New York, 1968.
74. Frank A. The Modern British composers.— London, 1963.
75. Fuller Maitland J. A. English Music in the XIX-th Century.— London; New York, 1902.
76. The Gardian, 1972, June 15.
77. Graves C. L. Hubert Parry. His Life and Works.— London, 1926, v. 2.
78. The Gramophone, 1971, April.
79. Greene R. I. ed. The Early English Carol.— London, 1935.
80. Grove's Dictionary of Music and Musicians. V<sup>th</sup> ed. by E. Blom.— London, 1954, v. 6.
81. Gwynn Williams W. S. Welsh National Music and Dance.— London, 1933.
82. Hart E. F. The Restoration Catch.— In: Music and Letters. V. 24. 1953, N 4.
83. Hi-Fi-Stereo, 1971, August.
84. Holst I. Gustav Holst.— London, 1974.
85. Holst I. The Music of Gustav Holst.— London, 1968.
86. Howes F. The English Musical Renaissance.— London, 1966.
87. Howes F. The Music of Ralph Vaughan Williams.— London, 1954.
88. Howes F. The Music of William Walton.— London, 1974.
89. Huntley J. British Film Music.— New York, 1972.
90. Hyde N. Music hath charms.— London, 1956.
91. Jarocinsky S. Orfeusz na Razdrozu. Sylwetki musikow XX wieky.— Warszawa, 1958.
92. Kennedy M. The works of Ralph Vaughan Williams.— London, 1964.
- 92a. Kidson F. The Beggar's Opera. Its predecessors and consequences.— Cambridge, 1922.
93. Nettel R. The Orchestra in England.— London, 1956.
94. Northcote S. Byrd to Britten.— London, 1966.
95. Pakenham S. Ralph Vaughan Williams.— London, 1957.
96. Rainboy B. The Choral Revival in the Anglican Church. 1839—1872.— New York, 1970.
97. Reeves J., C. J. Shurp. The Idiom of the People.— London, 1958.
98. Routley E. The English Carol.— Oxford univ. press., 1959.
99. Schwartz E. S. The symphonies of Ralph Vaughan Williams.— Amherst, 1964.
100. Shafer M. British Composers in interview.— London, 1963.
101. Sharp C. English Folk Song. Some conclusions.— London, 1965.
102. Short M. Gustav Holst. A Centenary Documentation.— London, 1974.
103. Stanford C. V. Studies and Memories.— London, 1908.
104. Stefan P. Gustav Mahler.— München, 1920.
105. Vaughan Williams R. and Holst G. Hiers and Rebels.— London, 1959.
106. Vaughan Williams U. A biography of Ralph Vaughan Williams.— London, 1964.
107. Willetts P. J. Beethoven and England.— London, 1970.
108. Young K. Music's great Days in the Spas and Waterplaces.— Glasgow, 1968.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН \*

- Абель К. Ф. 24, 25  
 Аддисон Дж. 15  
 Айвз Ч. 171, 192  
 Айрленд Дж. 58, 67, 89, 114, 116  
 Аллен Х. 91, 150  
 Альбенис И. 30  
 Ансерме Э. 155, 157  
 Ануй Ж. 144  
 Апдайк Дж. 199  
 Аристофан 92, 94  
 Арн Т. 84  
 Аштон Ф. 132, 152
- Бакс А. 68, 71, 91  
 Балакирев М. А. 39, 80  
 Баланчин Дж. 132  
 Банистер Дж. 24  
 Бантинг Э. 33, 34  
 Банток Г. 67, 69, 71, 89  
 Баринг-Гоулд С. 35  
 Баркер Х. Г. 38  
 Барток Б. 36, 37, 40, 41, 82, 96, 112, 114, 156, 171, 177, 190, 191, 192, 193  
 Баттеруорт Дж. 36, 40, 68, 98  
 Бах И. К. 24, 25, 29  
 Бах И. С. 21, 24, 28, 45, 53, 58, 59, 72, 87, 96, 104, 161, 173  
 Бахтин М. М. 46  
 Беккет С. 199  
 Бенджамин А. 58, 68, 116  
 Беннет С. 60  
 Беньян Дж. 100  
 Берг А. 66, 113, 114, 118, 134, 170, 191  
 Бергсон А. 68, 109, 200  
 Бёрд У. 10, 19, 22, 43, 53, 83, 87, 94, 96
- Бёркли Л. 68, 115  
 Берлиоз Г. 23, 45, 77, 159  
 Берни Ч. 24  
 Бёрнс Р. 34, 35, 121  
 Бетховен Л. ван 25, 26, 34, 44, 45, 59, 78, 96, 97, 152, 190, 192, 193, 195  
 Бишоп Г. 34  
 Блейк В. 78, 95, 119, 135, 137, 193, 196, 198  
 Блисс А. 18, 58, 68, 87, 91, 112, 137, 162  
 Блок М. 68  
 Блоу Дж. 7, 13, 22  
 Бойс У. 26  
 Боккаччо Дж. 163  
 Бомонт Ф. 14, 137  
 Бородин А. П. 177  
 Боутон Р. 52, 58, 70  
 Брайан Х. 67  
 Брамс И. 26, 33, 43, 45, 50, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 72, 96, 97, 104, 113, 118, 156, 171  
 Браунинг Р. 54, 57  
 Брехт Б. 17, 115, 144  
 Бридж Р. 85  
 Бридж Ф. 58, 67, 116, 120, 132  
 Бриттен Б. 4, 11, 18, 28, 42, 50, 51, 52, 53, 58, 68, 88, 114, 115, 116—149, 153, 162, 166, 168, 169, 173, 182, 185, 189, 203  
 Бриттон Т. 24  
 Бронте, сестры Ш., Э., А. 54  
 Брук П. 18  
 Брук Р. 109  
 Брукнер А. 105, 113, 190  
 Брух М. 89  
 Бузони Ф. 155  
 Булл Дж. 10  
 Буш А. 7, 52, 58, 114, 115  
 Бэрнфилд 137

\* Составил А. К. Модин.



- Вагнер Р. 25, 45, 57, 58, 59, 68,  
 69, 70, 71, 72, 77, 83, 164, 177,  
 180, 195, 198  
 Вайль К. 17, 151  
 Вебер К. 56  
 Веберн А. 113, 114  
 Веджвуд Дж. 88  
 Верди Дж. 45, 58, 115, 165  
 Вилем Г. Л. 48  
 Витториа Т. Л. 30  
 Воан Уильямс Р. 4, 11, 28, 32, 36,  
 37, 38, 39, 40, 42, 50, 53, 58,  
 59, 60, 67, 69, 71, 74, 75, 76—  
 77, 78, 82, 83, 85, 88, 89, 90, 91,  
 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99,  
 100, 101, 102, 103, 104, 105,  
 106, 122, 135, 137, 148, 149, 162  
 Вордсворт У. 121  
 Вуд Г. 77  
 Вуд Ч. 89  
 Вульф Т. 199  
 Вульф В. 109, 110, 186, 196  
 Вурм С. 66  
  
 Габриели А. и Дж. 141  
 Гайдн И. 25, 26, 34, 44  
 Гардинер Г. Б. 39, 69, 83  
 Гаскел Э. 54, 204  
 Гаусман 96  
 Гвидо Аретинский 48  
 Гей Дж. 16  
 Гейнсборо Т. 121  
 Гендель Г. Ф. 14, 15, 16, 17, 21,  
 22, 23, 24, 25, 28, 29, 43, 44,  
 45, 47, 50, 58, 60, 68, 83, 96,  
 159, 171, 172, 173  
 Гёр У. (В.) 113, 153  
 Гёртин Т. 71  
 Герцен А. И. 64  
 Гёте И. В. 182  
 Гиббон Л. Г. 111  
 Гиббонс О. 6, 22, 53, 83, 94  
 Гиббонс Ф. 6  
 Гиббс Г. 91  
 Гизекинг В. 190  
 Гилберт У. 56, 84  
 Гилгуд Дж. 162  
 Гиралдус, богослов 9  
 Гладстон У. 57  
 Глазунов А. К. 105  
 Глинка М. И. 39  
 Говард Р. 14  
 Говард 89  
 Гоген П. 73  
 Голдинг У. 144  
 Голсуорси Дж. 98, 108  
  
 Гомер 163, 178, 195  
 Горький А. М. 108  
 Гофмансталь Г. фон 176  
 Грабю Л. 20  
 Гранадос Э. 30  
 Грей А. 89  
 Грейнджер П. 37, 69  
 Григ Э. 73, 77  
 Гримм, братья Я., В. 84  
 Грин Г. 199  
 Гров Дж. 14, 45, 57, 58, 162  
 Грэхем К. 124  
 Гуммель Ф. 34  
 Гуно Ш. 44, 168  
 Гуссенс Ю. 58, 155  
  
 Давенант У. 14  
 Данрёттер Э. 57, 60  
 Данхилл Т. Ф. 58, 89  
 Дарвин Ч. 57, 88  
 Дауленд Дж. 10, 19, 83  
 Дворжак А. 25, 30, 43, 45, 96  
 Дебюсси К. 21, 47, 70, 71, 73, 80,  
 82, 85, 96, 112, 114, 133, 168  
 Деляж М. 89  
 Ден П. 167  
 Джойс Дж. 109, 118, 199, 200,  
 204  
 Джонс Б. 79  
 Джонс Д. 89  
 Джонс И. 12  
 Джонс Л. 111  
 Джонс Э. 33  
 Джонсон Б. 13, 119  
 Джонсон Дж. 34  
 Джонсон Р. 9  
 Диккенс Ч. 48, 54, 57, 95, 98, 204  
 Дилиус Ф. 11, 39, 50, 67, 69, 71,  
 72, 73, 74, 78, 95  
 Долметч А. 52  
 Донн Дж. 101, 135  
 Драйденов Дж. 8, 14  
 Друскин М. С. 125, 180  
 Дункан Р. 124  
 Дэвис М. 192  
 Дэнтон У. 79  
 Дягилев С. П. 65, 90, 95, 157  
  
 Жиро А. 151  
  
 Заломон (Саломон) Иоганн П.  
 25, 26, 44  
  
 Ингленд Дж. 33

Иоахим И. 57, 58  
Ишервуд К. 110

Иетс У. Б. 144, 172, 194, 196

Кабесон А. де 30  
Кавос К. А. 28  
Калидаса 81  
Калло Ж. 153  
Кальвокоресси М. 89  
Камбер Р. 20  
Камю А. 144  
Каплес М. 36  
Карвер Р. 10  
Кардус Н. 65  
Карпендер Э. 81  
Кейдж Дж. 185  
Кёртрайт Т. 13  
Киль Ф. 60  
Киплинг Р. 64, 80  
Китс Дж. 85, 119, 137, 172  
Кларк Э. 155  
Клэр Дж. 137  
Кнорре И. 69  
Кодай З. 36, 96, 149  
Коллинз У. 54  
Кольридж А. 57  
Кольридж С. Т. 101  
Кольридж-Тэйлор С. 66  
Конгрив У. 15  
Конен В. Дж. 14, 98, 171  
Констебль Дж. 95, 121  
Копленд А. 120  
Кордер Ф. 69  
Корелли А. 173  
Коттон 119  
Коуэн Ф. 66  
Крозье Э. 124  
Кромвель О. 13, 20  
Кронин А. Дж. 111  
Крэбб Дж. 121, 122  
Крэнка Дж. 132  
Куилтер Р. 69  
Кук Г. 13  
Куперен Ф. 21, 112  
Курвен Дж. 48  
Кусевицкий С. А. 120  
Кэмпиион Т. 13

Лазарев В. Н. 63  
Ланье Н. 13  
Лао-Цзы 81  
Лассо О. 11  
Лаунис А. 36  
Лачьенс Э. 113, 114  
Лист Ф. 39, 55, 63

Литтон Б. 56  
Лихачев Д. С. 63  
Ллойд А. Л. 52  
Лоуренс Д. Г. 109  
Лоуэлл Р. 147  
Лоуэс Г. 13, 84, 94  
Лоуэс У. 13  
Льюис С. Д. 110  
Лэмберт К. 68, 91, 115, 151, 153,  
157, 160  
Льюли Ж. Б. 20, 26, 28  
Лютославский В. 186, 191

Макензи А. 39, 66  
Мак Канн Х. 58  
Маконки Э. 91  
Максвелл Дж. К. 64  
Макфаррен Дж. 33, 60  
Малер Г. 71, 72, 96, 97, 98, 104,  
118, 133, 135, 137, 182, 193  
Манн Г. 115  
Манн Т. 115, 144  
Марвелл 8  
Маренцио Л. 11  
Маркс К. 31  
Массне Ж. 168  
Мейербер Дж. 28, 63  
Меллерс У. 97  
Мендельсон Ф. 23, 25, 43, 44, 45,  
47, 49, 50, 155, 156, 171  
Мербек Дж. 9  
Мерedit Дж. 84, 85  
Мийо Д. 112, 113, 144  
Микеланджело Б. 118, 119, 135  
Миллес Дж. Э. 57  
Милфорд Р. 87, 91  
Мильтон Дж. 13, 20, 44, 60, 61,  
137  
Моерен Э. Дж. 40  
Мольер Ж. Б. 153  
Монтеверди К. 19  
Моралес К. де 30  
Морли Т. 19, 22, 53, 83  
Моррис У. 77, 78, 79, 82  
Мортон А. 198  
Моцарт В. А. 23, 25, 56, 58, 90,  
118, 175, 195  
Мошелес И. 69  
Мунк Э. 73  
Мур Т. 34, 35  
Мусоргский М. П. 40, 41, 57, 115  
Мысливечек Я. 28  
Мэнсфилд К. 111  
Мэр Уолтер де ла 109, 119  
Мэрдок А. 186, 196  
Мэтисон М. 162

Направник Э. 28

Никиш А. 72

Новак В. 30

Нодье Ш. 71

Нэш Т. 137

Овидий 131

Оден У. X. 52, 110, 115, 118, 119,  
120, 124, 135, 137, 151, 197

О'Кейси Ш. 199

Олдингтон Р. 109

Оливье Л. 18, 162

Онеггер А. 99, 136, 155, 159, 192

О'Нейл Н. 58, 69

О'Нил Ю. 144

Ортега-и-Гасет Х. 27

Орф К. 37, 144

Остин Дж. 54, 204

Оуэн У. 110, 140, 142

Оффенбах Ж. 28, 56

Падлу Ж. 46

Пайпер М. 124

Палестрина Дж. 58

Парсли О. 9

Пастернак Б. Л. 180

Патти А. 56

Паунд Э. 109, 196, 197

Пауэр Л. 9

Педрель Ф. 30

Пепуш И. 16

Перро Ш. 132

Перселл Г. 3, 7, 13, 14, 15, 20, 21,  
22, 27, 28, 33, 42, 43, 53, 60,  
63, 83, 84, 85, 87, 116, 125, 132,  
135, 147, 148, 149, 176, 186

Пикассо П. 144

Пил Дж. 137

Пинеро 56

Пипков Л. 124

Пипс С. 7

Пиранделло Л. 102

Пирс П. 18, 120, 121, 125, 131, 148,  
167

Пирсон Г. 60

Пискатор Э. 115

Пиццетти И. 197

Плейфорд Дж. 33, 38, 39, 83

Пломер У. 124

Портер У. 19

Пристли Дж. Б. 111

Прокофьев С. С. 133, 171

Пруст М. 199

Пуленк Ф. 112, 149

Пуччини Дж. 168

Пушкин А. С. 17, 147

Пэрри X. 35, 45, 46, 50, 53, 54,  
57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 69,  
70, 74, 75, 89, 96, 135, 148

Раббра Э. 42, 68, 87, 88, 91, 115

Равель М. 21, 69, 71, 73, 85, 89,  
90, 112, 186

Равенскрофт Т. 7

Рамо Ж. Ф. 21, 112

Рамсей А. 33

Расин Ж. 147

Регер М. 113

Резерфорд Э. 64

Рейнеке Ф. 60, 69

Рейнхардт М. 115

Рембо А. 118, 119

Рембрандт Х. ван Рейн 148

Римский-Корсаков Н. А. 40, 41,  
71, 77, 90, 177

Рис Ф. 44

Рихтер Г. 57, 66

Рихтер С. Т. 149

Роббинс Дж. 132

Робертсон Т. 56

Роландсон Т. 152

Россетти Д. Г. 54, 79, 89

Россетти К. 89

Россетти У. 78

Россини Дж. 168

Роусторн А. 68, 115

Рочестер 8

Рубинштейн А. Г. 57

Рэлей Дж. У. 64

Салливан А. 56, 69, 84

Самервел А. 40, 58

Сартр Ж. П. 144

Сассун З. 110

Свифт Дж. 15

Сибелиус Я. 96, 100, 104, 105,  
156

Сигер П. 189

Синдинг К. 73

Сирл Х. 114

Ситуэл О. 115, 150, 158

Ситуэл С. 115, 150

Ситуэл Э. 110, 115, 150, 151

Скотт В. 34, 35, 121

Скотт Р. 101

Скотт С. 67, 69, 70

Скрябин А. Н. 77

Слейтер М. 122, 124

Слонимский С. М. 124

Смарт Дж. 44

Сметана Б. 30, 74, 96

Смит Б. 192

Смит Э. 66  
Смоллетт Т. Дж. 204  
Соммерфилд Дж. 111  
Софокл 178  
Спендер С. 110  
Спенсер Э. 136  
Стайн Г. 196  
Стайн (Штейн) Э. 114  
Станфорд Ч. 35, 39, 40, 49, 50,  
53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61,  
62, 63, 66, 69, 70, 74, 75, 77,  
89, 96, 116, 137, 148, 150  
Стейнер Дж. 35  
Стивенсон Дж. 34  
Стравинский И. Ф. 40, 41, 77, 84,  
90, 96, 97, 100, 103, 112, 113,  
114, 118, 125, 133, 141, 144,  
149, 151, 153, 155, 156, 157,  
159, 171, 177, 179, 181, 185,  
189, 191, 197  
Стриндберг А. Ю. 73  
Суинбёрн О. 54, 78  
Суинглер Р. 52  
Сук Й. 30

Тавернер Дж. 10  
Тай К. 9, 10  
Талис Т. 9, 10, 22, 42, 43, 92, 94  
Тараканов М. Е. 188  
Теккерей У. 54, 57  
Теннисон А. 54, 57, 58, 119  
Тёрнер У. 71  
Тертис Л. 155  
Типпет М. 4, 42, 50, 53, 68, 87,  
115, 116, 149, 169—202, 203  
Толстой Л. Н. 57  
Томас Д. 199  
Томкинс Т. 53  
Томсон Джеймс 44  
Томсон Джозеф Дж. 64  
Томсон Джордж 34  
Томсон У. 33  
Троллоп Э. 54, 204  
Тюдор Э. 132

Уайлдер Т. Н. 144  
Уайльд О. 54, 56, 108  
Уайт Р. 9, 22, 91  
Уилби Дж. 19, 121  
Уилкс Т. 19, 53, 83  
Уильямс Р. 204  
Уистлер Дж. 71, 98  
Уитмен У. 76, 78, 79, 81, 82, 89,  
95, 98, 102, 137  
Уитэкер 79  
Уолтон У. 4, 68, 115, 116, 149—  
169, 203

Уорлок П. 42  
Урфи Т. д' 33  
Уэллс Г. Дж. 54, 108  
Уэсли С. 83

Фалья М. де 30  
Фармер Дж. 86  
Фарнеби Дж. 10  
Феллоуз Э. Х. 53  
Феррабоско, отец и сын 13  
Фёрстер Б. 30  
Филдинг Г. 204  
Филидор Ф. А. 24  
Финни Дж. 88  
Фитцджеральд С. 199  
Фишер-Дискау Д. 149  
Флегг 178, 181  
Флетчер Дж. 14, 137  
Фолкнер У. 199  
Форе Г. 167  
Форсайт С. 58  
Форстер Э. М. 108, 121, 124  
Фрай У. 9  
Фрейд Э. 109  
Фрикер П. 114  
Фриш М. 186  
Фрэзер Р. У. 79, 80  
Фэйрфакс Р. 10  
Фэррент Р. 9

Хаксли О. 109, 110, 199  
Харди Т. 54, 76, 79, 81, 89, 103,  
108, 134, 135  
Харрисон Дж. 67  
Харт Ф. 89  
Хауптман М. 69  
Хауэлс Г. 58  
Хауэс Ф. 66, 67, 76  
Хемингуэй Э. 199  
Хенце Х. В. 149  
Херрик Р. 13, 137  
Хесс Г. 152  
Хиллер Ф. фон 69  
Хиндемит П. 84, 87, 92, 97, 100,  
102, 103, 112, 113, 114, 115,  
132, 151, 155, 156, 168, 171,  
177, 190, 191, 194  
Хогарт У. 17  
Холбрук Дж. 70  
Холст Г. 4, 28, 39, 42, 46, 50, 53,  
58, 59, 62, 66, 67, 69, 74, 75,  
76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83,  
84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 105,  
122, 133, 137, 148, 149, 150,  
170  
Холст И. 76, 78, 87

Хуллa Дж. 48  
Хэмфри П. 20  
Хэссел К. 163

Чайковский П. И. 96, 102, 104,  
133  
Чехов А. П. 152, 167  
Чосер Дж. 70, 163  
Чуковский К. И. 81, 82, 108  
Чэппел У. 33, 83

Шаляпин Ф. И. 65, 90  
Шарп С. Дж. 32, 33, 35, 36, 37,  
38, 39, 40, 82, 83, 92  
Шекспир У. 7, 14, 38, 76, 83, 94,  
95, 130, 131, 162, 176, 180, 187,  
188, 195, 196  
Шелли П. Б. 45, 101, 102, 137  
Шёнберг А. 73, 77, 96, 113, 114,  
115, 118, 134, 143, 151, 156  
Шеппард Дж. 9, 10  
Шиканедер Э. 175  
Шильд У. 34  
Шимановский К. 40  
Шмитт Ф. 73, 90  
Шопен Ф. 40  
Шопенгауэр А. 176  
Шостакович Д. Д. 99, 118, 123,  
133, 136, 148, 149  
Шоу Б. 22, 28, 47, 54, 56, 77, 108,  
109, 151, 186, 187, 188, 196,  
198, 199, 202

Штефан П. 193  
Штокхаузен К. 191  
Штраус И. 66  
Штраус Р. 27, 62, 66, 71, 105,  
154, 155, 168, 176, 195  
Штумпф И. 45  
Шуберт Ф. 55, 56, 83, 189  
Шуман К. 45  
Шуман Р. 45, 66, 171  
Шютц Г. 150

Эйзенштейн С. М. 199  
Эйслер Г. 52, 115  
Элгар Э. 27, 47, 49, 51, 62, 63,  
65, 66, 67, 70, 72, 74, 89, 96,  
159, 163, 168, 169  
Элиот Дж. 54, 57  
Элиот Т. С. 109, 110, 115, 144,  
151, 172, 186, 196, 197, 198,  
204  
Эллисон Р. 10  
Эммет Р. 34  
Энгельс Ф. 31, 65  
Энди В. д' 89  
Энеску Дж. 39, 166, 178, 181

Юнг К. Г. 187, 194, 195, 196, 200

Ядассон С. 69  
Якобсен Й. П. 73  
Яначек Л. 30, 38, 40, 94, 124

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>От автора . . . . .</i>	3
<b>Введение.</b> Пути английской музыки . .	5
<b>часть первая:</b>	
Глава 1. Истоки нового движения . . . . .	30
Глава 2. Процессы становления . . . . .	63
Глава 3. Искания и свершения . . . . .	74
<b>часть вторая:</b>	
Глава 4. Между двумя войнами . . . . .	107
Глава 5. Бенджамин Бриттен , . . . .	116
Глава 6. Уильям Уолтон , . . . .	149
Глава 7. Майкл Типпет . . . . .	169
Послесловие . . . . .	203
<i>Указатель имен . . . . .</i>	209

*Научное издание*

Людмила Григорьевна КОВНАЦКАЯ  
АНГЛИЙСКАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА

Истоки и этапы развития

Зарубежная музыка  
Мастера XX века

Редактор И. Прудникова

Художник Н. Крылов

Худож. редактор Л. Рабенау

Техн. редактор Р. Орлова

Корректор А. Полякова

**ИБ № 2078**

Сдано в набор 20.05.85. Подп. к печ. 17.09.86. Форм. бум.  
84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага типографская № 2. Гарнитура шрифта ли-  
тературная. Печать высокая. Печ. л. 7,5. Усл. печ. л. 12,6.  
Усл. кр.-отт. 12,6 Уч.-изд. л. 13,82 (с вкл.) Тираж 8600 экз.  
Изд. № 6845. Зак. 380. Цена 1 р. 40 к.

Издательство «Советский композитор»,  
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при  
Государственном комитете СССР по делам издательств,  
полиграфии и книжной торговли,  
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.