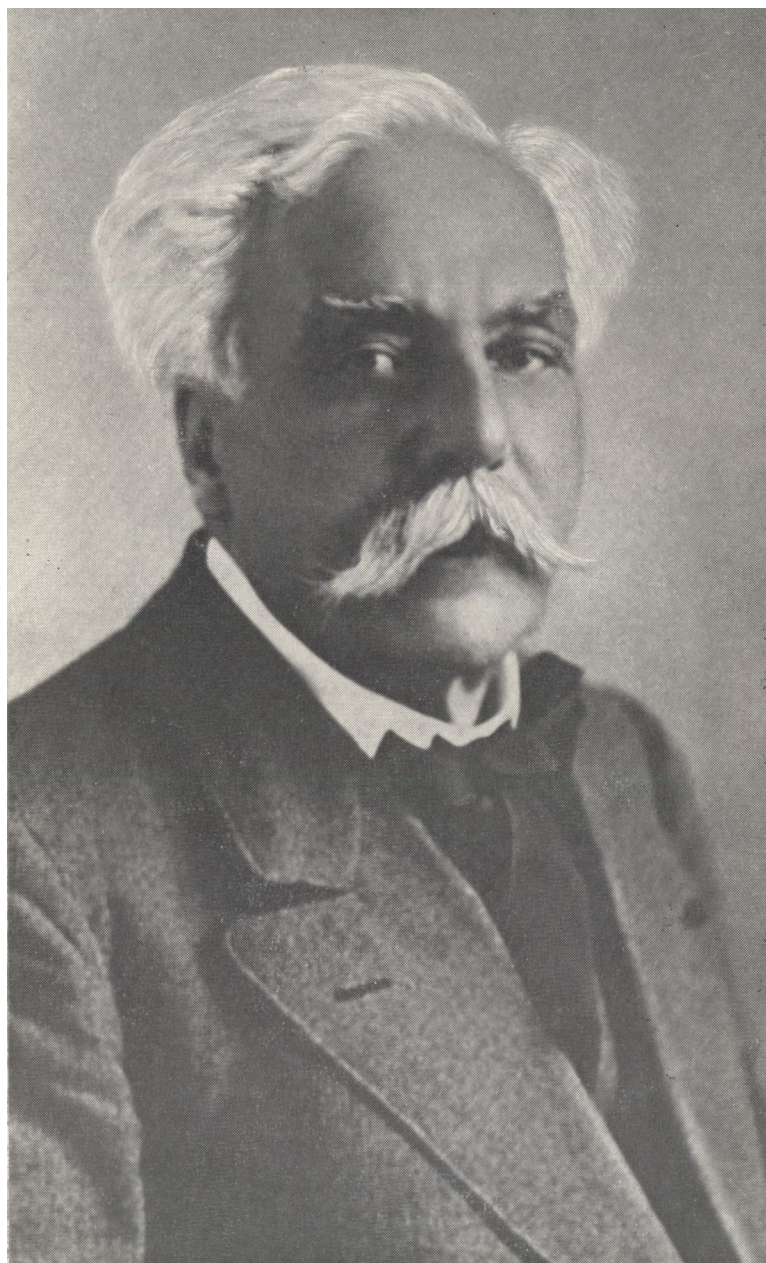


С. Сизитов

ГАБРИЕЛЬ ФОРЕ





С. Сизитов

ГАБРИЕЛЬ ФОРЕ



МОСКВА
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»

1982

ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА

МАСТЕРА XX ВЕКА

С 4905000000—136 463—81
082(02)—82

© Издательство
«Советский композитор», 1982 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

В ноябре 1974 года в Париже французская музыкальная общественность широко отмечала 50-летие со дня смерти Габриеля Форе. К этому юбилею были подготовлены новые грамзаписи основных произведений композитора. Появились и новые монографии о жизни и творчестве Форе. Среди них выделяются книга молодого французского музыковеда Жан-Мишеля Некту (69) и третье переиздание известного исследования Владимира Янкелевича, дополненное разделом о камерно-инструментальной музыке композитора¹ (42).

Творчество Форе мало известно за пределами своей страны. Довольно часто можно столкнуться с нелестными высказываниями в адрес композитора, вроде пренебрежительного мнения дирижера Герберта Караяна о его Балладе для фортепиано и оркестра как о «дамской музыке». Да и во Франции Габриель Форе долгое время считался всего лишь приятным и изысканным «салонным музыкантом».

Споры вокруг Форе не утихают и поныне. В 1954 году вышли «Беседы» Франсиса Пуленка с Клодом Ростаном². В них Пуленк не без язвительности высказывается по поводу музыки Форе. В защиту Форе вступает Артур Онеггер — давний почитатель его искусства (с момента личной встречи в 1923 году³). «Ты заявляешь о своей любви к Сати и непонимании Форе. Что до меня, то я на-

¹ 1-е изд. (1938) посвящено вокальному творчеству. 2-е (1951) расширено очерками о фортепианной музыке композитора. У Янкелевича имеется и отдельное исследование эволюции этого жанра от Шопена до Форе и Сати (45).

² Последний — автор нескольких популярных книг о современных французских композиторах, в том числе и о Форе (81).

³ Знакомство состоялось во время исполнения в одном концерте Реквиема Форе и «Царя Давида» Онеггера. Кстати, в том же 1923 году появилась восторженная статья о Форе Дарнуса Мийо (67).

чал с того, что считал Форе элегантным салонным музыкантом. Теперь он один из тех, кто вызывает во мне самое большое восхищение»¹.

Но еще за несколько лет до этого, в очерке «Пенелопа» из книги «Заклинания ретроградов», Онеггер своим авторитетом крупнейшего современного композитора Франции возвращает имя Форе из полузабвения, пытаясь в то же время объективно разобраться в причинах столь несправедливого отношения к нему со стороны музыкантов — и у себя на родине, и за рубежом. «Я знаю, что во многих странах, где любят и культивируют музыку, искусство Форе не понято. Даже мне самому потребовалось довольно много времени, чтобы проникнуть в тайну этого столь тонкого языка. Как многим другим, мне казалось, что замечательная сдержанность его речи пренебрегает силой. Элегантная небрежность некоторых линий побуждала меня думать о какой-то преднамеренной легковесности. Вплоть до гибкой неопределенности гармонии, уводящей от бетховенской неуклонности, которая лежит в основе моего музыкального образования. С тех пор я эволюционировал. И мне открылись магические свойства этой музыки. Меньше всего их можно объяснить словесно. Я не знаю музыки, которая была бы более чистой и только музыкой, за исключением, быть может, музыки Моцарта» (37, с. 77).

Признанию Форе во Франции много содействовали прежде всего его ученики. В их числе, помимо Мориса Равеля, такие известные во Франции композиторы, как Флоран Шмитт, Шарль Кёклен, Надя Буланже². Еще при жизни Форе они выступают на страницах «Revue Musicale» со статьями, в которых рассматриваются все жанры его творчества, оцениваемого как одно из высших достижений национальной культуры. Октябрьский номер «Revue Musicale» 1922 года — единственная в своем роде коллективная монография о творчестве Габриеля Форе, написанная его учениками (54). Без нее вряд ли возможно было появление вскоре после смерти композитора (1927) книги Кёклена (47). Глубокими теоретическими положениями и тонкими анализами, а также широ-

¹ Письмо Ф. Пуленку от 10 мая 1954 г. (132, с. 215).

² У Форе учились и композиторы нефранцузского происхождения, способствовавшие распространению славы Форе за границей, в частности один из ведущих итальянских композиторов Альфредо Казелла и основоположник румынской музыки Джордже Энеску, опера которого «Царь Эдип» своим трепетным лиризмом напоминает, что он был «учеником создателя „Пенелопы“» (Вюйермоз). Знакомству с музыкой Форе за океаном много содействовала Н. Буланже, возглавлявшая Американскую консерваторию в Фон-тенбло. Одному из ее учеников Аарону Копленду принадлежит статья о Форе (11).

той общей эстетической концепции она не устарела до сегодняшнего дня.

Заметный вклад в изучение и пропаганду творчества Форе внесли его ученики, ставшие впоследствии музыкальными критиками. Это Луи Вюймен — автор первой небольшой, но содержательной и прекрасно иллюстрированной монографии, изданной в 1914 году (95). И в особенности Эмиль Вюйермоз — автор последней из серии монографий о Форе, написанных его учениками (96). Изданная посмертно в 1960 году, она с удивительной ясностью доносит до нас ту особую идейно-эстетическую атмосферу, в которой росло, зрело и расцвело искусство Форе.

Отдельного упоминания достойна неутомимая деятельность одного из сыновей композитора, философа и литератора Филиппа Форе-Фремье¹. С помощью близких друзей композитора им был собран и опубликован ценнейший материал, касающийся жизни и творчества Форе, его эпистолярного и критического наследия. Это, во-первых, подготовленные к печати Камилом Беллегом письма молодого Форе к его невесте Марианне Виардо, написанные в течение лета 1877 года незадолго до их разрыва (26); во вторых, интимная переписка композитора с женой на протяжении всей их совместной жизни — первое письмо датировано 1885 годом, последнее — 1924 годом (27); затем сборник критических выступлений Форе в газете «Фигаро» с 1903 по 1921 год (28); наконец, два сборника статей, посвященных 100-летию со дня рождения композитора (1845—1945): один из них опубликован в «Revue Musicale» за 1945 год (55), другой — в «Publications techniques et artistiques» за 1946 год (7). Добавим к этому написанные также по случаю 100-летнего юбилея воспоминания писателя Габриеля Фора (21). На основе всего этого обширного материала Ф. Форе-Фремье создал тщательно документированную биографию отца, которую не может обойти ни один исследователь Форе (32).

Проникновение в искусство Форе было бы неполным и, может быть, даже почти невозможным, если бы композитору не посчастливилось повстречать на своем жизненном пути Альфреда Корто, Маргариту Лонг и Жака Тибо — замечательных интерпретаторов его музыки². Статьи А. Корто (12, 13) и Ж. Тибо (92) о форте-

¹ Такое сочетание интересов — не редкость во Франции. Вспомним Жан-Поля Сартра или Альбера Камю. Известным философом является и В. Янкелевич, автор блестящих литературных эссе о музыке, в том числе о творчестве Дебюсси, Равеля и Форе.

² Среди выдающихся зарубежных исполнителей особенно высоко ценили музыку Форе Пабло Касальс, Эжен Изаи, Леопольд Ауэр, Анатолий Брандуков, Александр Зилоти и Джордж Баланчин.

пианной и камерно-инструментальной музыке композитора и книга М. Лонг «За фортепиано с Габриелем Форе» (61) — драгоценные указания выдающихся артистов для постижения самого сокровенного в искусстве Форе. Ведь то новое, что они привнесли в исполнительство, было во многом вдохновлено его творчеством, ибо для Корто, Лонг, Тибо и целой плеяды других французских исполнителей Габриель Форе является учителем так же, как и для молодого поколения композиторов.

Из этого с годами расширяющегося круга приверженцев композитора рождается Общество друзей Габриеля Форе. Основанное в 1935 году, оно становится основным организационным центром по распространению музыки композитора в широкой аудитории. Отныне все конкурсы, фестивали, юбилейные торжества в честь Габриеля Форе связаны с этим обществом. Обществу принадлежит и почетная инициатива организации памятных мероприятий и к 100-летию со дня рождения композитора и к 50-летию со дня его смерти.

В результате всех этих многочисленных исследований стало очевидным углубляющееся влияние творчества Форе на современную французскую музыку. Но еще предстоит уточнить вопрос, интересующий в первую очередь и автора данной книги, — в какой мере мы можем отнести Габриеля Форе к мастерам XX века.

Такая постановка поначалу может вызвать некоторое недоумение. Современник Чайковского, Римского-Корсакова, Габриель Форе большую часть своей жизни прожил в прошлом столетии и должен бы по праву рассматриваться в ряду композиторов XIX века. Ибо что писал перешагнувший порог 60-летия композитор в эпоху начавшейся коренной ломки всех многовековых традиций, то есть в первые десятилетия XX века, с которыми связано зарождение современной музыки? Все те же ноктюрны, баркаролы, романсы, фортепианные квинтеты, напоминающие нам о минувшей романтической эпохе и вызывающие разочарование своим странным анахронизмом. Так склонны были относиться многие, в том числе и у нас, в России, где музыка Форе издавна пользовалась заслуженным признанием, особенно в Московской и Петербургской консерваториях, благодаря покровительству со стороны П. И. Чайковского, С. И. Танеева, А. К. Глазунова¹. Но уже в 1910 году, во время пребывания Форе в России, его музыка казалась устаревшей на фоне зарождавшихся радикальных тенденций музыкального искусства XX века. В лучшем случае Форе воспринимался современниками как более рафинированный Сен-

¹ Позднее к творчеству Форе проявляли интерес среди русских композиторов Н. Я. Мясковский и Н. К. Метнер.

Санс или же ему отводилось скромное место одного из предшественников Дебюсси.

Вполне очевидна преемственность в творчестве Форе, идущая от романтических жанров, хотя в их преломлении композитором ясно проступают черты, указывающие на воздействие тенденций искусства начала XX века (в частности, поэтики символизма). Это хорошо показано в исследованиях Владимира Янкелевича и Жан-Мишеля Некту. И тем не менее, несмотря на кажущуюся убедительность, подобный взгляд на Форе как продолжателя романтической традиции затрагивает лишь внешнюю сторону творчества композитора.

Глубинная же сторона искусства Форе, завуалированная привычными аксессуарами романтической фактуры, долгое время ускользала от внимания исследователей. Основательные аналитические работы американца Нормана Саклинга и швейцарца Макса Фавра вскрыли необычную для музыки XIX века структурную логику формообразования, в которой на новой ладогармонической основе возрождаются некоторые принципы эпохи барокко и Ренессанса.

Именно это постоянное тяготение композитора в своем мышлении к музыке добаховского времени роднит Габриеля Форе с мастерами XX века.

Но главное — в самом содержании музыки Форе. Под обманчивым покровом безмятежного покоя и отчужденности она таит в себе огромный заряд энергии, пронизанной напряженным пульсом душевного смятения и духовных поисков в канун небывалых по силе и размаху социальных потрясений. Ее обращенность в нашу современность чутко уловил Рене Дюмениль, вспоминая, как актуально воспринималась «Пенелопа» в самый тяжкий момент жизни французской нации — в годы фашистской оккупации страны во время второй мировой войны. Приведем фрагменты из его высказывания: «Это было в самые худшие дни 1943-го, когда представления прерывались сигналом воздушной тревоги и когда скорбь от столь долгого ожидания тяготила все сердца. Тогда мы тянулись к музыке Форе в поисках самых высоких уроков доверия и надежды. Каким же эхом отзывались в наших душах благородные фразы отказа и возмущенной гордости... Находясь среди французской публики, понимали ли вражеские солдаты в зеленых мундирах, что они в наших глазах схожи с Претендентами и что мы, как Пенелопа, расположены к хитрости и, не смея больше довериться кому-либо, упорно ждали того, чьи мощные армии должны были нас освободить? Чудесная музыка! Такая ясная, такая чистая и такая французская, и такая человеческая!» (55, с. 31—32).

Вот к этому современному аспекту музыки Форе как в содер-

жании, так и в способе выражения и необходимо привлечь внимание читателя.

В процессе работы над книгой автор столкнулся с рядом трудностей из-за отсутствия необходимых грамзаписей, нотного и библиографического материала. Поэтому здесь хочется поблагодарить тех, кто оказывал помощь автору. Прежде всего внуку композитора госпожу Бланш Форе-Фреме, активных членов Общества друзей Форе Владимира Янкелевича и Жан-Мишеля Некту. А также всех, любезно откликнувшихся на многочисленные просьбы автора. Я имею в виду Зину Кроль, Брижит Лё Лиевр, Джоан де Джин, Галину Дон, Пьера и Катрин Мазель, Мишель Батье и Катрин Белик.

С особым чувством признательности я называю имя своего учителя Михаила Семеновича Друскина, чьи советы и взыскательные критические замечания помогли автору довести работу над книгой до конца.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЖИЗНЬ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Загадочное искусство Форе. Сдержанное, скромное, целомудренное. Творчество этого «поэта интимности» каким-то удивительным образом объединяет в себе черты строгого и мужественного искусства Сезара Франка с пленительной нежностью и трепетностью искусства Клода Дебюсси.

Многие современники Габриеля Форе, в том числе и некоторые русские музыкальные критики (Каратыгин, Держановский), воспринимали такое примирение двух крайних полюсов во французской музыкальной культуре на рубеже XIX—XX веков лишь как результат воздействия на композитора более крупных творческих индивидуальностей. А ведь самое «франковское» произведение Форе — его Скрипичная соната A-dur ор. 13 — написано на 10 лет раньше прославленной скрипичной сонаты бельгийского мастера, а наиболее «дебюссистское» произведение — Баллада для фортепиано с оркестром ор. 19 — создано им в период, когда основоположнику музыкального импрессионизма было всего только 19 лет.

Непонятый современниками, этот «мастер очарований»¹ неуклонно продолжал идти по однажды им избранному пути, далекому от всякого эклектизма².

¹ Выражение Дебюсси (108, с. 101).

² Хорошо об этом пишет Стефан Яроцинский: «Один Г. Форе сумел избежать заметных шатаний. Он упорно шел в избранном им однажды направлении и добился результатов, обеспечивших ему признание во Франции. Но цели, какими он руководствовался, вероятно, не слишком ясно вырисовывались в сознании его коллег, если Дебюсси еще в 1903 году не смог найти для него иного определения, как окрашенное легкой иронией „мастер очарований“» (154, с. 116).

Основанная на тонком взаимодействии и взаимопроникновении тональной и модальной систем композиторская техника Форе, строгая, отчетливая и в то же время гибкая и непринужденная, по своему стилистическому диапазону далеко выходила за пределы музыкального искусства XIX века, намечая одну из важных и характерных тенденций современной музыки. Эта тенденция устремлена, по словам М. С. Друскина, «к обращению через голову XIX столетия в глубь веков — к музыке барокко, Ренессанса» (115, с. 16). Но последовательно утверждая новую тенденцию, Габриель Форе выступал прежде всего как представитель французской национальной традиции, внося заметный вклад в ее развитие.

Обычно принято считать, и не без оснований, что подлинным законодателем французского художественного гения является тонкий эстетический вкус (*le goût*). Однако эта склонность к «гутированию» таит в себе некоторую опасность, так как порой деспотически сковывает выразительные возможности искусства. Такое чрезмерное внимание к изысканной стилистике особенно проявилось в эпоху романтизма, когда столь развитое у французских композиторов — от Жанекена до Мессиана — чувство дескриптивного неожиданно обернулось внешне декоративной красочностью, главным образом в излюбленном широкой публикой жанре концертно-театральной музыки. Следы внешнего декоративизма можно заметить даже у великого Берлиоза, не говоря о Мейербере и других видных французских музыкантах середины XIX века, обращавшихся к крупным формам оперного или симфонического творчества. И только непопулярный в то время во Франции жанр камерной музыки был относительно свободен от воздействия романтического декоративного стиля.

Именно камерная музыка стала основной сферой творчества Габриеля Форе. Избрав, не без колебаний, этот жанр, композитор тем самым надолго закрыл себе дорогу к успеху у широкой публики¹. После периода

¹ Показательна в этом отношении удачливая судьба Жюль Массне, легко и быстро завоевавшего успех у парижской публики прежде всего своим оперным творчеством. В 36 лет он уже член Института Французской академии, в то время как перед его не менее талантливым ровесником Габриелем Форе двери открылись только к 64 годам!

блистательного расцвета у Куперена и Рамо французская камерная музыка благодаря засилью концертно-театральной музыки была низведена в XIX веке до уровня салонного искусства. Нужно было обладать большим мужеством, самоотверженностью и верой в высокое предназначение искусства, чтобы в таких условиях решиться на столь рискованный для репутации композитора выбор: в сознании многих музыкантов — к сожалению, даже таких крупных, как Франсис Пуленк, — Габриель Форе так и остался «салонным музыкантом».

В своем решении он не был одинок. Прекрасным примером ему служили Бетховен, Шопен, Шуман. «Французским Шуманом» называли Габриеля Форе понимавшие его друзья.

Жизнь и творчество самого Форе достойны тех, чьему примеру он следовал. Непокколебимой стойкостью и верностью своим художественным убеждениям Форе напоминает Шёнберга, несмотря на полную противоположность национальных музыкальных культур, которые они представляют: южную, галльско-романскую и северную, австро-германскую.

Камерная музыка позволила Форе сконцентрировать внимание на раскрытии внутренней выразительности музыкальных образов. В результате его настойчивых многолетних поисков французская музыка обрела еще одно качество, не свойственное ей до этого в столь высокой мере, — глубокий проникновенный лиризм, очищенный от внешних признаков описательности и восходящий в своих первоисточках к исходному рубежу национальной и всей западноевропейской музыкальной культуры — григорианскому песнопению. Все творчество Форе последней четверти XIX века, перекликающееся в чем-то с искусством Пюви де Шаванна, пронизано этим качеством, которое Рейнальдо Ан удачно определил как «григорианскую сладость»¹. Наибольшей полноты и совершенства воплощения оно достигает в «Реквиеме» (1887—1888).

К началу XX века Габриель Форе, перешагнув этот исторический рубеж (культуру средневековья), обра-

¹ Рейнальдо Ан — друг Форе, певец и композитор, автор романсов на стихи Марселя Пруста. Ему принадлежат интересные воспоминания о знаменитом французском писателе.

щается к художественному наследию античности. Так его творчество вступает во вторую, высшую стадию развития.

Условной границей, символически отделяющей эту стадию от первой, можно считать 1894 год — дату гармонизации композитором подлинной древнегреческой мелодии II века до н. э. — дельфийского Гимна Аполлону. Соответственно происходят почти неуловимые, но существенные внутренние изменения в стиле композитора: элегически сумеречная лирика сменяется дорической ясностью и строгостью эпической поэзии; рядом с «Реквиемом» появляется другой шедевр Форе — опера «Пенелопа» (1907—1913).

Этой музыкальной эпопеей открывается ряд выдающихся произведений современных композиторов, воплощающих античную тематику: от «Царя Эдипа» Игоря Стравинского и Джордже Энеску до «Улисса» Луиджи Даллапикколы.

Одновременно с оперой Форе великий французский скульптор XX века Эмиль Бурдель создает одно из лучших своих произведений — «Пенелопу, ожидающую возвращения Одиссея», — впечатляющее такой же классически благородной экспрессией и силой. Многозначительное совпадение, указывающее на то, насколько искусство Габриеля Форе было для французской музыкальной культуры начала XX века явлением актуальным и значительным.

Интересную аналогию приводит Ж.-М. Некту. По его мнению, музыка Форе во многом родственна такому крупному явлению во французской литературе XX века, как творчество Марселя Пруста. «Пруст и Форе оба принадлежат к «новому искусству»: их длинные, извилистые и переплетающиеся фразы, постоянство тем цветения вполне в духе искусства 1900 года» (69, с. 5). Эту творческую близость остро чувствовал и автор романа «В поисках утраченного времени»: для него Габриель Форе на всю жизнь остался лучшим композитором Франции.

Продолжая сравнения, можно уловить в напряженном психологизме последних произведений композитора нечто созвучное романам Франсуа Мориака. Последний, кстати, также интересовался «душераздирающей музыкой» Габриеля Форе (выражение Мориака).

Долгую, богатую историческими событиями жизнь прожил Габриель Форе. Родившись еще во времена Июльской монархии Луи Филиппа, он умер на 80-м году жизни при правительстве «левого блока» социалистической партии во главе с Эдуардом Эррио¹, установившего дипломатические отношения между Францией и Советским Союзом.

Все, близко знавшие композитора в поздний период его жизни, отмечают какую-то особую, присущую только ему мудрость, неотразимое обаяние которой состояло в исключительной доброте и сердечности композитора, стоически переносившего в течение последних 20 лет неизлечимый недуг, особенно мучительный для музыканта (артериосклероз слуховых центров). Вот что пишет о Габриеле Форе один из самых его близких друзей Поль Дюка: «Те, кому посчастливилось близко соприкоснуться с Форе, знают, как верно его искусство отражало его самого. В такой степени, что его музыка порой им казалась гармоничным преобразованием изысканного обаяния его личности. Иные тщатся изо всех сил, чтобы подняться над самими собою или, если они сотрудничают с каким-нибудь поэтом, превзойти и его. Форе же с легкостью и с неподражаемым изяществом подчиняет всякое внешнее впечатление своей внутренней гармонии.

Поэмы, пейзажи, ощущения, возникшие от мгновенного впечатления или от ускользающего потока воспоминаний, — из какого бы источника его музыка ни исходила, она прежде всего выражала его самого в различных манерах самой восхитительной чувствительности» (16, с. 98).

Уравновешенностью своего искусства Габриель Форе отчасти схож с Брамсом (см. 64) и в особенности с С. И. Танеевым, автором трилогии «Орестея», лично знавшим французского композитора и питавшим к автору «Пенелопы» глубокую симпатию. Но тем ошутимее различие, истоки которого в отмеченной Дюка тонкой восприимчивости (*sensibilité*)². Эту исконно романскую

¹ Выдающийся политический деятель хорошо известен советским музыкантам как автор книги «Жизнь Бетховена».

² Не в этом ли одна из причин иронического отношения Форе к Брамсу.

традицию французского сенсуализма Габриель Форе непосредственно воспринял от Шарля Гуно. Один из творцов французской «лирической оперы», сложившейся под воздействием реалистических тенденций искусства второй половины XIX века, Гуно способствовал окончательному вытеснению монументального, пышно зрелищного стиля «большой оперы» мейерберовского типа. Габриель Форе высоко ценил роль Гуно в интонационном обновлении французской музыки, ибо усиление лирического начала в оперном творчестве подготавливало почву и для восприятия малых форм камерного жанра.

Не меньшее значение он придавал Сен-Сансу, восстановившему лучшие черты французского рационализма. Анри Бюссе приводит следующие слова, сказанные композитором незадолго до своей смерти: «У нас во Франции два великих музыканта: Гуно и Сен-Санс» (6, с. 6).

Было бы ошибочным рассматривать творческие взаимоотношения между Форе и Сен-Сансом как прямую преемственность. Мысль о том, что Габриель Форе лишь «рафинировал ряд эстетических принципов своего учителя» (124, с. 297), верна только отчасти. Ибо то, к чему пришел Форе, отталкиваясь от импульсов, которые ему давало творчество Сен-Санса, последний уже не понимал и не воспринимал.

Да это и естественно. Скорее их взаимоотношения следует трактовать в том более широком смысле, в каком мы рассматриваем Бартока как продолжателя традиции Листа¹.

И Сен-Санс и Лист целиком принадлежат музыкальному искусству XIX века. В то время как Форе, подобно Беле Бартоку, следует отнести к мастерам XX века.

Конечно, в разной мере и в разном значении. Иным было и время, в которое жил французский композитор, не столь катастрофичное в обнажении социальных противоречий. Иным был и творческий облик Габриеля Форе, более замкнутый и сосредоточенный на самом себе.

¹ К творчеству Листа испытывал огромный интерес и Габриель Форе.

Отсюда преобладающий созерцательный характер музыки Форе, что не исключает в ней огромной подспудной энергии.

Многие исследователи отмечают такую необычную для французского слушателя черту в характере лирической созерцательности его музыки: устремленность к чему-то неопределенному, внешне беспредметному, поражающую и покоряющую какой-то неизъяснимой внутренней силой. Эта полная поглощенность внутренним чувством приобретает у Габриеля Форе в своем апогее характер экстатически страстной отрешенности.

Печать некоторой отрешенности от окружающей действительности, которая лежит на всем творчестве французского композитора, во многом объясняется своеобразием его художественного дара. Как всем подлинно поэтическим натурам, Габриелю Форе была свойственна в самой высокой степени глубочайшая сосредоточенность на постижении идеально прекрасного. «Мир представлялся ему прежде всего как источник гармонии», — пишет Шарль Кёклен (47, с. 124). И все же не следует преувеличивать герметичность творческой личности Форе и тем самым невольно недооценивать то огромное воздействие, которое оказали конкретные общественно-исторические условия на формирование его мировоззрения.

«Мир — это порядок, человек — это беспорядок» — таков конечный итог размышлений Габриеля Форе о своем времени, эпохе крушения Второй империи, франко-прусской войны, Седанской катастрофы, гибели Коммуны, дела Дрейфуса, наконец, событий первой мировой войны.

С познанием неустойчивости, шаткости социального мира в творчество композитора входит трагическое начало (последние ноктюрны, Струнный квартет ор. 121), усиливаются черты ирреальности образов идеально прекрасного (вокальные циклы «Миражи», «Призрачные горизонты»).

В то же время музыка Габриеля Форе обретает не свойственный ей ранее скрытый иронический оттенок.

Этот особый вид иронии В. Янкелевич назвал «ироническим конформизмом». «Он говорит, утверждают, нежным языком Гуно. Но внимание! Все эти консонансы, все эти аккорды таят взрывчатую силу динамита. Его

речь, которую никогда нельзя обвинить в солецизме¹, однако, находится в постоянном противоречии с консерваторской «законностью». Порой речь идет о пустяке, между прочим, о том о сем. Но и этого пустяка оказывается достаточно: под внешними медоточивыми консонансами музыки скрываются самые смелые отклонения от нормы; последние — лишь временная оболочка, видимость, под чем угадываются глубокие метаморфозы, из которых позже появится самая прекрасная и чистая музыка Струнного квартета, «Закрытого сада», тринадцатого ноктюрна» (46, с. 75).

Для творческого облика композитора симптоматично то, что он открыто становится на сторону «проклятых поэтов», отвергнутых буржуазным респектабельным обществом и вступает в дружеские отношения с одним из самых мятежных умов парижской художественной богемы — Полем Верленом.

На стихи Поля Верлена — этого великого поэта Франции — Габриель Форе создал около двадцати «мелодий», среди них два замечательных вокальных цикла: «De Venise» («Из Венеции») и «Bonne chanson» («Добрая песня»). Как все это далеко от индифферентности бесстрастного созерцателя жизни!

Богат, сложен и разнообразен мир идей и образов музыки Форе, отмеченной большим художественно-стилистическим своеобразием. Все эти необычные черты его творчества во многом были обусловлены особенностями жизненной судьбы композитора.

Артистическая карьера Габриеля Форе сложилась внешне вполне благополучно, приведя его без видимых толчков и потрясений к вершинам национальной и мировой славы. И только из интимных писем к жене и близким друзьям, опубликованных уже после смерти Форе, мы узнаем, как много было ему суждено испытать на долгом и трудном жизненном и творческом пути, протекавшем в неустанном труде органиста, пианиста, дирижера, педагога, музыкального критика, вплоть до высокой и ответственной должности руководителя и главы Парижской консерватории. Но все эти многогранные формы музыкальной деятельности были подчинены основному призванию его жизни — композиторскому творчеству.

¹ То есть в ошибке против правил. — С. С.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Ранние годы.

Школа классической и религиозной музыки

Это сын юга Франции,
края солнца и песен.

Юа Эмбер

Родина Габриеля Форе — юг Франции, район высокого Арьежа близ Пиренеев, подвергавшийся в течение столетий опустошительным набегам сарацин. О прадеде Форе, жившем в Вариле, в одном из маленьких городков этого красивого горного края, известно, что он был поставщиком и торговцем мяса. Неподалеку от него в соседних городках Фуа, Памье и Тарасконе мясные лавки содержали три его сына, среди них и дед композитора, Габриель Форе. Высокие, крепкие, с бронзовым цветом лица, с глубоким и мечтательным взглядом, живым умом и добрым сердцем, любезные и полные внутреннего достоинства, они несли в себе следы восточной, сарацинской крови (см. 32, с. 7 — 8). Вся их жизнь была целиком поглощена торговлей, где не оставалось места для чего-либо другого.

Новую страницу в семейную историю рода вписывает отец композитора Тусен-Оноре Форе, родившийся в Фуа в 1810 году. Революция и наполеоновская эпоха открыли перед ним возможности приобщения к культуре и образованию, и он избирает скромную профессию школьного учителя математики. Трудовая деятельность Тусена началась очень рано. Едва ему исполнилось 18 лет, как он становится преподавателем начальной школы в Гайяк-Тульзе. Девятнадцати лет Тусен Форе женился на Мари-Антуанет-Элен де Лален, дочери бывшего капитана наполеоновской армии, оказавшегося не у дел, а точнее, в отставке в смутные времена реставрации Бурбонов. Воспитанная своим отцом в республиканском духе, Мари Форе восприняла от него и почитание Наполеона — всеобщего кумира и героя той эпохи. И не воспоминанием ли о матери

навеевна благородно сдержанная в своей светлой печали «Погребальная песнь», созданная Габриелем Форе в 1921 году к 100-летию со дня смерти императора?

Нужда преследовала молодую семью. Заработок Тусена Форе был нищенским: всего 200 франков в год (сравните эту сумму с 25000 франков, которые будет получать его сын Габриель в период наивысшего триумфа. — См. 32, с. 94). Но прирожденные способности и сила характера позволили ему преодолеть трудности и достичь многого на своем поприще. В 1837 году он уже директор начальной школы в Тулузе; с 1839 — помощник инспектора начального образования в Памье; инспектор с 1847 года; наконец, с 1849 года — директор Нормальной школы в Монгози, недалеко от Фуа.

Росла и семья Тусена Форе. К моменту рождения будущего композитора она насчитывала уже пятерых детей. 12 мая 1845 года в четыре часа утра в городе Памье в семье помощника инспектора родился последний, шестой ребенок, которому по католической традиции дали два имени: Габриель — в честь деда по отцовской линии, и Урбен — в честь дяди по материнской.

Несмотря на материальные затруднения, дети получили хорошее воспитание. Единственная дочь Роза, самая старшая из детей, вышла замуж за директора Нормальной школы в Монгози, сменившего на этой должности отца композитора. Из сыновей двое пошли по стопам Тусена Форе, моральный авторитет которого как главы семейства был непререкаем. Фернан стал преподавателем лицея в Тарбе, а затем инспектором Академии. Аман, дослужившийся до префекта республики, впоследствии выдвинулся как писатель-публицист. Его имя можно найти в словаре Ларусса. Нелегкий путь своего отца к вершинам культуры предстояло повторить, но на ином поприще и ином уровне, Габриелю Форе. Но и в зените славы самый младший сын Тусена Форе никогда не забывал отца, невольно сравнивая его судьбу со своей. Так, однажды, уже будучи во главе Парижской консерватории, Габриель Форе направлялся на прием к министру. Перед входом он вдруг останавливается и обращается к сопровождавшему его Полю Леону со словами неожиданного признания, вызвавшего удивление на лице директора Французской академии изящных искусств: «Знаете ли,

это всегда меня впечатляет. Мой отец был всего-навсего учителем» (61, с. 46 — 47).

Памяти отца, к которому Габриель Форе испытывал глубокую сыновнюю привязанность, посвящено одно из лучших творений композитора — возвышенно-умиротворенный Реквием.

Крепкие духовные узы связывали Габриеля Форе со всеми членами этой дружной и сплоченной семьи, в том числе и с Альбером и Полем, его двумя другими братьями, которые предпочли последовать примеру своего деда. Но в военной службе их, по-видимому, больше всего привлекала романтика далеких морских путешествий. В своих странствиях они добрались даже до Китая, где их подстерегала желтая лихорадка. Из-за этой страшной болезни рано уходит в отставку Альбер, а Поль умирает в возрасте тридцати лет.

Страсть к путешествиям жила и в поэтической душе Габриеля Форе, этого «Одиссея музыки», воссоздавшего в ряде волшебного-чарующих ноктюрнов и баркарол неотразимую красоту манящих широких морских горизонтов. В них традиционные образы романтической музыки получают своеобразное преломление в духе искусства Ватто, раскрывающего светлую мечту художника об «острове радости»¹. Но долгие годы непосредственным творческим импульсом для этих образов «путешествия на остров Цитеры» служили лишь литературные впечатления: описания природы и жизни различных стран Запада и Востока, которые композитор извлекал из книг своих любимых писателей Мориса Барреса, Пьера Лоти, Габриеля Фора. И только к старости, в 1910 году, в возрасте 65 лет Габриель Форе совершает свое самое далекое путешествие — в Россию, страну, овеянную легендами наполеоновского похода, в том числе и семейными.

Однако вернемся к ранним годам жизни композитора. Мы не располагаем никакими сведениями, которые указывали бы на особое внимание к нему со стороны Тусена и Мари Форе, ибо они и не догадывались о гениальной музыкальной одаренности младшего сына.

¹ Антуан Ватто — французский художник начала XVIII века, вновь открытый поэтами и музыкантами в конце XIX века. Среди первооткрывателей — Эдмон и Жюль де Гонкур, Поль Верлен, Габриель Форе и Клод Дебюсси.

Появление шестого ребенка в столь многочисленной семье не слишком обрадовало родителей. Филипп Форе-Фремье сохранил для нас слова матери композитора, сказанные ею друзьям семьи: «Разумеется, мы его не ждали, но он будет воспитан так же, как другие» (32, с. 16). Сразу же после крещения в церкви Нотр-Дам-дю-Кам он был отправлен к кормилице в Верниоль. В этой сельской местности, расположенной в окрестности Памье, маленький Габрио (таково его семейное прозвище) провел раннее детство.

Оторванный от семьи мальчик не имел друзей. Одиночество развило в нем склонность к мечтательности, к наслаждению тишиной и покоем созерцаемой природы. Эту любовь к красоте мягких очертаний пейзажа родного Арьежа, к его широким долинам, укрытым горами от знойно палящего южного солнца, к прохладе и благоуханию тенистых и уединенных садов, к стремительному и мерному разливу рек, к прозрачной и спокойной глади озер Габриель Форе сохранил на всю жизнь. Как пишет Альфред Брюно: «По обыкновению, природа открывала свои тайны маленькому несмышлёнышу, который не мог их забыть; она непосредственно приобщала его к всеобъемлющему лиризму» (5, с. 8).

Кормилица очень привязалась к тихому и задумчивому мальчику. Но в крестьянской простоте своих религиозных верований она по-своему расценила его складывающийся характер, в котором уже угадывалась незаурядная одаренность мальчика: «Он станет епископом!».

Только через четыре года Габриель вернулся в семейную обстановку. Эти годы одиночества — первая рана в его чутком сердце, столь жаждущем душевной близости и понимания. И то, чего так не хватало ему в раннем детстве, он не переставал искать в общении с людьми в последующие годы. Об исключительной доброте композитора упоминают все знавшие его современники. Но как часто эта доброта пряталась у него под внешней, порой пугающей личиной безразличия и равнодушия, обнажая следы пережитого. Так, уже в первые годы жизни Габриеля Форе формируется сложный, противоречивый психологический комплекс его личности, наложивший заметный отпечаток и на творчество композитора.

Дальнейшие события детства и юности Форе лишь способствовали развитию в нем внутренней замкнутости, что имело и свою положительную сторону. В его уступчивом и мягком от природы характере появилась новая черта: ярко выраженное чувство независимости и самостоятельности. Эта сильная, мужественная сторона характера не раз выручала Форе в трудные, критические моменты жизни, помогая устоять от внешних воздействий и сохранить верность себе и своему избранному пути.

Можно представить изумление родителей Габриеля, когда он предстал перед ними во всей необычности, странности своего рано сформировавшегося характера. «Скажи, Габрио, о чем ты думаешь?» — постоянно спрашивал его брат Альбер (32, с. 36). Сам композитор вспоминал впоследствии: «Даже ребенком я был, по словам моих родителей, погруженным в себя молчаливым существом» (27, с. 147).

Семья к тому времени переехала из Памье в Монгози. Квартира нового директора школы располагалась в первом этаже обширного двухэтажного каменного здания, принадлежавшего бывшему монастырю, который живописно возвышался над долиной реки Арже. Территория заброшенного монастыря с прекрасным садом и еще действующей церковью стала в течение пяти лет излюбленным местом мальчика, по-прежнему предоставленного самому себе, ибо сестра была замужем, старшие братья учились в колледже, а мать и отец целиком жили нуждами школы и дома. В задумчивости бродил он среди платанов, сосен и кипарисов, магнолий и кедров по аллеям сада, прислушиваясь к сопровождающим культовое пение звукам фисгармонии, которые доносились из церкви. И не было у него большей радости, как пойти туда послушать эти звуки, открывавшие ему таинственный мир музыки. Старый местный кюре заприметил необычного посетителя церкви и разрешил ему играть на полюбившемся инструменте.

Однажды наивные импровизации мальчика услышала одна пожилая и слепая, но очень музыкальная женщина, обратившая внимание родителей на одаренность их сына. Начались занятия на фортепиано. Несомненные пианистические успехи Габриеля заставляют родителей серьезно подумать о его будущем. В ту пору

наиболее высокую репутацию имела Парижская консерватория, во главе которой стоял видный французский композитор Даниель Франсуа Обер, сменивший на этом посту своего учителя Луиджи Керубини. Но в ней могли учиться только дети хорошо обеспеченных семейств. Для представителей же непривилегированных слоев общества, каким собственно и являлся Габриель, плата за обучение в этой консерватории была непосильной. В поисках выхода из создавшегося положения Тусен Форе обращается за советом к депутату Арьежа де Собиаку. Встреча с ним летом 1853 года решила судьбу 9-летнего мальчика. Пораженный музыкальным талантом Габриеля, он предложил направить его в только что открытую в Париже известным французским музыкантом Луи Нидермейером Школу классической и религиозной музыки, которая готовила церковных органистов и капельмейстеров. В отличие от Парижской консерватории школа Нидермейера могла содержать своих учеников на частичном или полном государственном обеспечении. Неожиданно открывшаяся перспектива бесплатного обучения была настолько заманчивой, что отец композитора, человек в общем далекий от искусства и привыкший смотреть на него лишь как на приятное развлечение, без долгих размышлений посылает письмо Луи Нидермейеру. Конец этой истории подробно описан в другом письме Тусена Форе от 6 июля 1864 года, адресованном де Собиаку. Приводим полностью этот интересный исторический документ, дающий яркое представление о личности отца композитора:

«Милостивый государь! Во время последних каникул, когда Вы видели моего младшенького за фортепиано, Вы одобрили эти первые проявления дарования и склоняли меня к тому, чтобы послать его в Париж для обучения там в Школе религиозной музыки, основанной г-ном Нидермейером. Поскольку способности Габриеля обнаруживаются все больше и больше, я вспомнил о Вашем добром совете и тотчас же написал Его Преосвященству епископу Памьенскому и г-ну Нидермейеру, прося первого отрекомендовать, а второго принять моего сына в качестве ученика этой школы. Но так как мои семейные нужды не позволяют мне в данный момент никаких новых расходов, я попросил для моего ребенка, которому едва исполнилось девять

лет, льготы полного пансиона вместо обычно условленного полупансиона. Поскольку первоначальная идея принадлежала именно Вам, м. г., которого к тому же я знаю как человека, всегда готового протянуть руку помощи любому отцу семейства, глубоко озабоченному будущим своих детей, я решаюсь просить Вас повидать г-на Нидермейера, поговорить с ним о призвании моего сына, о его скромном даре, а также о моей личной точке зрения. Я действительно очень хотел бы, чтобы мальчик был бы принят в это заведение, где притом будет сделано все для его воспитания, но я был бы счастлив, если бы знал, что Вы приняли участие в этой милости, которая мне возможно будет оказана. Я прошу Вас благосклонно принять, м. г., вместе с моими благодарностями и моими извинениями, выражение самых лучших чувств от Вашего преданного слуги. *Форе*» (32, с. 19 — 20).

Таким образом, благодаря настойчивости Тусена Форе, Габриель был зачислен в школу Нидермейера с полным государственным обеспечением. И только кор-милица протестовала против семейного решения послать ее любимица учиться музыке, сокрушаясь, что он так и не станет епископом.

В начале октября 1854 года Габриель в сопровождении отца прибыл в Париж и поселился на улице Нёв-Фонтен-Сен-Жорж (ныне Фромантена) в старом, неблагоустроенном доме № 10, где приютилась школа. Начинается иная пора в его жизни — пора отрочества и юности, когда уходит в прошлое рожденный созерцанием природы мир детских поэтических грез, отступая перед познанием прозаической реальности окружающей социальной действительности. Но любопытная деталь, раскрывающая психологию творчества французского композитора: чем глубже он проникает в социальную сущность событий и взаимоотношений людей своего времени, тем отраднее для него воспоминания о детстве, вызывающие в душе смешанное элегическое чувство нежности и печали. Отзвуками детства наполнены многие страницы музыки Габриеля Форе. Среди них поразительное по тонкости передачи вечерней атмосферы *Adagio* Второго фортепианного квартета (см. пример 28), инспирированного, по признанию самого композитора, отдаленным звучанием колоколов, доносямым ветром в Монгози из близлежащей деревуш-

ки Кадирак (27, с. 132). Или навеянный впечатлениями от монастырского сада отцовской школы в Монгози прелестный и ароматный «Сад Долли» из фортепианного цикла «Долли» (ор. 56) — одного из шедевров французской музыки, посвященной детям:

„Le jardin de Dolly“

1 Andantino $\text{♩} = 66$

dolce

p



Такое пристальное внимание к детскому душевному миру родилось у Форе, как и у Диккенса, Толстого, Сент-Экзюпери, при столкновении с жестокостью и бесчеловечностью мира взрослых.

Возникшая в 1853 году Школа классической и религиозной музыки была типичным порождением Второй империи и отражала даже в самом названии противоречивое, двойственное положение искусства при режиме Наполеона III. Один из очевидцев монархического путча 1851 года, русский революционный демократ А. И. Герцен писал об этом государственном перевороте: «2 декабря — возведение полиции в степень государственной власти» (104, с. 405). Чтобы покончить со всеми демократическими завещаниями революции 1848 года и Второй республики, Наполеон III ввел испытанную всеми узурпаторами законной власти систему доносов, слежек, обысков, арестов, действующую без разбора и безотказно. Жертвами могли быть в равной мере каждый из вызывавших подозрение в нелояльности к установленному порядку: и всемирно известная оперная певица Полина Виардо, дом которой подвергался обыску в первые же дни переворота (134, с. 83), и провинциальный префект республики в Ардеже Аман Форе, брат Габриеля (32, с. 17).

Но в то же время погрязшее в биржевых аферах и спекуляциях и одержимое военными авантюристическими планами, доведшими страну до полного государственного развала, правительство Наполеона III стремилось создать в стране видимость процветания бесчисленными публичными балами и роскошными церемониями во дворцах и на площадях Парижа. Все серьезное в искусстве и тем более всякая попытка критики существующего положения подвергаются гонениям и преследо-

ваниям. В полосу мучительного творческого кризиса впадает Берлиоз, в полном одиночестве и забвении умирающий в 1869 году. На 19 лет, до свержения режима Второй империи, удаляется в гернсийское изгнание Гюго, заклеймивший узурпатора позором в гневном памфлете «Наполеон маленький», в книге «История одного преступления», в цикле стихов «Возмездие». В пору экономического кризиса 1857 года, вызванного последствиями Крымской войны с Россией, правительство предпринимает крутые меры против обличительных тенденций в литературе, которые были составной частью репрессий, направленных Второй империей на подавление растущего в стране недовольства.

В частности, судебное дело возбуждается против Флобера, которому инкриминируется воспроизведение «отвратительности порока и картины беспорядков, которые могут существовать в обществе» (из приговора по делу «Госпожи Бовари»). Несколько месяцев спустя, 20 августа 1857 года, за «грубый и оскорбляющий стыдливость реализм» перед уголовным судом предстал автор «Цветов зла» Бодлер. Лицемерно-фарисейскую форму взаимоотношений между государством и искусством во времена Второй империи, когда «мещанское растение пробралось во все тайники семейной и частной жизни» (104, с. 385), как бы символизирует удар хлыстом Наполеона III по «Купальщицам» Курбе, выставленным в Салоне 1852 года.

Чувство возмущения и протеста против режима Второй империи, нежелание сотрудничать с ним породили во французском искусстве 50—60-х годов тенденцию к изоляции от политической жизни. «2 декабря вызвало у меня физическое отвращение к политике», — пишет Шарль Бодлер 5 марта 1852 года, выражая ощущение, охватившее всех прогрессивных деятелей искусства Франции этого времени (102, с. 258). Таким же физическим отвращением к правительству Наполеона III, уже полностью духовно и материально обанкротившемуся и находящемуся на пороге Седанской катастрофы, проникнуты гордые слова Густава Курбе, отказавшегося принять пожалованный ему в марте 1870 года орден Почетного легиона: «Я не признаю за государством права распоряжаться искусством и не желаю вступать ни в какие взаимоотношения с государством. Я — свободный художник» (см. 100, с. 96).

В ряде случаев эта тенденция к изоляционизму приобрела крайнюю форму «искусства для искусства», что характерно для творческой позиции парнасской поэтической школы, программным манифестом которой стал появившийся в 1852 году сборник Леконта де Лиля «Античные стихотворения». Но посмотрим, что пишет этот глашатай «мраморной бесстрастности» искусства, отрешенного от всего современного, в предисловии к своему сборнику: «Я ненавижу современность из естественного отвращения, испытываемого нами к тому, что нас убивает» (101, с. 15). Таким образом, парнасцы вовсе не порывали с современностью, а по-своему, иным способом, отличным от метода Берлиоза или Гюго, Бодлера или Курбе боролись с нею. Эта борьба достигает поистине трагического величия в творчестве Флобера. Все это и делает лучших французских писателей, художников, поэтов и музыкантов эпохи Второй империи, если воспользоваться образным выражением Блока, «живыми катакомбами культуры» (103, с. 107).

Какое же место в борьбе прогрессивной художественной интеллигенции с реакционным политическим режимом принадлежало школе Нидермейера? Положение школы было сложным и неустойчивым, и причина тому заключалась в следующем. Прежде всего, само существование школы оказалось возможным лишь в результате активизации французского католицизма, чему благоприятствовали социальные условия Второй империи, ибо правительство Наполеона III возлагало большие надежды на определенное идеологическое влияние церкви и церковной музыки в противовес растущему в обществе критическому свободомыслию, опасному для господствующего реакционного политического режима. Одно из свидетельств тому — ежегодная субсидия в 5000 франков, выделенная государством в поддержку нидермейерской Школы классической и религиозной музыки (18, с. 145).

Но уже социальный состав учащихся школы, в сравнении с Парижской консерваторией значительно более демократичный, вступал в некоторое противоречие с этими целями. Тем более в полном разрыве с ними оказалась строго классическая направленность этой музыкальной семинарии с ее ярко выраженной ориентацией на изучение и развитие традиций национального ис-

кусства¹. По широте и глубине охвата мировой и национальной музыкальной классики школа Нидермейера выгодно отличалась от многих аналогичных учебных заведений Западной Европы, в том числе от Парижской консерватории, которая к тому времени превратилась в фабрику по производству безликих лауреатов Римской премии и бездумных инструменталистов-виртуозов, захваченная поверхностной мишурой официального помпезного искусства. Недаром учащиеся нидермейерской школы считали Парижскую консерваторию «плохим местом для музыки» (32, с. 91). И если для Габриеля Форе было удачей родиться вдали от столицы и провести детство в непосредственной близости к природе, пробудившей его творческое воображение, как об этом пишет Вюйермоз (96, с. 3), то ему вдвойне повезло, что он учился не в Парижской консерватории, а именно в Школе классической и религиозной музыки, оградившей еще неустоявшееся сознание восприимчивого мальчика от пагубных воздействий эпохи Второй империи.

Такое своеобразное положение придавал школе ее основатель Луи Нидермейер (1802—1861), сын провинциального учителя музыки, на личном опыте познавший, как трудно пробить дорогу подлинно серьезному музыкальному искусству в послереволюционном буржуазном обществе. Жестоким испытанием в жизни этого талантливого музыканта были провалы премьер его опер «Il geo per amore» (1821), «Stradella» (1837), «Мария Стюарт» (1844), «Фронда» (1853). Потерпев поражение на оперном поприще, несмотря на поддержку своего друга Россини, неудачный соперник Обера и Мейербера весь уходит в музыкальное воспитание питомцев организованной им школы.

Заботясь о будущем своих учеников, Нидермейер ввел, наряду с музыкальными дисциплинами—такими, как орган, фортепиано, сольфеджио, гармония, полифония, оркестровка и композиция,—ряд гуманитарных предметов: латинский язык, историю, географию и литературу. Но, просвещая ум и развивая музыкальные способности детей, Нидермейер стремился оберегать их души. С этой целью он устанавливает в школе режим

¹ По словам Ромена Роллана, школа Нидермейера была «среды всеобщего дурного вкуса прибежищем классического духа» (135, с. 436).

интерната, от которого ученики были свободны только в летние каникулы, когда они возвращались к родителям. Как это схоже с тенденцией к изоляции искусства в «башню из слоновой кости», наблюдаемой в это время в художественной жизни Франции!

Одиннадцать лет неустанно трудился в школе-интернате юный Габриель Форе, всем своим существом воспринимавший замыслы и намерения Луи Нидермейера. Почти 70 лет спустя, в 1922 году, возвращаясь к годам учения в школе Нидермейера, он так оценивает ее влияние: «Я хотел бы сейчас сказать, что более обобщенной манерой я обязан школе Нидермейера, широте и характеру образования, которое там давалось, вплоть до условий, в которых я там находился в течение ряда лет» (30, с. 3).

Большое место в «Воспоминаниях» Форе занимает сам Луи Нидермейер, описание его трудного жизненного и творческого пути. В них особенно трогательны строки, проникнутые благородным стремлением спасти от несправедливого забвения музыку талантливого композитора, автора прославленного романса на стихи Ламартина «*Le lac*» («Озеро»). Страницы прекрасной музыки Форе находит и в операх Нидермейера, но лучшим произведением своего учителя он считает его «*Messe solennelle*», «от которой Берлиоз приходил в настоящее восхищение».

Переходя к рассказу о системе обучения в школе Нидермейера, композитор не забывает добрым словом упомянуть и об условиях ее внутренней жизни: «Эти условия давали двойное преимущество, так как они облегчали доступ туда учеников любого возраста и сохраняли замкнутый характер обучения, который позволял допускать в юные головы только здоровые впечатления, благотворное влияние которого я со своей стороны глубоко ощутил» (30, с. 4, 6). Сколько в этих скупых и сдержанных словах благодарности и признательности к Луи Нидермейеру, которому Габриель Форе обязан, быть может, самым важным в жизни человека и художника — сохранением чистоты душевных помыслов в сложный и ответственный период формирования личности! Современников Форе, его друзей и учеников, будет больше всего поражать и восхищать именно эта черта в духовном облике композитора — «абсолютная простота его души» (47, с. 126).

В школе Нидермейера Форе выработал серьезную и основательную композиторскую технику благодаря продолжительному знакомству с шедеврами классической и старинной музыки. В обязательной программе школы — хоровая музыка Палестрины, Викториа, Орlando Лассо, Баха, Генделя; французские органисты и клавесинисты XVII—XVIII веков; Гайди, Моцарт, Бетховен, Вебер, Мендельсон; «органные произведения последнего особенно замечательны» (слова Форе). Сравнивая эту программу с учебным репертуаром Парижской консерватории того времени, Форе пишет: «В эту эпоху шедевры Иоганна Себастьяна Баха, которые составляют наш хлеб насущный, еще не проникли в органиный класс консерватории; в фортепианных классах той же консерватории старательно занимались исполнением концертов Анри Герца, в то время как Адольф Адан распространял блеск своей славы на учеников своего класса композиции» (30, с. 7).

Большое значение в развитии своеобразной творческой индивидуальности композитора имело и глубокое изучение им самой древней в Западной Европе мелодической культуры григорианского песнопения, которая в школе осваивалась на практике «сопровождения к plain chant по вполне рациональному методу, сегодня освоенному в большинстве церквей, но тогда совсем новому и введенному по инициативе и при сотрудничестве Нидермейера и ученого музыковеда Жозефа д'Ортига»¹. Сам композитор признавал важность такой практики и для своего творчества: «Может быть, я удивлю, если скажу, насколько может обогатить природу музыканта частый контакт с мастерами XVI и XVII веков и какие сокровища могут родиться от изучения и практики григорианского песнопения. Осмелимся ли мы утверждать, что и мелодические линии и гармонические находки недавнего происхождения ничего не имеют в своей основе от прошлого, от которого они нам кажутся столь отдаленными, столь независимыми?» (30, с. 7). Несомненно, истоки новой, современной гармонической концепции, которая постепенно выкристаллизовалась в творчестве Форе к началу XX века, восходят еще к школьной практике 50—60-х годов прошлого столетия,

¹ Форе имеет в виду известного французского музыковеда, друга Берлиоза и его преемника в «Journal des Debats».

предвосхищавшей ориентацию возникшей значительно позднее, в 1894 году, «Schola cantorum».

Строгость образования легко уживалась в школе Нидермейера с непринужденностью и свободой поведения учащихся. Замкнутый и молчаливый на людях, он не прочь был подурачиться в кругу близких друзей¹. Среди них — Эжен Жигу и Андре Мессаже, дружбу с которыми Габриель Форе сохранил на всю жизнь². Вместе с ними юный Форе посещает все наиболее примечательные в музыкальной жизни Парижа концерты и оперные спектакли. Особенно ему запомнились премьеры «Фауста» Гуно (1859) и «Тангейзера» Вагнера (1861) — композиторов, открывших перед ним новые пути в музыке.

В школе Нидермейера, как и в других учебных заведениях Франции, была принята конкурсная система экзаменов. У Форе сохранились от времен школы «книги призов», по которым можно судить о росте его музыкального таланта: первая премия по сольфеджио (1857), вторая премия по гармонии (1860) и снова первая премия — по фортепиано (1860) — за исполнение концертов Фильда. Неожиданные перемены в этом уверенном продвижении вперед приносит 1861 год: 14 марта этого года умирает любимый учитель Габриеля Луи Нидермейер. Сын Нидермейера приглашает на его место преподавателем фортепиано 25-летнего Камиля Сен-Санса.

Несмотря на молодость, Сен-Санс буквально ошеломлял всех разносторонностью исключительно одаренной творческой натуры. Его феноменальным музыкальным способностям поражались Вагнер, фон Бюлов. Выдающийся композиторский талант этого баловня судьбы приводил в восхищение и Россини, и Берлиоза, и Гуно. «Первым органистом мира» называл Сен-Санса Ференц Лист. Столь шумный успех, сопутствующий Сен-Сансу с ранних лет, привлек к нему внимание и высших аристократических кругов Парижа, которые еще помнили блеск славы Фридерика Шопена: молодому органисту храма Мадлен покровительствует принцесса Матильда.

¹ «Форе, который мог казаться таким далеким по отношению к безразличным ему людям, унаследовал от своей эпохи известный «гаврошизм», близкий также Верлену и Малларме» (119, с. 38—39).

² Своим школьным друзьям Габриель Форе посвятил специальные статьи (22; 24).

дочь маршала Жерома Бонапарта, салон которой посещали Проспер Мериме, братья Гонкур, Эммануэль Фремье¹ и целый ряд других выдающихся деятелей французской культуры (см. 124).

Приглашение музыканта такого масштаба в Школу классической и религиозной музыки может показаться счастливой случайностью. Но это не совсем так. В конце концов Сен-Санс, который, как известно, не любил преподавания, вполне мог отказаться от предложения, не сулившего к тому же никаких материальных выгод. Но он тем не менее согласился и проработал в школе Нидермейера четыре года, до конца обучения в ней Габриеля Форе. И вот почему. Блестящее гуманитарное образование, полученное им в детстве в окружении таких мэтров французского классицизма XIX века, как Доминик Энгр и Теофиль Готье, способствовало пробуждению в нем глубокого интереса к музыке прошлого. Чутко воспринимая новые романтические веяния в искусстве XIX века, он стремился переработать свои впечатления в строго классическом духе в соответствии с французской музыкальной традицией, что наблюдается даже в самых ранних его произведениях. Это и делало Сен-Санса настоящим преемником Луи Нидермейера.

«Мне выпало бесценное счастье быть в числе его учеников», — напишет Габриель Форе уже после смерти Сен-Санса в статье, посвященной его памяти. В фортепианном классе Сен-Санса Габриель Форе знакомится с творчеством Шумана, Листа, Вагнера, чьи произведения были тогда еще мало известны во Франции. «Он, — вспоминал Форе о своем новом учителе, — сидел за фортепиано и показывал нам мастеров, от которых нас держал в отдалении строгий классицизм наших школьных программ и которых в эти далекие годы не знал никто, кроме некоторых любителей».

Все это расширяло духовный кругозор его учеников и побуждало к собственному творчеству. Сен-Санс охотно разбирал и критиковал сочинения своих юных питомцев. «Он читал их с листа с любознательностью и тщанием, достойными одних лишь шедевров, а затем раздавал похвалы или порицания, сопровождая приме-

¹ Эммануэль Фремье (1824—1910) — видный французский скульптор, автор памятника Жанне д'Арк в Париже, будущий тесть Габриеля Форе (см. 31).

рами и советами, которые нас поражали, восхищали и наполняли бодростью». Но, пожалуй, самым убедительным и впечатляющим аргументом Сен-Санса в его методе обучения композиции был показ им своих новых сочинений. «И так как он не отказывался посвящать нас в свои собственные работы по мере того как он их осуществлял, мы черпали в этом источнике самые плодотворные уроки, какие только можно себе вообразить» (23. с. 97—100).

Габриель Форе был уже подготовлен Луи Нидермейером к восприятию того, чему учил Сен-Санс — гибкому органичному освоению новых достижений на основе классической традиции. Основную творческую задачу Габриеля Форе, унаследованную им от своих учителей Луи Нидермейера и Камиля Сен-Санса, четко и ясно изложил наиболее последовательный представитель этой «эклектической тенденции»¹ во французской музыкальной культуре XX века Шарль Кёклен: «Романтизм освоенный, упорядоченный, превзойденный, усовершенствованный является богатым источником: тогда искусство преобразуется в широкий и новый классицизм; это мы видим у Габриеля Форе» (47, с. 147).

Примеру Нидермейера и Сен-Санса Форе следует в своих самых ранних, школьных опытах композиции — в Трех песнях без слов для фортепиано, изданных Амелем в 1880 году под опусом 17, но написанных еще в 1863 году. Одновременно с этими «песнями без слов», моделью для которых юному 18-летнему автору служило высокоценное им искусство Мендельсона, создается ряд романсов на стихи Виктора Гюго: «Аврора», «Печаль Олимпии», оставшиеся неизданными, а также «Бабочка и цветок», «Май» оп. 1, № 1—2, «В руинах аббатства» оп. 2, № 1, которые потом вошли в первый сборник «мелодий» Форе, отмеченный еще влиянием лиризма Гюно².

Сен-Санс сразу же обратил внимание на столь ярко одаренного юношу, делавшего большие успехи и как исполнитель. В 1862 году ему присуждается высший приз по фортепиано. Габриель Форе нередко замещал своего учителя в храме Мадлен, когда Сен-Сансу при-

¹ Вспомним известные слова Сен-Санса, которые, конечно, не следует принимать буквально: «Я — эклектик».

² Французская *Mélodie* примерно соответствует немецкой *Lied*.

ходилось концерттировать в других городах. Об особом доверии к Форе, которого Сен-Санс ласково называл «мой большой котик» или «несносный звереныш», можно судить по одному эпизоду.

Однажды, не имея возможности отлучиться из Парижа, чтобы аккомпанировать в провинции в сольном концерте известной французской певицы Миолан-Карвальо, Сен-Санс послал вместо себя Габриеля Форе, попросив выдающуюся артистку включить в свою программу одну неизданную «мелодию» своего юного заместителя. Певица согласилась. Успех был так велик, что она сразу же включила «мелодию» в свой репертуар, добившись от автора посвящения (см. 96, с. 5). Речь идет об одном из самых популярных романсов Форе «Бабочка и цветок» («*La Papillon et la Fleur*»), открывающем список сочинений композитора¹.

И еще один любопытный штрих из истории этого романса, о котором мы узнаем из слов самого композитора по поводу неожиданно найденной Рейнальдом Аном утерянной юношеской рукописи времен обучения в классе Сен-Санса: «В связи с этой первой мелодией мое имя встречается в письмах Виктора Гюго из-за необходимости получить разрешение на публикацию. Какая встреча маленькой и большой личности, ничтожного и великого! Выдающийся поэт занят самыми крошечными авторскими правами!» (27, с. 282).

В 1865 году Габриель Форе оканчивает школу Нидермейера с первой премией по композиции за «Кантат Расина», произведение, в котором ясность мелодического рисунка, чистота гармонии и прозрачность полифонии указывают на основной источник вдохновения композитора — французское искусство XVII—XVIII веков. В этом прекрасном произведении 20-летнего музыканта, в отдельных интонациях которого ощущается «влияние Глюка» — одного из «богов» юного Форе, — уже можно предчувствовать возвышенно-проникновенный стиль будущего автора шестого ноктюрна.

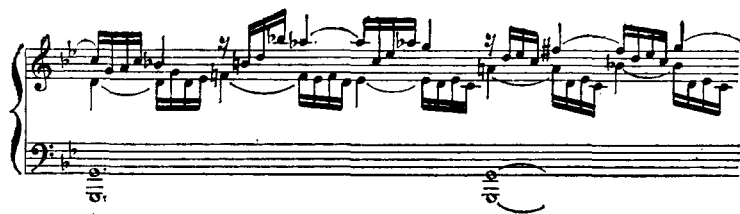
Сразу после окончания школы его назначают органистом церкви Сен-Савёр в Ренне, расположенном на севере Франции, в Бретани. В старинном бретонском

¹ Этот романс охотно поют многие прославленные певицы. Его мы находим и в репертуаре Н. А. Обуховой.

городе, вдали от родного южного края пиренейского Арьежа и началась в январе 1866 года самостоятельная жизнь Габриеля Форе. Посетив вновь Ренн много лет спустя, 28 сентября 1896 года, композитор так описывает себя в свой ранний период жизни: «Я был в восторге провести здесь двадцать четыре часа, чтобы обегать в одиночестве старые улицы и вспомнить свои двадцать лет. Я искал то, о чем я тогда думал, и припомнил, что не думал ни о чем, имея весьма посредственное мнение о самом себе: вообще абсолютное безразличие ко всему, за исключением прекрасных вещей и выдающихся умов, но без тени честолюбия. Каким же я был!» (27, с. 23). Этой скромности Форе поражался его учитель. «Сен-Санс, когда я был молодым, часто говорил мне, что у меня отсутствует недостаток, который для артиста является достоинством, — честолюбие» (27, с. 147).

Камиль Сен-Санс не забывал своего юного друга, ощутившегося в новых непривычных условиях провинциальной жизни. Совершая летнюю увеселительную поездку в августе 1866 года по северу Франции в компании нескольких художников, он заезжает и в Ренн, на улицу Немур, для встречи с Габриелем Форе. Из впечатлений от этой поездки рождаются «Бретонские рапсодии» для органа, которые Сен-Санс посвящает любимому ученику. Особой чести удостоился Габриель Форе в апреле 1867 года, когда Сен-Санс воспользовался одной темой из его сочинений для главной партии первой части своего нового, Второго фортепианного концерта, написанного в поразительно короткий срок — за 17 дней! — по заказу Антона Рубинштейна (подробнее см. 123, с. 83):





Маленький бретонский город встретил с симпатией молодого музыканта, получившего должность органиста церкви Сен-Савёр.

В свободное от церковной службы время Габриель Форе давал уроки игры на фортепиано «девушкам из добропорядочных семейств, опекаемым их матерями, которые опасались обольстительности юного преподавателя» (69, с. 14).

Дар мелодиста открыл перед ним двери лучших артистических салонов города, где его с восторгом принимали местные певицы, первые исполнительницы новых романсов, сочиненных Форе в Ренне.

Не остался незамеченным и его исполнительский талант: как пианист он был желанным гостем на всех светских балах, впечатления от которых отразились в очаровательном Гавоте, тонко стилизующем «галантные празднества» эпохи рококо и напоминающем некоторые страницы «Комических концертов» Мишеля Коррета (1709—1795).

Этот гавот композитор использовал впоследствии — через пятьдесят лет — в музыке балетной сюиты «Маски и бергамаски» ор. 112 (1919).

Возвращаясь с балов, этот «*musicien de salon*» вновь становился серьезным музыкантом, почитателем искусства И. С. Баха, под воздействием которого Форе создает Прелюдию е-молл, оставшуюся неизданной, и Фугу а-молл, вошедшую в сборник фортепианных пьес ор. 84.

Такой двойственный характер жизни Форе не мог не отразиться на его службе в церкви. Прирожденная обходительность и профессиональное чувство долга заставляли композитора выполнять свои функции органиста корректно и написать без всякого лицемерия некоторое количество духовной музыки, произведений «неверующего, уважающего верования других» (Э. Вьюермоз).

Тот же Вюйермоз приводит высказывание Форе, свидетельствующее о внутренней свободе композитора от догматов церкви.

Как-то прочитав о символе веры одного французского большого католического журнала, он не побоялся написать: «Твердость убеждений — это прекрасно! Но что это: наивность или тупость, или тщеславие и недоброжелательность людей, которые такое пишут, печатают и распространяют!» (96, с. 92).

Все это не ускользало от внимания священников с первых же шагов его исполнительской и композиторской деятельности под эгидой католической церкви. Но вначале реннскому органисту все прощали за его талант и учтивость; лишь местный кюре никак не мог примириться с непринужденной привычкой Форе сбегать с трибуны во время проповеди, когда он был свободен от игры, для того чтобы выкурить возле паперти сигарету.

Так продолжалось до начала 1870 года, когда непредвиденная оплошность окончательно вывела из терпения церковное начальство.

Как-то возвращаясь на рассвете с очередного бала в префектуре и не имея времени пойти домой, чтобы переодеться костюм, Форе явился к первой утренней мессе в лакированных туфлях и белом галстуке. Представший перед изумленными служителями культа новоявленный денди был сразу же уволен. Так скандально закончилась карьера Габриеля Форе как провинциального церковного органиста.

В марте 1870 года он бесславно покидает Ренн и возвращается в Париж, где ему на помощь приходит Сен-Санс, приобретший к тому времени большое влияние как один из лидеров французского музыкального искусства.

Благодаря протекции Сен-Санса потерявшему доверие церковных властей Форе удастся получить новое назначение — на должность органиста-аккомпаниатора в Нотр-Дам-де Клиньянкур.

С этой маленькой должности и начинается трудное, но последовательное восхождение Габриеля Форе на высшие ступени социального положения в музыкальном мире Франции, которое характеризует парижский период его жизни, продолжавшийся до конца дней композитора.

ГЛАВА ВТОРАЯ

У истоков движения за обновление французской музыки. Национальное общество

Это самый великий среди нас.
В. д'Энди (о Форе)

В истории музыкальной культуры Франции 1870 год имеет особое значение как начало нового этапа — эпохи «второго рождения французской музыки» (43, с. 3).

23 марта 1870 года по инициативе Эрнеста Рейера в Париже устраивается музыкальный фестиваль, посвященный годовщине умершего в полном забвении год тому назад Берлиоза. По иронии судьбы берлиозовский фестиваль, организованный в стенах Grand Opéra — этом средоточии оперно-театральной музыки! — превращается в грандиозные торжества в честь творца французского симфонизма. Это признание Берлиоза окончательно освобождало теснимую долгие годы французскую инструментальную музыку от тирании всепроникающей театральной меломании, которая породила в национальной культуре своеобразный эстетический феномен, не без язвительности обозначенный Эдмоном Гонкуром как «наша музыкальная глухота». Ему саркастически вторит Альфонс Доде, не щадя никого из своих собратьев-литераторов. «Известно, что Готье считал музыку „пренеприятнейшим звуком“, Леконт де Лиль и Банвиль придерживаются того же мнения. Стоит открыть крышку фортепиано — и Гонкур морщит нос. Золя смутно напоминает, что играл в молодости на каком-то инструменте, но на каком именно — это он забыл. Добрейший Флобер выдает себя за любителя музыки, но лишь для того, чтобы попасть в тон Тургеневу, который, в сущности, любит только ту музыку, которая исполняется у Виардо» (111, с. 423). А вот мнение Ромена Роллана: «Ничто не покажет нам лучше невероятной ослабленности музыкального чувства во Франции 1840—1870-х годов, чем литература эпохи романтизма и натурализма, — одна из самых, можно сказать, герметически заку-

поренных для музыки, из всех, какие когда-либо существовали» (135, с. 413).

Теперь все иное. Обостренная чуткость к сокровенно-интимным движениям души, к почти неуловимым и невыразимым нюансам ощущений и переживаний — другими словами, к музыкальному началу в искусстве — определяет основное устремление во всех сферах французской художественной культуры последней трети XIX века. Непреложным эстетическим законом этого «времени интимности» стали знаменитые строки Поля Верлена из его «Art poétique»: «Музыки прежде всего. И, как следствие, — избежание всего напыщенного, что напоминало бы о романтически преувеличенном пафосе. «Страх эмфазы становится лозунгом поэтов и музыкантов в эпоху Верлена» (52, с. 185).

Изменения происходят и в художественной жизни Франции: писатели, поэты, художники, скульпторы стремятся к контактам с музыкантами. Самые разнообразные артистические кружки столицы имеют своего музыканта. Мы можем встретить Эммануэля Шабрие среди художников-импрессионистов (Э. Мане, О. Ренуара, А. де Тулуз-Лотрека), Клода Дебюсси среди поэтов-символистов (С. Малларме, П. Валери, А. де Ренье), Альфреда Брюно среди писателей «меданских вечеров» (Э. Золя, Г. де Мопассана, Ж. Гюисманса). К этому добавим личные дружеские связи Эдуарда Лало с художником Эдгаром Дега или Габриеля Форе со скульптором Эммануэлем Фреме и писателем Габриелем Фором.

Так французские музыканты, еще во времена Стендаля и Бальзака пренебрегаемые своими собратьями по искусству, оказались в самом центре культурной жизни страны. Действительно, это была «belle époque» французской музыки (74).

Ободренные вниманием артистического мира столицы французские музыканты задумались над созданием собственной организации, ибо существовавшие до той поры в Париже общества симфонической и камерной музыки («Концерты консерватории», «Популярные концерты Падлу», общество «La Trompette» и др.) ориентировались в основном на творчество немецких классиков, редко включая в программы произведения отечественных мастеров, на что справедливо указывал Сен-Санс: «Французский композитор, имевший смелость вступить [до 1870 г.] на скользкий путь инструментальной му-

зыка, не имел иной возможности публично исполнять свои сочинения, как дать от себя свой собственный концерт и пригласить на него своих друзей и музыкальных критиков. Что же касается публики, — я разумею «настоящей» публики, — то о ней нечего было и думать: напечатанная на афише фамилия композитора, и при том еще композитора французского, а сверх того еще и живого, обладала чудесным свойством обращать всех в бегство» (см. 143, с. 231).

Мысль о том, что французским музыкантам необходима широкая организация, которая способствовала бы развитию инструментальной музыки, давно волновала Сен-Санса, еще со времени личного его знакомства в 1867 году с основателем Русского музыкального общества А. Рубинштейном. В мае 1870 года Сен-Санс совершает поездку в Веймар на празднование 100-летнего юбилея Бетховена. Здесь он встречается с Листом — организатором Всеобщего немецкого музыкального союза. Беседы с ним еще более укрепляют Сен-Санса в решении создать французское Национальное музыкальное общество. Вернувшись в Париж, Сен-Санс увлеченно обсуждает проект нового общества со своим другом, известным певцом Роменом Бюссином. Разразившаяся 19 июля франко-прусская война на некоторое время помешала реализации этого замысла.

Вторая империя, давно разложившаяся изнутри, стремительно катилась к своей гибели. Крах Второй империи завершается трагико-комическим фарсом в духе опереточной буффонады автора «Прекрасной Елены» — пленением императора Наполеона III. Это произошло 2 сентября, на следующий день после поражения французской армии при Седане. 4 сентября в Париже провозглашается республика. Но уже 18-го прусская армия блокирует столицу. В стране возникает мощное патриотическое движение, захватывающее и художественную интеллигенцию. На защиту Третьей республики простым солдатом 4-го батальона Национальной гвардии Сены уходит на фронт Сен-Санс. В сражениях по освобождению Парижа участвует как рядовой пехотинец 28-го маршевого полка и бывший церковный органист-аккомпаниатор в Нотр-Дам-де-Клиньянкур Габриель Форэ, проявляя мужество и отвагу в боях под Шампанью, Бурже и Кретеием в течение трех последних месяцев 1870 года. В этих условиях суровых военных лет про-

исходит встреча с будущим известным музыкальным критиком Камилем Беллегом, ставшим одним из ближайших друзей композитора. Ему Габриель Форе посвятил последнее произведение, завершенное за несколько дней до смерти, — Струнный квартет ор. 121.

28 января 1871 года состоялось подписание перемирия между воюющими сторонами. Воспользовавшись прекращением военных действий, Сен-Санс энергично принимается за осуществление своего замысла, приобретающего ярко выраженное патриотическое звучание. К участию в создании Национального общества Сен-Санс привлекает композиторов разных поколений и разных направлений, но объединенных общей любовью к инструментальной музыке, а потому в равной мере малоизвестных широкой публике. Это и маститые мастера старшего поколения Эдуард Лало и Сезар Франк, и совсем молодые энтузиасты инструментальной музыки — талантливый, но рано умерший композитор Алексис де Кастильон, друг детства Сен-Санса, и любимый ученик последнего — Габриель Форе. 25 февраля 1871 года с девизом «Галльское искусство» Национальное общество входит в музыкальную жизнь Франции как сильная и сплоченная организация передовых музыкантов. Первым президентом этого общества стал Бюссин, вице-президентом — Сен-Санс, секретарем — де Кастильон¹.

Первые месяцы существования Национального общества совпали с новыми социальными потрясениями в политической жизни Франции. 18 марта в Париже власть переходит к Коммуне, породившей смятение и раскол в рядах художественной интеллигенции. Сказывались годы вынужденной изоляции от общественной жизни. Неудивительно, что среди враждебно настроенных к Коммуне — прежде всего представители элитарной концепции «искусства для искусства». В числе недоброжелателей и такие крупные писатели, как Флобер, Э. де Гонкур и даже Анатоль Франс, разделявший в молодости эстетические взгляды парнасской школы. Но на стороне пролетарской диктатуры мы находим и бывших парнасцев — Вилье де Лиль-Адана, Поля Верлена, вовлеченных 19-летним Артюром Рембо, гениальным поэтом эпохи Парижской коммуны, в Федерацию арти-

¹ После его смерти секретарем общества был некоторое время (с 1874 г.) Габриель Форе.

стов, которая возглавлялась Гюставом Курбе. В эту федерацию входили и музыканты, в частности Рауль Пюньо, выдающийся французский пианист, впоследствии один из лучших интерпретаторов фортепианной и камерно-ансамблевой музыки Габриеля Форе.

Обстановка в стране накалялась. Бежавшее в Версаль буржуазно-республиканское правительство Тьера готовилось к осаде Парижа, используя дипломатическую и военную поддержку заклятого врага Франции, прусского «железного» канцлера Бисмарка, ставшего после ее поражения некоронованным владыкой Западной Европы. В этой сложной политической обстановке двоевластия Сен-Санс по благоразумному совету родных направляется в Англию и выступает в Лондоне с органными концертами. Там же находились Гуно, Полина Виардо и другие известные французские музыканты. Жизнь Национального общества замерла вплоть до возвращения Сен-Санса в разгромленный версальцами Париж. Примеру учителя последовал и Форе, также далекий от понимания подлинного смысла происходящих исторических событий. Потрясенный обнажившейся неустойчивостью социального бытия, Форе ищет хотя бы временного убежища от надвигающейся катастрофы. С фальшивым паспортом пересекши демаркационную линию гражданского фронта, он устремляется в предместье Рамбуйе, где и проводит тревожные дни весны 1871 года.

Летом его приглашают преподавателем класса композиции в Школу классической и религиозной музыки, которую он окончил несколько лет назад. Политические события затронули и эту цитадель музыкального искусства: укрываясь от смуты времени, школа переместилась в швейцарское имение ее основателя Луи Нидермейера — в Кур-Су-Лозанну. Здесь первым учеником Габриеля Форе становится Андре Мессаже, бывший школьный товарищ по классу Сен-Санса, а впоследствии известный композитор и дирижер, которого высоко ценили многие выдающиеся французские музыканты; в частности, именно ему Дебюсси посвятил «Пеллеаса и Мелизанду».

Четыре месяца спустя Габриель Форе возвращается в Париж и получает назначение органистом Сент-Оноре д'Эйло. Но вскоре его повышают в должности, и он

становится вторым органистом церковного хора Сен-Сюльпис, где первым был Шарль Мари Видор — один из ведущих мастеров французского органного исполнительского искусства, учитель Альберта Швейцера. 17 ноября 1871 года Габриель Форе присутствует в зале Плейель на первом концерте Национального общества, вызвавшего восторженные отклики прогрессивной общественности и резкие нападки реакционной прессы, напуганной Коммуной. По воспоминаниям Сен-Санса, Национальное общество называли «Музыкальным интернационалом, что было абсурдом» (84, с. 212).

С этого концерта и начинается регулярная деятельность общества по пропаганде произведений французских авторов. За 30 лет оно дало свыше 300 концертов. Оценивая ретроспективно значение созданного Сен-Сансом Национального общества, Габриель Форе напишет в 1922 году: «Я не мог бы вкратце определить огромное значение организации, которая сумела за очень короткое время объединить лучшие силы французской музыки. Достаточно было бы напомнить, что в ней под эгидой старших коллег начали путь к славе такие в настоящее время известные музыканты, как Эммануэль Шабрие, Клод Дебюсси, Венсан д'Энди, Анри Дюпарк, Поль Дюка, Андре Мессаже, Альфред Брюно, Жорж Ю, Ги Ропарц, Пьер де Бревиль. Здесь происходили их первые сражения, здесь они познали свой первый успех, и здесь же впервые было прослушано большое число произведений, признанных теперь шедеврами. И хотя это замечательное движение, этот великолепный подъем, которым наша музыка обязана Национальному обществу, является следствием коллективных усилий, мы тем не менее должны признать, что столь плодотворная идея создать центр, где могли бы себя проявить и симфония, и квартет, и соната, и песня — одним словом, все формы чистой музыки, — принадлежала Сен-Сансу» (23, с. 99).

Национальное общество сыграло огромную стимулирующую роль в развитии раннего творчества Форе, жадно впитывавшего опыт своих новых друзей, круг которых так неожиданно расширился. К 1872—1873 годам относятся оркестровая версия «Кантатка Расина», изданная под опусом 11 (посвящена Франку), и четырехчастная Сюита для оркестра ор. 20, впервые частично показанная в Национальном обществе в переложении

для 2-х фортепиано 8 февраля 1873 года (исполнители — Сен-Санс и Форе). Целиком она была исполнена под титром «Симфония» 16 мая 1874 года. Дирижер — основатель «Национальных концертов» Эдуард Колонн, по словам Р. Роллана, «серьезный воспитатель музыкального вкуса во Франции» (135, с. 430); особенно велика его заслуга в пропаганде симфонического творчества Берлиоза.

Несмотря на успех «Симфонии», она не была опубликована композитором, за исключением первой части¹. По-видимому, Габриель Форе вскоре почувствовал, что жанр симфонии, как, впрочем, и другие крупные музыкальные формы, уже не соответствует новым эстетическим веяниям «эпохи интимности», когда на первый план выступают камерные жанры, которые интенсивно разрабатывают молодые поэты, художники, скульпторы. Так, чертами камерности отмечено творчество О. Родена («Вечная весна», «Поцелуй», «Ромео и Джульетта»). К камерному жанру склоняются и молодые французские композиторы, принадлежащие к поколению Форе, — Дюпарк в вокальной музыке, Шабрие в фортепианной.

Но есть и исключение. Это ученик Франка Венсан д'Энди, быстро приобретающий влияние в Национальном обществе как выдающийся мастер крупных форм. «Форе, д'Энди: два этих имени, два этих артиста, несомненно, противоположны друг другу», — пишет Норбер Дюфурк (17, с. 326). И, быть может, именно в силу своей противоположности их искусство развивается в постоянных взаимоотталкиваниях и взаимопритяжениях, что порождает, с одной стороны, пристальный интерес д'Энди к тонкой манере Форе, а с другой — углубляющееся с годами тяготение последнего к монументальному началу. И то и другое было благотворно для каждого из них.

В 1872 году Сен-Санс вводит своего ученика в салон Полины Виардо, с именем которой неразрывно связаны лучшие достижения французского оперного искусства того времени. В доме прославленной певицы создавал свои первые лирические оперы Шарль Гуно. Другом семьи Полины Виардо был и еще один известный представитель лирической оперы, автор «Миньон» Амбруаз Тома, избранный после смерти Обера на пост

¹ Allegro symphonique op. 68.

директора Парижской консерватории. Артистическое обаяние певицы испытал на себе и Сен-Санс, который посвятил ей свою лучшую оперу «Самсон и Далила», впервые показанную под аккомпанемент композитора 20 августа 1874 года на небольшой парковой сцене в Круасси неподалеку от семейного имения Виардо в Буживале (певица исполняла партию Далилы).

С этим именем и гостеприимным домом на улице Дуэ связана самая лучшая пора молодого Форе. Здесь он встречает не только крупных французских музыкантов. Среди его новых знакомых знаменитые писатели Флобер и Жорж Санд, известный историк христианства Эрнест Ренан, популярный политический деятель Луи Блан и, конечно, верный друг Полины Виардо Иван Сергеевич Тургенев, дружбой с которым гордились французские деятели культуры. Этот «самый печальный человек на свете», как часто называла своего Дон-Кихота его Дульсиней — Полина Виардо, охотно принимал участие во всех божемных забавах французских собратьев по искусству, где пальма первенства на самые неожиданные шутовские шарады нередко принадлежала Сен-Сансу. Навестив Тургенева в один из «четвергов» Виардо¹, Репин писал Стасову 16/28 декабря 1874 года: «Сумасшедшие французы!!! Вот так веселятся — по-детски, до глупости. Всего перепробовали, начали с пения и музыки, потом импровизировали маленькие пьески (Тургенев тут отличился, сколько в нем молодости и жару!!!), фанты и кончили танцами. Всех превзошел в шутовстве и глупости композитор Сен-Санс (чуть на голове не ходил), танцы играя...» (см. 134, с. 138—139). Приведем другое описание вечеров Виардо с участием Тургенева, принадлежащее уже самому Габриелю Форе: «Здесь мы забавлялись шарадами с Тургеневым и Сен-Сансом как актерами, Флобером и Жорж Санд, Ренаном и даже Луи Бланом как зрителями. Жорж Санд в ту пору превратилась в славу добрую старушку. Тургенев же был домашним божком-заправилкой, чья кроткая доброта очаровывала еще больше, чем его физическая красота. Я настолько сохранил в памяти тембр его голоса, что когда читаю одну из его книг, мне кажется, что я слышу его. Гюстав Флобер испытывал большое удовольствие от наших

¹ Тургенев занимал второй этаж дома Виардо.



Камиль Сен-Санс, учи-
тель композитора,
рисунок
Форе

шуток, но больше всех приходил в восхищение Ренан. И мы с радостью наблюдали за ним, видя его трясущимся от хохота в снисходительном веселье» (20).

Конечно, многое в атмосфере непринужденного веселья, которое царило на «четвергах» Виардо, как, впрочем, и на «понедельниках» Сен-Санса, «вторниках» Дюпарка, «пятницах» Лало, объясняется склонностью французов к «насмешливому скептицизму» (80, с. 77). Так, в салоне Эммануэля Шабрие «Сен-Санс пел и играл с пылкой непринужденностью роль Маргариты из „Фауста“ Гуно» (75, с. 17). Не забудем, что самым близким другом Сен-Санса был Лекок, а у Форе — Мессаже — мастера «легких» жанров оперетты и комической оперы.

Но обратим внимание на одну черту «насмешливого скептицизма» Сен-Санса, на которую указал Ромен Роллан: это таящееся в глубине его жизнерадостной

Карикатура Форе на
школьного товарища
ученика и друга Андре
Мессаже



натуры «меланхолическое томление, источником своим имеющее довольно горькое чувство тщеты всего земного, с приступами несколько болезненной усталости, за которыми следуют вспышки причудливого юмора, нервной веселости, капризной склонности к пародии, к забавному и шутовскому» (136, с. 324). В такой своеобразной форме преломляется в сознании Сен-Санса и его окружения смутное время Франции Третьей республики.

Отношение художественной интеллигенции к этой «республике без республиканцев» хорошо выразил Додэ: «Я не собираюсь клеветать на республику. Во-первых, я еще не знаю, что это такое; во-вторых, я видел вблизи людей и дела империи, следовательно, я не имею права быть привередливым. Но что же я могу с собой поделать, если все происходящее вокруг меня после 4 сентября наполняет мое сердце горечью и недоверием

еще большим, чем прежде? Все дураки, все рохли, все лентяи и никчемные тупицы, каких я только знал, вдруг выплыли на поверхность и пристроились к теплым местечкам» (110, с. 409—410). «Наступило царство пошляков — Мак-Магонов», — пишет Фету именно в это время относительного политического затишья И. С. Тургенев (см. 134, с. 134). Совместные шарады — один из испытанных еще парнасцами способов освобождения от пошлости жизни. Но для Сен-Санса как руководителя Национального общества этот оазис веселья значит и нечто иное: в нем он видит необходимую жизненную среду для плодотворного развития французской музыки. Не здесь ли таятся реальные истоки феерического образа «острова радости», столь притягательного для композиторов эпохи Верлена от Габриеля Форе до Клода Дебюсси?

С домом Виардо связаны романсы Форе начала 70-х годов, опубликованные первым издателем композитора Шуданом¹. Среди них преобладают произведения на «итальянскую» тематику, инспирированные семейством Виардо. Так впервые обнаруживается склонность композитора к южной, средиземноморской культуре. Это «Тосканская серенада» и «Пробуждение» (вполне заслуживающее своей популярности) на итальянские стихи в переводе Ромена Бюссина; это посвященные Полине Виардо две «венецианские песни»: «Песня рыбака» и «Баркарола», от которых тянутся нити к 13 фортепианным баркаролам, к вокальному циклу на стихи Поля Верлена «Из Венеции»; это и специально написанные для двух ее дочерей, Клоди и Марианны, вокальные дуэты «Так как здесь внизу» и «Тарантелла»; наконец, это Первая скрипичная соната — один из шедевров камерно-инструментальной музыки композитора, — которая посвящена сыну певицы, известному скрипачу Полю Виардо. В письме к нему от 26 мая 1922 года Габриель Форе вспоминает об этих безмятежных днях своей молодости: «Я был встречен в доме твоей матери с доброжелательностью и приветливостью, которых никогда не забуду. Я сохранил от улицы Дуэ и «Ясень»² воспоминание о дивных часах; они так драгоценны одобрением

¹ Поль де Шудан — издатель Франка, Лало, Бизе; на его стихи Форе написал романс «Сильвия» (ор. 6, № 3).

² «Ясень» (Frênes) — загородный дом Виардо в Буживале, где жил и Тургенев.

твоей матери и твоим вниманием, горячей симпатией Тургенева, дружбой всех твоих родных» (см. 69, с. 26).

Для нас особенно ценно упоминание композитора о горячей симпатии Тургенева к молодому Форе, в самой природе таланта которого было что-то глубоко родственное, созвучное мягкой славянской задушевности, элегически проникновенному лиризму автора повестей «Вешние воды», «Ася», «Первая любовь». Но расположение последнего вызывало не только творчество Форе той счастливой поры, согретой первым глубоким чувством в жизни композитора к одной из дочерей Полины Виардо — Марианне, любимице русского писателя, именем которой он назвал героиню своего последнего романа «Новь». Привлекателен был для него и душевный облик робкого, застенчивого музыканта, который целых четыре года прячет от всех захватившее его чувство, не решаясь сделать прямого признания из-за слишком скромного своего положения в музыкальном мире, недостойного, как ему кажется, столь высокого дома. Как все это похоже на жизнь самого Тургенева, человека исключительно деликатного в обнаружении интимных чувств.

В общении с этим «поэтическим реалистом», как назвал Тургенева Андре Моруа (65, с. 205), происходит первое непосредственное соприкосновение Габриеля Форе с русской культурой, сыгравшей значительную роль в творческой эволюции французского композитора. Знакомство с искусством России углубляется в салоне Виардо, где постоянно звучала музыка Глинки, Даргомыжского, Балакирева, Кюи, Бородина, Чайковского.

Признательная России за первый артистический успех на оперных сценах Петербурга и Москвы, где она провела в 40-е годы несколько лет своей юности, Полина Виардо горячо пропагандировала русскую музыку во Франции, способствуя пробуждению интереса к ней у ведущих композиторов: Берлиоза, установившего дружеские контакты с Глинкой, Балакиревым; Сен-Санса, придававшего этим контактам, благодаря активной поддержке Антона Рубинштейна, целенаправленный характер постоянного обмена творческим опытом между двумя важнейшими организациями передовых музыкантов России и Франции — Русским музыкальным и Национальным обществами. В свою очередь, растет интерес к французской музыке у русских композиторов, охотно

принимающих участие в концертах Национального общества, в фестивалях на международных выставках в Париже или просто в дружественной обстановке у Виардо, Сен-Санса, Лало, Дюпарка, Шабрие и в других музыкальных салонах столицы.

Один из них, салон Клер, семьи крупных промышленников, стал для Габриеля Форе тем домом, где он нашел полное понимание и поддержку своим творческим устремлениям к интимным формам высказывания, ибо здесь царил культ камерной музыки. Тонкие ценители камерно-инструментальных жанров, Камиль и Мари Клер (по происхождению русская), в доме которых бывали самые прославленные исполнители с мировым именем — такие, как испанский скрипач Пабло Сарасате, бельгийский скрипач Юбер Леонар¹, — сразу же угадали в еще никому не известном композиторе большой талант «поэта интимности», помогая ему избрать свой путь в искусстве.

Это было нелегко сделать, так как в доме Полины Виардо в Габриеле Форе, как будущем зяте, хотели видеть достойного продолжателя оперного творчества Гуно, Массне, Бизе, Делиба. Об этом недвусмысленно и не без иронии пишет к Мари Клер Ромен Бюссин, хорошо осведомленный о семейных тайнах дома Виардо: «Был даже разговор с «тещей», разговор, касавшийся неградивости в работе нашего друга... который должен был сочинять оперу... Но каким образом тогда заниматься пьесами! Заниматься меньше, но продуктивнее! Итак вы видите состояние ума бедного малого, который, погнавшись за Гуно, Галле², пообещал сочинить мифологическую сцену. Но это нисколько не избавляет его от угрюмости» (см. 69, с. 26). Свое обязательство Форе выполнил лишь несколько лет спустя, сочинив в 1882 году мифологическую сцену «Рождение Венеры». Упомянем и другие его музыкально-сценические замыслы по пьесам Луи Буйе «Faustine» и «Dolores», внушенные Полиной Виардо, но так и оставшиеся нереализованными.

Подталкивало Форе на путь оперного композитора и искреннее восхищение Жюля Массне его вокальным творчеством. Как-то этот избалованный успехом кумир широкой публики присутствовал на показе Г. Форе из-

¹ Учеником Леонара был Поль Виардо.

² Луи Галле — постоянный либреттист Сен-Санса.

дателю Шудану своего нового романа «Лидия» на стихи Леконта де Лиля. Прослушав его, Массне воскликнул: «Хотел бы я уметь так писать!» (см. 81, с. 47).

И если Габриель Форе смог преодолеть столь сильное искушение, которому он подвергался в самом начале своего творческого пути, то в этом немалая заслуга двух верных почитателей его таланта — Камиля и Мари Клер. Окружив заботой и вниманием молодого композитора, они предоставили ему возможность полностью отдаться сочинению музыки в свободные от церковной службы дни летних каникул в спокойной обстановке своих имений в Нормандии — в Виллервиле и Сент-Адрессе¹. Там его нередко посещали Сен-Санс (сам родом из Нормандии), Мессаже, Бюссин и Беллег. Последний сохранил для нас описание внешнего облика Форе тех лет: «Очень смуглый лицом, с темными глазами и волосами, он имел мечтательный и меланхолический вид, который временами оживлялся приступом юношеского, немного даже озорного веселья» (53).

Именно в Виллервиле и Сент-Адрессе была им написана в течение лета 1876 года уже упоминавшаяся Скрипичная соната ор. 13, настолько поразившая современников смелостью музыкального языка, что ни один французский издатель не решился ее опубликовать, в том числе и Шудан, который симпатизировал вокально-му творчеству композитора². Скрипач Леонар, на глазах которого эта соната создавалась, предложил издать ее в Лейпциге у Брейткопфа и Гертеля. Немецкие издатели поставили свои условия, о которых Камиль Клер известил Форе в письме от 5 сентября 1876 года: «Мой дорогой Форе!.. Эти господа предлагают опубликовать произведение за свой счет при условии передачи его в их полную собственность. Я думаю, что первый итог, содержащийся в этом предложении, благоприятен для вас; несомненно, что ваше произведение было оценено ими... Леонар полагает, что вы согласитесь» (см. 32, с. 47). Габриель Форе, конечно, согласился.

¹ Местечко Сент-Адресс связано прежде всего с именем Клода Моне — главы французских импрессионистов. Здесь в 1862 году были созданы первые его пленэрные картины.

² Форе с удивлением вспоминает в 1922 году о музыкальных вкусах 70-х годов прошлого столетия: «Сначала мою музыку находили сплошным гвалтом. А музыку Гуно считали варварской, упрекая ее в отсутствии мелодии. Эволюция умов за сорок лет была необычайной» (20).

Первый публичный показ Сонаты A-dur для скрипки и фортепиано состоялся в Национальном обществе 27 января 1877 года. «Соната имела успех в этот вечер сверх всех моих ожиданий, — пишет Форе Мари Клер. — Скерцо бисировали с такой энергией, что нам пришлось исполнить дважды» (см. 69, с. 24—25). И верно, по искрометности его превосходит лишь скерцо из Второго квинтета Форе.

На концерте присутствовал и только что закончивший Московскую консерваторию Сергей Иванович Танеев. Приехав в Париж незадолго до этого и поселившись недалеко от опекавшего его И. С. Тургенева, Танеев близко сошелся с группой французских композиторов по Национальному обществу, быстро освоился с их своеобразной манерой совместного музицирования, свободно сочетающей серьезное с комическим. Любопытно воспоминание о Танееве Венсана д'Энди: «Мы собирались по вторникам у Дюпарка. Мы исполняли там много музыки, в частности Баха. Там же исполняли гротесковую музыку. Дюпарк играл на гобое, Сен-Санс на фисгармонии, Форе на фортепиано, я на корнет-а-пистоне, кое-кто играл на стеклянном колпаке для сыра, то есть бил в него щипцами. Среди завсегдатаев Дюпарка был Сергей Танеев, ученик Чайковского. Он великолепно играл на рояле, даже слишком, потому что всякий раз приходилось сожалеть о потере пяти-шести молоточков. Сам же Танеев отделялся тем, что у него оказывались руки в крови. Поэтому он обильно пользовался марлей. Для нашего маленького своеобразного оркестра Танеев сочинил очень красивую пьесу на русские темы» (41, с. 387). Речь идет о «марше для двух фортепиано, фисгармонии, трех тромбонов, виолончели, гобоя, Glockenspiel и еще чего-то, написанном по случаю масленицы и исполненном у Дюпарка¹».

За время первого пребывания во Франции (с 27 октября 1876 г. до середины июня 1877-го) Танеев дает ряд концертов. 4 декабря у Сен-Санса, с которым познакомился еще в Москве в доме Чайковского во время концертной поездки в Россию осенью 1875 года, он исполняет новое сочинение своего учителя — Первый фортепианный концерт. 26 февраля с концертом Моцарта

¹ Из письма Танеева к Чайковскому от 24 мая 1877 г. (147, с. 18).

выступает у Клера, о котором так отзывается в письме к родителям: «Вчера был на вечере у М. Клэра, который женат на сестре М-те Богомолец¹. Он дает музыкальные вечера, где играют преимущественно древних сочинителей: Баха, Гайдна и т. д. У него небольшой оркестр, в котором играют очень хорошие музыканты (между прочим, Леонар, который считается лучшим здешним скрипачом). Вчера у него пела М-те Виардо. Голос у ней становится стар, но, несмотря на это, она все-таки чудесно поет. Я с ней познакомился, раз у них обедал» (147, с. 384). 12 марта состоялся концерт Танеева у Полины Виардо, организованный И. С. Тургеневым в пользу бедных русских, живущих в Париже.

Успевает Танеев знакомиться и со многими новыми произведениями французской музыки. Но самым ярким впечатлением для него остается услышанная на январском концерте Скрипичная соната Форе. Несколько месяцев спустя (24 мая) он пишет Чайковскому: «Обратите внимание на присланную отсюда Николаю Григорьевичу сонату для фортепиано и скрипки Форе. Я от нее в восторге. Может быть, это самое лучшее сочинение из всех тех, которые я здесь слышал (я говорю о сочинениях живых французских композиторов). На каждом шагу в этой сонате Вы встретите самые оригинальные и новые гармонии, самые смелые модуляции, но при этом ничего резкого, ничего раздражающего ухо... Красота тем удивительная... В этой сонате все части хороши. Партия фортепиано написана превосходно, соединение фортепиано и скрипки не оставляет желать ничего лучшего. Чем больше я ее играю, тем больше она мне нравится» (147, с. 18—19). Своей столь высокой оценкой удачного дебюта Форе в сфере камерно-инструментальной музыки Танеев, по-видимому, поделился и с Л. Ауэром, которого он сопровождал по рекомендации Рубинштейна в качестве пианиста-аккомпаниатора в его первом концертном турне по России в феврале—марте 1876 года. Во всяком случае именно Ауэр является первым исполнителем и как скрипач, и как квартетист, и дирижер музыки Форе в России. Ему же принадлежит заслуга первого исполнения в Петербурге Скрипичной сонаты композитора. Так из уст Танеева

¹ А. Богомолец — сестра Мари Клера, близкая знакомая семьи Танеевых. Ей посвящен Третий ноктюрн Форе.

московские и петербургские музыканты узнают весть о появлении крупного феномена во французской музыкальной культуре. Все это предрасполагало к взаимному сближению между Танеевым и Форе, которое быстро перешло в прочную и длительную дружбу. Не менее восторженный отзыв о Скрипичной сонате Форе дает Сен-Санс, спустя много лет назвавший ее «гениальной» (82). О непосредственной реакции Сен-Санса на первое исполнение сонаты мы узнаем из письма Форе к Мари Клер: «Сен-Санс мне сказал, что он испытал в этот вечер печаль, которую должны ощущать матери, когда они видят, что их дети настолько выросли, что могут покинуть их» (см. 70, с. 75).

7 апреля 1877 года Сен-Санс публикует в «Музыкальной газете» статью о сонате Форе. Он пишет: «Мы находим в этой сонате все, что может пленять: новизну формы, поиск модуляций, интересные звучания, использование самых неожиданных ритмов; но превыше всего то очарование, которое исходит от произведения в целом, и побуждает обычную публику воспринимать самые непредвиденные вольности как вещи вполне естественные» (85). Статья кончается знаменательными словами: «Форе одним прыжком встал вровень с мастерами. Еще несколько произведений такой ценности, и его имя станет одним из самых прекрасных имен современного искусства».

1877 год стал переломным годом в жизни Форе. В апреле прекращается исполнительская деятельность Сен-Санса как церковного органиста, о чем с сожалением писал Видор, отмечая, что от его манеры игры «не отказались бы ни Бах, ни Мендельсон» (56). Большой орган храма Мадлен принимает Теодор Дюбуа, предшественник Форе на посту директора Парижской консерватории. Последний становится вторым органистом¹.

Хотя исполнительство не было его призванием, тем не менее, по отзыву Сен-Санса, «когда он этого хотел, Габриель Форе был органистом и пианистом первого

¹ Осуществились мечты ранней юности, высказанные во время прогулки по ночному Парижу в компании с Эженом Жигу после спектакля «Фауст», закончившегося уже после времени закрытия дверей в школе Нидермейера. «Ранним утром, находясь на вершине монмартрского холма, каждый сделал выбор своей будущей музыкальной вотчины. — Я буду органистом Нотр-Дам, — объявил Жигу. — А я — органистом [храма] Мадлен, — ответил Форе» (см. 61, с. 39).

ранга» (69, с. 27). С 1874 года он числился официальным заместителем Сен-Санса, в апреле 1877 года, наконец, занимает место своего учителя в храме Мадлен. Перемена происходит и в местожительстве композитора: из дома № 7 по Пармской улице IX квартала переезжает в VIII квартал в дом № 13 по улице Монье (ныне ул. Берна), где недалеко от особняка Виардо он поселяется в удобной и благоустроенной квартире вместе со своим верным другом и учеником Андре Мессаже.

На молодого композитора обращает внимание обладающий острым чутьем на выдающиеся музыкальные таланты «папаша Амель», который становится до 1906 года постоянным издателем всех последующих его произведений. На первых порах Амель предлагает ему довольно жесткие условия: 50 франков за мелодию «без последующих прав на продажу»! (см. 52, с. 177). Для сравнения напомним, что такие в свое время популярные салонные композиторы, как Софи Аль или Антуанет Полин де Монте получали за один романс 1000 франков, тогда как за партитуру «Осуждение Фауста» Берлиозу заплатили всего 700 франков! (18, с. 232). Стоит ли поэтому попрекать в скупости «папашу Амеля», который хорошо знал законы социального мира, в котором жил, и тем не менее пошел даже на некоторый риск, заключая договор с «нерентабельным» композитором. Как пишет Маргарита Лонг, «было время, когда мадам Амель закрывала банки с вареньем нераспроданными нотами Форе» (61, с. 32).

Творческий успех и признание в кругу друзей придали решимость Форе, целиком захваченному глубоким чувством, которое он уже не в силах был скрывать. С трепетом он входит в дом Полины Виардо, в котором надеялся обрести прочное убежище от зыбкости, неустойчивости бытия, и про который потом скажет: «Нет больше видений, и иногда мрачных, как сфинкс, которые причинили мне столько страданий. Прочь мерзкие воспоминания!» (69, с. 25). Наконец, роковой шаг сделан: в июле 1877-го объявляется помолвка Габриеля Форе с Марианной Виардо. Через месяц невеста покидает своего жениха, отправляясь принимать «морские ванны» на берег Нормандии. Удрученный Форе уезжает в Катре, пытаясь заглушить растущую тревогу пылкими письмами к своей возлюбленной (26). В них он

торопится высказать все, что накопело за годы молчаливого обожания.

Ответы невесты уклончивы, что вызывает тревогу у Габриеля Форе. Мать Марианны успокаивает его сомнения: «Имейте в виду, что мы все в семье любим вас и что вы отныне наш... Можете не сомневаться, что Марианна любит вас так же, как вы любите ее» (32, с. 58).

Единственный, кто не обманывался в происходящем, был Тургенев, который искренне сочувствовал молодому другу, пытаясь помочь в том, что не суждено было испытать ему самому. «Очень мило и очень хорошо с твоей стороны, что ты поддерживаешь несчастного Форе, — писал он Клоди Виардо, сестре Марианны, — я очень люблю этого парня и был бы рад видеть, что Марианна отвечает взаимностью на его чувства. Однако, признаюсь, это мне кажется затруднительным: Марианна, по-видимому, не склоняется к замужеству... Но между тем она не испытывает страха остаться девушкой и превратиться в старую деву!.. И в конце концов, жена Форе не заслуживала бы сожаления» (93, с. 276). Но благородный Иван Сергеевич не смог спасти своего неудачливого друга от удара судьбы: в начале октября Марианна расторгает помолвку и возвращает Форе пакет писем, на котором он мог бы начертать горькие слова Шопена: «мое горе».

Разрыв поверг Форе в состояние полного оцепенения. Душевные страдания вызывают сильное нервное расстройство: его мучают приступы острой боли в голове и ушах — предвестники будущей страшной болезни. Чувством безнадежности и незащищенности проникнуты строки письма Форе, в котором он пытается даже как-то оправдать свою бывшую невесту: «Я умоляю вас не слишком осуждать несчастного ребенка, виновного только в том, что она боится меня, тогда как все мои мысли направлены к одной цели: сделать ее самой счастливой, так сильно она была любима» (69, с. 25—26). Отзвуки смятенного чувства слышны и в Первом фортепианном квартете (1879), и в вокальном триптихе «Поэма одного дня» (1880), и в Элегии для виолончели и фортепиано (1883). Покидая дом Виардо, Габриель Форе расставался не только со своей любовью, но и со всем тем, что мешало ему идти своей дорогой. «Этот разрыв, может быть, не был для меня несчастьем, ибо в дорогом мне доме Виардо продолжали бы стре-

миться к тому, чтобы я свернул со своего пути» (см. 32, с. 59).

Однако его внутренняя свобода досталась нелегко. Отныне в творчество Габриеля Форе входит «чувство потерянности» (44, с. 268). В светлом гармоничном мироощущении композитора образовалась брешь (следы незаживающей сердечной раны!), сделавшая его надолго чувствительным и восприимчивым к религиозно-мистической отрешенности в позднеромантическом искусстве конца века. Именно в это трудное для него время Форе приходит к мысли, что «воображать, в художественном смысле этого слова, означает пытаться точно выразить все лучшее в наших желаниях, все то, что превосходит действительность. Тем более цель музыки состоит в том, чтобы поднимать нас как можно выше над всем сущим» (32, с. 135).

И как предвосхищение поворота в творчестве Габриеля Форе этот исключительно насыщенный событиями переломный год завершается встречей с одним из последних могикан романтического искусства XIX века — «веймарским аббатом» Ференцем Листом. Стараясь как-то отвлечь Габриеля Форе от горестных размышлений, Сен-Санс приглашает его с собой в поездку по Германии. 2 декабря они присутствуют на премьере отвергнутой парижскими театрами оперы «Самсон и Далила», поставленной в Веймаре под управлением Листа, где Сен-Санс представил своего ученика гениальному музыканту. По словам сына композитора, Габриель Форе, «очутившись перед чудесным старцем, стал бледен и его начало трясти» (32, с. 52).

Следующий год приносит ему первый контакт с поздним искусством Вагнера. Вместе с Мессаже Форе слушает в Кельне «Золото Рейна» и «Валькирию». Целиком с вагнеровской тетралогией они знакомятся в Мюнхенском оперном театре в сентябре 1879 года. Это путешествие по городам Германии способствует дальнейшему музыкальному развитию Форе.

К тому времени композитор завершает задуманный им еще осенью 1876 года Первый фортепианный квартет и посвящает его Юберу Леонару. Только спустя два года после разрыва с Марианной Винардо он пришел в себя и смог продолжить работу над новым произведением камерно-инструментальной музыки. В нем Габ-

риель Форе, следуя примеру учителя, претворяет на «французский манер», как и в Скрипичной сонате ор. 13, традиции Баха, Бетховена, Мендельсона и Шумана. Но уже в Балладе для фортепиано ор. 19 можно усмотреть несомненное влияние Листа. Музыка автора «Утешений» и «Поэтических и религиозных гармоний» находит живой отклик в душе Форе, жаждущего забвения в созерцании природы. Аналогичные черты он ищет и у Вагнера. По мнению Кортто, одного из лучших интерпретаторов Баллады Форе, это произведение навеяно «впечатлением от природы, аналогичным тому, которое внушила Рихарду Вагнеру его музыкальное изображение „Шелеста леса“» (69, с. 39—40).

Увлечение Вагнером захватывает и других молодых французских композиторов. Вагнеровские паломничества совершают друзья Форе д'Энди, Дюпарк, Э. Шабрие, Камиль Бенуа. Наступает эпоха, пишет Р. Роллан, когда «французские музыканты переводили на язык Вагнера мысли Гуно и Массне» (135, с. 435).

С этой первой волной вагнеризма во французской музыке столкнулся Танеев, проводивший лето 1880 года в Париже и Ипоре, где он вновь встречается с давними приятелями по Национальному обществу: Форе, д'Энди, Бенуа. И его очень удивила резкая перемена в творческой манере французских композиторов. 6 августа Танеев пишет Чайковскому: «В музыке моих... друзей меня поразило одно общее свойство, которое мне до сих пор не бросалось так ясно в глаза. Именно: гамма перестает иметь семь нот, а включает в себе целых двенадцать и не только в мелодиях, но и в гармонии. Тональности нет; правило одно: после всякого аккорда можно взять всякий другой, к какой бы гамме он ни принадлежал. Вся изобретательность обращается в эту сторону — найти такое последование аккордов, какого до сих пор ни у кого не было» (147, с. 54).

Этот процесс освоения французскими музыкантами вагнеровского хроматического стиля можно наблюдать и в творчестве Габриеля Форе. Несомненно, Форе скорее примыкал к вагнеристам, нежели к «браминам», что сразу уловил Танеев, все более солидаризировавшийся с венским классиком. Недаром его называли «русским Брамсом». Это наметившееся в 80-е годы расхождение во взглядах между Танеевым и Форе — первый внешний симптом отхода французского

композитора от строго классических традиций в искусстве XIX века, развиваемых по-разному Сен-Сансом, Брамсом, Танеевым. Последняя дань этим тенденциям в творчестве Форе — Скрипичный концерт ор. 14 (1878) и Симфония d-moll ор. 40 (1884), исполненная Колонном в Шатле 15 марта 1885 года. Есть в них и ростки будущего, которые дадут обильные всходы в более привычном для композитора жанре камерной музыки через два-три десятилетия.

Сближение Форе с Франком, которое можно заметить и в других произведениях 80-х годов, встретило горячую поддержку учеников последнего; вторичное исполнение симфонии Форе состоялось через полгода в Анвере под управлением д'Энди, наиболее последовательного представителя школы Франка (88). Находились и другие точки соприкосновения творческих интересов: это постоянное влечение Форе к старинной музыке, воспитанное у него школой Нидермейера. И все же это сближение не было достаточно прочным, чтобы считать ученика Сен-Санса приверженцем его антипода. Творческая эволюция Форе в рассматриваемый период убеждает в том, что он постоянно нарушал две основные заповеди этого направления: непререкаемое почитание вагнеровского культа и строгое следование религиозному *credo* их учителя.

Вторжение Вагнера во французскую музыку нарушило союз бывших единомышленников. Раздраженная антипатия Сен-Санса непонятна Форе, хотя и в нем творчество Вагнера вызвало на первых порах двойственное чувство. Присутствуя в 1880 году, снова в Мюнхене, но уже в компании с Теодором Дюбуа, на представлении «Мейстерзингеров», Форе буквально «задыхается от восхищения», как он выражается в письме к Мари Клер. Но он «удручен слабостью «Тангейзера». Это намного ниже того, что я ожидал». Не вполне его удовлетворяет и «Лоэнгрин»: «Первое действие меня очаровало, второе заинтересовало и взволновало еще больше, но третье, начиная с конца дуэта, мне показалось бесконечным и наваяло на меня скуку» (69, с. 34).

Вагнеровская же тетралогия побуждает Форе и Мессаже сочинить насмешливо-иронический музыкальный шарж в духе буффонного искусства Э. Шабрие — Кадриль на лейтмотивы «Кольца нибелунга», которую они

с энтузиазмом исполняют на фортепиано в четыре руки в салоне Мари Клер.

В отличие от учеников Франка, вставших в длительный «вагнеровский шок», Габриель Форе все более склоняется к оставшемуся в тени вагнеровского гения Листу¹. Этим он еще связан с Сен-Сансом, от которого с годами удаляется все дальше и дальше, что нисколько не препятствует их дружбе, продолжавшейся вплоть до смерти учителя Форе в 1921 году.

Увлеченно работает Форе над Балладой — своим этапным произведением. К весне 1881 года композитор завершает его транскрипцию для фортепиано и оркестра, посвящая Балладу Сен-Сансу. 23 апреля — первое исполнение Баллады в Национальном обществе под управлением Колонна (солист сам композитор). У Форе возникают замыслы новых фортепианных произведений. 1882 годом помечены первый экспромт и первая баркарола. В июле того же года Форе вместе с Сен-Сансом посещают в Цюрихе Листа. Форе показывает ему Балладу.

Беседа о ней с Листом хорошо запомнилась Форе. «Я думал, не слишком ли она длинна, и сказал об этом Листу. Последний меня удостоил замечательной репликой: «Слишком длинная, молодой человек, это не имеет смысла. Пишите так, как думаете» (61, с. 55). Баллада заинтересовала Листа новизной письма, и он решил просмотреть ее за фортепиано, «но в конце пятой или шестой страницы сказал: «У меня нет больше пальцев», — и попросил меня продолжать, чем привел меня в большое смущение» (20). На прощание Лист дарит французскому композитору свою фотографию с такой надписью: «Ф. Лист Габриелю Форе с высоким уважением и сердечной преданностью».

Список произведений Форе, созданных к 1882 году, завершают хор «Ручей», «Messe Basse» для трехголосного женского хора в сопровождении органа, мифологическая сцена «Рождение Венеры» для солистов, хора и оркестра, наконец, романсы «Нелль», «Корабли» на стихи «парнасцев» Леконта де Лиля и Сюлли Прюдома и ряд прекрасных «мелодий» на тексты Армана Сильвестра («Путник», «Осень», «Наша любовь», «Секрет»), в которых на смену куплетно-строфическим формам

¹ Впоследствии Форе отзовется о Листе, как о «божественном покровителе всех художественных открытий» (22, с. 131).

романсов Гуно приходят свободные композиции вокальных поэм Листа. К поэзии Сильвестра, этого постоянного либреттиста Массне, композитор обращается и позже («Брошенный цветок», «Страна мечтаний» ор. 39, 4-голосный Мадригал ор. 35).

Многогранное в своих проявлениях творчество Форе входит в пору зрелости. Наступает время плодотворной композиторской деятельности. Одно за другим появляется в течение 80-х годов большое количество произведений (более 60), выдвинувших композитора в первый ряд выдающихся французских музыкантов. Этому способствовали и значительные изменения в его личной жизни.

В 1881 году выходит замуж за известного в кругах парижских музыкантов композитора Альфонса Дювернуа бывшая невеста Форе Марианна Виардо. Венчание происходит в храме Мадлен, где вместо отсутствовавшего (!) Форе играл на органе Сен-Санс. Рвутся последние интимные связи с домом Виардо, окончательно увядающие со смертью Тургенева. Но личное обаяние композитора, находящегося в расцвете таланта, влечет к нему все новых поклонников его творчества. Артистические салоны Эмиля Штрауса, Мадлен Лемер, Маргариты Боньи оказывают радушный прием приобретающему известность Форе. В этом расширяющемся кругу ценителей его искусства и известные исполнители: скрипач Эжен Изаи, пианисты Луи Дьемер и Рауль Пюньо, певицы Тереза Руже и Жанна Ремакль.

19 февраля 1881 года на место умершего профессора консерватории Анри Робера был избран в члены института Сен-Санс, который знакомит Форе с некоторыми из «бессмертных» — писателем Александром Дюма (сыном), со скульптором Э. Фреме. Дом последнего стал особенно дорог Габриелю Форе: в нем он нашел свое личное счастье в лице дочери скульптора Мари Фреме. Неожиданной радостью обретения взаимной любви Форе делится со своим отцом. 28 января 1883 года Тусен Форе в письме к Эммануэлю Фреме посылает свое отеческое благословение, в котором гордость за сына трогательно сочетается с удивительной скромностью:

«Милостивый государь! Мой сын Габриель известил меня о намечающемся браке между Вашей дочерью и им, но, давая знать об этой доброй новости, он мне го-

ворил в таких теплых выражениях о своем счастье иметь возможность соединиться с такой семьей, как Ваша, что я могу от своего имени лишь приветствовать перспективу такого союза для моего самого младшего из детей, который мне очень дорог. Мадемуазель Фреме принадлежит отцу, который считается среди именитых людей артистического мира одним из самых выдающихся художников нашего времени, и матери, которая смогла привить и развить в своей дочери самые лучшие качества ума, сердца и характера; и так как, да позволено мне будет сказать без ложной скромности, эти же качества также имеются и у Габриеля, предполагаемый брак не мог бы быть более удачным, и все говорит за то, что он будет самым счастливым...» (32, с. 21—22).

Через два месяца, 27 марта, состоялась свадьба Габриеля Форе с Мари Фреме. От этого брака родились два сына: Эммануэль (29 декабря 1883 года — 6 ноября 1971), профессор биологии в *College de France*, и Филипп (28 июля 1889—19 ноября 1954), писатель и философ, автор монографий о Габриеле Форе и Эммануэле Фреме. Сен-Санс, незадолго до этого потерявший двух своих сыновей и расставшийся с женой, с пылкостью одинокого человека привязался к семье своего ученика.

В тишине и уюте семейных радостей создается фортепианная музыка начала 80-х годов (два вальса-каприза, три экспромта, четыре баркаролы, пять ноктюрнов); первым исполнителем ряда этих произведений был Камиль Сен-Санс. Обращаясь вслед за Листом к наследию Шопена, Форе дает, подобно русским шопенистам — Лядову, Скрябину, — собственную интерпретацию идей и образов польского музыканта, которая по достоинству оценена Ю. А. Кремлевым: «Вот уже мир вполне определившийся. Легко осудить его как мир, оторванный от непосредственных волнений и конфликтов жизни. Действительно, Форе удастся достичь такой невозмутимой созерцательности (даже в моменты драматизма), такой хрустальности мелоса, такого постоянства гармонии и ритма, что мы будто переносимся в зачарованное царство. В очень многом Форе идет, конечно, от гутирования Шопена, и его изысканно-орнаментальное переосмысление Шопена в чем-то сродни лядовскому (там, где Лядов не опирается непосредственно на фольклор). Но Форе, пожалуй, еще пристрастнее

дистиллирует эмоцию. Требования изящества и безупречности — на каждом шагу. «Что бы ни было, а прекрасное выше всего», — говорит искусство Форе. И именно в этом его ценные черты, несмотря на всю односторонность и ограниченность» (125, с. 110):



Между тем волна вагнеризма, усилившаяся после кончины немецкого композитора 13 февраля 1883 года в Венеции, достигает кульминации. В сезоне 1884/85 года глава новой концертной организации Шарль Ламурё исполняет I и II акты «Тристана и Изольды», производящие гипнотическое воздействие на артистический мир Парижа. Возникает «Revue Wagnerienne» (1885), в котором сотрудничают поэты П. Верлен, С. Малларме, Ж. Ришпен, Вилье де Лиль-Адан, писатели Ж. Гюисманс, К. Мендес, художник О. Редон, композитор К. Бёнуа. Возобновляются паломничества в Байрейт, где, по завещанию композитора, исполнялось его последнее творение — опера-мистерия «Парсифаль» (без права постановки в других театрах) ¹.

В эту священную для каждого вагнерианца Мекку стремится попасть и Форе. Но обремененному семьей

¹ Воля композитора была нарушена только в 1913 году по истечении срока действия авторского права и по требованию мировой музыкальной общественности. Среди защитников интересов широкой публики был и Шёнберг (см. 149).

скромному церковному органисту-капельмейстеру такое желание казалось неосуществимой мечтой. На помощь приходят друзья, которые организуют по инициативе m-me Боньи денежную лотерею. И вот мечта сбывается: летом 1884 года Габриель Форе и Андре Мессаже направляются в Байрейт.

«Парсифаль» оставляет неизгладимое впечатление на многие годы. Вот одно из признаний композитора, приводимое Г. Форм: «Я почувствовал, что захвачен необычайным образом Парсифалем» (21, с. 91). Об этом же свидетельствует и статья Форе, приуроченная к моменту первого представления «Парсифаля» в Парижской опере (в 1914 г.). Обычно столь скупой на похвалу, здесь он меняет привычный тон, не скрывая восхищения последним творением Вагнера: «Блестящий закат и умиротворенный покой грандиозного искусства, удивительный шедевр могущественного и светлого величия, его нельзя причислить ни к одному из предшествующих произведений Вагнера, наполненных смятением человеческих страстей» (69, с. 35).

Свое 40-летие, отмеченное общественностью присуждением ему за камерную музыку премии Академии изящных искусств, композитор встречает в напряженных раздумьях о судьбе французской музыки. Мысль композитора на распутье. Сен-сансовский идеал «галльского искусства» кажется ему теперь слишком поверхностным. Не приемлет он до конца и вагнерианства школы Франка.

Обдумывая свое отношение к развернувшейся в национальном обществе борьбе между Сен-Сансом и учениками Сезара Франка, Габриель Форе пишет Полью Руже в сентябре 1885 года: «С точки зрения теории, так охотно принимаемой, французской музыке следует быть легковесной и изысканно нарядной, тогда как немецкая музыка должна быть тяжеловесной, плотной или невнятной, как свидетельство глубокомыслия. Я же считаю, в противоположность этому, что настоящий одаренный музыкант создает музыку, не подчеркивая национальность» (33, с. 12). В поисках опоры против всепроникающего влияния вагнеризма пристально вслушивается он в русскую музыку.

Но в отличие от следующего поколения французских композиторов Форе не принимает эстетику «кучкизма», отвергает и широко распространенный в музыке

XIX века прием цитирования народных мелодий, к которому, в частности, прибегал д'Энди: «Итак, не что-нибудь иное, а именно это я имею в виду, когда касаюсь русской школы, Чайковского в особенности, который из-за боязни вызвать неудовольствие своей страны чаще всего заимствует народные темы, развивая их с большим или меньшим искусством. Я сказал бы то же самое о Брамсе с венгерскими темами и о Григе, который завоевал себе прекрасную репутацию песнями своей страны» (33, с. 12).

Примечательно, что примерно в это же время (1880 — 1882) юного Клода Дебюсси, находившегося на службе у Н. Ф. фон Мекк в качестве домашнего пианиста-концертмейстера, интересует в творчестве Чайковского лишь то, что критикует Габриель Форе — отголоски «кучкизма» в его ранних произведениях. Но тем сильнее Форе очарован зрелым искусством русского композитора, развивающего пушкинскую традицию «европейскости», традицию, с которой французского композитора впервые познакомил И. С. Тургенев. Именно эту сторону в творчестве Чайковского, музыку которого французские композиторы третируют как «ненациональную», станет впоследствии защищать, но уже после смерти Форе, от парижских ревнистых приверженцев петербургской композиторской школы Игорь Стравинский (см. 112, с. 29, 30, 34, 45—46).

О симпатии Форе к главе московской композиторской школы свидетельствует обсуждение в цитированном выше письме к Полю Руже проекта собственной оперы на сюжет пушкинской поэмы «Полтава», использованный Чайковским. Там же Форе формулирует свое новое творческое сгедо, перекликающееся с эстетическими воззрениями русского композитора: «Я попытаюсь высказать свои самые лучшие человеческие чувства в манере выражения еще более человеческой, насколько это возможно».

Приехавший в Париж в 1886 году П. И. Чайковский сразу же уловил нечто себе родственное в искусстве французского композитора. 11 июля он пишет С. И. Танееву: «Познакомился с некоторыми музыкантами, в том числе с Вашим приятелем Форе, который мне чрезвычайно понравился как человек и как музыкант. Слышал... превосходный квартет Форе» (147, с. 139).

А вот для сравнения запись полмесяца спустя в его дневнике о музыке другого французского композитора, пользующегося несравненно большей славой, чем Форе, и на которого Чайковский десятилетием раньше возлагал огромные надежды: «Ах, как тошен Massenet!!!» (146, с. 85).

Эти контакты значительно расширяются во время концертов русской музыки на Всемирной парижской выставке 1889 года, где прозвучали произведения Балакирева, Бородина, Кюи, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Аренского, Глазунова. Последний писал об этих концертах, проходивших под управлением Н. А. Римского-Корсакова: «Французские композиторы и музыканты, среди которых я могу назвать такие известные имена, как Жюль Массне, Лео Делиб, Андре Мессаже, Габриель Форе, Рауль Пюньо, Полина Виардо и многие другие, с большим интересом следили за русскими концертами, и многие из них присутствовали на репетициях» (105, с. 150).

Увлеченный новым художественным миром Форе сближается еще с одним русским музыкантом — Глазуновым. В письме к С. Кругликову Глазунов вспоминает о вечере в доме Форе¹: «Я был в гостях у композитора Форе, где присутствовали молодые музыканты, которые во время исполнения «Антара» в 4 руки на фортепиано² подпевали темы и средние голоса, совсем наподобие братьев Blumenfeldов» (106, с. 132—133).

Итак, Глазунов и Танеев, самые молодые представители петербургской и московской композиторских школ, — друзья Форе. Какая замечательная встреча выдающихся музыкантов, которым судьба уготовила в будущем стать директорами трех крупнейших консерваторий Европы!

Но вернемся к 1885 году, когда явственно обнажилась внутренне противоречивая двойственность духовных тяготений композитора. Условно говоря, «Мазепа» и «Парсифаль» — вот крайние точки притяжения в исходной равнодействующей линии для дальнейшего развития творчества Форе начиная с середины 80-х годов. Заострению противоречий в творческом облике компо-

¹ Вечер состоялся 30 июня, на следующий день после второго концерта русской музыки.

² Исполнителями были Р. Пюньо и А. Мессаже.

зителя во многом способствовало утверждающееся к этому времени во французской поэзии направление символизма, влиянию которого он был особенно податлив в силу целого ряда выпавших на его долю жизненных испытаний.

25 июля 1885 года в Тулузе умирает Тусен-Оноре Форе. За смертью отца, открывающей самый тяжелый период в жизни композитора, следует еще одна невосполнимая утрата: кончина 31 декабря 1887 года его матери Мари Форе.

К личным бедам приходят другие, связанные с его привязанностями в артистическом мире. С 1885 года в результате нервного потрясения прекращается творческая деятельность Дюпарка, одного из близких друзей Форе. Уходят из жизни Лист (1886) и Франк (1890) — композиторы, оказавшие огромное духовное влияние на молодого Форе. В это пятилетие «сплина» (1885—1890)¹ таившаяся в глубине души предрасположенность к скорбной печали, к элегической медитации прорывается наружу, вытесняя светлые, радужные чувства первых лет семейной жизни. Начатая Балладой в 1881 году серия пленительных в своей возвышенной поэтичности фортепианных произведений обрывается четвертой баркаролой 1886 года. Следующее произведение для этого инструмента — третий вальс-каприз — появится только в 1891 году.

Смятением полон Второй фортепианный квартет ор. 45 (1885—1886), посвященный фон Бюлову. В этом замечательном произведении реминисценции из счастливой поры детства чередуются с кошмарными видениями смерти.

Романс «Слезы» (1888) на стихи последователя вийоновской традиции социального протеста Жана Ришпена² раскрывает доминирующее настроение в творчестве Форе второй половины 80-х годов. В это же время композитор обращается к поэзии Верлена, по словам Анатоля Франса, «самого оригинального, самого грешного и самого мистичного, самого сложного и самого

¹ Определение Ж.-М. Некту.

² Жану Ришпену принадлежат: очерк о Валлесе «Путь бунтовщика», где с сочувствием изображена Парижская коммуна, сборники стихов «Песнь босяков», «Богохульство», драма «Бродяга», роман «В смутное время» и другие произведения.

простого, самого смятенного, самого безумного, но уж конечно и самого вдохновенного и самого подлинного из современных поэтов» (142, с. 234). С романа «Сплин», подсказавшего Некту меткое определение данного периода, открывается «верленовская» серия «мелодий» Форе. Возникает ряд вокальных и хоровых произведений религиозного характера: «O, Salutaris», «Maria, Mater gratiae» op. 47 (1888), «Ecce fidelis servus» op. 54, «Tantum ergo» op. 55 (1890). Апогеем этой поры и всего творчества раннего Форе становится *Messe de Requiem* op. 48 (1887—1888) — эта «великая колыбельная смерти» (*Э. Вюйермоз*). Созданию Реквиема предшествовала глубокая физическая и душевная депрессия. По свидетельству сына, «головные боли, которые он ощущает с юности, его мучают почти ежедневно. Он испытывает нестерпимые головокружения, и на улице он вынужден иногда прислоняться к стене какого-нибудь дома, чтобы не упасть» (32, с. 70). Но музыка самого Реквиема красноречивее любых свидетельств говорит о том, что жизнелюбивый дух композитора не был сломен чередой несчастий.

Реквием Форе, первое исполнение которого состоялось под управлением автора в храме Мадлен 16 января 1888 года, был восторженно принят последователями Франка во главе с д'Энди, незадолго до того получившими лидерство в Национальном обществе. Президентом стал Сезар Франк, оттеснив Сен-Санса. Последний впоследствии скажет о новом руководителе Национального общества: «Из этого большого таланта хотят сделать гения. Это ни в коей мере не мое мнение» (75, с. 113). Отношение Форе к Франку и его школе было сложнее. Невозможно отрицать в камерно-инструментальной музыке Форе черты, родственные школе Франка. Но, как и в вокальных произведениях, Форе развивает в Реквиеме традиции не столько Франка, сколько Гуно и Листа, взятые в жанре духовной музыки. Вслушаемся в «григориански сладостное» звучание «*Sanctus*», «*Agnus Dei*» или заключительного номера «*In Paradisum*», впитавшее в себя и нежную чувствительность Гуно, и возвышенную просветленность Листа. Насколько эта благородно-утонченная музыка мягче, проникновеннее музыки «Северной симфонии» (1886) или «Ферваала» (1889—1891) д'Энди, столь рационально безуп-

речной в своей ясности. Здесь уместно привести слова Дюфурка о творчестве главы последователей Франка: «Эта музыка, написанная скорее умом, чем продиктованная чувством, ищет в строгости элегантность, отточенный язык, но, не прекращая быть сдержанной, она не оставляет места для сокровенного в эмоции, для интимных моментов и всех благоуханий неприметных ароматов, которые мы находим у Габриеля Форе» (17, с. 329—330).

Различие было и в другом: если д'Энди более склонялся к готическому стилю средневековья, то Форе — к романскому стилю, сохраняющему преемственность с античным духом.

Хорошо это понял К. Бенуа, первым отметивший «*esprit antique*» глубоко человеческого в своем проникновенном лиризме Реквиема Форе (2). Это меткое наблюдение уточнил Филипп Форе-Фремье, указывая на сцену «Елисейских полей» из «Орфея» Глюка как «на постоянный объект восхищения» для автора Реквиема еще со времен школы Нидермейера: «Соответственно с его вкусом ясность и таинственность находятся там в соприкосновении с простотой и совершенством» (32, с. 68). В этом Форе видит идеал искусства. Теперь, ретроспективно, понятно появление в творчестве «поэта интимности» мифологической сцены «Рождение Венеры», романсов на стихи автора «Античных стихотворений» Леконта де Лиля, так же как вполне оправданным кажется тяготение этого мастера камерного жанра к крупным формам симфонии. Но то, что было подспудным, явственно обнаружилось в музыке для театра, написанной после завершения Реквиема: в «Калигуле» по трагедии А. Дюма и «Шейлоке» по комедии Шекспира «Венецианский купец» в обработке Э. Арокура (поставлены в театре «Одеон» 8 ноября 1888 г. и 17 декабря 1889 г.). Этим произведениям композитора еще недостает ни должной психологической глубины, ни тем более античной монументальности.

Эти стороны стиля — психологизм и монументальность — Габриель Форе по отдельности разрабатывает в камерной (вокальной и инструментальной) музыке 90-х годов, чтобы прийти к синтезу в позднем творчестве, в котором он выступает как крупнейший мастер французского музыкального искусства первой четверти XX века.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Консерватория. Независимое музыкальное общество

У Форе нет и никогда не будет возраста.

Камиль Сен-Санс

В конце 1890 года Сен-Санс, почти не оказывающий никакого влияния на музыкальную жизнь французской столицы, отплывает на Цейлон, лишь эпизодически возвращаясь в Европу и в Париж по личным неотложным творческим делам. Руководство Национальным обществом полностью переходит в руки д'Энди, ставшего после смерти Франка президентом этого общества. Стремясь к реформации французской музыки, д'Энди основывает в 1894 году вместе с Шарлем Бордом и Александром Гильманом *Schola cantorum* — Высшую музыкальную школу, объединившую вокруг себя значительную группу учеников Франка. В ее стенах получили образование многие крупные французские композиторы XX века, в том числе Альбер Руссель, Деода де Северак, Альберик Маньяр, Поль Ле Флем, Гюстав Самазей, Эрик Сати, Эдгар Варез. Строго историческим методом изучения музыки от ее зарождения до современного состояния *Schola cantorum* противостояла поверхностной рутине Парижской консерватории, лучшим классом композиции в которой был в то время класс Массне, ученика А. Тома. Творчество последнего, уже более двадцати лет возглавлявшего это заведение, вызвало известную ироническую шутку Э. Шабрис: «Имеются три типа музыки: хорошая, плохая и музыка Амбруаза Тома» (75, с. 24).

О консервативности взглядов Тома в Национальном обществе ходили легенды. Но факты не менее красноречивы. Когда в 1891 году скончался Эрнест Гиро и Сен-Санс выдвинул кандидатуру Форе, директор Парижской консерватории заявил про этого «опасного революционера»: «Форе? Никогда! Если его назначат, я выйду в отставку» (47, с. 17). Место Гиро занял первый органист храма Мадлен Т. Дюбуа, а Форе, работавший там же

капельмейстером и давно мечтавший освободиться от тягостной для него церковной службы, был утвержден в одной из должностей, занимаемой ранее учителем Клода Дебюсси, — в должности инспектора музыкального образования. В его задачу входило обследование провинциальных консерваторий.

Schola cantorum, уравненная впоследствии в правах с Парижской консерваторией, выгодно отличалась от последней прогрессивной для своего времени методикой преподавания. В этом, несомненно, большая заслуга основателя второй консерватории Парижа Венсана д'Энди. Но по мере усиления ее влияния Национальное общество утрачивало свою самостоятельность, превращаясь фактически в филиал этой школы. Становилась все более очевидной некоторая односторонность в общей направленности развития, которую французская музыка получала в результате активной творческой, исполнительской и педагогической деятельности д'Энди — убежденного последователя эстетических и художественных принципов Вагнера. И даже много лет спустя в книге «Рихард Вагнер и его влияние на французское музыкальное искусство», изданной в 1930-е годы, д'Энди тенденциозно распространяет свою приверженность к байрейтскому мастеру на всех крупных французских музыкантов эпохи «обновления», включая и антивагнерианца Дебюсси. «Искусство Дебюсси, бесспорно, — от искусства автора „Тристана“» (40, с. 84; 150, с. 28—29).

В действительности же все было несколько иначе. Жесткий курс Schola cantorum породил в Национальном обществе сильную оппозицию против учеников Франка. Талантливая композиторская молодежь, ищущая неизведанных путей и не желающая подчиниться «непогрешимым» догмам д'Энди, явно тяготится его германской ориентацией. Как реакция на вагнерианство возникают увлечения итальянским веризмом, русским «кучкизмом». В атмосфере политического альянса между Францией и Россией в 90-е годы заметно возрастает интерес французской общественности к русской музыке. В 1892 году членом-корреспондентом Парижской академии избирается П. И. Чайковский. 15 октября 1893 года известный журнал «Парижское эхо», много сделавший для пропаганды во Франции творчества Тургенева, Толстого, Достоевского, организует под управлением Колонна грандиозный фестиваль русской музыки, по по-

воду которого Л. Брюно писал: «В настоящий момент, когда Франция пышно чувствует Россию, выходя из первого концерта Колонна, умно организованного в честь славянской музыки, мне представляется полезным искать, какими свойствами мысли музыкальная молодежь обоих народов оказывается объединенной под одно знамя и какой общий пыл побуждает ее к тем же завосваниям» (4).

Оппозиционное движение «независимых», лидером которого становится Дебюсси, достигает своих первых ощутимых успехов к 1894 году. 22 декабря этого года в Национальном обществе состоялось первое исполнение «Прелюдии к „Послеполудню фавна“» Дебюсси, «которая явилась как бы манифестом импрессионизма в музыке» (125, с. 259).

Таким образом, мы подходим к важной вехе в истории французской музыки данного периода: 1894 год — это одновременно год возникновения *Schola cantorum*, насаждавшей культ Вагнера, и противостоящего основным ее устремлениям нового музыкального направления. Какова же позиция Форе в этот ответственный момент развития французской музыки? Трудно на этот вопрос ответить однозначно. Но в любом случае не следует считать, что он «находится в стороне от бурных потрясений художественной жизни Франции, связанных с зарождением новых радикальных течений в литературе и искусстве» (150, с. 34—35).

Одним из первых Форе обращает внимание на молодого лауреата Римской премии Клода Дебюсси, с которым имеет общих знакомых из числа оказывающих поддержку всему новому и непризнанному в искусстве. Это граф Робер де Монтестье, друг Марселя Пруста, и княгиня Эдмон де Полиньяк, чей парижский дом на улице Кортамбер стал настоящим сенаклем музыкального авангарда от Шабрие до Стравинского и Пуленка.

Во всеуслышание Форе объявляет «Пять стихотворений Боллера» Дебюсси произведением гения (125, с. 216). Какое-то время творческие пути обоих композиторов идут параллельно. Начиная с 1888 года они работают над одними и теми же замыслами (музыка к стихам Поля Верлена, к пьесе Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда»).

Переплелись и их жизненные судьбы: артистическое и женское обаяние певицы Эммы Бардак вызвало се-

мейную драму в личной жизни каждого из них, навсегда нарушив установившиеся вначале дружеские взаимоотношения между ними (впоследствии Эмма Бардак стала второй женой Дебюсси).

Но не в интимно-личном кроется причина резкого охлаждения Форе к Дебюсси в период расцвета его искусства. Только что-то более глубокое, похожее на духовно-психологическую несовместимость могло породить следующую фразу, полную искреннего удивления и сожаления: «Не нужно никогда мне говорить о Дебюсси; если я люблю Дебюсси, то больше не люблю Форе. Как же тогда быть Форе?» (96, с. 43). И лишь значительно позже Габриель Форе выскажет в присущей ему мягкой и осторожной форме свое порицание новому направлению: «Некоторые музыканты пытались в своих произведениях упразднить чувство и заменить его ощущением, забывая, что ощущение есть в общем-то первое состояние чувства» (29, с. XIII). В начале же 1890-х годов он еще далек от этого порицания.

18 мая 1891 года Габриель Форе с томиком стихов Поля Верлена¹ покидает Париж, направляясь в Венецию по приглашению княгини Полиньяк, дружба с которой началась в годы «сплина» и скреплена посвящением романса «Слезы». Форе буквально упивается поэтической красотой пейзажей города дождей. «В кафе Флориан на площади, среди шума и водоворота венецианской толпы» (38, с. 120) он сочиняет ряд номеров своего первого вокального цикла на стихи Поля Верлена «Из Венеции». Этот цикл композитор посвящает гостеприимной хозяйке².

По возвращении в Париж Форе навещает любимого поэта, почти не выходявшего из лечебницы в последние годы своей страшной жизни (он умер в глубочайшей нищете в 1896 г.). О посещении Габриелем Форе госпиталя, где угасал поэтический гений несчастного, мы узнаем из лаконичной фразы письма Верлена к Малларме от 25 января 1891 года: «Был Форе» (55, с. 45). В искреннем сострадании к трагической судьбе поэта Форе всячески стремился как-то облегчить его горькую

¹ С поэтом Форе познакомился через посредничество поэта Андриана Ремакля, мужа Жанны Ремакль, одной из лучших исполнительниц верленовских романсов композитора.

² Княгине Полиньяк композитор посвятил впоследствии музыку к «Пеллеасу и Мелизанде».

участь. 16 августа 1892 года он получает от Поля Верлена письмо со следующей просьбой: «Мой дорогой Форэ! Ремакль мне подсказал, что, поскольку вы переложили стихи на музыку, нам причитаются какие-то деньги от музыкального издателя. Если этот факт достоверен, то как я был бы вам признателен, вам, имеющему возможность уже приличное время взывать от этого промышленника двойную пребенду, за предоставление мне того, что приходится на мою долю, как можно скорее. Я повторяю, как можно скорее, настоятельная нужда, оставшиеся долги и т. д. (И спасибо тысячу раз за ваше участие в подписке в мою пользу.) Увы! Еще болен, и поэтому мой адрес, я надеюсь, временный: улица Дибуга 96, больницы Бруссе, палата Лазег, койка 30.

Всего Вам хорошего.

П. Верлен.

Когда можно повидаться? Все дни с часа до трех. Я хотел бы кое-что сказать вам очень доверительно как раз относительно подписки» (55, с. 51).

Форэ сразу же откликнулся на просьбу Верлена, о чем мы узнаем из другого письма, подкупающего выражением сердечной признательности поэта к музыканту: «Пятница, полдень.

Мой дорогой Форэ!

Спасибо за ваше доброе вмешательство: Амель¹ был очень любезен. Меня можно видеть все дни с часа до шести. Приходить лучше до 3 часов, особенно если придти ненадолго! Чрезвычайно мучаюсь. Пишу для газет, которые, может быть, и никогда не купят. Какое ремесло, бог мой!

А с вами до скорого свидания, не так ли?

П. Верлен» (55, с. 52).

Памятником этой трогательной дружбы, скрасившей печальные дни увядания «интимнейшего из поэтов» (Брюсов) стал второй вокальный цикл «Воппе chanson» («Добрая песня»; 1892—1893), венчающий в творчестве Форэ верленовскую полосу «галантных празднеств»².

¹ Имеется в виду издатель Габриеля Форэ.

² Один из примеров преломления композитором верленовского образа «галантных празднеств» — Павана для оркестра и хора на текст Робера де Монтестье ор. 50, которой восхищался молодой Дебюсси. Под воздействием Форэ он пишет свою собствен-

История создания этого цикла связана в творчестве Форе с именем певицы Эммы Бардак, талант которой оставил неизгладимое впечатление в сознании композитора. «Я не писал никогда так стихийно, как «Воппе chanson», я могу, я должен добавить, что в содействии непосредственности понимания, по крайней мере, равная доля принадлежит той, которая осталась самой волнующей исполнительницей этого произведения. Удовольствие чувствовать, как оживают и одушевляются эти маленькие листочки по мере того, как я их приносил, — этого мне никогда больше не довелось пережить» (из письма к Роже-Дюкасси; 69, с. 73).

«Добрая песня» была впервые исполнена Эммой Бардак на ее вечерних камерных собраниях. Ей и посвящено это замечательное произведение¹.

Яркая вспышка творческого вдохновения, охватившая композитора при создании «Доброй песни», неузнаваемо преобразила его манеру письма. «Иронический язык, вызванный целомудрием мелодий «Из Венеции», был оставлен в пользу настоящего музыкального экспрессионизма» (69, с. 77)². Созданный при сходных жизненных обстоятельствах вокальный цикл ор. 61 занимает в творчестве Форе такое же исключительное место, как «Тристан» в творчестве Вагнера. Неудивительно, что эта «лирическая вокальная симфония» вызвала бурную реакцию у молодых французских композиторов, о чем пишет в июне 1894 года своему другу Левалле один из горячих поклонников искусства Форе М. Пруст: «Знаешь ли ты, что молодые музыканты почти единодушны в том, что им не нравится «Добрая песня». Им кажется,

ную Павану, известную под названием Паспье из «Бергамасской сюиты». Любопытно, что Павану Форе выделял и Николай Метнер, относившийся с интересом, хотя и без особого увлечения, к искусству французского композитора. В письме К. Е. Климову от 8 мая 1951 года он, в частности, пишет: «Что касается Форе — я не считаю его столь великим, как французы, но его Фортепьянный квартет (c-moll), некоторые песни и в особенности его знаменитая очаровательная «Ravane» мне нравится» (127, с. 520).

¹ С домом Эммы Бардак связано еще одно произведение Форе — сюита «Долли» для двух фортепиано (1894—1896), посвященная ее детям: дочери и сыну. Некоторые номера этой прелестной сюиты (третий и шестой) навеяны воспоминаниями о недавно скончавшихся П. И. Чайковском (1893) и Э. Шабрие (1894), музыку которых Форе очень ценил и любил.

² Разумеется, термин «экспрессионизм» применен здесь в более общем, широком значении.

что это излишне усложнено и т. д., очень плохо, что Бревиль, Дебюсси (которого считают гением более высокого ранга, чем Форе) придерживаются того же мнения. Но мне все равно. Я обожаю эту тетрадь» (см. 69, с. 77).

Неизвестно, что в цикле в большей мере показалось молодым композиторам «излишне усложненным»: его ли остро напряженный, повышенно экспрессивный язык, либо же драматургически необычная композиция, основанная на оригинальном использовании вагнеровской лейтмотивной системы. И уж совсем удручен такой неожиданной трансформацией творческого облика своего ученика Сен-Санс, с ужасом воскликнувший после первого показа «Доброй песни» в концерте Национального общества 20 апреля 1895 года (исполнители — Жанна Ремакль и автор): «Форе стал совершенно безумным» (69, с. 77).

Но непонятый даже своим учителем, Габриель Форе продолжает интуитивно найденное в вокальных циклах уверенно развивать в ряде новых «мелодий» на стихи Поля Верлена («Тюрьма»), Альбера Самена («Золотые слезы», «Арпеджио», «Вечер»), находя радость в признании интимного круга друзей: «ибо, когда вас игнорирует широкая публика, вы счастливы быть понятыми хоть кем-нибудь» (69, с. 77). Именно в эту пору творческого одиночества он получает письмо от Марселя Пруста¹, поводом к которому послужил маленький вокальный шедевр композитора «Неувядаемое благоухание» на стихи Леконта де Лиля.

«Месье! Ваша музыка не только мне нравится, вызывает восхищение, обожание. Я ее страстно любил и люблю. Задолго до того, как вы меня узнали, вы поблагодарили меня улыбкой в концертах, где мы встречались, за шумный мой энтузиазм, усилившийся в пятое мое приветствие вашему пренебрежительному равнодушию к успеху. В другой вечер я в первый раз упивался «Неувядаемым благоуханием», и это было опасное опьянение, ибо с тех пор я возвращался к нему все дни. Но это по крайней мере ясновидящее опьянение, ибо я высказал Рейнальдо об этом «Благоухании» соображения, которые показались ему верными даже с музыкаль-

¹ С творчеством Форе Марселя Пруста познакомил его юный друг, певец и композитор Рейнальдо Ан, ученик Дюбуа, Лавиньяка и Массне (подробнее об этом см.: 71, с. 1102—1122).

пой точки зрения, а одному богу известно, как он строг к суждениям литераторов о музыке. И вот, месяц, по крайней мере сто раз мне хотелось вам сказать, что я знаю ваше творчество настолько что мог бы написать книгу свыше 300 страниц¹, но еще чаще я сознавал, что из-за робости я никогда не решился бы этого сказать. Однако у вас появилась странная мысль, что я будто сержусь на вас, и тем самым вы допустили мои излияния к вам. За это я вам очень признателен. Примите мою искреннюю благодарность и почтение.

Марсель Пруст (71, с. 1112).

В этом письме не может не привлекать искренность признания в любви к музыке Форе со стороны выдающегося французского писателя. Но насколько, должно быть, страдал композитор от всеобщего пренебрежения, если даже поклонников своего творчества он встречал с холодной маской равнодушия и недоверия, о чем так метко писала Журдан-Моранж и что с изумлением отмечает также и Марсель Пруст. Как бы то ни было, поддержка друзей помогала Форе двигаться вперед, к намеченной цели.

Параллельно с вокальной музыкой композитор много уделяет внимания и инструментальному жанру, умеряя в нем психологически утонченный лиризм простотой и строгостью архитектоники. Архитектоничностью отмечены развернутые композиции пятой и шестой баркарол (1894, 1896), шестого и седьмого ноктюрнов (1894, 1897), «Темы и вариаций» (1895). Здесь в творческой эволюции композитора намечаются явные точки соприкосновения с зарождающейся в 90-е годы «романской школой» Шарля Морраса и Жана Мореаса с ее тенденцией к идеальной ясности, которая подготовила перерождение символизма С. Малларме в классицизм П. Валери (73, с. 80—83)².

На рубеже своего 50-летия Габриель Форе стремится вырваться из узкого «избранного» круга артистических

¹ Впоследствии Марсель Пруст осуществил свое намерение в романе «В поисках утраченного времени», где многие музыкальные страницы навеяны, как показал Некту, творчеством Габриеля Форе.

² Намечающийся сдвиг в эстетических вкусах остроумно выразил Баррес на одном из собраний символистов: «Каждый из нас таит в глубине души антисимволистскую петарду». Эта реплика приводится в дневнике Жюль Ренара от 3 февраля 1891 года (78, с. 304).

кружков и салонов; он жаждет общения с широкой публикой. Его волнуют значительные творческие замыслы. Еще в 1891 году Форе делится с друзьями своими планами: «Теперь я очень хотел бы реализовать замыслы симфонии и Третьего квартета, которые меня преследуют. Но для этого необходимо время и спокойствие» (38, с. 63). Однако ни достаточного времени, ни душевного спокойствия не было. Церковная служба, частные уроки, потом (с 1892 г.) инспектирование провинциальных консерваторий — такая рассеянная жизнь мешала осуществлению больших замыслов композитора. От симфонии пришлось отказаться. Как компенсация задуманный Третий фортепианный квартет укрупняется до квинтета. Написаны две части этого Первого квинтета, в котором искусство Габриеля Форе, проникаясь григорианским песнопением, достигает безупречной чистоты мелодической пластики. Эжен Изаи, восхищенный красотой произведения, побуждает композитора к завершению шедевра. Но взыскательный к себе композитор не удовлетворен. Работа над квинтетом отложена надолго — до 1903 года.

В 1895 году Форе выставляет свою кандидатуру в газету «Фигаро» в качестве музыкального критика, но терпит поражение от Брюно, более известного в литературно-издательских кругах операми на сюжеты романов Золя, к тому же протежируемого самим автором эпопеи «Ругон-Маккары». «Как об этом написал Перивье¹ Александру Дюма, высший интерес склонил чашу весов в пользу моего конкурента» (69, с. 79). Тем не менее с Брюно у Форе завязались близкие дружеские отношения. Дочери Альфреда Брюно Сюзанне композитор посвятил в 1908 году восьмую баркаролу. Уже после смерти композитора Брюно написал превосходный очерк о его жизни и творчестве.

Перемену в общественной деятельности Форе приносит 1896 год, когда умирает Тома. Вместо Массне, претендовавшего на вакантное место директора Парижской консерватории, назначают Дюбуа. Привыкший к славе, самолюбивый Массне в знак протеста вообще покидает консерваторию, а его класс композиции переходит к новому преподавателю — Форе. Ему же свои функции первого органиста храма Мадлен передает Дю-

¹ Имеется в виду директор «Фигаро».

буа. В этот год наступает перелом и во взаимоотношениях с Эммой Бардак. После долгих и мучительных лет семейной драмы¹ Форе вновь ищет утраченного душевного контакта с женой. Не лишено психологического интереса письмо от 25 августа 1896 года², посланное Форе из Байрейта, в котором он не был уже 12 лет — со времени постановки «Парсифаля» в 1884 году. Но сейчас в этом невысоком, немного тучном человеке с белыми волосами трудно узнать прежнего стройного брюнета, автора легкомысленно бравурной Кадрили на лейтмотивы «Кольца нибелунга». Ничего не осталось от бывшей иронии к вагнеровской тетралогии. В той снисходительности к человеку вообще, которую он высказывает в связи с тетралогией, чувствуется и нечто от интимно-личного признания: «Она представляет собой соединение философии и большого числа символов, которые являются только демонстрацией нашего безнадёжного убожества и ничтожества. Когда это кончается, лишь сильнее убеждаешься в вечном несчастье, в вечной печали. Вот и все!» (27, с. 16).

Незадолго до начала занятий в консерватории, в сентябре 1896 года, Форе, проездом посетив город своей юности Ренн, две недели отдыхал в Сен-Люнере, в семье лондонского адвоката Маддисона. Его жена становится ученицей композитора, с энтузиазмом пропагандирует его искусство в Англии³.

В октябре этого года бывшие ученики Массне Шмитт, Кёклен, Энеску, Луи Обер, Пьер Морис, Рауль Лапарра перешли в класс композиции Форе. Позже в нем обучались Равель, Жан-Жюль Роже-Дюкасс, Лили и Надя Буланже, Андре Капле, Поль Ладмиро, Вюйермоз, Казелла. Ученик и биограф Равеля Алексис Ролан-Манюэль так отзывался об этом классе: «Класс Форе был для музыкантов тем же, чем был для поэтов салон Малларме... Лучшие музыканты эпохи, за малым исключением, прошли через эту замечательную школу элегантности и вкуса» (69, с. 82). Личность Габ-

¹ Сохранилось письмо Мари Форе, адресованное Сен-Сансу, в котором чувствуются отголоски этой семейной драмы: «Я — слабость, мягкое тесто, ноль в семье» (69, с. 72).

² Последнее из предшествующих писем к Мари Форе датировано 25 ноября 1890 года, когда композитор еще не был близко знаком с прославленной певицей.

³ Аделе Маддисон Форе посвятил седьмой ноктюрн op. 74.

рисья Форе, его необычный метод преподавания, чуждый школярскому педантизму, поразил воображение учеников. Энеску, может быть, самый близкий по духу к творчеству своего учителя, вспоминал: «Он был прямой противоположностью Массне, настолько же молчаливым и мечтательным, насколько Массне экспансивным. Приходил на занятия с опозданием и охотно уходил до истечения положенного времени. Психология ему быстро надоедала, и он не любил разбираться в особенностях характера учеников. Технические вопросы объяснял кратко. Он не был настоящим педагогом, в узком смысле этого слова, но от него исходило какое-то сияние: он вдохновлял и заражал нас своим талантом. Мы его обожали» (152, с. 69). Подробнее описывает картину уроков Кёклен: «После Массне... казалось, что Форе читал в молчании работы учеников. Говоря по правде, он делал кое-какие замечания, довольно-таки редкие, но полезные в своей строгости и всегда направленные на самое лучшее в стиле, ибо этот «революционер» оказался как учитель пуристом, который питал отвращение к оплошностям и ошибкам. Однако самое действенное содержалось в соревновании, к которому он побуждал своей личностью, высокой ценностью своего искусства: его ученики предлагали столь совершенному музыканту только самое лучшее, что они могли написать, и опасались, как оскорбительного для его артистического целомудрия, любой уступки дурному вкусу. Разумеется, было особой бестактностью перед ним вынуждать его слушать что-нибудь напыщенное и банальное. Тем не менее некоторые подвергали себя этому риску. Форе тогда притихал. Он становился рассеянным, отчужденным, а после прослушивания, небрежно отвернувшись, тихо и безучастно произносил: «Нет ничего другого?» Всем было понятно, за исключением виновника, конечно, неисправимого» (47, с. 21).

Но не только внешним поведением Форе отличался от Массне. Новый профессор композиции ставит перед своими учениками совсем иные творческие задачи, вступающие вразрез со всей системой обучения, принятой в Парижской консерватории. Кёклен далее замечает: «У него было отвращение к кантате на Римскую премию. В этом конкурсе его ученики добивались успеха не так часто, как ученики Массне. Но это совсем неважно: зато в его классе пользовалась глубокой симпатией ка-

мерная музыка» (47, с. 22). И верно, под руководством Форе его учениками было написано немало прекрасных произведений камерного жанра. В их числе Первая и Вторая сонаты для скрипки и фортепиано Энеску, «Хабанера», «Игра воды» и Струнный квартет Равеля. Последние два шедевра французской музыки XX века посвящены дорогому учителю.

Наконец Габриель Форе обрел свое окружение, в полной мере понимающее его устремления. Пора творческого одиночества позади. Общение с верными учениками придает ему уверенность в осуществлении самых смелых замыслов. Воображение композитора все глубже и глубже захватывают величественные образы античного искусства. И если раньше источником его вдохновения часто служила поэзия, то теперь он ищет опоры в скульптуре и архитектуре, проявляя особый интерес к отмеченному духом нравственной чистоты и суровой непреклонности творчеству своего тестя Эммануэля Фремы (подробнее о творчестве Фремы см.: 31).

Особый отклик вызывает в душе композитора идея духовного подвижничества, воплощаемая скульптором во многих произведениях, в частности в серии образов Жанны д'Арк. В них скульптор вложил кое-что и от душевных и физических черт своей любимой дочери Мари Форе. Во время инспектирования консерватории в Нанси весной 1896 года композитор пишет жене: «Мари, милая! Я был глубоко растроган, когда увидел прекрасную Жанну д'Арк среди рощицы города, в уединенном, почти закрытом уголке. Она чудесна и, мне кажется, на тебя похожа еще больше, чем другая. Но как это соединение Озириса и Фремы необычно» (27, с. 30)¹. Через год Форе снова пишет оттуда: «Мэр Нанси только что посадил другие деревья в нижней части площади, где стоит наша Жанна д'Арк. Он мне сказал, что эта статуя является гордостью Нанси» (27, с. 30). Несомненно, самое важное в словах композитора — это стремление к духовной близости с семьей, которой он причинил столько страданий. И оно не остается безответным: в 1901 году Фрема создает как бы в знак примирения бюст Габриеля Форе.

¹ В этом сопоставлении Озириса и Жанны д'Арк весь Форе как художник с его лирическим чувством природы и внутренней психологической углубленностью.

Но внимание последнего не ограничивается только искусством Фремье. Направляясь в Лондон в марте 1898 года на исполнение «Доброй песни», организованное его друзьями Маддисонами, Форе на три дня останавливается в Кале, провинциальная жизнь которого вызывает у него воспоминания детства. Описывая свои впечатления, Форе при этом добавляет: «Видел также группу Родена «Граждане Кале». Кажется, что это гениальное произведение. Нужно его знать» (27, с. 26). Для того изменения эстетических вкусов композитора, которое наблюдается у него в конце XIX века, эта реплика очень характерна.

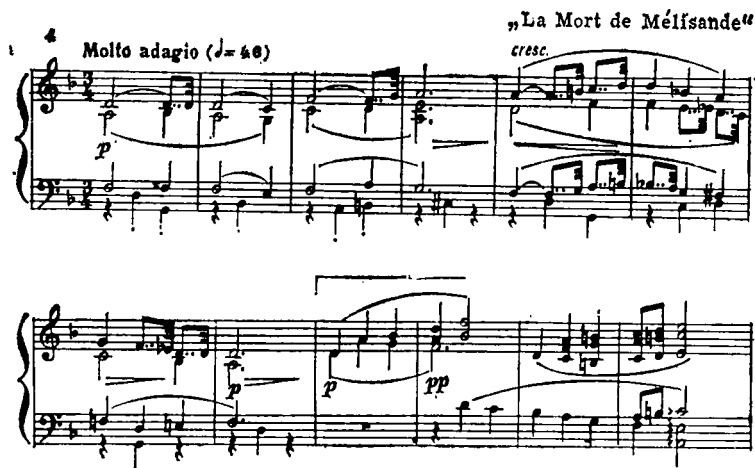
XX век Форе встречает двумя значительными музыкально-сценическими произведениями, которые непосредственно подготавливают сложную, внутренне двойственную стилистику его оперы «Пенелопа». С одной стороны, это музыка к символистской драме Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда» (1898), с другой — музыка к античной трагедии Эсхила «Прометей» (1899—1900); затаенная поэма о человеческой слабости и мощный гимн титанической силе духа; смутное, хрупкое искусство полутеней, нюансов, намеков и ясная, четкая монументальная фреска простых в своей «грубой» определенности линий.

И тот и другой сюжет характерен для западноевропейской музыки на рубеже XIX—XX столетий. По сюжету бельгийского драматурга написано, помимо оперы Клода Дебюсси, симфонические произведения таких разных композиторов, как Шёнберг и Сибелиус. С эсхилевским сюжетом перекликается опера д'Энди «Чужой» (1898—1901), создававшаяся в те же годы, что и «Прометей» Форе. Она пронизана той же идеей нравственной и физической силы человека в его борьбе со стихией. «Миссия Чужого — моральная сила; миссия Моря — сила природы» (17, с. 328). Высоко оценивает оперу д'Энди Габриель Форе: «Эта сильная драма полна жизни. Чувства и эмоции занимают в ней самое большое место» (17, с. 328). Другим косвенным свидетельством сближения обоих композиторов является посвящение жене Венсана д'Энди пятой баркареры (1894) — этапного произведения, в котором отчетливо наметился перелом от раннего к позднему Форе.

Внешним поводом к созданию музыки «Пеллеаса» послужила английская премьера пьесы Метерлинка.

Благодаря усилиям Маддисонов, имя Форе уже было хорошо известно в Лондоне, где концерты с его музыкой впервые состоялись в ноябре 1894 года, затем дважды в 1896 году (в апреле и декабре). С этого времени композитор приезжает в столицу Англии каждый год: в декабре 1897 года и в апреле 1898 года (по случаю исполнения «Доброй песни»). Форе становится популярным. Художник Джон Сарджент пишет один из лучших портретов композитора. И как одно из проявлений этого признания — почетный заказ на музыкальное оформление пьесы Метерлинка. До премьеры оставалось полтора месяца. Из-за недостатка времени композитор присоединил к трем новым номерам Сицилиану, написанную в 1893 году. В оркестровке ему помогает Кёклен. 21 июня 1898 года в Лондоне в театре «Prince de Galles» состоялась премьера с музыкой Форе под управлением автора. Спектакль имел огромный успех. Четыре симфонических антракта к пьесе — Прелюдия, «Пряильщица», Сицилиана, «Смерть Мелизанды» — композитор объединяет в сюиту, которой суждена долгая концертная жизнь.

В последующем творчестве Форе «Пеллеас и Мелизанда» оставила глубокий след. В частности, тематический материал последнего номера сюиты лег в основу одного из лейтмотивов вокального цикла «Песня Евы», предвосхищающего наиболее скорбные страницы «Пенелопы» (помечено скобкой):



Непосредственно к «Пенелопе» ведут и другие номера сюиты: «Прядильщица» и Сицилиана напоминают нам начальную сцену «болтовни» девушек-прядильщиц и флейтовый танец из 4-й сцены I акта, а Прелюдия — незабываемую атмосферу ноктюрна из II акта.

Богаче биографическими фактами история создания «Прометея». Интерес Форе к античности — в традиции французской культуры. Но до сих пор творчество композитора соприкасалось — и то лишь эпизодически — с латинизированной и христианизированной античностью (в Реквиеме). Первое обращение к древнегреческому искусству — гармонизация Форе в 1894 году дельфийского Гимна Аполлону (II век до н. э.), расшифрованного известным специалистом по античной музыке Теодором Рейнахом. Но только с «Прометея» в творчество Форе проникает подлинный дух Эллады.

Чисто музыкальным импульсом послужила для Форе постановка «Деяниры» Сен-Санса 28 и 29 августа 1898 года во «Французском Байрейте», в театре под открытым небом, созданном богатым землевладельцем К. де Бозастом на юге Франции в городе Безье. Расположенная по античному образцу амфитеатром, прямо среди Пиренейских гор, открытая сценическая арена театра Безье была рассчитана на несколько сотен исполнителей и на десятитысячную публику. Можно себе представить, какое неизгладимое впечатление произвела на Форе эта новая встреча с искусством его любимого учителя, да еще в столь дорогих и близких сердцу местах родного края! Летом следующего года он принимает самое активное участие при повторении «Деяниры» в репетициях грандиозного сводного оркестра и хора, многие участники которых не были музыкантами-профессионалами.

К торжественному открытию сезона в новом, XX столетии де Бозаст заказывает Габриелю Форе по рекомендации Сен-Санса музыку к «Прометею» Жана Лоррена и Фердинана Герольда (по Эсхилу). В течение февраля — июня 1900 года композитор создает в своем роде уникальную партитуру «Прометея», привлекая к работе над ней Шарля Эстаса, дирижера военного оркестра из Монпелье, который помогал до этого Сен-Сансу при создании «Деяниры». Вот состав партитуры, заставляющий вспомнить самые смелые замыслы Берлиоза: 400 духовых инструментов, 100 струнных, 18 арф, 30 сце-

нических труб, 200 хористов, 50 танцовщиц; затем актеры ролей Прометея, Гермеса, Пандоры и исполнители вокальных партий Бии, Ген, Энои, Кратоса, Гефеста, Андроса. Итого почти 800 человек! Только созданная семью годами позже «Симфония с тысячью участников» Малера превзошла по исполнительским средствам «Прометея» Форе¹.

Первое исполнение такого грандиозного произведения потребовало от композитора огромных усилий и энергии. Репетиции проводились параллельно в Париже и в провинции. Весь ход подготовки представления «Прометея» Форе подробно описал в каждодневных письмах к жене из Безье с 6 по 30 августа. Особенно много хлопот и волнений доставили композитору музыканты военных духовых оркестров. «Эта бедная маленькая полковая музыка, привыкшая играть польки, марши или фантазии на темы «Роберта-Дьявола», ужасно старается быть на высоте своей задачи. Но условия таковы, что эта задача оказывается самой тяжелой и самой трудной. Они должны аккомпанировать драматическим ролям, которые в деталях включают в себя самую сложную часть всей музыки «Прометея» (27, с. 39).

Премьеру «Прометея» чуть не сорвали неприятные сюрпризы погоды южного лета. Всю неделю до премьеры лил проливной дождь, а во время генеральной репетиции над городом пронеслась буря. «Гроза была ужасающая. Молния упала на арену прямо в место (вот совпадение!), где Прометей должен был высекать огонь. В шесть часов декорации оказались в плачевном состоянии. Над ними работали всю ночь» (27, с. 49). Но на следующий день, 27 августа, выдалась ясная, солнечная погода, и премьера «Прометея» прошла с ошеломляющим успехом. Среди присутствующих на премьере — ученики и поклонники композитора: Ш. Кёклен, Э. Вюйермоз, П. Лало, П. Дюка; старые друзья Форе: П. Виардо, Э. Бардак, А. Маддисон, кн. де Полиньяк. Вниманию молодежи особенно трогает композитора. Упомянув о приезде трех лауреатов Римской премии (А. Рабо, М. д'Олонна и А. Бюссе), Форе пишет: «Я очень рад этому интересу молодых людей» (27, с. 44).

¹ Существует переложение инструментальных интерлюдий этой партитуры для обычного состава симфонического оркестра.

Мужественная простота стиля «Прометея» производит на молодых неизгладимое впечатление. В парижской прессе появляются восторженные отклики на премьеру в Безье, написанные Дюка (15) и позже Кёкленом (49). Не менее сильным было впечатление от личности самого творца «Прометея», описанное Вюйермозом: «Я еще вижу, как он в соломенной шляпе канотье, спасающей от жгучего солнца, взбирается на высокую платформу и, выпрямляя свою маленькую фигуру, воздевает руки к небу, чтобы дирижировать тремя оркестрами, хорами, статистами и управлять по своей воле восьмьюстами артистами» (96, с. 183).

По-детски рад успеху Сен-Санс, сказавший Форэ сразу после премьеры: «Своим «Прометеем» ты обскакал всех нас, своих собратьев, включая и меня, и я на тебя за это не в обиде, совсем напротив» (27, с. 50).

30 августа в письме к издателю Дюрану Сен-Санс спешит поделиться мнением о «Прометее» Форэ: «Я не знаю никого, способного на это благородство линии, на эту простоту строгих контуров в произведении, не исключая и того, кто пишет эти строки» (70, с. 75). И в самом деле, музыкальный язык «Прометея» прямо ведет к наиболее светлым страницам III акта «Пенелопы», воплощающим всеобщую радость по поводу возвращения и победы Улисса:





Рекомендация Сен-Санса не осталась безрезультатной. Дюран покупает у Форе «*Tantum ergo*» для сопрано или тенора и смешанного хора и шестой экспромт для фортепиано, первоначально изданный в переложении для арфы. Но постоянным издателем музыки Форе он станет лишь с 1913 года.

В тот же день Сен-Санс извещает Лекока: «Музыка Форе имеет драгоценное качество быть настоящей музыкой, соответствуя пьесе. И затем, существует пропасть между искусственной и намеренной странностью и бесхитростным своеобразием, как у орхидей и бабочки; последнее поначалу удивляет, но не шокирует; к этому быстро привыкаешь, и это нравится, когда привыкаешь. Вы не представляете очарования, которое испытываешь при исполнении хоров Океанид¹» (см. 70, с. 75).

А вот мнение самого композитора: «Я в конечном итоге доволен моей работой, сделанной столь быстро» (27, с. 52). Для особого удовлетворения были и другие причины: встреча Форе на премьере «Прометея» со своими братьями Аманом и Фернаном, посещение Фуа, несколько дней, проведенных после премьеры в Тулузе в кругу родных.

Повторные представления «Прометея» в 1901—1902 годах укрепляют славу Габриеля Форе. Теперь уже Сен-Санс пытается соперничать со своим учеником, но терпит поражение. Форе приводит в письме к жене слова, услышанные им на премьере «Паризатис» Сен-Санса 17 августа 1902 года: «Это не стоит „Прометея“» (27, с. 67).

Известность композитора распространяется и по ту сторону Пиренеев, достигая испанского города Барселоны, где страстными почитателями музыки Форе становятся Исаак Альбенис и совсем еще юный Пабло

¹ Океаниды — олицетворение природных стихий, дочери Океана, прародителя всех греческих богов.

Касальс. К искусству Форе склоняется ряд французских музыкантов испанского происхождения. Среди них певец и композитор Рейнальдо Ан, пианист Рикардо Виньес.

Интерес к творчеству Форе растет и в других странах. Помимо Англии, его музыка встречает теплый прием в Бельгии. В октябре 1900 года Э. Изан организует в Брюсселе фестиваль музыки Форе, где дирижирует Реквиемом и участвует в исполнении камерных сочинений композитора. Последний скажет о своем друге: «Изан понимает мою музыку, как если бы он сам ее сочинил» (27, с. 55).

В том же месяце 15 числа Рауль Пюньо и Леопольд Ауэр исполнили Скрипичную сонату Форе в Петербурге в Обществе музыкальных педагогов и других музыкальных деятелей. 20 октября 1903 года они вновь исполнили в столице России, но уже в концерте Петербургского отделения Русского музыкального общества «это благородное и изящное по настроению и фактуре произведение» (из отзыва «Русской музыкальной газеты»). А через два года, 17 декабря 1905 года, Ауэр дирижирует в Шестом симфоническом собрании РМО того же отделения сюитой Форе «Пеллеас и Мелизанда» ор. 80. Любопытен критический отзыв о сюите, в котором она сравнивается с исполненной в концерте Ауэра симфонией Чайковского «Манфред»: «Если симфония «Манфред» Чайковского не могла избежать, согласно с программой, некоторого театрального стиля, то, напротив, предназначенная для театра музыка Габриеля Форе к драме Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда» по крайней мере в тех трех номерах, которые составляют исполненную (в 1-й раз) сюиту¹, от упреков театральности вполне свободна. Она искренняя, прочувствованная, чиста от малейшей примеси вульгарности, очень сжато и цельно сформулирована; но вместе с тем лишена яркого своеобразия, и как музыкальный комментарий к скользящим над страшной глубиной сердца и души картинам и образам Метерлинка слишком «периферична»... Ознакомиться с этой не выдающейся, но во всяком случае симпатичной и художественной музыкой было интересно» (137, стб. 17—18).

Но несмотря на признание за рубежом, Габриель Форе по-прежнему мало известен парижской публике,

¹ Ауэром была выпущена Сицилиана.

рукоплексающей «Пеллеасу и Мелизанде» Дебюсси, «Богеме» Пуччини, «Саломее» Р. Штрауса. И тем не менее лучшие музыканты Франции — пианисты Эдуард Рислер, Альфред Корто, Маргарита Лонг, скрипачи Люсьен Капе, Жак Тибо, певицы Люсьен Бреваль и Сюзанна Болгери — оказывают самую горячую поддержку композитору.

К кругу почитателей Форе следует также отнести и двух крупных французских дирижеров. Это прежде всего Леон Жеен, пропагандист русской музыки, первый исполнитель в Монте-Карло «Орестей» Танеева. Там же он дирижировал и премьерой «Пенелопы» Форе. Затем, это новый глава концертов Ламуре Камиль Шевийяр. Именно он первым исполнил в Париже 3 февраля 1901 года «Пеллеаса и Мелизанду» Форе, включив сюиту в свои концертные программы и во время гастролей в России. В пропаганде творчества композитора особая роль принадлежит мужу Маргариты Лонг, Жозефу де Марлиаву, автору лучшей статьи о «Пенелопе», написанной сразу после премьеры оперы. И Форе не забыл своего верного друга, погибшего во время первой мировой войны, написав за несколько месяцев до своей смерти теплое, проникновенное предисловие к его фундаментальному исследованию о квартетах Бетховена, вышедшему в 1925 году. Жозеф де Марлиав познакомил Форе еще с одним почитателем его искусства, молодым писателем Габриелем Фором, оставившим ценные воспоминания о консерваторском периоде жизни композитора.

Среди нового круга друзей Форе, к которому принадлежали также писательница Сидони-Габриель Колетт¹, арфистка Мишлин Кан, особое место занимают виолончелист и дирижер Луи Хассельманс (под его управлением шла парижская премьера «Пенелопы») и его сестра, пианистка Маргарита Хассельманс². Общение с ними было большим утешением в последние два десятилетия жизни Форе, помогая ему стойко переносить мучительную для музыканта прогрессирующую болезнь слуха.

¹ Автор сказки «Дитя и волшебство», ставшей основой оперы Мориса Равеля.

² Их отец Альфонс Хассельманс был профессором Парижской консерватории по классу арфы.

Далекими предвестниками этой болезни, как уже говорилось, были сильные головокружения и острые боли в ушах, испытанные композитором после разрыва с Марианной Виардо и смерти родителей. Упоминание о симптомах болезни находим в письме от 11 августа 1903 года: «Я делаю все от меня зависящее, чтобы улучшить свое здоровье в надежде, что и мои уши от этого улучшатся. Ежеминутно я имею случай констатировать, как от меня ускользает музыка, и это вызывает во мне все более глубокую печаль! Конечно же, с этой точки зрения падение слуха в течение года было ужасным» (27, с. 73).

Потрясение на целый год парализовало творческую силу композитора. После «Прометея» Габриель Форе написал только небольшую камерную партитуру к пьесе Клемансо «Завеса счастья» (1901), впоследствии затерявшуюся, и три замечательных романса ор. 85 (1902): «В сентябрьском лесу», «Цветок на волнах» на стихи Катюля Мендеса и «Сопровождение» на стихи Альбера Самена. Со страхом он открывает: «Бывают периоды, когда звучания музыки я совсем не слышу! Как своей, так и другой». Форе невольно задумывается над трагедией Бетховена, определяя вторую половину его жизни «как длительное отчаяние» (27, с. 73). Его же самого подстерегало еще более страшное испытание. Слух временами возвращался к композитору, но порождал, по выражению Форе, в высшей мере «экстравагантный феномен»: «интервалы низких звуков изменялись по мере того, как они опускались, а интервалы высоких звуков изменялись, по мере того, как они полнились. Ты представляешь себе, что может быть в результате от этой диссоциации? Это нечто дьявольское» (из письма композитора от 1 апреля 1919 года; 27, с. 254).

Для продолжения творческой деятельности оставался единственный выход: абсолютная тишина и полное уединение. Это поставило Габриеля Форе в ситуацию, во многом схожую с ситуацией Марселя Пруста, «замурованного» к тому времени (также в результате болезни) от внешнего мира в своей комнате. Так два выдающихся мастера французской художественной культуры XX века вновь оказались в соприкосновении друг с другом. Слова писателя «истинное искусство — это искусство, которое улавливает реальность удаляющейся от нас жизни» вполне мог бы произнести и музыкант,

автор «Уединенного сада», «Призрачных горизонтов», «Миражей». И еще одно совпадение в жизненном и творческом пути Пруста и Форе. В 1907 году оба начинают работать над главным произведением своего творчества: один — над романом «В поисках утраченного времени», другой — над оперой «Пенелопа».

За последний 20-летний период своей жизни Габриель Форе создает 35 значительных произведений, среди которых опера, цикл фортепианных прелюдий, две оркестровые партитуры, три вокальных цикла, семь крупных камерно-инструментальных ансамблей. Каждое из них было блистательной победой над страшным недугом.

Как защитная реакция на острый приступ болезни летом 1903 года у Габриеля Форе пробуждается после некоторого отдыха желание работать. Он еще не знает, над чем именно. «Во всяком случае, я надеюсь, что это будет что-нибудь из камерной музыки» (27, с. 75). К такому решению подталкивает более критическое отношение к «Прометею». «В моей изоляции я много думаю о Прометее», к которому в последнее время испытываю почти отвращение» (27, с. 75). Потом, когда по настоянию Эжена Изаи Форе вернулся к продолжению работы над Квинтетом, он находит объяснение этому чувству. «„Прометей“ не требовал обстоятельного обдумывания, как при создании произведения чистой музыки. Импровизация могла там иметь место. Но в данном случае это исключено» (27, с. 113).

Работа над Квинтетом продвигалась медленно, на протяжении трех лет. Болезнь породила сомнение в творческих возможностях. «Мне кажется, что я постоянно повторяюсь и что я не нахожу манеры, ощутимо отличной от того, что я уже выразил. Это явно показывает, что я не возгордился чрезмерно тем, что делаю. Все это в данный момент мне безразлично: самое главное — это продолжать идти вперед» (27, с. 87). В отличие от своих квартетов, Форе в конце концов остановился на трехчастной структуре цикла, «как в прекрасном Квинтете Франка» (27, с. 110). Но, стремясь вслед за Франком к основательной, детально продуманной композиционной технике немецких классиков, Габриель Форе не остается равнодушным и к импрессионистической пленэрной эстетике Дебюсси. «Всегда наслаждение видеть, как луч солнца освещает скалы, во-

ду, деревья и лужайки. Какое разнообразие впечатлений, какое сияние и какая мягкость! Я очень хотел бы, чтобы моя музыка была столь же различной» (27, с. 87).

Некоторые высказывания композитора о политических событиях того времени помогают глубже проникнуть в идейный замысел Квинтета, в его подлинно гуманистическую концепцию, которую он будет развивать в последующих произведениях и которая приобретет особую актуальность в годы первой мировой войны.

«Что за резня между русскими и японцами! Это омерзительно. И люди еще утверждают от имени философии и гуманности, что война есть необходимое зло, что от слишком долгого мира нации разлагаются! Необходимо было бы это испытать!» (27, с. 90). И еще одно размышление о русско-японской войне, из цюрихского письма, датированного двумя днями позже, 4 сентября 1904 года. «Какая бойня с той и другой стороны! И какая ирония судьбы помышлять о том, чтобы инициатива посреднического и мирного конгресса исходила от этого жалкого маленького царя!» (27, с. 91). В контексте этих высказываний становится ясным и понятным завершение Квинтета темой, родственной «Гимну к радости» из Девятой симфонии Бетховена и предвосхищающей ликующую тему трубы из финала Второй симфонии Артура Онеггера — симфонии французского Сопротивления.

Пятнадцать лет отделяют начало и конец работы Форе над Первым фортепианным квинтетом, который он посвящает своему истинному вдохновителю Эжену Изаи. Будучи в восторге от нового камерно-инструментального шедевра композитора, бельгийский музыкант организует в честь Форе второй фестиваль, длившийся с 20 до 24 марта 1906 года. В день премьеры Квинтета, 23 марта, Форе пишет из Брюсселя: «Изаи находит стиль Квинтета более величественным и возвышенным, чем стиль моих квартетов, и в целом более безупречным в стремлении к главному — к абсолютной (чистой) музыке. Я очень рад, что у него сложилось такое впечатление, тем более, что в настоящее время музыка домогается всего, за исключением того, чтобы оставаться музыкой». И добавляет в примечании: «Изаи говорит, что мой Квинтет свеж и представляет квинт-эссенцию доброты» (27, с. 118).

Парижская публика познакомилась с Квинтетом в исполнении квартета Изан с участием Форе месяц спустя, 30 апреля, в зале Плейеля. Квинтет был приобретен американским издателем Ширмером и опубликован в Нью-Йорке в 1907 году, что свидетельствует о пробуждении интереса к творчеству Габриеля Форе и за океаном, в Новом свете. К этому моменту композитор окончательно порывает с «папашей Амелем» и переходит к Южелю, оставаясь у него до 1913 года. У нового издателя Форе вышли почти одновременно седьмая баркарола и четвертый экспромт для фортепиано, «Messe Basse» для трех женских голосов в сопровождении органа и вокальный дуэт «Ave Maria» (редакция ранних неопубликованных произведений начала 70-х годов), «Песня» на текст Анри де Ренье и «Дар молчания» на текст Жана Доминика. Этой «мелодии» Габриель Форе придавал особое значение. «И так как она несколько не похожа ни на какое из моих предыдущих произведений, ни на что, насколько мне известно, я очень доволен. Далее, нет даже основной темы; в ней такая свобода манеры изложения, которая привела в сильное замешательство Теодора Дюбуа. Она передает слова по мере того, как они появляются, именно она начинает, подхватывает и кончает, и потому она — единственная в своем роде. Вдруг я становлюсь педантом!» (27, с. 121). Таким образом, творческая активность композитора, на какой-то короткий период грозившая окончательно исчезнуть, полностью восстановилась и даже вспыхнула с новой силой. Кризис, вызванный болезнью слуха, преодолен.

К тому времени достигает высшей точки общественная деятельность композитора. За несколько месяцев до кризиса, в марте 1903 года, Форе добивается того, о чем мечтал еще в 1896-м. Его приглашают в качестве музыкального критика во влиятельную в политических и художественных кругах газету «Фигаро» на смену ушедшему А. Брюно¹. На этом поприще Форе проявил все лучшие качества своей личности. Особое уважение вызывает поддержка им Эдварда Грига, впервые представшего перед парижской публикой 19 апреля 1903 года. Реакционная пресса, памятью о demonstra-

¹ Примерно в это же время, с 1900 по 1913 год, вел в газете «Фигаро» раздел светской хроники Марсель Пруст — еще одно соприкосновение композитора и писателя.

тивном отказе норвежского композитора от участия во Всемирной парижской выставке 1900 года в знак протеста против несправедливого осуждения Дрейфуса, устроила ему обструкцию. «На другой день пресса неистовствовала, — пишет Эдвард Григ из Парижа 21 апреля своему другу Францу Бейеру. — И немудрено, скандал обернулся моим торжеством, а свистуны потерпели поражение». И добавляет: «Единственный благородный голос в критике — композитор Форе в «Le Figaro». Все остальные — сплошная низость» (107, с. 330). Вот что написал Форе в отзыве об этом концерте в театре Шатле. «Он был там самым желанным и самым именитым гостем, ибо я не хочу вспоминать, чтобы не трагивать при этом очень деликатные причины, о протестах, которые вспыхнули с различных сторон по поводу его появления и которые, впрочем, не помешали раздаться грому самых энергичных аплодисментов. Среди живущих самых известных музыкантов я не знаю никого, чья популярность у нас была бы равна известности Грига, никого, чьи произведения в той же степени проникли бы в сокровенную глубину нашего музыкального существа, как его, к тому же так естественно очаровательные, тонкие, интересные и всегда индивидуальные и большей частью относительно нетрудные для исполнения, что делает их доступными для менее одаренных и особенно помогает их распространению» (25).

Широта взглядов и доброжелательство отличают и последующие критические выступления Форе. Среди них выделяются рецензии о «Троянцах» Берлиоза, «Парсифале» Вагнера, «Снегурочке» Римского-Корсакова, «Генрихе VIII» Сен-Санса, «Намуне» Лало, «Саломее» Р. Штрауса, «Ариане и Синей Бороде» Дюка, «Испанском часе» Равеля¹. Статьи Форе особенно важны для понимания его взглядов на музыкальный театр, к которому он, наконец, обращается в возрасте 62 лет. Само обращение этого мастера камерной музыки к жанру оперы, несомненно, явилось результатом сдвига творческой позиции композитора в сторону большей демократичности, что наблюдается с момента создания им

¹ Последняя рецензия переведена на русский язык и опубликована в РМГ за 1912 год. Критические статьи Форе собраны в отдельный сборник (28).

«Прометей». Стремление к общедоступности музыкального искусства побуждает Форе принимать самое активное участие в 1905 году (совместно с Сен-Сансом) в концертах Симфонического общества любителей музыки, где он дирижирует в Трокадеро самодеятельным оркестром из 150 человек, исполняющим произведения Баха, Генделя, Глюка, Рамо, Бетховена, Берлиоза, Сен-Санса, Дюка (см. 135, с. 449).

Всеми сторонами творческой деятельности Габриель Форе все глубже и непримиримее вступал в противоречие с оторванной от жизни академической косностью, царившей в Парижской консерватории. В конце концов дело дошло до прямого конфликта с ее директором Теодором Дюбуа. Свою антипатию к Форе он вымещал на любимом ученике композитора — Морисе Равеле. Тот трижды пытался получить Римскую премию. Однако безуспешно. В 1905 году Равель вновь решается, по совету Форе, принять участие в конкурсе, но не допускается к нему со ссылкой на возрастные ограничения. Кандидатами же на премию оказались только ученики непопулярного профессора Ленепве. Это вызвало бурю возмущения в артистическом мире. «Смертным приговором самому себе на все времена» назвал решение жюри Ромен Роллан в гневном письме к министру культуры Полю Леону. Теодор Дюбуа был вынужден уйти в отставку. Вместо него новым директором Парижской консерватории назначают Габриеля Форе.

В тот год наивысшего взлета своего общественного положения композитор, совершая концертное турне по Германии, выступает в Страсбурге, Кельне и Франкфурте. Но поездка не приносит удовлетворения, так как немецкая публика прохладно принимает его музыку. В последний раз исполняет Форе функции инспектора музыкального образования. Складывает он с себя и ставшие для него обременительными, особенно в связи с болезнью, обязанности первого органиста храма Мадлен. Его мысли целиком поглощены планами реорганизации Парижской консерватории. «Все ночи я размышляю о консерватории, как грезил о «Фигаро» прежде чем начал там писать» (27, с. 109).

1 октября 1905 года Форе приступил к преобразованию консерватории, напутствуемый предостережением своего предшественника: «Сударь! Консерватория, как на это указывает ее название, предназначена для того,

чтобы сохранять традицию» (32, с. 92). Но нежный, «бархатный» Форе принялся с такой неумолимой энергией осуществлять свои планы, что враждебно настроенные к нему профессора-рутинеры прозвали его «Робеспьером». Пьер Лало писал: «Благодаря реформам, задуманным Форе, ... стена рутины и инерции, которой консерватория отгородилась на полвека, была сломана. Все больше и больше формальное преподавание, обучение техническому мастерству, которое упорно внедрялось в курс, превращается в воспитание ума и просвещение искусства» (50). Того же мнения придерживается и Ромен Роллан: «Начиная с 1870 года официальное содействие консерватории новому движению сводится почти что к нулю... и только в самое недавнее время, с тех пор как ее директором стал г. Габриель Форе, она — правда, не без труда — пытается вернуть себе потерянное ею и занятое другими место во главе французского искусства» (135, с. 419—420).

В реформе Парижской консерватории Форе во многом опирался на опыт д'Энди по преобразованию *Schola cantorum*.

За годы директорства Форе (1905—1920) Парижская консерватория преобразилась, став в короткое время одним из передовых музыкальных учреждений в Западной Европе. Самим композитором приводится мнение одного профессора Женевской консерватории, высказанное в 1907 году: «Импульс, который дал Форе в Париже, производит эффект сейсмического сдвига и выводит все европейские консерватории из состояния оцепенения» (27, с. 142).

Чтобы поднять общий музыкальный уровень консерватории, Форе обновляет преподавательский состав. В 1906 году Форе приглашает в консерваторию пианистку Маргариту Лонг, дирижера Камиля Шевийяра, в 1907 году — скрипача Люсьена Капе. Но не всегда ему удавалось преодолеть упорное сопротивление и добиваться утверждения желательной кандидатуры, ибо «и в администрации и в высшем педагогическом совете слишком много людей, которые предпочитают личные интересы интересам консерватории» (27, с. 137—138). Когда летом 1907 года неожиданно умер профессор класса фортепиано Мармонтель, Форе предложил кандидатуру Альфреда Корто, но получил класс он только в 1917 году!

Ища твердую опору в борьбе с личным эгоизмом, Форе придавал большое значение, помимо выдающегося музыкального таланта, высоким человеческим достоинствам того или иного претендента. И порой ему приходилось сожалеть о своих ошибках, когда он сталкивался с проявлением творческой непринципиальности, как это было в случае с Эдуардом Рислером. «Я очень плохо сделал, что допустил недавно Рислера, невзирая на его талант и репутацию» (27, с. 138). Разочаровал его и Рауль Пюньо. «Что касается вхождения в совет Рауля Пюньо, несмотря на его талант, я это нахожу не очень справедливым ввиду того, что он в бедотне за высокооплачиваемыми заработками, забросил свое преподавание. Это служит скверным примером, так как он только что согласился на класс оркестровки с окладом 600 франков в год, в то время как Поль Дюка — имя достоинством гораздо значительнее — был вынужден покинуть консерваторию» (21, с. 53). Добавим от себя, что Полю Дюка удалось вернуться в класс оркестровки лишь спустя несколько лет, в 1913 году, но еще раньше, в 1911 году он получает, по рекомендации Габриеля Форе, освободившуюся в это время должность инспектора музыкального образования.

Забота о высших интересах национального искусства побуждает Форе пригласить в совет консерватории Венсана д'Энди и Клода Дебюсси. 14 февраля 1909 года, на следующий день после его назначения на место умершего Эрнеста Рейера, Дебюсси заявил в интервью газете «Фигаро»: «Тот, кто больше всех удивлен назначением в члены высшего педагогического совета при консерватории, — это, уверяю вас, ваш покорный слуга. Никогда я не был приглашен заседать в каком бы то ни было жюри, никогда высокие правительственные сферы не были заинтересованы в моем сотрудничестве. Поэтому я в полном смысле этого слова ошеломлен» (108, с. 176—177).

Заслуги Габриеля Форе перед французской музыкальной культурой были высоко оценены артистическим миром. В марте 1909 года началась кампания по избранию нового члена Института на освободившееся со смертью Рейера почетное кресло в Академии «сорока бессмертных». Эммануэль Фремье и специально по этому случаю приехавший из Алжира Сен-Санс выдвинули кандидатуру Форе. Двое из претендентов, пе-

чально прославившиеся в «деле Равеля», — Шарль Ленеппе и Теодор Дюбуа — потерпели поражение в первых же турах голосования. Но третий, более сильный соперник, успешно прошел на последний, пятый тур, имея даже некоторое преимущество в голосах. Это выдающийся органист и композитор Шарль-Мари Видор. Заключительное голосование состоялось вечером 13 марта. В это время Форе находился в Барселоне на очередном фестивале своей музыки, организованном Альбенисом и Касальсом. Принимавшая участие в фестивале М. Лонг описывает волнения этого вечера: «Репетиция концерта началась в 8 часов вечера. Мой муж караулил в гостинице, ожидая телеграммы, которую он должен был тотчас же нам вручить... После репетиции, окончившейся за полночь, по-прежнему ничего не зная, Габриель Форе изъявил желание пойти за новостями. На почте нам сообщили, что забастовка служащих телеграфного агентства парализовала связь. Крайне возбужденный Габриель Форе нам объявляет о том, что ничего не будет известно до утра и отменяет заказ на обед, организованный в его честь» (61, с. 92). Дешеша пришла рано утром. Голосом, поданным осторожным Жюлем Массне в последнюю минуту, Форе одержал победу над Видором.

Тем не менее отношение публики к композитору мало в чем изменилось. Данный Маргаритой Лонг сольный концерт, целиком посвященный фортепианной музыке Форе, оставил публику равнодушной. По словам Лонг, он долгое время остается непризнанным гением. На равнодушие жалуется и сам композитор в письме от 1 октября 1909 года из Лугано, где он в течение ряда лет работает в свободное от консерватории время над оперой «Пенелопа». «Только густая полифония Вагнера, хотя и всегда очень обоснованная, светотени Дебюсси, неизменно страстные изломы Массне волнуют или захватывают сегодняшнюю публику. Тогда как ясная и благожелательная музыка Сен-Санса, к которой я чувствую себя ближе всего, оставляет ту же самую публику безразличной. От всего этого у меня бегают по спине мурашки! Но, с другой стороны, если я не имел бы этого страха, если бы я не испытывал этих сомнений, я не был бы артистом» (27, с. 183).

Хуже всего было то, что это пренебрежение к музыке Форе распространялось и на учеников композитора.

Оказавшись за бортом Национального общества, молодые музыканты решили основать Независимое музыкальное общество и обратились за помощью к своему учителю. Журдан-Моранж приводит воспоминания Кёклена об этом важном событии в истории современной французской музыки: «Однажды, когда мы все собрались у Форе для того, чтобы заложить первый камень нового общества, мэтр заявил нам таинственным голосом: „Мне кажется, что мы занялись конспирацией“. А Сен-Санс в негодовании от того, что рождалось передовое общество, грубо одернул Форе: „Я надеюсь, что ты не пойдешь по одному пути со всей этой „бандой апашей“» (119, с. 241). Директор Парижской консерватории, член Французской академии и вдруг... президент опасного «анархического» общества. С этой «компрометацией» высокого общественного положения Сен-Санс не мог примириться. На согласие Форе возглавлять Независимое общество он посылает ему резкое письмо с требованием порвать с «маленькими анархистами». В ответ на это, по свидетельству Вюйермоза, Форе «имел мужество написать своему «цензору», что эти «маленькие анархисты» имеют талант, что они несправедливо подвергались издевательствам, что большинство из них были его любимыми учениками, что они делают ему честь и что в этих условиях его артистический долг поддерживать их и помочь им занять свое место под солнцем. К тому же он это делает с величайшей охотой»¹ (96, с. 35—36).

Форе принял президентство над «бандой апашей», и Независимое музыкальное общество было основано. 20 апреля 1910 года в зале Гаво состоялся первый концерт общества, в котором Жанной Роней и автором было исполнено новое сочинение композитора, прямо предвещающее стиль «Пенелопы», — вокальный цикл на стихи бельгийского поэта-символиста Шарля ван Лерберга «Песня Евы» (1906—1910). С этого времени началась активная жизнь Независимого общества, в концертах которого были впервые исполнены такие значительные произведения французской музыки XX века, как «Псалом» Ф. Шмитта, «Соната en duo» и «Моя матушка-гусыня» Равеля, некоторые прелюдии Дебюсси,

¹ К сожалению, эти письма 1909 года, по-видимому, не сохранились.

«Серенада» Русселя. Независимое общество познакомило парижскую публику и с рядом произведений иностранных композиторов, в частности, там впервые прозвучали сочинения Шёнберга, Стравинского, Бартока, Кодая.

Успешно начатый год приносит композитору и много огорчений. Член высшего педагогического совета Парижской консерватории драматург Эжен Бриё выступил в журнале «Комедия» против Форе, настаивая на выборе специального директора для театрального факультета¹. С защитой Форе, человека широкой гуманитарной культуры, полученной еще в стенах школы Нидермейера, выступил Пьер Лало. «Но что нужно для того, чтобы понимать Расина? Необходимо обладать вкусом, восприимчивостью, поэзией. Все творчество Форе показывает, что он наделен этими драгоценными качествами. Все творчество Бриё обнаруживает, что он их полностью лишен» (21, с. 56). После этой статьи Эжен Бриё покинул совет.

К этому присоединяются тяжелые личные переживания, вызванные утратой близких друзей. 18 мая 1909 года умирает Исаак Альбенис, а год спустя — Полина Виардо. Затем следует большое семейное горе — болезнь и смерть (10 сентября) Эммануэля Фремье.

Но конец года приносит некоторое утешение. В первой половине ноября Форе совершает поездку в Россию, выступая вместе с квинтетом Л. Капе в Петербурге, Гельсингфорсе (ныне столица Финляндии Хельсинки) и Москве в Концертах Зилоти. К этому моменту контакты между русскими и французскими музыкантами укрепились. С 1907 года начались «дягилевские» сезоны русской музыки во Франции. Ежегодные выступления петербургской оперной труппы с участием Шаляпина стали событием, которое, по словам Флорана Шмитта, «обновило музыку нашего утомленного Запада» (19, с. 29). С энтузиазмом воспринимается и парижская премьера в мае 1910 года «Жар-птицы» Стравинского в исполнении балетной труппы, в составе которой были такие прославленные впоследствии танцовщицы и балерины, как Нижинский, Павлова, Карсавина, Фокин. Немалая роль в успехе труппы принадлежа-

¹ Напомним, что Парижская консерватория является национальной консерваторией музыки и декламации.

ла превосходным театральным художникам — Бенуа, Сомову, Баксту, Билибину, Головину, Рериху и др.¹.

В свою очередь в России активным пропагандистом новой французской музыки стал Зилоти, организовавший симфонические и камерные концерты. Вспоминая петербургский период своей жизни, Стравинский так отзывается о его исполнительской деятельности: «В десятилетие до «Жар-птицы» Дебюсси и Равеля в Санкт-Петербурге исполняли редко, и все, что исполнялось, обязано усилиям Александра Зилоти, поборника новой музыки, заслуживающего того, чтобы его не предали забвению» (140, с. 54—55). Среди имен французских композиторов, чьи произведения впервые прозвучали в Концертах Зилоти, Стравинский упоминает и Габриеля Форе. «„Новой музыкой“, которой нас угощали более регулярно, были симфонии и симфонические поэмы Венсана д'Энди, Сен-Санса, Шоссона, Франка, Бизе. В области камерной музыки из современных французских композиторов чаще всего исполняли Русселя и Форе» (140, с. 55).

Назначение директором Парижской консерватории, а затем избрание членом Института способствовало росту авторитета Габриеля Форе среди русских музыкантов. Углублению интереса к музыке Форе содействовали почти ежегодно принимавшие участие в организованных в 1903 году Концертах Зилоти Р. Пюньо, Э. Изаи, Л. Капе, Дж. Энеску, П. Касальс. Приведем отрывок из воспоминаний З. А. Прибытковой об одном из этих энтузиастов. Касальс «останавливался всегда у Зилоти... Александр Ильич садился на большой диван, курил, а Пабло что-нибудь ему рассказывал. Потом, в процессе рассказа, садился за рояль, начинал играть, а затем... петь... романсы Форе, которого Казальс очень любил. Пел он, как соловей, закрыв глаза, вытянув вперед птичий носик. Голос у него был из тех, что Рахманинов называл «рыжими», — скрипучий, смешной. Но Казальс так упивался собственным пением, что ни-

¹ Описывая впечатление, произведенное труппой С. Дягилева на французскую публику, М. Эткинд называет в числе парижских критиков и Г. Форе: «Успех сезонов 1909—1910 годов был оглушительным. Критика дружно восхваляла русский балет и его художников. К восторженному хору публики присоединили свои голоса Октав Мирбо и Анри де Ренье, Камилл Сен-Санс и Габриель Форе» (153, с. 91).

чего не слышал вокруг себя. Не слышал и того, как смешливый Зилоти, сначала всеми силами старавшийся сохранить серьезность, не выдерживал и, корчась от хохота, вылетал из комнаты. Тогда Пабло приходил в себя и тоже начинал хохотать. Он не обижался на „милого Саша“» (130, с. 436).

11 ноября 1909 года в четыре часа утра Габриель Форе прибыл в столицу России, Санкт-Петербург. «На вокзале я нашел Зилоти и его жену, которые очень пылко выразили мне сожаление, что болезнь одного из их детей (небольшое воспаление легких, не очень опасное) лишает их возможности оказать мне гостеприимство. Итак, я нахожусь в очень хорошей гостинице, где в моем распоряжении комната и салон, в котором находится рояль. На вокзале был также квартет Капе, который расположился здесь же» (27, с. 190). Любопытно впечатление Форе от города: «...город хотя и относительно новый, но очень красивый. Река великолепна» (27, с. 191).

12 и 13 ноября состоялись два концерта Форе — симфонический и камерный. Были исполнены: сюиты «Шейлок» и «Пеллеас и Мелизанда» (дирижер — автор); *Romance* и *Vergesuse* для скрипки с оркестром (солист Л. Капе); Второй квартет и Квинтет с фортепиано (ансамбль Капе и автор) и ряд романсов на стихи Верлена (исполнительница М. Н. Кузнецова-Бенуа). Тепло принятая публикой музыка Форе получила разноречивую оценку в петербургской прессе. Благожелательно к ней отнесся А. В. Оссовский. В развернутой аннотации, предпосланной программе 3-го абонементного концерта (30 октября 1910 г.) VIII сезона 1910/11 г., он, в частности, пишет: «...формами творчества, наиболее свойственными мягкой, интимной, лиричной и изящной художественной природе Форе, является камерная музыка, одним из лучших представителей которой он считается во Франции».

Несколько иным был отзыв одного из организаторов Вечеров современной музыки В. Г. Каратыгина. «Несклонный к традиции чистого классицизма, стоящий более или менее в стороне от основных течений современной музыки Франции, франкизма и дебюссизма, и не обладая к тому же достаточно рельефной личной физиономией, Форе дает музыку дряблую, вялую, рассчитанную на самый «мелкобуржуазный» вкус и за-

стравшую где-то в промежутке между всеми существующими типами и манерами музыкального письма» (121, с. 32).

Эту крайнюю точку зрения осторожно оспаривает неизвестный оппонент из «Русской музыкальной газеты»: «Второе отделение симфонического концерта и следующий камерный вечер в присутствии и при участии самого Форе показали цельное музыкальное лицо, которое именно в своей цельности показалось (в Петербурге и в настоящее время) бледноватым и не особенно занимательным для целого вечера. В этом впечатлении было много странного и неожиданного, ибо у себя на родине талант Форе пользуется почтительным вниманием и нежным признанием в группе щеголяющих изысканностью вкуса ценителей. Может быть, как цветок, пересаженный на чужую землю, красота композиций Форе значительно поблекла... Лирический талант его несколько односторонне склонен к элегии, к меланхолической томности, что не исключает моментов искренней, сердечной теплоты. Более странно, что Г. Форе — француз, не умеющий шутить и улыбаться. Отсюда недостаток контраста, довольно угнетающе сказывающийся и в симфонической и в камерной музыке. В деталях это талантливо, временами вдохновенно, но мелко и однообразно, а в крупных формах — архитектурно смутно, неустойчиво, сбивается в кучу» (138, стб. 1016—1022).

Третий раз музыка Форе прозвучала в российской столице в ученическом «утреннике», устроенном в его честь в Петербургской консерватории 13 ноября. Еще в Париже Форе высказал намерение посетить эту консерваторию, во главе которой стоял его давнишний друг Александр Глазунов. 12 октября на заседании художественного совета Петербургской консерватории, на котором присутствовали И. Венгерова, Я. Витол, А. Есипова, О. Калантарова, Л. Николаев, Н. Черепнин, было решено по предложению директора посвятить одно отделение музыкального вечера учащихся сочинениям Габриеля Форе.

В сохранившемся протоколе заседания художественного совета консерватории это решение сформулировано в таких выражениях: «Принимая во внимание композиторскую известность Форе, а также его выдающееся положение в музыкально-педагогическом мире как

директора Парижской консерватории, следовало бы почитать Форе особым вниманием»¹. Торжественный прием в Петербургской консерватории произвел неизгладимое впечатление на французского композитора. На следующий день он пишет жене из Гельсингфорса: «Да, прием, который мне был оказан вчера в консерватории, такой горячий и такой блестящий, в самом деле взволновал меня... Представь только! Большой концертный зал, украшенный гирляндами и цветами! Фанфары труб при моем появлении, букеты, подносимые красивыми девушками, прелестная речь директора, очень многочисленная ассамблея приглашенных и учащихся, прекрасный концерт из моих произведений, роскошный буфет и вся молодежь, которая кричала „Форе! Форе!“ так, что ломились стены!» (27, с. 192).

Запомнилась композитору некоторыми приметами дореволюционной России 14-часовая дорога из Петербурга в Москву. «В течение этого путешествия я увидел много любопытных вещей, но никогда не представлял себе такого, как это: большие алтари с иконами, освещенными лампадами и восковыми свечами, на железнодорожных станциях!» (27, с. 193).

Отклики московской прессы на выступления Форе, состоявшиеся 18 и 19 сентября во втором симфоническом собрании Филармонического общества и на экстренном камерном вечере того же собрания, были также противоречивы. Отрицательное мнение Каратыгина поддерживает В. В. Держановский: «Г. Форе сильно разочаровал всех, в особенности друзей молодой французской музыки. Одновременно вялый и угловатый дирижер, бледный пианист, он не поправил впечатления и своими композициями, из которых лучшее впечатление составила соната для скрипки и фортепиано. Обыкновенная музыка к «Пеллеасу и Мелизанде» повергла всех, в особенности знающих чудесную партитуру Дебюсси, в полнейшее недоумение» (109, с. 19).

Чуть мягче отзывается о музыке Форе критик из «Русской музыкальной газеты» Гр. Прокофьев: «Произведения Форе заинтересовали не глубоко, несмотря на их достоинства (красивую, порой смелую гармонику, хорошее оркестровое и камерное письмо); Форе — это межеумок, соединяющий несоединимое —

¹ ЛГИА, 361 (528) П (с. 52).

классические заветы (учитель его — Сен-Санс) с модернистскими вкусами (романсы на слова Верлена, музыка к «Пеллеасу» и др.). Поэтому пылкие французы называют его родоначальником «нашего музыкального «Ренессанса», главой которого, конечно, является Дебюсси...

Из произведений Форе мне больше всего доставил удовольствие фортепианный квартет (g-moll, op. 45), средние части которого прямо хороши и интересны» (138, стб. 1065—1066).

Тем не менее концерты Форе прошли в Москве с большим успехом, которому во многом содействовали принявшие участие, наряду с квартетом Капе, Рауль Пюньо, Эжен Изай, Александр Зилоти и виолончелист А. А. Брандуков. Последний организовал в музыкальном училище, где он был директором, чествование французского композитора, на котором, как об этом извещалось в журнале «Музыка и жизнь», «приглашенные гости из членов общества и музыкального мира дружно приветствовали Форе» (129). До нас дошла фотография Форе с участниками той памятной московской встречи.

Таким образом, приезд Форе в Россию вызвал заметный резонанс в художественных кругах Москвы и Петербурга, где французскому композитору были оказаны почести, соответствующие его высокому положению в артистическом мире Парижа. Но следует признать, что творчество Форе получило в русской прессе явно пристрастную оценку.

Такое отношение может быть объяснено не только различием национальных культур. Главное — в несхожести общественно-политической обстановки двух стран, что легко можно представить, обратившись к движению символизма, оказавшему определенное воздействие на творчество Форе.

Напомним, не вдаваясь в подробности, что к началу XX столетия символизм — одно из мощных творческих направлений европейского искусства на рубеже двух веков — вступает в полосу кризиса. В разных странах этот кризис протекает по-разному. Так, во Франции, где уже при зарождении символизм нес на себе печать лингвистической эзотеричности, преодолеть кризис пытаются преимущественно внутри самого движения — на пути от изощренной игры многозначностью

поэтического слова и художественного образа (у С. Малларме) к предельной смысловой точности (у П. Валери)¹.

Подобный «академический» путь развития эстетической мысли был невозможен для России. В напряженный период между двумя революциями, в тогдашней накаленной атмосфере подлинные художники могли избрать лишь один выход из тупика символизма — самим стать носителями пробуждающегося к революционной борьбе народного сознания, выражая в своем творчестве предчувствие назревающих грандиозных социальных потрясений. Это мы и видим в поэзии А. Блока, в прозе А. Белого, в живописи М. Врубеля, в музыке А. Скрябина, И. Стравинского, С. Прокофьева.

Неудивительно поэтому, что именно в 1910 году, то есть в самый разгар кризиса русского символизма, музыка Форе, эволюционирующая в общем в том же направлении, что и французский символизм, казалась российским идеологам новых творческих направлений слишком умеренно-благодушной и старомодной.

Однако хочется верить, что внимание, которым был окружен Габриель Форе в России со стороны истинных почитателей его искусства, смягчало эту во многом несправедливую критику, делая ее не столь чувствительной для композитора. К тому же по возвращении в Париж его ожидал приятный сюрприз от Габриеля Фора. Благодаря стараниям последнего, композитору вручается 1 января 1911 года новогодний подарок — орден командора Почетного легиона.

В этот год Габриель Форе завершает серию фортепианных прелюдий ор. 103 — эту краткую энциклопедию (в серии девять пьес) высокого композиторского мастерства французского музыканта. Продолжает работать он и над своими привычными жанрами — ноктюрна и баркаролы. Но главное, на чем концентрируется его творческая энергия — это опера «Пенелопа», которую он завершает летом 1912 года. Можно понять ликование Форе в день окончания своего самого крупного произведения, на которое потрачено шесть лет. 31 августа он делится с женой этой радостью. «Наконец кончилось! И кончилось в безмятежности. Все счастливы и тихо

¹ В этом отношении примечательны слова Поля Валери, приводимые Андре Моруа: «Я был заражен болезненной жадой точности» (128, с. 260).

поют: „Слава Зевсу!“» (27, с. 207). Любимое детище Форе посвящает Сен-Сансу, на что его учитель тотчас же отвечает в растроганно-шутливом тоне: «Мой дорогой Габриель! Ты мне доставил самое большое удовольствие... Меня это даже немного взволновало» (32, с. 52).

30 октября А. Корто и М. Хассельманс показывают клавир «Пенелопы» в доме Люсьен Бреваль, главной вдохновительницы этого произведения. В декабре начались репетиции, параллельно с «Парсифалем», в театре Монте-Карло. Но композитор удручен их ходом. «За исключением дирижера Жеена и Руссельера¹, никто не проявляет интереса к моему произведению. Эта атмосфера безразличия чрезмерно угнетающая! Несомненно, безразличие происходит оттого, что слишком многое делают одновременно, занимаясь очень разными произведениями. Результат: я сильно тоскую и чувствую себя изнуренным» (27, с. 215). В таких условиях подготовленная премьера «Пенелопы», состоявшаяся 4 марта 1913 года, оказалась малоуспешной. «У меня сложилось здесь впечатление, что я написал убийственно блеклое и безжизненное произведение... Но, как говорит Лало², — пишет композитор на следующий день после премьеры, — это следует рассматривать лишь как репетицию для Парижа» (27, с. 216—217).

9 мая в театре Астрыюка под управлением Луи Хассельманса состоялась парижская премьера оперы Форе. Приуроченная к открытию Нового театра на Елисейских полях, «Пенелопа» привлекла внимание музыкальной общественности страны, став после постановки во Франции «Парсифаля» самым крупным событием года. Жозеф де Марлиав писал о ней: «После Вагнера на лирической сцене не появлялось произведения, которое приближалось бы столь близко к совершенству, как «Пенелопа»... Уже давно мы думали, что наша драматическая музыка потеряла ясность формы, простоту приемов, тонкое чувство пропорций, напряженность внутренней жизни, искреннее выражение изысканных чувств... Конечно, за полтора века у нас были крупные музыканты и некоторые из них равняются самым великим. Но все они более или менее находились под влиянием иностранной музыки. Одно за другим влияния

¹ Исполнитель партии Улисса.

² Имеется в виду музыкальный критик Пьер Лало.

Глюка, немецкого романтизма и Франка придали нервной и тонкой музыке, сдержанному и искрометному лиризму XVIII века некоторую неподвижность. Со времен Рамо латинский дух молчал, вновь заговорив с появлением «Пенелопы». Габриэль Форе восстановил традицию, столь надолго прерванную» (62, с. 185—186).

Напоминает Марлиав и о прежнем отношении к музыке Форе широкой публики. «Однако он был до сих пор малоизвестным. Еще не поняли, что в одной «песне» мастера или в одном из его ноктюрнов, вальсов и баркарол больше музыки, чем в какой-нибудь огромной симфонии, воздействие которой определялось больше ее размерами, внушавшими уважение публике... Не увидели, что под внешне непритязательной и очаровательной оболочкой в этих пропорционально совершенных произведениях скрыты все чувства, которые посещают человеческую душу — любовь, грусть, радость, нежность, жалость, нежность, стремление к счастью, выраженные с удивительной чистотой и глубиной. Театр в силу своего действия, которое он оказывает на зрителя, дал наконец возможность Габриэлю Форе войти в непосредственный контакт с публикой. И несомненная, очевидная красота «Пенелопы» открыла всем глаза. Она привела в неожиданное изумление тех, кто до тех пор оставался слепым по отношению к сдержанному величию музыки Г. Форе» (62, с. 187—188).

Анализ «Пенелопы» Жозеф де Марлиав кончает словами: «Таково это произведение, которое является безупречным шедевром и одним из самых совершенных образцов театральной музыки, какие нам известны» (62, с. 200—201).

Интересно воспоминание Роже-Дюкасса о впечатлении, какое произвела опера Форе на Дебюсси. «На первом представлении «Пенелопы» Дебюсси обратил мое внимание на применение почти квартетной звучности, что напомнило ему, по его словам, оркестр „Парсифаля“». И от себя Роже-Дюкасс добавляет: «Только квартет мог дать всю ценность этой нежной, глубокой, полной любви музыке. Форе и в театре остался Форе сонат и квартетов» (79, с. 65).

Присутствовал на парижской постановке «Пенелопы» и Игорь Стравинский. Он рассказывает об этой встрече. «С Форе я познакомился во времена исполнения его «Пенелопы», которую слышал в мае 1913 года, неза-

долго до премьеры «Весны священной». Равель представил меня ему на концерте в зале Гаво. Я увидел седого, глухого старика с очень милым лицом — в самом деле, за мягкость и простоту его сравнивали с Брукнером» (140, с. 55).

Но триумф «Пенелопы» продолжался недолго. После десятого представления она сошла со сцены, уступив место русскому балету¹. На сценическую судьбу «бедной Пенелопы» (выражение самого Форэ) оказали влияние и события разразившейся вскоре первой мировой войны, парализовавшей концертно-театральную жизнь страны. Повторное представление оперы Форэ состоялось только в 1919 году, на сцене Парижской комической оперы и брюссельского театра «Ла Монне».

Война оставила глубокий след в сознании 70-летнего музыканта. Скорбь о погибших в первые дни войны Жозефе де Марлиаве и Альберике Маньяре, постоянная тревога за жизнь ушедшего на фронт сына Филиппа сопутствовали Форэ в это тяжелое время. Работая в местечке По над новыми сочинениями — вокальным циклом «Уединенный сад» (1914—1915) на стихи автора текста «Песни Евы» и Второй скрипичной сонатой ор. 108 (1916)², композитор с горечью пишет своему другу Габриелю Форэ: «В каком ужасе мы живем! Я не могу больше наслаждаться дивным пребыванием в По. Пейзаж восхитителен, небо чудесно, погода очаровательна. Но, несмотря на все это, здесь так же мучительно, как, впрочем, повсюду» (21, с. 94). Мучительный контраст — любованье безмятежно гармоничной красотой природы и ощущение трагизма социальной жизни — Габриель Форэ воплощает в своих последних произведениях. В одних случаях он предстает в облике тонкого поэта мечты, как это наблюдается в Фантазии для фортепиано и оркестра (1918), в балетной сюите «Маски и бергамаски» (1919), во втором фортепианном квинтете (1919—1921), в Тринадцатой баркароле (1921). В других — в облике глубокого художника-психолога: в вокальных циклах «Миражи»

¹ Имя Форэ однажды встречается в репертуаре дягилевской труппы. В 1916 году этой труппой ставится балет «Мениппы» на музыку Форэ (Ravane ор. 50), Равеля (Alborada del gracioso) и Шабрие (Menuet rompreux) (см. 3, с. 120).

² Соната посвящена поклоннице творчества Форэ бельгийской королеве Елизавете.

(1919), «Призрачные горизонты» (1921), в тринадцатом ноктюрне (1921). Но чаще два этих противоположных облика Форе — по меткому определению Некту, «мечтательного и очаровательного музыканта» и «музыканта души» — совмещаются внутри одного произведения, создавая неповторимое своеобразие поздней стилистической манеры композитора. Замечательные примеры тому — упомянутые выше вокальный цикл «Уединенный сад» и Скрипичная соната ор. 108, Первая и Вторая виолончельные сонаты (1917, 1921), Трио для фортепиано и струнных (1922—1923) и, наконец, самое последнее произведение, завершающее творческий путь композитора, — Струнный квартет ор. 121 (1924). Многие из произведений, созданных в последнее десятилетие жизни Форе, посвящены его ближайшим друзьям, в частности, Фантазия — Альфреду Корто, Первая виолончельная соната — Луи Хассельмансу, Второй фортепианный квинтет — Полю Дюка, Струнный квартет — Камиллю Беллегу.

Наряду с такой интенсивной творческой деятельностью, Габриель Форе продолжал активно участвовать в общественной жизни, стремясь к объединению сил французских музыкантов. Будучи президентом Независимого музыкального общества, он тем не менее не прерывает с Национальным обществом, нередко выступая там с первым исполнением своих сочинений. Патриотическое воодушевление военных лет помогло ему осуществить давнишнее намерение — преобразовать Национальное общество, включив в его состав группу «независимых». 5 апреля 1917 года он сделал следующее заявление: «Речь идет не о восстановлении Национального общества, а об утверждении его существования и его жизненности в нынешних условиях, когда почти все примыкающие или вновь в него входящие музыканты охвачены патриотическим чувством, которое в 1871 году объединило французских музыкантов» (19, с. 12). По его инициативе был создан объединенный комитет двух обществ, в который вошли Форе, д'Энди, Брюно, Дебюсси, Дюка, Дюпарк и Мессаже. Сплочение композиторов вокруг обновленного Национального общества, несомненно, оздоровило музыкальную жизнь Франции.

В июле 1920 года Габриель Форе оставляет пост директора Парижской консерватории, целиком посвя-

щая себя композиции. Следующий год приносит ему большое испытание. 16 декабря в Алжире скончался его любимый учитель и преданный друг Камиль Сен-Санс. Его памяти Форе посвящает статью, опубликованную в «Revue Musicale». А в октябре 1922 года, ко дню рождения Форе, выходит специальный номер этого журнала, целиком посвященный творчеству композитора. Со статьями, затрагивающими все жанры композиторской деятельности Форе, выступают ученики и поклонники композитора — Равель, Кёклен, Шмитт, Надя Буланже, Роже-Дюкасс, Вюйермоз, Крто. Одновременно они организуют фестиваль его музыки в Сорбонне, где среди чествующих маститого композитора был и президент Французской Республики А.-Э. Мильеран.

Богат событиями в жизни композитора и 1923 год, когда Габриеля Форе награждают Большим крестом Почетного легиона — государственным орденом, которым до него удостаивали лишь самых прославленных соотечественников, — таких, как ученый-биолог Пастер или маршал Франции Фош. Среди музыкантов этим орденом был награжден только Сен-Санс. В мае того же года возобновляется постановка «Пенелопы», по поводу которой Камиль Беллег писал на страницах «Revue des Deux Mondes»: «Комическая опера повторяет «Пенелопу», с каждым новым прослушиванием вызывающую все большее восхищение и любовь. Какая благородная и нежная музыка, мелодичная и гармоничная в равной мере! В ней пение и речь нерасторжимо слиты. Обратим сейчас внимание именно на эту ее последнюю черту. Тем самым «Пенелопа» представляет чисто французскую или, точнее, греко-французскую традицию. Она — родная сестра нашей «Сафо», нашего «Улисса», «Орфея», нашей «Альцесты» и двух «Ифигений», которые мы можем с полным правом считать также нашими» (1, с. 455).

В июне Крто, Тибо и Касальс доставляют композитору радость исполнением в Париже его фортепианного Трио. «„Если дожить до ста лет, будет ли что-нибудь подобное“, — говорит он своим друзьям после этого памятного исполнения» (69, с. 164). В июле Форе возвращается в излюбленное им в эти годы местечко Аннеси-ле-Вье, расположенное на юге Франции. Близкая композитору семья Фернана Майо устраивает там ис-

полнение Реквиема Форе вместе с фрагментами оратории Онеггера «Царь Давид». Эта встреча на всю жизнь запомнилась молодому композитору. Творчество Форе он будет отстаивать до конца жизни от нападок своих собратьев по «Шестерке» — выдвинувшейся в 20-е годы группе «бунтарей» во главе с Жаном Кокто, знаменем которой стало отрицание искусства Форе, Дебюсси и Равеля.

Последний год своей жизни Габриель Форе занят созданием струнного квартета. Превозмогая приступы пневмонии, этот неустанный труженик спешит его завершить, сохраняя удивительную скромность даже в последние дни своей жизни. В его завещании от 19 сентября мы находим следующие характерные для этого строгого и взыскательного мастера строки: «Я желаю, чтобы квартет не был опубликован и исполнен до тех пор, пока он не будет опробован перед маленькой группой друзей, которые постоянно слушали мои произведения первыми: перед Дюка, Пужо, Лало, Беллегом, Лальманом и т. д. Я доверяю их суждению и предоставляю им право решить, должен ли быть квартет издан или уничтожен» (69, с. 169).

18 октября Форе пожелал вернуться в Париж. Филипп Форе-Фремье описывает его прощальную поездку. «Прислонившись лбом к оконному стеклу вагона, он созерцал сверкавшее под солнцем, его последним солнцем, озеро близ города Бурже» (32, с. 129). 2 ноября его охватывает новый приступ пневмонии. Через два дня, в ночь с 3 на 4 ноября 1924 года, на 80-м году жизни он тихо скончался. Прошедшее мало-замеченным отпевание Форе состоялось в храме Мадлен под звуки его собственного Реквиема, когда-то здесь же впервые и прозвучавшего под управлением автора. Так неприметно уходит из жизни один из выдающихся мастеров французской музыки конца XIX — начала XX века Габриель Форе.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ТВОРЧЕСТВО

64 года отделяют романс «Бабочка и цветок» оп. 1 (1860) от Струнного квартета оп. 121 (1924) — два крайних сочинения в огромном списке опусов Габриеля Форе, куда не вошли, наряду с самыми ранними школьными попытками в композиции, более десяти значительных произведений зрелых лет, в том числе и такое крупное, как опера «Пенелопа». Это предельные точки стилистического диапазона творчества Форе, по которым вполне можно судить о большом пути, проделанном французской музыкой со второй половины XIX века до середины 20-х годов нашего столетия. Один из родоначальников движения «Le Renouveau» («Обновление») Габриель Форе, опираясь на высшие достижения немецкого инструментализма, всем своим творчеством способствовал активному утверждению национальной самобытности французской музыки в ее борьбе с итальянской вокально-оперной школой *bel canto*. Вслед за Гуно осваивая манеру *chant parlé*, он последовательно преобразовывал песенную куплетно-строфическую структуру романса в симфонически развитую «мелодию». Сравнивая первый сборник Форе с последующими выпусками, Шарль Кёклен отмечает: «Во втором сборнике нет настоящих куплетов. Кроме того, в первой же мелодии — «Осенней песне» — обнаруживается подлинно симфоническая организация, как в общем плане, так и в манере письма» (47, с. 37).

В формировании вокального стиля Форе, как, впрочем, и стиля Дюпарка, д'Энди, Шоссона и других выдающихся представителей движения за обновление французской музыки, важная роль принадлежит «бесконечной мелодии» Вагнера и сквозной, непрерывно развивающейся композиции Листа. Это и дало Влади-

миру Янкелевичу основание утверждать, что вокальная музыка Форе по своей жанровой природе существенно отличается и от традиционного романса (Romance), и от немецкой Lied шубертовско-шумановского типа, являясь именно «мелодией» (Mélodie) в новом листовогнеровском ее понимании (43, с. 3).

Новаторский подход Форе к тексту не всегда встречал одобрение со стороны сотрудничавших с ним поэтов. В письме к сестре Альбер Самен делится впечатлением от вокальной музыки, культивируемой в Национальном обществе: «Почему музыка стала такой новой? Три такта Беллини не перестанут приносить счастье. Ах, эти господа из Национального общества (д'Энди, Шоссон, Форе и т. д.) заставляют меня жестоко раскаиваться» (55, с. 57). Как это высказывание Самена близко Жан-Жаку Руссо в эпоху Рамо, или Стендалю в эпоху Берлиоза! Но Габриель Форе, подобно своим великим предшественникам, не мог оставаться безразличным к достижениям немецкой музыки, которая привлекала его строгой логикой мышления, вполне отвечавшей традициям французского рационализма. Естественно, что он считал, в противовес Самену, стиль «Нормы» Беллини (после оперной реформы Вагнера), «искусством пения, полностью утраченным» (27, с. 101). Однако такое признание искусства немецких музыкантов несколько не означало забвения другой, противоположной черты в национальной культуре, которую столь высоко ценили французские литераторы. Романская склонность к сенсуализму, роднящая французскую культуру с итальянской, была вѣдома и Форе. Больше того. Будучи уроженцем юга Франции, он всегда ощущал непреодолимое влечение к Италии, к ее людям, языку, что осложняло его взаимоотношения с немецкой культурой.

Свое отношение к культуре немцев Форе выразил в одном письме из Франкфурта. «В сфере идей они обладают очень солидными достоинствами. Но наша тонкость и восприимчивость представляются им недостатком» (27, с. 105). И совсем иной тон в его письме из итальянского городка Стреза: «Все мне напоминает мой родной юг: те же живые, подвижные лица, та же учтивость, та же веселость; а воркованье девушек так же прелестно по звучанию, певучему и нежному. После швейцарцев и немцев (я не говорю о русских,

акцент которых очень музыкален) удовольствие слушать итальянца тысячу раз ощутимее» (27, с. 126).

Так в сложных стилистических взаимоотношениях и взаимоотталкиваниях с итальянской вокальной и немецкой инструментальной музыкой развивается искусство Габриеля Форе, своеобразие которому придает типично французское сочетание рационализма и сенсуализма, приобретающее порой внутренне двойственный, противоречивый характер¹. Это отчасти повлияло на отношение к нему широкой публики, ибо в сознании современников две эти стороны творческого облика композитора никак не уживались вместе.

Поклонники его «итальянизма», в особенности из светско-аристократических кругов, желая видеть в нем только элегантно-салонного композитора для «красивых слушательниц», безудержно восхваляли изысканно-утонченное искусство «мастера очарований», каким предстал Габриель Форе в своих первых «мелодиях», баркаролах, ноктюрнах, экспромтах, вальсах-каприсах. Все это отрицательно сказалось на оценке раннего творчества композитора. В частности, в монографии Г. Шнеерсона «Французская музыка XX века» верно указывается на «богатое и выразительное мелодическое начало» вокального творчества композитора, которое проникло и в фортепианную и в камерно-инструментальную музыку Форе. И тут же делается оговорка: «Вместе с тем нельзя не ощутить, особенно в фортепианных пьесах, написанных в XIX веке, некоторого налета салонной сентиментальности» (150, с. 35). Такое довольно распространенное суждение является скорее данью легенде о «салонном музыканте», чем результатом анализа самих произведений, совершенно чуждых их поверхностной интерпретации в кругах из высшей знати. Об их роли в судьбе творческого наследия композитора не без сарказма пишет бельгийский музыковед Гарри Гальбрейх в предисловии к антологии «мелодий» Габриеля Форе, выпущенной в конце 1960-х годов «В течение трех поколений эти зябкие апостолы искусства хорошего тона преуспели в том, чтобы распространить легенду о «мастере очарований», subtilный

¹ В связи с этим не вызывает особого удивления посвящение «Неувядаемого благоухания» автору популярных итальянских песенок Паоло Тости, а Второго фортепианного квартета — немецкому дирижеру и пианисту Гансу фон Бюлову.

аромат которого и, что важнее всего, аромат неэкспортируемого музыканта стал якобы выдыхаться с тех пор, как его побудили преодолеть границы изнемогающих от истомы сенаклей».

В другой статье Гарри Гальбрейха, помещенной в антологию камерно-инструментальной музыки композитора (1971), подвергается обоснованной критике еще одна легенда о Форе, распространяемая поклонниками его «германизма», на этот раз из более «профессиональных» кругов парижских артистических салонов. Рассматривая многообразные связи творчества Форе с немецкой музыкальной культурой, Гальбрейх пишет: «Часто называют Форе «французским Шуманом». Суждение поверхностное и указывающее на полное непонимание характера и личности как одного, так и другого мастера. Если находят в юношеских произведениях Форе какие-то порывы страсти с типичнейшим шумановским акцентом, то это влияние исчезло очень скоро. Искусство Форе, возникающее из спокойствия и равновесия, ничего общего не имеет с безумной спазмой, лирической конвульсией Шумана». Отвергает он и прямые параллели с Брамсом: «...его музыкальный язык (мелодия, ритм, гармония) почти ничего общего не имеет с музыкальным языком Форе, в особенности объект их медитаций совсем различен. Там, где Брамс вопрошает и экзаменует себя, Форе стремится к бесконечному, невыразимому, спасаясь в возвышенном. Поразительная духовная углубленность, которую нам преподносят его последние произведения, присоединяет их к сфере Бетховена последних сонат и последних квартетов».

В выборе между ранним и поздним Форе — «мастером очарований» и «философом возвышенного» — Гарри Гальбрейх очень определен. «Следует утверждать решительно: два Квинтета, Вторая скрипичная соната, Струнный квартет входят в число тех самых высоких воплощений человеческой мысли, которые определили цивилизацию и помогают верить, несмотря ни на что, в человека. Как это далеко от салонов и „прекрасных слушательниц“» (35). И в этом Гальбрейх не одинок. К позднему Форе склоняются Шарль Кёклен, Эмиль Вюйермоз, Клод Ростан. Но не правы ли по-своему Владимир Янкевич, Альфред Корто, Маргарита Лонг и Жак Тибо, защищавшие и раннего Форе, ибо «мастер очарований» никогда не умирал в «философе возвы-

шенного». Это две неразрывно связанные стороны в сложном творческом облике композитора. Можно говорить лишь о преобладании той или иной стороны на разных стадиях развития его искусства: более ранней (последняя четверть XIX века) и более поздней (первая четверть XX века). Но не следует слишком резко разграничивать в личности композитора поэта и мыслителя, особенно если принять во внимание замечание Флорана Шмитта, по наблюдению которого Форе в зависимости от того или иного замысла мог нередко применять различные свои манеры параллельно (87, с. 55—56).

Споры о раннем и позднем Форе, отражающие двойственный, противоречивый характер его искусства, выдвигают вопрос о периодизации, по которому существуют различные точки зрения. Подавляющее большинство французских исследователей принимают периодизацию, впервые предложенную Корто (13, с. 85), который исходит из трех манер композитора, соответствующих трем периодам его творчества: раннему, среднему и позднему. В каждом из них, по мнению Ростана, следующего в этом также за Альфредом Корто, господствует свое особое душевное состояние. «Если первый период раскрывает нежный пыл недолго продолжавшейся юности, то второй передает одновременно и страсть, и зрелость, лиризм и содержательность. Что касается последнего периода, несмотря на «ускользающие тональности, беспокойную, модулирующую гармонию» и «лихорадочное движение, внутренние потоки непреодолимого и вкрадчивого контрапункта» (*Р. Ан*), он несет в себе, сверх того, суверенную безмятежность, идеальную и созерцательную красоту, в которой изливается то лучезарная экзальтация скорбной души, то радостная восторженность чудесно обретенной молодости» (81, с. 18).

На наш взгляд, из всех вариантов наиболее точная периодизация творчества Габриеля Форе принадлежит Ж.-М. Некту, считающему поворотными произведениями композитора в его стилевой эволюции Второй фортепианный квартет ор. 45 и Первый квинтет ор. 89 (69, с. 61, 100). В первом периоде ведущим жанром творчества является вокальная музыка, которая и определяет характерные черты раннего Форе. Во втором эта роль передается фортепианным жанрам, в которых за-

крепляются черты раннего и намечаются черты позднего Форе. Окончательная кристаллизация манеры позднего Форе, вбирающей в себя и завоевания двух предыдущих манер, происходит в камерно-инструментальной музыке позднего периода. Эта эволюция представляет собой, по меткому выражению Некту, неприметный, почти неуловимый процесс духовной трансформации личности Форе из «*musicien rêveur et charmant*» в «*musicien de l'âme*»¹ (69, с. 147). С наибольшей полнотой и масштабностью две эти грани личности Форе раскрываются в произведениях, выходящих за рамки жанров камерной музыки: в Реквиеме и «Пенелопе». По ним можно судить также и о том, как изменения в стиле композитора отразились на его подходе к проблеме симфонизма.

Для композиторов XIX века синонимом симфонизма была диалектика тематических контрастов. Музыка Реквиема Форе не лишена контрастности, но эта контрастность в развитии образов существенной роли не играет, в чем Реквием оказывается глубоко родственным камерно-инструментальной музыке композитора первых двух манер. «Известно, что общее построение (трехчастное) остается схожим в ней, — замечает Шарль Кёклен, — с формой симфонических *allegro* Бетховена и Моцарта» (47, с. 120). Но, усилив в экспозиционном материале тематическое единство и заменив разработочные приемы свободным вариантным преобразованием, Габриель Форе тем самым сблизил сонатную форму с куплетно-строфической композицией своих «мелодий», в чем сказалось влияние не столько монотематизма Листа, сколько принципов старинной музыки. Перефразируя Кёклена, можно сказать, что, начиная с Первого фортепианного квартета, в камерно-инструментальной музыке Форе обнаруживается подлинно «мелодическая» (песенная) организация как в общем плане, так и в манере письма.

Именно это качество привело в замешательство первых русских критиков музыки Форе, воспитанных на немецкой романтической традиции сонатно-симфонической драматургии ярких образных антитез, истоки которой восходят к Бетховену. Во Франции этой традиции следовали Берлиоз, Сен-Санс, Франк. Порывая с дан-

¹ «музыкант мечты и очарования», «музыкант души» (фр.).

ной традицией, Габриель Форе тем самым оказался в глазах современников «антисимфонистом».

Но не привело ли все это к однообразию, к монотонности? Вот что пишет в «Курсе музыкальной композиции» о технике Форе Венсан д'Энди. «Музыкальная изобретательность у Форе имеет особый характер, который можно определить как мелодико-гармонический, ибо мелодия кажется настолько слитой с тонкими гармониями, что их невозможно разъединить. Это производит впечатление в высшей степени обольстительное, сравнимое с впечатлением от созерцания некоторых переливающихся красок» (39, с. 428). Трудно поверить, что речь идет не о музыке Клода Дебюсси — этого чародея звуковой красочности. Но ведь д'Энди — сам мастер колорита — говорит о красочности в условиях, максимально приближенных к монотембровой звучности (фортепиано, голос и фортепиано, струнные и фортепиано).

Тайну очарования раннего Форе пытались разгадать многие исследователи. Как правильно отмечает Кёклен в обстоятельном теоретическом анализе стиля композитора, сами по себе отдельные элементы музыкального языка Форе не вызывают такого острого интереса, как стиль Дебюсси, хотя и не лишены прелести, в частности, с точки зрения лада и аккордики. «Связь аккордов, способ реализации этой последовательности и особенно его отношение к голосу, к движениям фразы, к эмоциональным нюансам — вот что главное» (47, с. 108). Другую важную черту «фореевского шарма» Кёклен кратко формулирует так: «утонченность синтаксиса еще бо́льшая, чем словаря» (47, с. 138; подробнее см.: 91; 34, ч. II, гл. 1 и 2).

И все же не это определяет самое существенное в мелодико-гармоническом стиле Форе первых двух манер. Новаторство французского композитора состояло в ином: гармоническое сопровождение в его музыке не просто дополняет мелодию по типу классической гомофонно-гармонической фактуры, но образует второй план образности, находящийся в довольно сложных и изменчивых смысловых отношениях с первым. Возникает своеобразная диалогическая композиция, в которой мелодический рельеф и сонорно-гармонический фон контрапунктируют друг другу. Причем нередко именно фону, раскрывающему глубокий эмоционально-смысло-

вой подтекст содержания музыкальных образов, принадлежит ведущая роль в развитии композиции.

Расслоение гомофонно-гармонической фактуры, подчас трудно уловимое из-за непривычной роли фона как тематически значимого подтекста, связано с отказом от сонатной драматургии. Контраст, данный во времени, свертывается в одновременность, уходит в фоновой подтекст. Такой подчеркнутый акцент на образно-смысловых нюансах фона напоминает о романтическом девизе Шопена («нет ничего ненавистнее музыки без подтекста»), комментируемом Андре Жидом в духе искусства французских символистов: «Шопен предлагает, полагает, дает понять, прельщает и убеждает, но он почти никогда не утверждает. И чем больше колеблется его мысль, тем скорее мы следуем за ним» (118, с. 290).

В этом плане искусство Форе полифонично и его техника «вкрадчивого контрапункта» (по меткому выражению Р. Ана) напоминает технику Дебюсси. И тот и другой сформировались под преобладающим влиянием символистской поэзии и от нее восприняли двухслойную структуру художественного образа — новую форму выражения романтического «двоемирия», предвосхищенную в музыке гением Шопена. В ней горизонтальная поляризация контрастных тематических элементов, еще не нарушающих семантической однослойности классической гомофонно-гармонической фактуры, сменилась их тонкой контрапунктической взаимосвязью по вертикали. Такая полифонизация гомофонно-гармонической фактуры в полимелодической ткани музыки Форе и Дебюсси преобразила облик французской музыки на рубеже XIX—XX веков, о чем хорошо пишет Поль Ландорми: «Дебюсси и Форе открыли нам другую манеру чувствовать, бесконечно более концентрированную, более сдержанную, полную скрытой недоговоренности» (52, с. 198).

Но в отличие от Дебюсси, наделенного удивительным даром мгновенного схватывания и точного фиксирования ускользающих мимолетных впечатлений и ощущений, Форе склонен к более длительному изживанию бережно хранимых памятью мыслей и чувств. Отсюда понятны аналогии, всегда, конечно, приблизительные, с Марселем Прустом (Некту) и даже с Антоном Брукнером (Гальбрейх). О различии искусства Форе и Дебюсси Маргарита Лонг пишет так. Для Дебюсси

«каждая нота есть звучание («son»); отсюда необходимость столь варьированной звуковой палитры, сколь только возможно; тогда как у Форе значима именно фраза. Для одного — серия звуковых туше. Для другого — общий план варьированных тембров» (61, с. 107). Ту же мысль несколько иначе выражает Владимир Янкелевич: «Фореевское легато в этом смысле контрастирует с дебюссистской прерывностью» (44, с. 258).

Как реакция на эскизность Дебюсси, рождается третья манера Форе, более экспрессивная, более классицистски четкая, но не утрачивающая при всей ее строгой и возвышенной стилистике нежного обаяния поэтики позднего символизма. В это время композитор всячески подчеркивает свою приверженность к классической традиции. Кортю приводит слова композитора: «В любой области духовной культуры — в литературе, науке, искусстве — образование, не основывающееся на изучении классиков, не может быть ни полным, ни глубоким. В безграничной сфере человеческого духа все те, кто, казалось бы, создают мысли и язык до тех пор неизвестные, на самом деле лишь выражают через призму своего личного восприятия то, о чем уже думали и говорили до них» (13, с. 81). Устремленность к внеличному сказывается на многих чертах стиля позднего Форе и прежде всего на языке.

«Поэт интимности», один из создателей нового, субъективно обостренного лирического языка, основанного на *chant parlé*, все чаще обращается к эпически более сдержанному и простому языку, основанному на *plain chant*¹. Стилистическая разнородность приводит Форе к отвергнутой им ранее драматургии контрастов, что придает его искусству, пронизанному в целом мечтательно-возвышенным духом лирико-эпической созерцательности, драматически более действенный характер. В «Пенелопе» контрастная драматургия достигает своего апогея, перерастая в драматургию острого интонационного конфликта, присущую высшим формам симфонизма. Интонационная конфликтность «Пенелопы», объясняемая реальными событиями первой мировой войны, получает дальнейшее развитие в камерной му-

¹ Иное наименование григорианского песнопения (дословно «ровное пение»), стиль которого послужил основой для вокально-хоровой музыки композитора на духовные тексты.

зыка композитора. Собственно с момента появления «Пенелопы» вполне можно говорить о четвертой манере Габриеля Форе, в которой он окончательно прощается с размеренной и спокойной атмосферой искусства довоенного времени, искусства, еще многими нитями уходящего в прошлый, XIX век, и вступает в тревожную, полную трагических коллизий атмосферу искусства, порожденного первой мировой войной, искусства нового, XX века.

В последних произведениях маститого музыканта, уже затронутых веянием современной эпохи, приходит конец уравновешенным формам его классицизма, в котором М. Лонг отмечала, по остроумной аналогии с французским литературным классицизмом XVII века, три единства: единство стиля, единство ритма и тональное единство (61, с. 97). Казавшееся случайным совпадением в прежних сочинениях Габриель Форе теперь сознательно подчеркивает: сходство его диалогических композиций с антифонными, вариационно-полифоническими формами канцоны и ричеркара эпохи Ренессанса, что уловил еще в 20-е годы Роже-Дюкасс (79, с. 60). Сквозь внешнюю оболочку классицистского триединства все явственнее проступает старинный антифонный принцип «двухория», претворяемый композитором в духе символистской драматургии «фонового подтекста». В этих глубинных связях с музыкой добаховского времени своеобразная композиционная техника Форе оказывается родственной, несмотря на все различия в стиле, битональной технике Белы Бартока — одного из крупнейших новаторов музыки нашего времени.

Таким образом, то, что когда-то современниками Форе воспринималось в его искусстве как старомодное, отжившее, по удивительной логике развития искусства сейчас представляется новым, свежим, оригинальным. Вот почему, быть может, не так уж преувеличивал верный ученик Форе, критик Вюйермоз, когда еще при жизни своего учителя написал следующие строки, полные восхищения его творчеством: «Форе был не просто предшественником, первооткрывателем, искания которого расширяют путь. Он был музыкантом, который на четверть века раньше других композиторов свободно говорил пророческим языком с непринужденностью, виртуозностью и изяществом, которые никогда не были превзойдены» (97, с. 12).

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Идеи и образы французской поэзии послебодлеровского периода в вокальной лирике Форе

В мир композиции Форе вошел
через тайную дверь мелодии.

Морис Равель

Вокальный жанр занимает значительное место в творчестве Форе. Его «мелодии» — это четвертая часть от общего количества опусов композитора (31 из 121). Всего их около 100: три сборника по 20 номеров в каждом и пять циклов различного масштаба (от 8—10 до 4-х номеров). Опусы вокальной музыки Форе редко состоят из одной «мелодии». К таким исключениям относятся дуэт «Золотые слезы» ор. 72, «Дар молчания» ор. 92 и «Это мир» ор. 114. Типичнее объединение под одним опусом 2—3-х и более произведений вокальной лирики, что служит для Форе не только привычным способом датирования группы небольших произведений, созданных в одно время; уже номера, входящие в опусы первого вокального сборника композитора, воспринимаются как своеобразные листки из альбома. Склонность к цикличности усиливается во втором и третьем сборниках. Среди них мы находим два опуса, представляющие собой близкие к форме цикла лирические тетради: «Поэма дня» ор. 18 и «Из Венеции» ор. 58. Настоящими вокальными циклами являются последние опусы этого жанра в творчестве композитора: «Добрая песня» ор. 61, «Песня Евы» ор. 95, «Уединенный сад» ор. 106, «Миражи» ор. 113 и «Призрачные горизонты» ор. 118.

В своих «мелодиях» Форе предстает, наряду с Дебюсси, как один из самых тонких интерпретаторов французской лирической поэзии послебодлеровского периода в ее эволюции от романтиков и парнасцев середины прошлого столетия до символистов конца XIX — начала XX века. Несомненно, эта эволюция оказала определенное воздействие на развитие музыкального стиля композитора, хотя оно и не было столь сильным и подавляющим, чтобы настаивать вслед за Рене

Шалюптом на полном параллелизме (8, с. 29). Сравнивая содержание вокальных циклов позднего Форе с кругом тем, к которым он обращался раньше, легко уловить внутреннее единство мира поэтических образов, волновавших воображение композитора на всем протяжении его творческого пути. В разноликой поэзии своего времени Форе тщательно отбирал то, что отвечало его индивидуальности и служило импульсом для музыкального творчества. Но, демонстрируя при выборе стихов «самый искушенный вкус и самое верное поэтическое чувство» (8, с. 29), композитор был готов пожертвовать даже качеством текста, если он не соответствовал общему эмоционально-образному строю его искусства.

Яркая индивидуальность Форе проявилась в первом же сборнике его «мелодий», относящихся к 1860—1870 годам. В этом сборнике преобладают стихи из любовной лирики Гюго¹, Готье² и Бодлера³. С ней в вокальную музыку композитора входит романтический образ поэта, глубоко разочарованного этим миром. Унылая картина реальной прозаической жизни пробуждает в его душе безысходную меланхолию, полную тоски по иному, далекому миру грез, в котором осуществляются радужные мечты о счастье. Скрытая в этом образе тема двойника оттеняется и углубляется метафорическим рядом образов природы, данных в контрастных сопоставлениях противоположности весны и осени, дня и ночи, вечерних сумерек и утреннего рассвета. Именно такое метафорическое преломление темы двойника, опосредствованной образами природы, больше всего привлекает Форе в воплощении основного лирического героя вокальной музыки. В ранних «мелодиях» композитора намечаются разные грани этой темы: это еще пока разрозненные штрихи будущего сложного и единого образа, но с самого начала лирический герой романтической поэзии предстает у Форе в несколько преображенном виде. В окружении природы как бы смягчаются черты его характера. Выражению острой душевной боли у поэтов-романтиков композитор противопоставляет иную манеру «разочарованности», элеги-

¹ «Бабочка и цветок», «Май», «Мечта любви», «В руинах аббатства», «Отсутствующий», «Так как здесь внизу».

² «Корабли», «Песня рыбака», «Печаль», «Одинокая».

³ «Осенняя песня», «Гимн», «Возмездие».

чески более умиротворенную, с оттенком нежной печали («Пробуждение»).

Форе вносит и нечто новое в развитие романтической традиции, более детально разрабатывая противоположный образ поэта (его двойника), очарованного прекрасным видением «страны мечтаний», если воспользоваться названием одной из будущих «мелодий» композитора. И этому образу сопутствует своя система метафор, введенная парнасцами и широко развитая символистами, о чем подробнее будет сказано позже. Пока же отметим, что в воображении символистов «страна мечтаний» рисуется по-разному: то в виде миражного «острова радости» («Сопровождение» А. Самена), то в виде таинственного сада «Эдема» или же незримого царства лесных нимф («Песня Евы» и «Уединенный сад» Ш. ван Лерберга), куда можно отплыть на волшебных кораблях и улететь на крыльях фантазии («Призрачные горизонты» Ж. Де ла Вилль де Мирмона). Черты бесплотности, невесомости в хрупком и зыбком символистском образе «страны мечтаний» определили особую фактурную прозрачность и легкость приглушенных звучаний «мелодий» Форе. А их ритмическая мерность и модуляционная гибкость связаны в смысловом отношении с мотивом отплытия, полета в неведомый край прекрасного.

Близка композитору и парнасская, пластически более осязаемая, вещественная интерпретация этого образа, обретающего в творчестве Форе вполне зримые очертания Средиземноморья. Это и Италия, овеянная поэтическим ореолом ренессансной и античной, греко-латинской культуры, а вместе с ней и родина композитора — французский Юг, еще помнящий в лице крестьянского поэта Фредерика Мистраля полулатинское наречие Лангедока. Их воспевают этот «*musicien Midi*» в своих «мелодиях», начиная с Тосканской серенады и Баркаролы, а затем в фортепианной и камерно-инструментальной музыке. В «итальянских песнях» и других ранних «мелодиях», уже на тексты парнасцев Леконта де Лиля («Лидия») и Сюлли-Прюдома («У самой воды», «Здесь, на земле»), певец романтического «сплина» превращается в «мастера очарований».

В целом «мелодии» первого сборника еще близки традиционному романсу, обогащенному у Форе освоением опыта симфонизации песни в вокальном творчестве

Шуберта и Шумана. В приемах развития музыкального материала последователь австрийского и немецкого композиторов проявляет большую изобретательность и высокое мастерство.

Среди 20 «мелодий» мы находим разнообразные примеры преобразования простой куплетно-строфической формы в композиционные структуры более высокого порядка: в двухчастные построения, объединенные в сложный период («Пробуждение»), в трехчастные построения с включением элементов сонатности («Сильвия», «У самой воды»). От высших инструментальных форм — и тематическая контрастность внутри фразы или предложения, отражающая раздвоенность лирического героя между реальным и воображаемым миром («Здесь, на земле»). Но это не столько контраст, непосредственно выраженный в интонации, сколько намек на него, угадываемый в общем характере движения музыкальной фразы и досказываемый своеобразной синтаксической логикой развития всей формы: внешней статике куплетных повторов темы противодействует внутренняя динамика ее устремленности к кульминации. Тем самым уточняется окончательный смысл произведения, символизирующий преодоление монотонной скуки обыденности в духовном порыве художника к возвышенно-идеальному.

Подобный метод косвенного, иносказательного выявления образного контраста, мало свойственный Шуберту и Шуману, становится типичным для Габриеля Форе, в чем сказывается особенная черта его творческого мышления — независимость в способе выражения при склонности к традиционным «вечным темам» искусства (любви, долга, жизни и смерти); эту черту композитор пояснил как-то на примере Расина и Верлена, двух наиболее ценимых им поэтов. «Расин и Верлен не изобрели нового способа любить, они изобрели лишь новую манеру говорить о любви». То же самое можно сказать о Габриеле Форе по отношению к Шуберту и Шуману.

Но здесь различие, обусловленное исторической эволюцией европейского искусства XIX века, углублялось несхожестью ритмического, интонационного и фонетического строя немецкого и французского языков, ибо в вокальной музыке лингвистический фактор особенно ощутим, оказывая непосредственное воздействие на син-

таксическую организацию периода¹. В музыкальной декламации Шуберта и Шумана слоги и слова отчетливо выделяются в ровные по длине мотивы, фразы и предложения, что связано с метричностью тонического стихосложения в немецком языке, отражающейся и в тенденции к периодичности ладогармонических функций.

Силлабическое стихосложение во французском языке определило совсем иную манеру музыкальной декламации, которую Форе воспринял от Шарля Гуно. В ней членение мелодии подчиняется различным по величине ритмическим группам поэтической речи, объединяющим не только слоги, но целые слова в одно звуковое целое («синтаксическое слово»):

„Здесь, на земле ...“ („Ici-bas!“), op. 8 №3

6 Andantino
dolce

I-ci-bas tous les li-las meurent, Tous les chants des oiseaux sont
courts, Je rêve aux êtres qui demeurent toujours!

В этой подвижной асимметричности строения периода и состоит отмеченное Кёкленом «свойство subtilité» синтаксиса Форе². В условиях слабо выраженной акцентности усиливается роль интонационного объединения «синтаксических слов» в единую линию мелодического развития:

¹ Структуре периода обычно соответствует в вокальной музыке четырехстрочная строфа поэтического текста.

² Черта, указывающая на соприкосновение мелодического мышления Форе с «основным принципом» французской народной песни: «Мелодия накладывается на стих, согласовываясь с его ритмом и с его длиной, слагаясь из соединения тактов различной длины, расположенных неправильно, то есть вопреки всем правилам квадратности и симметрии» (141, с. 424). Это тем более интересно, что в своем творчестве Габриэль Форе избегал непосредственно претворения фольклорного материала в отличие, например, от Д.Энди.

7 Allegretto (♩ = 126)
e *leggiero e legato*

Not... re a-mour. est cho... se lé... ge... re

Com-me les par-fums que le vent Prend aux ci-mes de la fou-gè-re, Pour qu'on

les res-pi-re en ré-vant; Not-re a-mour est cho-se légè-re!

Поэтому Форе мало свойствен период повторного строения, столь характерный для немецких музыкантов. Избегает он и ритмической повторности, симметричности при смене ладогармонических функций.

Последние приобретают новое выразительное значение в качестве своеобразных резонаторов, выявляющих артикуляционно-тембровую специфику французских гласных и согласных с их контрастным рядом закрытых и открытых звучаний. Чуткостью к фонетическому строю французского языка среди современников Форе обладал Жюль Массне, учитывавший тембровые модуляции голоса в своей, не лишенной театральной эффектности, декламационной манере. В ней интимно приглушенная свободная речитация сочеталась с яркими эмоциональными взрывами распевного характера. Эта манера, оказавшая влияние даже на Дебюсси, почти не затронула Форе, так как она противоречила его поискам непрерывного мелодического развития, исключающего резкие контрастные переходы.

Этими поисками привлекает второй сборник «мелодий» Форе 1880—1888 годов. Половина из них написана на тексты А. Сильвестра (напомним, либреттиста Массне).

Ближние по стилю и содержанию к «мелодиям» первого сборника, они отличаются от последних большей ладовой красочностью сонорно-гармонического фона, в особенности в пьесах мажорного наклонения, в кото-

рых композитор, наряду с натуральным мажором, свободно применяет звукоряды миксолидийского лада («Секрет», «Песня любви»), гармонического мажора и мажороминора («Фея песен»). Эта палитра ладовых красок контрапунктически накладывается композитором на тембровый ряд поэтического текста, что усиливает его эвфонию до того обольстительного впечатления переливающихся красок, о котором писал Венсан д'Энди.

Здесь уместно привести мнение Равеля о декламационном искусстве Форе. «Его декламация, полная благородства и изысканной грации, оказывается намного точнее, чем у других музыкантов того поколения. Она не превращается ни в речитатив, ни в легкую, небрежную манеру, которая характеризуется неожиданными переходами от псалмодии к лирическому порыву — прием, милый сердцу не только Массне. Декламация Форе, всегда мелодичная, изумляет передачей мимолетной музыки французской речи, менее ощутимой, чем, к примеру, в итальянском языке, но насколько более деликатной и потому более драгоценной!» (77, с. 26).

Подтверждением сказанному может послужить «Страна мечтаний». Заметную роль здесь начинают приобретать новые элементы: целотоновости и энгармонизма. В дальнейшем они прочно войдут в стилистику музыкального языка Форе, подчеркивая необыденность образного мира его творчества. Аналогичные черты мы находим в «мелодиях» на стихи Вилье де Лиль-Ада на «Ноктюрн» и «Присутствующие». Сопровождение в первой из них — это уже настоящая импрессионистическая звукопись, и по мерцанию полиладовых оттенков, и по мозаичности мотивного развития.

О том, как постепенно усложнялась функция сопровождения в вокальной музыке Форе от обычного гармонического аккомпанемента до равноправной с голосом роли, можно судить по трем его «мелодиям» из второго сборника на стихи Леконта де Лиля: «Нелль», «Розы из Исфакхани» и «Роза». Отмечая непривычный сплав слов и гармонии в вокальной музыке Форе, Ф. Форе-Фремье проводит аналогию с Вагнером. «Как в вагнеровской драме, здесь нет аккомпанемента и пения, а только музыка, звуковое сооружение, где движение гармонии имеет еще большее значение, чем мелодический рисунок» (32, с. 72). Это второе соприкосновение Форе

с немецким музыкальным романтизмом, но уже в его поздней, высшей стадии развития. Еще важнее, по мнению В. Янкелевича, влияние Листа, 60 песен которого «перевернули традиционную структуру Lied, полностью обновили гармонию» (43, с. 11). Следы этого воздействия особенно ощутимы в группе «мелодий» минорного наклонения, и по характеру отчасти напоминающих песни Листа, «конвульсивные, вулканические, с постоянно прерываемыми спазмами и восклицаниями» (43, с. 13). Такова отчасти музыка «Путника», «Осени», «Брошенного цветка» на стихи А. Сильвестра.

Впервые глубокий трагизм, обычно скрытый в искусстве Форе под нежной вуалью умиротворенной печали, обнаруживается во всей своей неистовой экспрессии в «мелодиях» на стихи Ж. Ришпена «Слезы» и «На погосте»¹ из третьего сборника, созданных композитором в период глубокого духовного кризиса, в пору появления Реквиема. В них впечатляет развитие оstinатного мотива: сила экспрессии, неуклонность хроматического подъема вызывает чувство неумолимости и неотвратимости.

От этих мелодий 1889 года берут начало истоки экспрессионизма Форе, психологически углубляющего прежнюю, условно говоря, импрессионистическую манеру его письма. Грациозно-женственное, нежное искусство «мастера очарований» обретает не свойственные ранее ему в такой мере черты мужественности, силы, даже суровости. В таком переплетении и совмещении противоположных стиливых тенденций и кристаллизуется двухслойная структура музыкальных образов Форе поры его творческой зрелости, воспринятая им от поэтов-символистов. Среди них в текстах третьего сборника «мелодий» чаще всего встречается имя Поля Верлена. Наконец музыкант нашел своего поэта. Однако их первая встреча произошла немного раньше. На стихи Верлена Форе создал одно из лучших произведений второго сборника — «Лунный свет» (1887), своей независимостью голоса и аккомпанемента удивляющее и сегодня. «Более того, — замечает Некту, — их обычное соотношение перевернуто: кажется, что голос аккомпа-

¹ Во второй «мелодии» сказывается некоторое влияние декламационной манеры Массне, к которой композитор обращается еще раз в более поздней «мелодии» «Тюрьма».

нирует менуэту, который невозмутимо играет фортепиано» (69, с. 56) ¹.

„Claire de Lune“ op. 46, №2
(Menuet)

8 Andantino quasi Allegretto $\text{♩} = 78$

p

sempre dolce

p
Vo.

¹ Тот же принцип независимости фортепианной партии от вокальной мы встречаем в романсе С. И. Танеева «Менуэт». В качестве первоисточника этого приема для обоих композиторов мог послужить шумановский романс «Напевом скрипка чарует» из цикла «Любовь поэта».

tre â-me est un pa-y- sa- ge choi-si, que vont char-mant

pp

mas- ques et berga-mas- ques Jou- ant du

sempre cantabile

luth et dan- sant, et qua-si Tris- tes sous

sempre cantabile

leurs dé-gui-se-ments fan-tas- ques!

p

Эта структурная независимость рельефно выявляет дуплановость верленовского образа. Именно в инструментальном сопровождении преломляются начальные строки стихотворения:

Твоя душа — ты, избранная даль,
Где маски мило пляшут бергамаску.
Причудлив их наряд,...

Вокальная же партия по интонационному смыслу
больше связана с окончанием поэтической строфы!

... а все ж печаль,
Звуча в напеве струн, ведет их пляску.

Образный контрапункт «Лунного света» Некту кратко формулирует так: «„Лунный свет“, конечно, мадригал, но мадригал печальный» (69, с. 56).

В «Лунном свете» композитор чутко выявил еще одну характерную черту символистской поэзии: уподобление поэтических образов музыкальным. В творчестве Поля Верлена, Стефана Малларме, Жюль Лафорга и других крупных поэтов французского символизма смело поколеблены привычные границы между словом и музыкой. Поль Дюка писал о них: «Верлен, Малларме и Лафорг принесли нам новые звуки, новые созвучия. Они придали словам отблеск, какого никогда не видели; они познакомили с приемами, неизвестными предшествующим поэтам; они возвратили словесной материи действительность, о которой не подозревали до этого, тонкость и силу; сверх того, они постигли стихи и прозу как музыканты и, как и музыканты, комбинировали образы и их звуковые сходства» (94, с. 97). И в тексте «Лунного света» вещественный смысл слов подчинен их эмоциональной выразительности. Конкретные черты пейзажа словно размыты. Поэт не столько вглядывается, сколько вслушивается в окружающий его внешний мир. Точные описания зрительных впечатлений уступают «пейзажу души», в котором тончайшие нюансы психологического состояния поэта раскрываются в смутных и многозначных метафорических соответствиях музыкальным образам. Можно сказать, что путь к сердцу поэта пролегает через мир природы, опосредствованный миром музыки. В этом Верлен следовал за основоположником французской символистской поэзии Бодлером.

Напомним, что именно автор «Цветов зла» первым обратился к музыке как одному из основных источников поэтического вдохновения и ввел в мир поэзии образы немецкого музыкального романтизма. За двадцать лет до В. д'Энди, Э. Шабрие, Э. Шоссона и Г. Форе он открыл Вагнера, выступив в начале 60-х годов со статьей о «Тангейзере».

Но важнее другое. Вагнеровская музыка служила в творчестве Бодлера всеобъемлющим символом трагической сущности человеческого бытия. Поклонниками байрейтского романтика были и последователи Бодлера, прежде всего Верлен. «Его индивидуализированный лиризм, — как пишет Зейе, — характеризуется чистыми чертами: простота, искренность, нежность, кротость, томность, легкость, меланхолия — все это пересыпано крупинками чувственности, подернутой тонкой иронией» (98, с. 369). Но в отличие от бодлеровского гиньольного ночного пейзажа, трагическое у Верлена преходяще: та же природа, преображаясь, становится для верленовского лирического героя «островом радости». Проникаясь едва уловимыми звуками серебристого журчания воды, глухого шума травы, трепетного шелеста и дрожания листвы, невнятного бормотания леса и щебетания птиц, сердце поэта наполняется тихой радостью и успокоением. Самым емким символом радостного покоя в поэзии Верлена выступает образ дуновения ветерка, слабого, нежного и легкого, как изящная музыка стиля рококо.

Так, по-своему развивая подхваченный у парнасцев мотив радости, Поль Верлен неожиданно приходит от позднего романтизма Вагнера к раннему классицизму французских клавесинистов. Музыкальным искусством этой эпохи навеяны многие образы его первых сборников стихов: «Галантные празднества» (1866—1868), «Добрая песня» (1869), «Романсы без слов» (1872—1873). К ним и обращаются почти одновременно Форе и Дебюсси, столь многим обязанные автору «*Art poétique*» в своей независимости от всепоглощающего влияния вагнеризма, ибо верленовская поэзия возвращала французскую музыку, обновленную открытиями немецких романтиков, к своим исконным национальным традициям.

Форе и Дебюсси написали целый ряд мелодий на одни и те же тексты Верлена («Лунный свет», «Мандолина», «Под сурдинку», «Зелень», «Сплин», «Это томный экстаз») ¹. Сравнивая «верленовские» мелодии обоих композиторов, Ю. А. Кремлев замечает: «Форе

¹ К верленовскому «Лунному свету» они обращались и в своей инструментальной музыке. Таковы фортепианная «Бергамасская сюита» Дебюсси и оркестровая сюита «Маски и бергамаски» Форе.

в романах скорее „шубертизирует“, нежели „шуманизирует“» (125, с. 213). Разумеется, речь идет не о стиле, а об отношении к тексту. И действительно, в сложной гамме переживаний верленовского лирического героя Дебюсси детально воспроизводит в духе своей импрессионистической эстетики их изменчивость, мимолетность, тогда как у Форе на первом плане восхождение к кульминационному, экстатическому состоянию душевной ясности и просветленности, передаваемое в более обобщенной манере непрерывного развития. Это состояние, столь излюбленное парнасцами, приобретает доминирующее значение в вокальной музыке Форе верленовского периода, в том числе и в мелодиях на стихи других поэтов-символистов, близко примыкавших, подобно Верлену, к парнасской школе: А. Самена («Арпеджио», «Вечер», «Сопровождение»), К. Мендеса («В сентябрьском лесу», «Цветок на волнах»).

В волшебный мир благоухающих арпеджио Форе нас вводит очаровательная вокальная миниатюра композитора на стихи главы парнасцев Леконта де Лиля «Неувядаемое благоухание», вызвавшая такой восторг у Марселя Пруста. Различные ступени восхождения к экстазу воплощены композитором в лирической тетради «Из Венеции», в которую вошли четыре стихотворения из «Галантных празднеств»: «Мандолина», «Под сурдинку», «Зелень» и «Это томный экстаз». Символизирует эти ступени тема безмятежного покоя. Оттеняемая ироническим пародированием рулад *bel canto* в первом номере, она зарождается из мягко колышущихся гармонических фигураций (образ дуновения ветерка!) в сопровождении второй пьесы и проходит сквозным лейтмотивом через всю тетрадь.

Другим ведущим лейтмотивом у Форе становится тема скорбной печали, развиваемой в «мелодиях», связанных с психологической линией «фореевского экспрессионизма» («Сплин», «Тюрьма» из сборника Верлена «Романсы без слов»).

В цикле «Добрая песня», в основу которого положены девять стихотворений из одноименного сборника Верлена, мы встречаемся уже с развитой лейтмотивной системой. Появление этого произведения означало качественно новую стадию в эволюции вокального творчества Форе — переход к сложным циклическим формам музыкальной композиции, первоначально

освоенным композитором в камерно-инструментальном жанре, с оригинальным использованием в них листовых вагнеровских принципов драматургии.

Отдаленным прообразом «Доброй песни» был небольшой вокальный триптих «Поэма одного дня» на текст Шарля Гранмужена (op. 21). Это три эпизода из романтической истории о первой юношеской любви, робкой, застенчивой, с ее мечтами («Встреча»), сомнениями («Всегда») и разочарованиями («Прощай»). «Мелодии» триптиха не лишены некоторых признаков внутреннего единства, монотематичности.

Черты монотематизма сохраняются и в «Доброй песне», повествующей о другой любви, зрелой, мучительной и страстной, пылкой, но по-прежнему целомудренно чистой. Открывает цикл пленяющая интонационной простотой мелодия с многозначительным названием «Святая в своем ореоле». Несколько тонких штрихов — и мерцание мажорных тональностей намечает образ, передающий «все то, что содержит человеческое слово о грации и любви», образ возлюбленной, существа, полного света, излучающего ясность во мраке печали.

„La bonne Chanson“, op. 61, №1

9 Allegretto con moto (♩=138) dolce

U-ne Sainte en son auré-

p

le, U-ne cha-te-laine en sa tour,



В нарастающей градации мотивных повторов, сочетающихся с моментами колористического любования ладо-гармоническими нюансами, угадывается волнение лирического героя, погруженного в воспоминания о покорившем его образе возлюбленной. Связанная с образом возлюбленной начальная тема становится основным лейтмотивом цикла, его фоновым подтекстом. На этом фоне и разворачивается история внутреннего преображения лирического героя.

Поражает психологическая убедительность, с которой раскрывается в самом чередовании последующих номеров «Доброй песни» перипетии любящего человеческого сердца, с его капризными переходами от бурного порыва и упования на взаимность («Снова в небе заря», «Луною белой пронизан лес») к жестоким сомнениям и страхам («Я шел опасными дорогами», «Меня почти пугает свет»), от тайной надежды и уверенности («Пока ласково мерцает», «Да, я знаю, это будет в ясный летний день») к новым колебаниям («Не правда ли?»). Но тем сильнее упоение счастьем («Минула зима»).

Нюансы этого спектра интимных переживаний лирического героя раскрываются композитором посредством тонкой модальной градации (от пентатонически упрощенной диатоники до сложноразвитой хроматики) в процессе преобразования исходного лейтмотивного комплекса:





„La bonne Chanson“, op. 61, № 4

106 [Allegretto quasi Andante ♩=112]

mf

J'ai lals par des che-mins per-fl- des,

mf *p*

Но это лишь внешний, поверхностный слой сознания, а в глубине постоянно присутствует образ возлюбленной. Для передачи символистской двуплановости верленовских образов композитор находит (по сравнению с «Лунным светом») совершенно новое и оригинальное для вокальных циклов решение, включая в тематизм лирического героя отдельные элементы лейтмотива возлюбленной. Так из обращения первого пентатонического элемента рождается целотоновая лейттема любви, а его секундовый нисходящий ход становится исходной интонацией в сложнотональной хроматической лейттеме угрызений совести.

По мере того, как образ возлюбленной все глубже завладевает сознанием лирического героя, появляются соответственно новые темы, в облике которых все отчетливее проступают интонационные контуры основного лейтмотива. Среди них обратим внимание на тему радости, вобравшую в себя, наряду с трихордовой попевкой, и малотерцовые мерцания мажорных трезвучий:

„La bonne Chanson“, op. 61, №6

11 Allegro moderato $\text{♩} = 96$ *p* *cresc.*

Mil- le call- les chan- tent,

8- - - - -

sim.

chan- tent dans le thym!

8- - - - -

f

Темой радости и завершается цикл.

Давая оценку этому замечательному произведению, Ю. А. Кремлев пишет: «Форе в своих романах на слова Верлена (1891—1892, из цикла поэта «Милая песня»¹) показывает, насколько он дальше от истинного понимания поэта, чем Дебюсси, насколько претворяет его наивнее и классичнее» (125, с. 226). Я придерживаюсь иного мнения. «Добрая песня» — одна из вершин вокального творчества Форе — не менее адекватно, но по-иному, чем полиладовость Дебюсси, выявляет особенности поэзии Поля Верлена. Отталкиваясь от листовягнеровского лейтмотивизма, в котором достигает своего предела развития классическая тонально-гармоническая основа европейского симфонизма, Форе еще

¹ В отличие от Ю. А. Кремлева, автор данной книги предпочитает более общепринятый перевод («Добрая песня») названия верленовского цикла «Bonne chanson».

в 90-е годы XIX века приходит к модально-полифонической технике, столь характерной для XX века, одним из первых западноевропейских композиторов возрождая на новой, более сложной ладовой основе принципы мотетности и антифонности старинной доклассической музыки.

В следующем вокальном цикле — «Песня Евы» на десять стихотворений бельгийского поэта Шарля ван Лерберга — Форе делает еще один шаг к опере «Пене-лопа», к ее «античному», возвышенно-философскому строю мыслей и чувств, в чем находит выход давно назревшая у композитора потребность в эпически более обобщенном лиризме. Поэма Лерберга, являющая собой нечто противоположное интимному лиризму верленовской «Доброй песни», своей обобщенностью поэтических символов и привлекла Габриеля Форе. «Различие характера обеих поэм неизбежно влечет за собой различие в музыке, и с этой точки зрения мой проект меня интересует», — пишет композитор (27, с. 127). Тем не менее текст «Песни Евы» с трудом поддавался музыкальной обработке, и работа над циклом в 44 страницы затянулась на четыре года (1906—1910), в течение которых вызревала третья, строгая манера «последнего» Форе. Прежде всего необычны были сами персонажи поэмы — библейский бог, творец мира, и его творение, дочь человеческая Ева, — возвращавшие композитора к его прошлому, к образам Реквиема. Это смущало Габриеля Форе: «Нужно заставить говорить бога-творца, а затем Еву, его дочь. Ах! Как это неудобно иметь дело с такими важными персонажами». Жалуется он и на трудный текст, «слишком описательный и несколько не чувствительный» (27, с. 129).

Здесь мы подходим к основному противоречию вокального творчества Форе последнего периода. Символическая поэзия, столь близкая духовному миру Форе, вступала в полосу заката, обретая черты абстрактного мистицизма. А новая французская поэзия, знаменем которой стал Гийом Аполлинер, не находила отклика в душе композитора, казалась ему слишком приземленной и прозаичной. Диалог с поэтами нарушился. Отныне на языке современности говорит только музыкант, творчество которого особенно продуктивно развивается в другом жанре — камерно-инструментальном.

В последних вокальных циклах композитор отказывается от лейтмотивизма. Самое главное в них — это «секрет поэтизации и идеализации своей грамматики и своего синтаксиса» (96, с. 119). В этом смысле «Песня Евы» — рубежное произведение, в котором развитие лейтмотивов еще сохраняет значение для драматургии.

Характерная деталь для поздней манеры Форэ: акцент на внеличном начале. В частности, лейтмотивной характеристикой в «Песне Евы» наделяются не сами персонажи, как это имело место в «Доброй песне», а то, что они символизируют, то есть внешний объективный мир, данный в двух измерениях: в виде безжизненно застылой субстанции и в виде одухотворенной живой природы. Так под мифологическим покровом библейского сказания о сотворении мира и человека проступает тема жизни и смерти, раскрываемая в пантеистических образах пробуждения и увядания природы.

Мир оживает, открываясь человеческой душе благоуханием садов, ароматом цветов, распускающихся под божественными лучами восходящего солнца («Рай», «Первое слово», «Пылающие розы», «Как бог излучает»). В картине «первого утра мира» (начальные слова цикла) особенно впечатляет момент восхода солнца: еще чуть брезжит заря, и вдруг все вокруг заливается ослепительным светом. Это первая кульминация цикла, целиком построенная на двух ведущих лейтмотивах (см. примеры 12а и б).

Наступает «белый рассвет» (название 5-го номера). Весь мир приходит в движение, наполняется жизнью, символом которой предстает вода, текущая и движущаяся непрерывно и никогда не устывая «от земли

„La chanson d'Eve“, op. 95, № 4

12a Quasi adagio (♩ = 56)

Com-me Dieu ra-yon-ne au-jour-d'hui

The image displays two systems of a musical score. Each system consists of a vocal line (soprano or alto clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system's vocal line has the lyrics "Com- mell se" and is marked with a *cantabile* tempo. The piano accompaniment features a flowing, arpeggiated texture. The second system's vocal line has the lyrics "bal- gne dans la lumi- re A-vec amour" and is also marked *cantabile*. The piano accompaniment continues with a similar arpeggiated pattern.

к морю, от моря к небу» («Живая вода»). Несомненно, образ «живой воды» навеян эпохой импрессионизма. Чувствуется и влияние Дебюсси.

Во второй половине цикла получает развитие противоположный образ — тема смерти. В бесконечном круговороте природы смерть лишь оборотная сторона жизни. Выражая эту мысль, композитор использует те же лейтмотивы, полностью трансформируя их образный смысл. В соответствии с общей канвой развития пейзажного сюжета лейтмотивы утренней зари и ясного полдня превращаются в лейтмотивы вечерних сумерек и полумночной мглы¹.

Но в этой неизбежной череде четырех времен суток для человека таится нечто страшное, пронзающее, как острая мучительная боль: предчувствие смерти. Дочь человеческая Ева — самое прекрасное творение бога — обречена на гибель. Ее мольбы бессильны остановить движение солнца («Бодрствуй, мое солнечное благоухание»). Тень надвигается на рощу. Мир погружается во тьму («В аромате белых роз», «Сумерки»).

¹ Аналогичный прием применяет Чайковский в «Пиковой даме» с лейтмотивом «трех карт».

Картина заходящего солнца не менее выразительна, но не столько своим первым, «импрессионистическим» планом, сколько вторым, психологическим, раскрывающим на тематической основе обоих лейтмотивов душевные терзания Евы. Сильное впечатление производят заключительные страницы предпоследнего номера («Сумерки»), где повествуется о немом крике отчаяния, вырывающемся из сердца Евы. Логическое завершение «Песни Евы» — экстатический порыв к смерти, который становится второй, трагической кульминацией цикла. Этот последний номер («О смерть, прах звезд») поражает огромной внутренней силой экспрессии.

В «Песне Евы» Габриэль Форе одушевляет абстрактные символы поэмы Лерберга, возвращает им реальное жизненное содержание. Но тем не менее неземная мистическая атмосфера, которой окутаны мифологические персонажи поэмы, оставляет свои следы в музыкальном языке цикла, о котором Вюйермоз пишет: «Язык фореевский будит только шепотом, гармоничным дуновением и тайным трепетом. Он обращен не к нашим плотским ушам, но к нашему подсознанию, которого слегка касается, приводит в движение и заставляет вибрировать в его глубинах. В нем используются только очень простые аккорды, почти постоянно трезвучия, но он соединяет их с таким магическим смыслом, который доступен только одному ему» (96, с. 114).

С еще большим основанием эти слова можно отнести к другому вокальному циклу Форе по поэме Лерберга «Уединенный сад». О начале работы над циклом композитор извещает в письме от 27 июня 1914 года. «Я работаю над стихами ван Лерберга, автора «Песни Евы». Увы, среди нынешних французских поэтов я не нашел ничего, что вызывает к музыке» (27, с. 223). Это произведение, написанное в годы первой мировой войны, самое безмятежное из всех, что созданы композитором в вокальном жанре, приводит на память наиболее спокойные и ясные в своей невозмутимой созерцательности «мелодии» Форе, такие, как «Лидия», «Нелль», «Секрет» или «Вечер». Не те ли же причины вызвали к жизни в годы второй мировой войны Третий фортепианный концерт Белы Бартока — гармоничнейшее произведение музыки XX века?

Есть что-то неувлимо родственное между таинственным Эдемом «Уединенного сада» и царством берендеев

из весенней сказки «Снегурочка». Это тот же хрупкий, прозрачный мир мечты об идеально-прекрасном рожденный нежной привязанностью ко всему светлому и чистому в жизни, не терпящему грубого прикосновения житейской реальности. Тает под лучами весеннего солнца Снегурочка Римского-Корсакова. Растворилась в песчинках, оставив среди вечных камней лишь следы своего божественного лица, лесная Нимфа Форэ. Но лишь фантазия музыканта-южанина могла создать этот легкий и воздушный образ незримой вестницы весны, ласкающей душу беззаботной тихой радостью, подобно мягкому и теплomu дуновению ветра.

Простая, непритязательная музыка «Уединенного сада», поющая с неотразимым ликованием об апрельском обновлении природы, полна трогательного, наивного доверия и светлых надежд. Ее арпеджии, классически безукоризненные по чистоте голосоведения, тонко контрапунктируют с мелодической линией голоса и звучат как праздничный «весенний перезвон» (*Вюйермоз*). В «Уединенном саду» Форэ прощался со своим прошлым, с романтическими иллюзиями XIX века.

Сразу после окончания первой мировой войны (летом 1919 г.) композитор создает самое печальное из вокальных сочинений — цикл «Миражи» на четыре стихотворения баронессы де Бримон, построенный в форме внутреннего диалога поэта с самим собой. Как смутные воспоминания проходят вереницей излюбленные фореевские образы «страны мечтаний». Но как они преобразились.

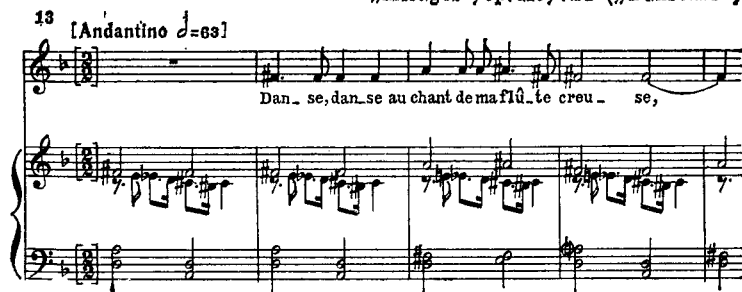
Медленно плывет «к берегам тоски среди бездонных волн» черный лебедь, символизирующий мрачные мысли поэта («Лебедь на воде») ¹. Все, что грезилося ему когда-то о «китайском чуде», о «другой Америке», исчезло навсегда. Ничто не в силах вызвать к жизни милые сердцу «миражи». Взору поэта предстает умолкнувший фонтан, в холодной воде которого отражаются глаза «цвета ночи», полные беспредельной тоски («Отражения»). Радость ушла из опустевшего и безмолвного мира («Ночной сад»). Эта жуткая атмосфера напряженной застылости великолепно передана композитором. Среди очень скупых средств выразительности выделяется прием секвентного хроматического подъема

¹ Этот образ заставляет вспомнить о «Туонельском лебеде» Яна Сибелиуса.

септаккордами, введенный Габриелем Форэ еще в «мелодиях» 1889 года. Встречаясь во многих произведениях Форэ последнего десятилетия жизни, этот прием становится одной из характерных примет четвертой манеры композитора.

В «Миражах» мы сталкиваемся и с другой, еще более существенной чертой четвертой манеры: скрытым ироническим пародированием образов предшествующего творчества. «Философ возвышенного» иронизирует над «мастером очарований», используя самые разнообразные приемы тонкого, едва уловимого семантического смещения и «остранения» своего собственного музыкального языка. Особенно остро это ощущается в заключительном номере («Танцовщица»), воспринимающемся как горькая пародия на мелодию «Лунного света» и связанные с ней верленовские образы «галантных празднеств», к которым композитор вновь обращается в созданной несколько ранее (феврале—марте 1919 г.) балетной сюите «Маски и бергамаски»¹. Ироничность музыки «Танцовщицы» предельно заостряется в полном несоответствии ее характера смыслу текста, содержащему в словах «танцуй, танцуй под песню моей свирели» и прямой намек на «флейтовую» тему в сопровождении «Лунного света». Но здесь вместо галантного менуэта все пронизано ритмом траурного шествия.

„Mirages“, op. 113, №4 („Danseuse“)



¹ Кстати, в партитуру балета композитор включил, помимо юношеского Гавота, четырехголосного Мадригала ор. 35 и Паваны ор. 50, также и мелодию «Лунного света», досочинив к ор. 112, предваряющему вокальный цикл «Миражи» ор. 113, лишь Увертюру, Менуэт и Пастораль. Таким образом, ранний и поздний Форэ непосредственно соседствуют в двух смежных опусах!

Подобная антиномичность в двухплановой структуре символического образа наблюдается также в «мелодии» «Я отправляюсь в путь» из последнего вокального дикла Форе «Призрачные горизонты», написанного 76-летним музыкантом за три года до смерти (осенью 1921 г.). Музыка «Призрачных горизонтов» иронизана щемящей, пронзительной болью. И все же композитор далек от утраты высокого гуманистического идеала. Высветляется и пейзажный фон, окружающий лирического героя цикла. В последний раз проходят перед нами излюбленные романтические образы морских просторов и звездного неба, появившиеся в самых ранних его «мелодиях» и несущие в себе очарование фортепианных жанров баркаролы и ноктюрна («Бескрайня моря даль», «Диана, о луна»). Прощание лирического героя с иллюзорными мечтаниями об идеально гармоничном мире невольно заставляет вспомнить аналогичные страсти «Песни о земле» Малера.

С этим произведением сближает и мотив примирения с действительностью, звучащий в словах лирического героя «Призрачных горизонтов»: «Я из тех, чьи желания обращены к земле» («Но снова, корабли, нас ждет разлука»). Мысль о духовной стойкости человека, в себе самом обретающем силы для возвращения к проблемам человеческого существования, проходит через цикл, придавая его образам скрытую внутреннюю энергию.

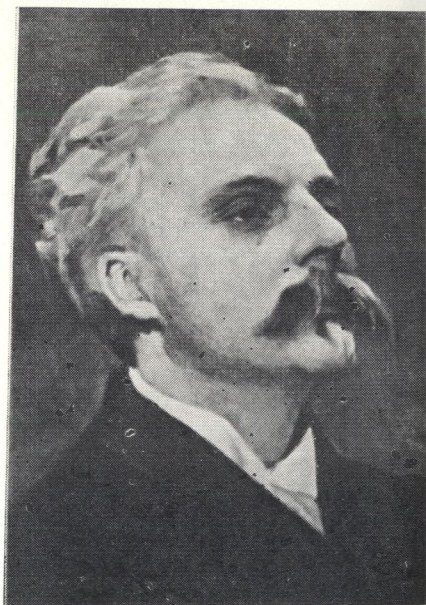
В «Призрачных горизонтах» Форе использовал стихи молодого талантливого французского поэта Жана Де ла Вилль де Мирмона, погибшего в годы первой мировой войны. Выбор оказался счастливым. Мудрость старости и душевный пыл юности породили произведение искусства непреходящей ценности.

Приведем мнение о последнем цикле «мелодий» Форе, принадлежащее Франсуа Мориаку, который был другом де Мирмона и благодаря этому обстоятельству познакомился с музыкой композитора. «Преподнесенные этой душераздирающей музыкой стихи нашего друга достигли сердец, которые без музыки никогда бы их не узнали» (69, с. 159). В этих словах благодарности к прославленному музыканту, который своим искусством помог сохранить имя безвестного поэта, содержится и признание того несомненного факта, что творчество Форе, этого, по словам Равеля, великого французского лирика, стало неотъемлемой частью музыкальной культуры XX века.



Со старшим сыном Эмманюэ-
лем

Габриель Форе в униформе
школы Нидермейера, 1865 г.



Портрет молодого Форе
(из коллекции Виолле)



Памье (общий вид). Город на юге Франции
в Пиренеях, в котором родился Габриель
Форе

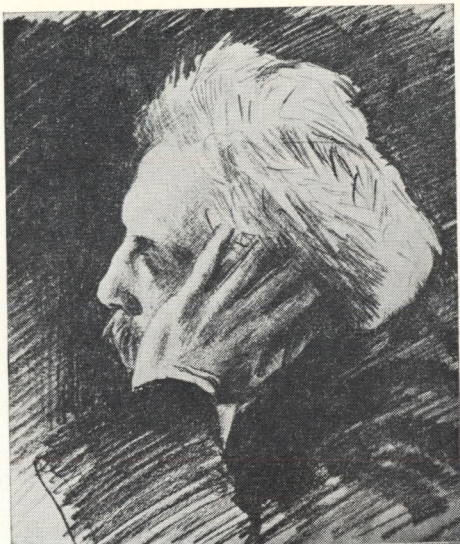




Мари Форе с детьми Эмманюэлем и Филиппом

С учениками по классу композиции Парижской консерватории. У рояля Форе и Роже-Дюкасс. Стоят (слева направо): Луи Обер, А. З. Мато, Морис Равель, Андре Капле, Шарль Кёклен, Эмиль Вюйермоз, Жак Юре

Во время лондонской премьеры пьесы М. Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда» с музыкой Габриеля Форе.
(Портрет кисти Джона Сарджента, 1898 г.





В Москве, ноябрь 1910 г. Сидят (слева направо): Рауль Пюньо, Эжен Изаи, Габриель Форе, м-м Венявская, Люсьен Капе; Стоят (слева направо): А. Брандуков, Анри Казадезюс, А. Г. Венявский, А. Зилоти, Морис Эвит, Марсель Казадезюс

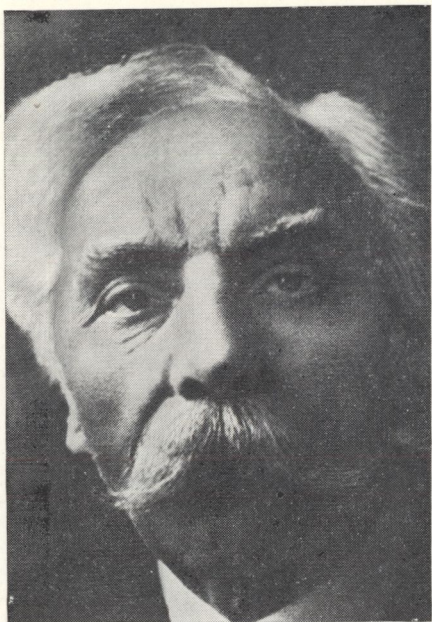




На репетиции Трио ор. 120 в Ecole Normale de Musique (21 июня 1922 г.). Стоят (слева направо): Пабло Касальс, Жак Тибо, Альфред Корто

В Юсса-ле-Бен в кругу родных после премьеры «Прометея», 1900 г.

Габриель Форе в 1912 г.



Форе за роялем (последние годы жизни; из коллекции м-м Мари Эмманюэль Форе-Фреме)

ГЛАВА ПЯТАЯ

Эпоха Верлена. Поэтика символизма в фортепианной и камерно-инструментальной музыке раннего Форе

Эталон грации.
Юлий Кремлев

Новые стороны творческого облика Габриеля Форе открываются в его камерно-инструментальной и фортепианной музыке, вобравшей в себя широкий круг классических и романтических жанров. Представленная внушительным числом произведений большой художественной значимости, каждая из этих самостоятельных сфер творчества композитора несла на себе заметный отпечаток веяний времени, отражая различные противоборствующие тенденции во французском музыкальном искусстве на рубеже XIX и XX веков.

К традициям Бетховена, Шумана и Сен-Санса восходит камерно-инструментальное творчество Форе. Известен также глубокий интерес последнего к Баху и более ранним мастерам эпохи барокко, что сближало его с д'Энди.

Иную родословную выявляет фортепианное творчество Форе, испытавшее воздействие Мендельсона, Шопена и Листа. Среди них особое место принадлежит великому польскому композитору. Это и дало основание рассматривать пианизм Форе как одно из связующих звеньев между пианизмом Шопена и Дебюсси (99, с. 92).

Различия камерно-инструментальной и фортепианной музыки Форе особенно явственны в его первой манере (в произведениях 1875—1886 гг.). Но по мере индивидуализации стиля композитора эти различия становились все менее ощутимыми. Возникает вторая, более цельная манера Форе (произведения 1886—1902 гг.). Кристаллизации единого стиля из столь разнородных элементов способствовало тонкое взаимопроникновение всех жанров его камерной музыки. В результате образуется то неповторимое сочетание противоположных эстетически ценных качеств изысканности и строгости,

изящества и простоты, которое придает такое обаяние творчеству позднего Форе, его третьей и четвертой манерам (произведениям 1903—1913 и 1914—1924 гг.). И все это в лучших сочинениях Форе объединялось с типично французским чувством меры и такта: subtilité языка и синтаксиса оттенялась ясностью и отчетливостью архитектурных построений.

В формировании национальных черт инструментального стиля Форе значительна роль французской пианистической школы. Но права Маргарита Лонг, подчеркивающая в этом взаимовлиянии исполнительского и композиторского творчества несомненный приоритет со стороны творцов музыки. «Французские пианисты, со своей стороны, отличительными чертами таланта обязаны национальным композиторам. Это они, от Куперена до Равеля, развили в пианистическом искусстве чувство оттенка и тембра. Габриель Форе и Дебюсси открыли нам тонкие, драгоценные секреты сладостного гармонического звучания» (126, с. 210).

В частности, это относится и к самой Лонг, в исполнительской манере которой именно «от музыки Форе идет поразительная по гибкости техника арпеджио, искусство полиритмии, забота об изяществе движений, соответствующих характеру музыки» (144, с. 41).

О французском характере музыки Форе свидетельствует даваемая Лонг тематическая классификация фортепианных жанров, в которой легко угадывается идущая от Монтеня и Гассенди исконно национальная традиция к рационалистической расчлененности эмоциональной сферы на отдельные душевные движения. «В общем, фортепианное творчество Габриеля Форе можно свести к нескольким темам: музыка воды — таковы 13 баркарол; музыка ночи — таковы 13 ноктюрнов; музыка фантазии — таковы 4 вальса-каприса, 5 экспромтов, Баллада и «Долли»; музыка разума — таковы Тема с вариациями и несколько прелюдий и фуг...» (61, с. 120).

С этим перекликается данная Роже-Дюкассом характеристика основных типов движения в камерно-инструментальной музыке Форе, основу которой составляют десять крупных ансамблевых циклов (две скрипичные и две виолончельные сонаты, два квартета и два квинтета с фортепиано, фортепианное трио и струнный квартет): «Четыре части, или движения, которые включают

в себя эти «сонаты для струнных инструментов», передают основные человеческие чувства. Сущность *allegro* в силе или радости, *scherzo* выражает легкость или игру ума, *adagio* нашептывает наши самые нежные тайны, *finale* устремляется к свету» (79, с. 60).

Одним из лучших интерпретаторов этих «сонат для струнных инструментов» был прославленный французский скрипач Жак Тибо, которому принадлежат о музыке Форе следующие строки: «В общем, никто другой из наших великих музыкантов в эту столь блестящую эпоху нашей истории не утверждал наше искусство в совокупности своих идей с такой постоянной гармонией, умело сочетая богатство изобретения с уверенностью письма, острую восприимчивость с чистотой стиля, постоянное благородство мысли с естественной тонкостью языка, который всегда является, так сказать, непосредственной материализацией» (92, с. 23).

Таким предстает Форе в оценке самих французов: как выразитель наиболее отстоявшихся национально-самобытных черт музыкального вкуса и еще шире — типично французского склада мышления с его устремленностью к артистически совершенному проявлению мысли в свободной, непринужденной игре ума. Но под внешним покровом элегантной небрежности большого артистизма, ошибочно принимаемого за салонную манерность его аристократического окружения, в музыке Форе скрывалось нечто очень серьезное, связанное с возвышенно-этическим мировоззрением композитора, что сразу было отмечено русскими критиками в его приезд в Петербург и Москву: «Странно, что Г. Форе — француз, не умеющий смеяться».

Речь идет о классицистском слое художественного мира идей и образов музыки Форе, символизирующем, по мнению В. Янкелевича, «духовную концентрацию, которая выражается в понятиях простоты и чистоты» (44, с. 257—258). Полнее всего своеобразие классицизма Форе раскрывается в жанре баркаролы. Невозмутимое спокойствие, которое исходит от 13 баркарол Форе, пронизывает все творчество композитора, в том числе и его «великую колыбельную смерти», Реквием. Царящая в Реквиеме Форе атмосфера умиротворенности и просветленности выявляет с большой глубиной и проникновенностью одну из сторон сложного и противоречивого мировоззрения французского музыканта. «Мир —

это порядок». Этот постулируемый композитором тезис во многом определил присущие его произведениям черты уравновешенности, фактурно-конструктивной плотностью и весомостью чем-то напоминающей знакомую Форе с детских лет романскую архитектуру родного Юга. Не отсюда ли особое пристрастие композитора к подчеркнуто глубоким басам как «источнику гармонии, фундаментальной опоре аккорда», которые так восхищали своей выразительностью Ш.-М. Видора (61, с. 104).

Но в музыке Форе встречаются и другие, образно говоря, «северные», «готические» басы, беспокойные, синкопированные, ускользающие в почти имматериальном звучании верхних голосов и вносящие ощущение зыбкости, призрачности. Это второй, глубинный слой художественного мира Форе, отражающий романтический антитезис композитора: «человек — это беспорядок».

Продолжая метафорические сравнения, можно сказать, что импрессионизму жанра баркаролы противопоставит экспрессионизм жанра ноктурна как «иной формы потерянности» (44, с. 270). Здесь стиль Форе многими нитями связан с исполнительской манерой бельгийской скрипичной школы. Недаром почитателем и пропагандистом творчества французского композитора был такой ее выдающийся представитель, как Эжен Изаи, писавший о своем идеале искусства: «Меня, романтика, каким я был и остаюсь, со своими естественными склонностями, привлекает искусство... тех, кто был в высшей степени „экспрессивен“» (120, с. 214). Такой «в высшей степени экспрессивной» была камерно-инструментальная музыка Форе, созвучная в этом его ноктурнам. Грандиозным ноктурном является и единственная опера композитора «Пенелопа», поражающая огромной эмоциональной насыщенностью. В ней с кристальной ясностью раскрывается внутренне затаенная экспрессия искусства Форе, даваемая больше намеком, в фоновом подтексте. Невольно вспоминаются меткие слова Журдан-Моранж, адресованные Второй скрипичной сонате (она написана Форе вскоре после «Пенелопы»). «Здесь речь идет не о романтизме, но о целом водовороте скрытых переживаний, в то время как поверхность остается ровной и невозмутимой» (119, с. 44).

В сущности, вся инструментальная музыка французского композитора обнаруживает, как и его вокальная

музыка, эту двуплановую образность в духе символического искусства конца XIX — начала XX века, мастерски описанную в исследованиях Янкелевича. Мы уже приводили его высказывания, касающиеся разных сторон творческого облика Форе. Прочитируем и найденную им емкую формулу двуликости искусства Форе, в которой запечатлен внеличный аспект идейно-образного содержания музыки французского композитора: «Порядок и спокойствие объединяют смутную полиритмию, бурную бессвязность океана» (44, с. 288). Сказанному соответствует и другая формула Янкелевича, уточняющая психологический смысл этой музыки: «Уравновешенность сердца в неуравновешенности переходящих событий» (44, с. 256). В стоицизме разума и сердца перед трагизмом человеческого бытия мировоззрение Форе соприкасается с философией Паскаля.

Таков поздний Форе, «философ возвышенного», выдающийся представитель современной французской музыкальной культуры. Но вернемся к раннему Форе, «мастеру очарований», одной из колоритнейших фигур среди французских композиторов конца XIX века.

Произведения Форе первой манеры многочисленны, но не равноценны. Некоторые из них — две фуги, Три песни без слов, Мазурка, «Воспоминание о Байрейте» — говорят о неустойчивости поисков композитора, еще целиком находящегося во власти классических вкусов и потому иронически относящегося к крайностям романтизма (кадриль на темы «Кольца нибелунга» Вагнера). Ему более импонирует умеренный романтизм мендельсоновского типа. Даже первые баркаролы и ноктюрны Форе, в которых французский композитор обратился к освоению фортепианного наследия Шопена, по существу, все те же «песни без слов». Но, как показала вся последующая творческая эволюция Форе, прошедшего через многие искусства позднего романтизма, это на первый взгляд странное пристрастие к Мендельсону объясняется вовсе не тягой к академизму¹. В уравновешенном искусстве главы лейпцигской школы он искал скорее всего надежную броню против обуревавшего его «вдоворога страстей». И любопытная деталь: Форе

¹ В ряде старых учебников, в том числе в «Истории музыки» Е. Браудо, Г. Форе причислен к академической школе.

свою «броню выковывал» из наиболее устойчивых элементов классической стилистики. Но в них-то и таплся скрытый нерв экспрессивности его музыки, как это, в частности, наблюдается в одном из самых спокойных, втором ноктюрне композитора, безмятежной теме которого сопутствует в средних голосах серия нисходящих секундовых задержаний:



Права Элен Журдан-Моранж: и в жизни и в творчестве «Форе умел обуздывать демонов, которые внезапно им овладевали» (119, с. 41). Известно, что любимой его оперой был «Орфей» Глюка. Образ Орфея волновал воображение композитора. На одной из фотографий мы видим Форе с лютней в руках, нежными звуками которой мифологический герой покорил злых фурий подземного царства теней. Сладкозвучным Орфеем предстает Форе перед своими современниками в третьей и четвертой баркаролах, третьем, четвертом и пятом ноктюрнах, первом и втором вальсах-каприсах, в третьем экспромте. В них Форе, как впоследствии Дебюсси и Равель, попадает, по словам Альфреда Корто, под власть неотразимых чар шопеновского «воздушного гармонического языка, гибкого, проникновенного, которым он открывает вот уже больше столетия волнующую поэзию» (151, с. 206; см. также 51). Но прислушаемся к рокоту стремительного движения в первых двух экспром-

тах, к еле сдерживаемому эмоциональному напору в средних частях пяти ноктюрнов: «демоны» не побеждены, но лишь укрощены грациозностью мелодии, прелестью ритма, тонкостью гармонической фактуры, гибкостью композиционной формы.

Вершиной «орфеизма» по праву считается Баллада для фортепиано оп. 19, более известная в авторской версии для фортепиано и оркестра. В творчестве раннего Форе она занимает такое же место, как «Сон в летнюю ночь» у Мендельсона. Ее образный строй, сохраняя и углубляя преемственность с шопеновским стилем, далек от драматического содержания баллад польского композитора; в Балладе Форе больше сходства с «Волшебным озером» Лядова.

Необычна композиция фореевской Баллады, обнаруживающая ряд новых приемов тематического развития, навеянных монотематизмом Листа и типичных для зрелого стиля французского композитора.

Спокойной неторопливой мелодией, красочно переливающейся в большетерцовых сопоставлениях тональностей *Fis* и *A*, начинается эта феерическая поэма о благоухании летней южной ночи:

Баллада *fis-moll* для фортепиано, оп. 19

15 *Andante cantabile*
sostenuto

p *cresc.*

molto *f* *p* *pp*

poco a poco cresc.

poco rall. *pp*

Полон нежного умиротворения канонический дуэт репризного проведения первоначальной темы¹, обрамленного мягкими, воздушными гармониями интермедийной связки. Из них и возникает, подобно легкому прохладному дуновению ветерка, вторая (es-moll) тема, имитационно насыщенная и контрапунктически оттеняемая первой:

16

интермедийная связка

ritard.

lento

dolcissimo

sf

pp

ppp

Allegro moderato

dolce

Но оба этих раздела (Andante cantabile — см. 17а — и Allegro moderato) лишь вступление к центральному эпизоду Баллады (Allegro — 17в), предваряемому новой интермедией (Andante — 17б), в которой намечаются контуры третьей темы. И вновь фон предшествующей музыки служит источником тематического материала:

¹ Излюбленный прием во многих произведениях композитора.

теперь это гармонический аккомпанемент к исходной мелодии:

17a Andante cantabile sostenuto

p *simile*

6 Andante

dolce *pp*

Вторая интермедия

3 Allegro

p

Все приходит в движение, поражая свежестью и яркостью ладовых и модуляционных красок. Тонкой градацией структурной изменчивости диссонирующей тоники этот обольстительный «танец эльфов» предвосхищает импрессионистическую фактурно-тембровую трактовку тональности.

Баллада завершается сказочной феерией трелей, в хрупком мерцании которых растворяются, как ускользающие радужные сновидения, все три темы произведения.

Ощущение внутренней законченности придает почти неуловимое восстановление основной тональности *Fis*, подготовленной последней интермедией (*Andante*), которая дана как доминанта к тоническому трезвучию заключительного раздела (*Allegro moderato*) произведения.

В этой игре фона и рельефа как структурно неопределенных или определенных гармонических функций высшего порядка при несомненном преобладании (в отличие от Дебюсси) стабильного момента над мобильным секрет «фореевского шарма».

По сравнению с фортепианной музыкой Форе, его камерно-инструментальная музыка того периода значительно более традиционна и в то же время экспрессивна.

Достаточно сопоставить Колыбельную для скрипки и фортепиано ор. 17 или знаменитую Элегию для виолончели и фортепиано ор. 24 с написанными параллельно с ними баркаролой или ноктюрном, чтобы сразу почувствовать, с одной стороны, их жанровую близость, с другой — различие в языке и стиле¹. Это можно сказать и по отношению к Скрипичной сонате ор. 13 и Фортепианному квартету ор. 15 — первым шедеврам французской камерно-инструментальной музыки периода «обновления».

Средние части обоих произведений, построенные в обычной простой или сложной трехчастной форме, либо в сонатной форме без разработки, имеют много общего с медленными и быстрыми формами движения в фортепианной музыке композитора — с ноктюрном и баркаролой, экспромтом и вальсом-каприсом. В организации крайних частей и всего четырехчастного цикла, внешне имеющего строго классическую структуру, при внимательном анализе обнаруживаются черты романтической поэмности, столь ярко выраженные в композиции Баллады Форе.

¹ Упомянем также *Andante* для скрипки и фортепиано ор. 75 (1880) и «Бабочку» для виолончели и фортепиано ор. 77 (1884), изданные позднее.

Однако не все формальные признаки сходства и различия между классическим и романтическим мышлением существенны. Главное в другом. В том, что энергично-волевое начало, вытесняемое в фортепианной музыке, пронизанной в целом мечтательно-созерцательным характером, на второй план, в камерно-инструментальной музыке прорывается на поверхность. Но этот «прорыв» подспудной силы, разрушая монолитность сонорно-гармонической фактуры, проявляется в образующейся полифонии «вкрадчивого контрапункта» с той же чарующей гибкостью, какая присуща фореевской фортепианной технике искусной «игры» фона и рельефа.

Столь деликатная форма «вкрадчивого контрапункта» между струнными и фортепиано, используемая Форе в камерно-инструментальной музыке, была найдена и разработана им еще в «мелодиях». Новым, в сравнении с этими диалогами голоса и фортепиано, было обращение композитора к антифонным, вариационно-полифоническим формам музыки Ренессанса и барокко, известным ему по школе Нидермейера. Это заметно преобразило традиционную структуру цикличности в качественном отношении, придав ей, благодаря полифонизации гомофонно-гармонических форм, повышенную экспрессивность, что прежде всего отразилось на драматургии музыкального произведения.

Контрастно-конфликтный элемент интонационно-тематического комплекса смещается, как впоследствии в струнных квартетах Бартока, с оси последовательности в ось одновременности, но с тем различием, которое определяется характером «вторгающегося контрапункта» (термин С. Слонимского). Ни прерывистость, «ступенчатость» прогрессии типа «золотого сечения», ни гротесковая диффузия взаимоотталкивающих мотивных образований — приметы стиля Бартока — не характерны для Форе, утверждающего последовательно и в этой сфере композиционного мышления основную закономерность своего стиля: «вкрадчивую» технику нюанса.

Совершенное владение этой техникой демонстрирует Форе и в рассматриваемых здесь Скрипичной сонате A-dur op. 13 и Фортепианном квартете.

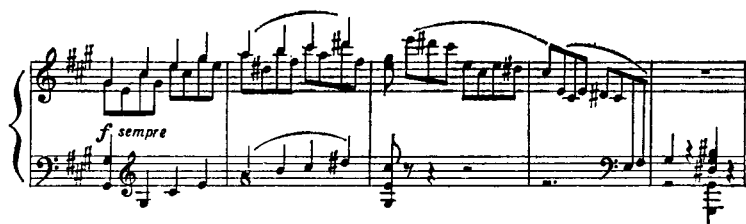
Открывающая сонату главная тема построена в виде гибкого модуляционного перехода от нежной и порыв-

вистой мелодии, в характере движения которой легко угадываются типично шумановские акценты, к ее минорному завершению в *cis-moll*, полному бетховенской напористости и энергичности ритма и динамики:

Скрипичная соната, оп. 13, ч. I

18 *Allegro molto* ($\text{♩} = 152$)

The musical score is presented in four systems, each containing a piano (p) part and a forte (f) part. The piano part is written in the treble clef, and the forte part is written in the bass clef. The key signature is D major (two sharps). The tempo is marked 'Allegro molto' with a tempo of quarter note = 152. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The first system shows the piano part with a dynamic marking of 'p' and the forte part with a dynamic marking of 'f'. The second system shows the piano part with a dynamic marking of 'p' and the forte part with a dynamic marking of 'f'. The third system shows the piano part with a dynamic marking of 'p' and the forte part with a dynamic marking of 'f'. The fourth system shows the piano part with a dynamic marking of 'p' and the forte part with a dynamic marking of 'f'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.



Основное «ядро» двухплановой драматургии Форе намечено. Последующие разделы сонатной формы и остальных частей цикла лишь многообразно раскрывают и развивают на ином тематическом материале и на ином драматургическом уровне внутреннюю контрастность исходной мелодии, излагаемой в партии фортепиано. Поразительно мастерство композитора в организации смыслового единства произведения, в котором каждое новое звено, усиливающее контрастность элементов интонационно-тематического комплекса, логически взаимосвязано с предшествующими моментами. Вкратце напомним эту логику.

Партия скрипки, подобно квинтовому ответу в фуге, подхватывает в связующем разделе исходную мелодию и переводит ее развитие в полифонический дуэт одно-терцовых тональностей C и cis:



В его оstinатно-канонических повторах намечается нисходящий мотив, плавностью и напевностью окрашивающий побочную тему в лирические тона:



Но и в этой теме сохраняется образная двойственность: в секвентном развитии побочной темы по малотерцовому циклу $cis-e-G-E$ ведущая роль принадлежит восходящему мотиву, вытекающему из кадансовой мелодической формулы главной темы. Восходящий мотив полностью утверждается в заключительном разделе экспозиции, объединяющем в движении гармонических фигураций дуольность и триольность ритмической пульсации главной и побочной партий.

В разработке и репризе также побеждает действенное начало. Лирическому, как самостоятельному структурному элементу формы, отведено скромное место доминантового органного пункта перед репризой. Основные же разделы разработки представляют собой дальнейшее углубление образной двуплановости интонационно-тематического комплекса посредством контрапунктического совмещения контрастных мотивов главной и побочной партий:

21 *a tempo* D

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 21-22) features a treble clef staff with a whole note D5 and a bass clef staff with a half-note chord of D4 and F#4. The second system (measures 22-23) continues with a treble clef staff containing a half-note D5 and a bass clef staff with a half-note chord of D4 and F#4. The third system (measures 23-24) continues with a treble clef staff containing a half-note D5 and a bass clef staff with a half-note chord of D4 and F#4. The tempo is marked 'a tempo' and the dynamic is 'f' (forte). A box containing the letter 'D' is placed above the first measure.

Отметим также функциональную преемственность разработки от связующего раздела экспозиции: их тональные центры соотносятся как тоники со своими доминантами. Мало того, эти тоники (F и fis) оказы-

ваются тональными центрами побочной темы второй части и темы трио из третьей¹.

В средних частях цикла образная двуплановость выражена в более привычной форме последовательного сопоставления контрастных элементов. Но зато сами эти элементы приобретают и в языке и в синтаксисе черты тонкости, изысканности.

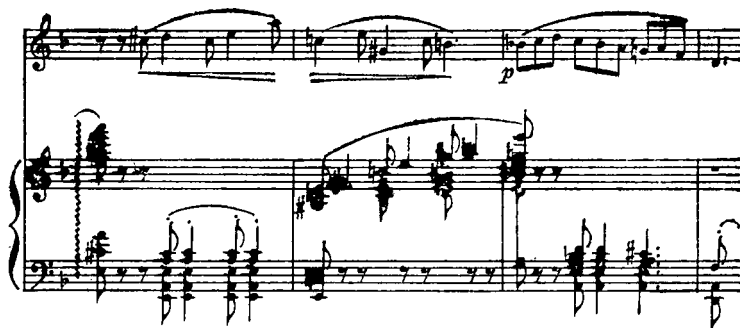
Так, сочетание дуольности и триольности, намеченное в заключительном разделе экспозиции первой части, раскрывается в баркарольной теме второй как соотношение внутритактовой трехдольности с двухдольностью строения фраз:

Скрипичная соната, оп. 13, ч. II

22 Andante (♩ = 68)

The image displays the musical notation for the first two systems of the second movement of Chopin's Sonata No. 13, Op. 13, No. 2. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 68 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The notation includes a violin staff and a piano staff. The piano accompaniment features a prominent triplet pattern in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand.

¹ В целом, если отвлечься от частности, развитие ладотональных элементов интонационно-тематического комплекса образует замкнутую большетерцовую цепь: A—Cis(Des)—F—A.



Обратное соотношение — внутритактовой двудольности и трехтактовой структуры фраз — дается в скерцозной теме третьей части:

Скрипичная соната, оп. 13, ч. III

23 Allegro vivo ($\text{♩} = 152$)

p e leggerissimo



В этом сказалось воздействие ритмической пикантности музыки Сен-Санса. Но и Сен-Санс и Форэ лишь продолжают и развивают, каждый по-своему, исконно национальную традицию, которая отчетливо проявилась уже в XVII веке у основоположника французской клавесинной школы Жака Шампиона де Шамбоньера. В частности, ритмику его курант отличает изысканно-манерная скольльзящая поступь, создаваемая прихотливой сменой двух- и трехдольности (обычно в тактах на $\frac{6}{4}$). Эту «поступь» как национальную примету стилизует во «Французских сюитах» И. С. Бах. В ней же один из источников фореевского шарма. Отмечая у Форэ «двусмысленность» трехдольности и двухдольности, Янкелевич добавляет: «И эта двусмысленность также полна очарования» (44, с. 322).

И еще характерный штрих в стилистике Скрипичной сонаты Форэ — элемент целотоновости, широко и разнообразно используемый композитором задолго до Дебюсси. В данной сонате этот элемент, всецело подчиненный общей драматургической логике развития, оттеняет непрерывную градацию в соотношении контрастных элементов новыми нюансами — неприметными ладовыми взаимопереходами от диатоники к хроматике на протяжении всего цикла. Впервые появляясь как составная (комплементарная) часть большетерцовой «оси» в тональном плане сонатного Allegro, целотоновость становится важным моментом в гармонической структуре Andante и Scherzo Скрипичной сонаты. Венчает красочно переливающуюся игру фона и рельефа проникновение целотоновости в мелодическую структуру финального Rondo.

Нововведения в формообразовании усиливают впечатление от необычной в своей национальной специфичности манеры французского композитора, сочетающей изящную непринужденность изложения мысли с логической строгостью ее развития. К таким нововведениям следует отнести, в частности, отмеченное выше (конечно, в самых общих чертах) исключительное многообразие взаимосвязей (ладотональных, метроритмических, тематических и др.) между разделами частей и между частями, что привносит в классическую стройную архитектонику этого цикла особую гибкость, пластичность.

Приведем анализ третьей части Скрипичной сонаты Форе, данный Танеевым в письме к Чайковскому: «Скерцо, по-моему, совершенно по форме. Часто придется встречать в новых сочинениях новые гармонии, реже новые мелодии, весьма редко новые формы. Это Скерцо имеет форму совершенно новую. Оно написано в A-dur и имеет трио fis-moll. После этого трио Скерцо повторяется; все это так, как и во всех Скерцо. Но вот в чем дело: Скерцо состоит из двух частей, тесно между собой связанных. Первая часть имеет трехколенный склад; вторая — свободная: фортепиано продолжает ритм темы Скерцо, а скрипка имеет широкую певучую мелодию. Все это кончается возвращением к теме Скерцо. При этом вся эта вторая часть написана в Des-dur (доминанта трио), и только при втором изложении Скерцо (после трио) она перенесена в главный тон и к ней прибавлена небольшая кода» (147, с. 18—19).

Финал сонаты концентрирует в себе предшествующее интонационно-тематическое развитие и является кульминационным моментом в раскрытии двух контрастных сторон единого образа.

Так уже в дебютном произведении Форе на поприще камерно-инструментальной музыки мы видим развитую систему взаимосвязей.

Фортепианный квартет c-moll op. 15, драматургически близкий к Скрипичной сонате, превосходит ее глубиной и значительностью своего содержания. Квартету предшествовал ряд оркестровых сочинений (Сюита для оркестра, Концерт для скрипки с оркестром), в которых Форе попытался преломить по-своему постоянно волновавшие его идеи бетховенского симфонизма. И хотя попытки были им отвергнуты, их благо-

творное влияние на последующую творческую эволюцию Форе несомненно¹. Это была прививка против нарождающегося декадентства конца века. Сказалась она и на Первом фортепианном квартете Форе, о котором Клод Ростан заметил: «В этом произведении больше суровости, чем томного очарования» (81, с. 57).

В замечании Ростана метко схвачена суть специфической образности квартета, разработанной в партиях фортепиано и струнных до масштабов концертно-симфонического жанра.

Обратимся к интонационно-тематическому комплексу этого четырехчастного «концерта для фортепиано и струнных». Как и в Скрипичной сонате, структурной основой комплекса служит все та же равномерная модуляционная градация оттенков контрастного спектра. Но его изложение в первой части квартета захватывает уже все разделы сонатной экспозиции (техника крупно-го штриха)².

Меняется и его смысловая направленность. В экспозиционном движении тональностей (с-moll→Es-dur), в мажорно-минорных мерцаниях доминантовой и субдоминантовой сфер разработки, в репризном закреплении одноименного мажора (C-dur) обретает новую жизнь концепция автора «Героической» и Пятой симфоний — «от мрака к свету». Новизна заключается в выражении этой идеи на ином языке, ставшем нормативным в музыке XX века: динамизм модуляционных сдвигов тональности заменяется ее модальной изменчивостью.

Шкала модальной изменчивости в первой части квартета — от минорной и мажорной пентатоник до фригийского и миксолидийско-гармонического ладов — указывает на незавершенность развития основной идеи произведения. Движение «от мрака к свету» приостанавливается на полпути, неожиданно меняя свой характер в средних частях цикла — в скерцо и Adagio, тонально-тематически связанных (в инверсии) с главной и побочной партиями сонатного allegro. Глубокий ме-

¹ Об этих попытках мы можем судить, к сожалению, лишь косвенно — по материалам, вошедшим в камерно-инструментальную музыку позднего Форе. Единственным прямым свидетельством является Симфоническое allegro op. 68 в четырехручном фортепианном переложении из Сюиты для оркестра 1873 года.

² Напомним, что в Скрипичной сонате интонационно-тематический комплекс был ограничен разделом главной партии.

тафорический смысл бетховенской идеи словно распредмечивается, приобретая в призрачной атмосфере полусвета-полутени эфемерную значимость импрессионистического искусства светотени, образцом которого стала в творчестве Габриеля Форе его фортепианная Баллада.

Такая импрессионистическая «деметафоризация» классических образов в характере пианизма Форе — еще одно проявление двуплановости камерно-инструментальной музыки композитора. Это намечающаяся антитеза конструктивной плотности и воздушной невесомости символизирует борьбу противоположных начал: тяготение вниз и вверх, ко всему темному, тяжелому, скорбному и, наоборот, ко всему светлому, легкому, радостному. И тут Форе следует за Бетховеном, но не автором «Героической», а последних фортепианных сонат, восприняв от него и основной способ выражения данной семантической антитезы в виде фактурно-динамической противоположности массивной мощи аккорда и звуковой бесплотности арпеджио¹.

Исход борьбы двух противоположных начал дает финал квартета, открывающийся восторженно-торжествующей мелодией. Как на волнах несомая в ликующих взлетах арпеджио, она предстает в ослепительном блеске аккордовых ритмов партии фортепиано.

В ней происходит дальнейшее ладовое преобразование интонационно-тематического комплекса квартета. Исчезает фригийский оттенок. Новый, дорийский нюанс закрепляет устремленность к мажору. Сменяющая ее вторая мелодия окончательно утверждает мажорную сферу модальной шкалы постепенным вытеснением миксолидийского тона лидийским. Звонкой лидийской каденцией кончается эта «камерно-концертная симфония» торжества света и радости.

Фортепианный квартет Форе, больше чем какое-либо другое его произведение первой манеры, подтверждает, что французский композитор был действительно наделен «удивительным мелодическим даром» (113, с. 105). Инстинктивно ему доверяясь, композитор избрал верную дорогу к раскрепощению своего дара, дорогу,

¹ Это раскрывается уже в тематическом комплексе первой части: в динамической устремленности от F к PP, в артикуляционном преобразовании «акцентной» аккордики в мягкое арпеджированное движение.

по которой пошли многие современные композиторы. Это путь «назад», к полифонии барокко и Ренессанса, к средневековой модальной системе, приведшей Габриеля Форе, в конце концов, к забытому первоисточнику французской и всей западноевропейской музыки — к григорианскому песнопению.

Некоторые следы воздействия григорианского песнопения можно заметить на мелодике Фортепианного квартета. Они коснулись главным образом приемов развития, среди которых особо выделяются, как специфически фореевское, постоянные возвраты мелодии к исходному моменту с последующим вариантным распевом, захватывающим от раза к разу все более широкий интонационный диапазон. Этой стороной мелодии квартет Форе созвучен фортепианным концертам Рахманинова, давшего индивидуальное претворение русского знаменного распева.

Но чтобы полнее раскрыть природу мелодического начала, необходимо было освободиться от функциональных оков классического ладогармонического мышления, то есть пойти вперед, по пути позднего романтизма, вначале отвергаемого Форе. Этот шаг в сторону позднего романтизма французский композитор делает в произведениях второй манеры.

Переломным, рубежным произведением стал Второй фортепианный квартет — пожалуй, самое своеобразное сочинение раннего Форе. По мнению Гарри Гальбрейха, это «произведение зрелой молодости занимает в эволюции композитора такое же место, какое у Бетховена занимают квартеты „Разумовского“»¹. Никогда еще лично пережитое, сокровенное, обычно глубоко запрятанное под обманчивой маской любезного равнодушия, не обнажалось в творчестве Форе с такой непосредственностью². Кажется, все сконцентрировалось в этом причудливом, полуреальном-полумиражном произведении: и страстная привязанность к жизни, и первые видения смерти, и светлые воспоминания о далеком детстве, омраченные горечью утраты близких, — и над всем этим вулканическая стихия круговорота танца.

¹ Из вступительной статьи к антологии грампластинок с камерно-инструментальной музыкой Форе (35).

² Еще раз эта душевная «открытость» проявится в вокальном цикле «Добрая песня».

Наконец Габриель Форе достиг цели, самой заветной для любого художника, — полностью подчинив традиции своей индивидуальности, он обрел творческую свободу от канонов. Отдельные ростки и побеги оригинального стиля композитора, то здесь, то там пробивающиеся в произведениях Форе первой манеры, пышным букетом распускаются в Фортепианном квартете ор. 45. В нем в новом качестве предстают три важнейших стилистических компонента музыки Форе: во-первых, модальная изменчивость, гармоническая красочность и полифоническая насыщенность мелодического языка, во-вторых, полиритмическая раскованность и структурная гибкость синтаксических построений и, в-третьих, однородность музыкальной ткани и композиционная монолитность в организации общей архитектоники. Замкнутость и уравновешенность последней придает инверсия (в средних частях цикла) ладотональных элементов интонационно-тематического комплекса в процессе его вариантных преобразований.

Обратимся к этому комплексу, во многом резюмирующему предшествующие искания композитора. Большестерцовое соотношение тональных центров идет в нем от Скрипичной сонаты, градация же модальной шкалы от минора к мажору в масштабах сонатной экспозиции — от Первого фортепианного квартета. Нарушение традиционного диатонического параллелизма тональностей как бы компенсируется его монотематической структурой, воспринятой от Листа вместе с техникой жанровых трансформаций основополагающего звукового комплекса.

Как гимническое песнопение во славу жизни предстает в «хоровом» унисоне струнных тема главной партии первой части квартета, интонационно навеянная началом Фортепианной сонаты g-moll Шумана¹:

Второй фортепианный квартет, ор. 45, ч. I



¹ Это далеко не единственное обращение Форе к творческому наследию великого романтика, и не только в камерно-инструментальной, но и в вокальной и фортепианной музыке.



Неповторимый облик придает этой теме ее вполне современная сложнολадовая основа, в которой традиционный гармонический минор естественно переходит в октавно разомкнутый монотоникальный звукоряд с характерной для него системой интервалов уменьшенной квинты и октавы, вносящей черты полиладовости (сочетание мажора и минора натурального, фригийского и гармонического¹). Не менее современна и гармонизация темы, указывающая на хроматически развитую тональность, в которой плавное линейное движение голосов на оstinatно повторяющемся и функционально изменчивом басу совершенно свободно от стереотипов аккордовых взаимосвязей. Уже в одной этой теме — настоящее открытие Форе, в равной мере подсказанное старинной мелодикой и позднеромантической гармонией.

Черты последней усиливаются при изложении побочной партии — второго, мажорного элемента интонационно-тематического комплекса. Альтерационное обострение диатоники тритоновыми «вопросительными» интонациями, насыщение полимелодической ткани многоголосия хроматической вводнотоновостью, больше- и малотерцовые цепи нонаккордов приводят к появлению в заключительном разделе экспозиции новой интонационной «модели», близкой теме «сомнения» из вступления Сонаты h-moll Листа:



¹ Но в целом преобладает фригийский оттенок. В этом случае параллельной тональностью к фригийскому g-moll оказывается Es-dur, что и наблюдается у Форе. Таким образом, вместе с расширением системы натуральных ладов уточняются и формы проявления диатонического параллелизма.

Метаморфозы этой модели в разработке и особенно в репризе открывают в большетерцовом соотношении аспект, почти неизвестный в структурной логике музыки XIX века. Включение в комплекс *g-moll — Es-dur — g-moll-dur* звена *H-dur*, замыкающего ряд в одну «политоническую» функциональную группу с центром *g* и хроматически параллельными тональностями *Es* и *H*. Но обратим внимание на такой момент в процессе хроматизации тональности: *H-dur* одновременно закрепляют и переход от минора к одноименному мажору (звук *h* — мажорная терция исходной тональности). В этом одна из характерных черт двуплановой драматургии Форэ, в которой совмещаются взаимоисключающие моменты — утверждение и отрицание, устремление к свету и погружение во мрак.

Дальнейшая взаимосвязь диатонического и хроматического параллелизма углубляет эту «смысловую энгармонию» (*«enharmonie spirituelle»*)¹, приводя к однотерцовой системе тональностей, элементы которой встречаются и в первой части. Но полностью этот параллелизм высшего порядка реализуется в Скерцо, в котором все три звена большетерцовой «оси» (*Es — g — H*) подменяются их однотерцовыми вариантами (*e — Ges — c*). Последняя тональность (*c-moll*) становится тоникой второй части, логически продолжая развитие звена *H* (в Скерцо *Ces*)².

Скерцо — это драматическая кульминация «смысловой энгармонии», вызывающая перелом в развитии двуплановой драматургии цикла. Остинатность ритма, жесткая квадратность фраз, вихреобразность мелодического движения указывают в этой «бешеной» фарандоле на влияние листовских образов *Totentanz*'а, ставших традиционными для скерцозной сферы современной музыки (к примеру, у Онеггера, Бартока, Шостаковича):

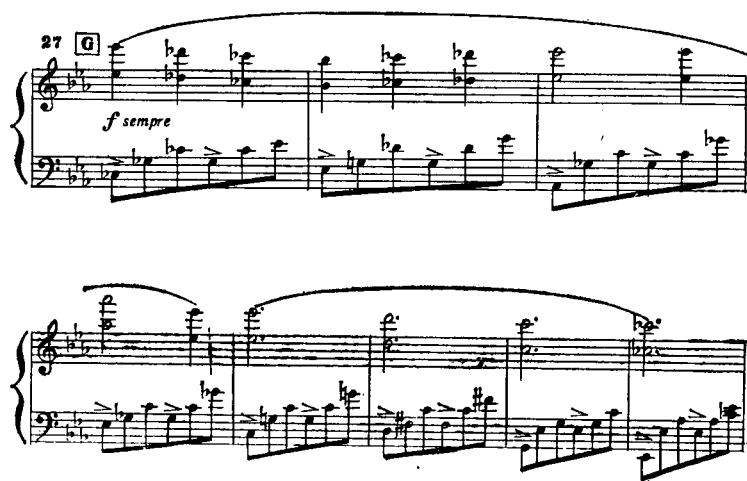


¹ Выражение В. Янкевича (42, с. 259).

² Тем самым *c-moll* второй части закономерно вписывается в общую политоническую логику развития цикла.

Инфернальный характер Скерцо подчеркнут целотонавой структурой ладотонального развития.

Специфика скерцозной образности отразилась и на формообразовании. Идущая от григорианского plain chant фореевская мелодическая формула чередования повторности с вариантной изменчивостью становится одним из ведущих принципов формообразования в музыке композитора, начиная со Второго квартета. Такого рода мелодизация классических гомофонно-гармонических форм привнесла в них (в том числе и в сонатную форму) черты куплетного рондо французских клавеснистов. Во втором квартете функцию повторности принимает минорный элемент интонационно-тематического комплекса, а его мажорный элемент — функцию вариантной изменчивости. Соответственно уточняется схема сонатной формы первой части с главной темой как рефреном и побочной темой как куплетом. Вторая часть — это уже чистое рондо, в котором неизменность тональности с-moll рефрена оттеняется тональной подвижностью его мажорного куплетного варианта. По этим сдвигам можно судить об уровне ладового мышления композитора. В нарастающей динамической прогрессии трехкратного чередования рефрена и куплета тритоновое соотношение (с — Ges) сменяется большетерцовым ($c - \frac{E}{e}$) и, наконец, однотерцовым (с — Ces):



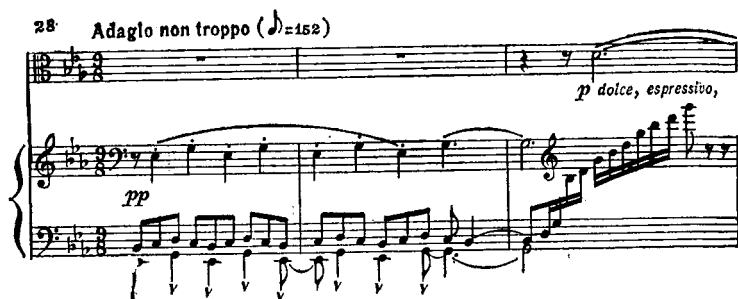
Сжатие фаз движения выявляется и контрапунктически: наложением обоих тематических элементов в середине¹, канонической стреттой в заключительном проведении рефрена.

Третья и четвертая части квартета, логически завершая цикл, возвращают монотематическое развитие произведения в более привычное русло жанровых трансформаций.

Так сказываются «переходные» черты творчества Форе, протекавшего на рубеже двух эпох. Если в своем мышлении французский композитор устремлен в XX век с его радикальными преобразованиями самих основ музыкального языка, то в своем мироощущении он еще сильно привязан к интимно-романсовой песенно-танцевальной культуре романтизма прошлого столетия. И снова его воображение черпает вдохновение в образах музыки Листа.

Отзвуками «Утешений» полна нежнейшая колыбельная, убаюкивающая тихим и мягким колыханием битональной полиритмии (сочетание Es-dur и g-moll), мерностью повторов тематических элементов, равновесием симметрично обратимых мотивов. А невесомость, эфирность ее фортепианных арпеджио, неземное звучание засурдиненных струнных, мерцающая замороженность, оцепенелость гармонии и мелодии переносят в дивное миражное царство:

Второй фортепианный квартет, ч. III



¹ В этом моменте происходит кратковременная тональная транспозиция темы c-moll рефрена в e-moll, на который полифонически накладывается одноименный E-dur темы куплета.

senza rigor

sempre *p*

pp

Неистовость танцевального движения четвертой части сродни листовскому «Мефисто-вальсу». Главная тема финала отличается стремительностью и энергией поступенного восходящего движения:

29 Allegro molto ($\text{♩} = 69$)
V-no, V-le

Второй фортепианный квартет, ч. IV

V-le
V-c

sempre *f*



Но эта устремленность от минора к мажору (побочной теме) осложнена в финале, как и во всем квартете, противоположной градацией от диатоники к хроматике. Появление нисходящего хроматического мотива вызывает в разработке целотоновую трансформацию материала главной партии:



С проникновением целотоновых элементов музыкальное движение в финале обретает уже знакомые по второй части черты inferнальной скерцозности. Кода финала, подобно кривому зеркалу, отражает иронический итог развития основной идеи произведения — идеи доверия к жизни.

«Самое сокровенное в фореевской мысли — это его доверие. Наперекор всему, он испытывал доверие к жизни, к миру: он на него полагался» (32, с. 136—137). Это доверие было поколеблено в годы душевного кризиса, как мы знаем, глубокого и продолжительного. Квартет *g-moll* — лишь первый, хотя и сильный, симптом начала «мрачного периода» (*Некту*), когда у композитора пробуждается тяготение к мистическому преодолению реальности. Насколько мистицизм Форе этих лет близок религиозному чувству отрешенности от всего земного, можно судить по законченному вслед за Вторым

квartetом Реквиему, в котором веяния немецкого позднего романтизма преломлялись по-новому — в духе французского символизма конца века. Но в нем же под символической оболочкой мелодики григорианских песнопений таились и совсем земные чувства: радости, покоя, любви, надежды, сожаления, сострадания, которые композитор воплощает в своих верленовских вокальных циклах. Этому широкому спектру «фореевского доверия» порой недостает жизненной полнокровности, ибо сохраняет еще свою силу над сознанием композитора ироническое отношение ко всему существующему. Отсюда момент иллюзорности в воплощении образов, все более и более неудовлетворяющий автора Реквиема. Не потому ли на полтора десятилетия отложен успешно начатый Третий фортепианный квартет, ставший затем Первым квинтетом.

Настойчиво ищет композитор нравственную опору против одолевающих его сомнений в стойкости и твердости духа, примером чего ему теперь служат титанические герои античной мифологии. Некогда любимый композитором образ Орфея оттесняется образом Прометея. Непреклонное «прометеевское» начало входит в музыку «мастера очарований», помогая рождению в нем «философа возвышенного».

Переходной ступенью от раннего к позднему Форе стала его фортепианная музыка середины 90-х годов. Часть из нее продолжает (но не повторяет) первую манеру раннего Форе, выявляя скрытые, неиспользованные возможности. Это легкие и по-верленовски melancholicные третий и четвертый вальсы-капризы, спокойная покачивающаяся в приливах и отливах волн шестая баркарола, переливающийся ласковой воздушной прохладой восьмой ноктюрн и, наконец, прелестная шестичастная сюита «Долли», в которой все эти жанры одухотворяются самой тонкой и деликатной поэзией искусства XIX века — поэзией открытого романтиками мира детской души.

Прообраз «Долли» — «Детские сцены» Шумана. Но как легко узнается почерк композитора в мягких поступенных очертаниях мелодической линии (Кольбельная), в изящной изобразительности синкопированного ритмического рисунка («Мяу»), в струящихся прозрачных арпеджио контрапунктически выразительной гармонической фактуры («Сад Долли»). С любовью и доб-

рой улыбкой воссоздает Габриель Форе мир детских забав — этот утраченный и вновь обретенный остров тихой и безыскусственной радости. Психологической правдивостью особенно покоряют четвертая и пятая пьесы («Китти-вальс», «Нежность»), некоторыми приемами в средних разделах напоминающие балетную музыку Чайковского¹.

В последней пьесе цикла («Падеспань»), навеянной блистательной, эффектно-бравурной музыкой Шабрие, манера Форе, столь отличная от автора «Детского уголка», своей яркостью жанровых зарисовок предвосхищает Равеля, особенно в таких его произведениях, как «Дитя и волшебство», «Моя матушка-гусыня», «Благородные и сентиментальные вальсы».

Возврат к первой, умеренно романтической манере, новую свежесть которой придали соприкосновения с жанровым и психологическим реализмом в искусстве XIX века, способствовал постепенному изживанию композитором религиозно-мистических тенденций позднего романтизма, сказавшихся в произведениях Форе второй манеры, когда его музыка творит, по образному выражению Вюйермоза, «ирреальную космогонию». Это отчасти можно отнести (помимо Второго квартета) к другой группе фортепианных произведений Форе, созданных в последнее десятилетие XIX века.

Мир грез, творимый фантазией композитора, обворожителен странностью, необычностью позднеромантической гармонии. «Шопеновский» интимно-задушевный лиризм первых ноктюрнов и баркарол французского композитора проникается новым «листовским» чувством грандиозного, в кульминационных моментах неожиданно переключаящимся с экстатическими порывами музыки Скрябина. Насколько же прихотлива в своих изгибах и ответвлениях творческая эволюция Габриеля Форе! К масштабности листовских симфонических поэм приближаются композиции шестого и седьмого ноктюрнов Форе, обнаруживающих признаки циклического единства, что указывает на воздействие камерно-инст-

¹ Таковы, в частности, длительные двухдольные перебои трехдольного ритма в четвертой пьесе или дуэтные канонические переклички голосов в пятой. Это ощущение стилистической близости Форе к Чайковскому усиливается в прекрасной оркестровке «Долли», сделанной А. Рабо в 1913 году для хореографической постановки сюиты.

рументальной музыки композитора¹. Но куда исчезло смятение чувств, достигающее предельной для раннего Форе напряженности в «водовороте страстей» Второго квартета?

Величавым спокойствием веет от начальной темы шестого нокturna Des-dur:

Шестой нокturn, оп. 63

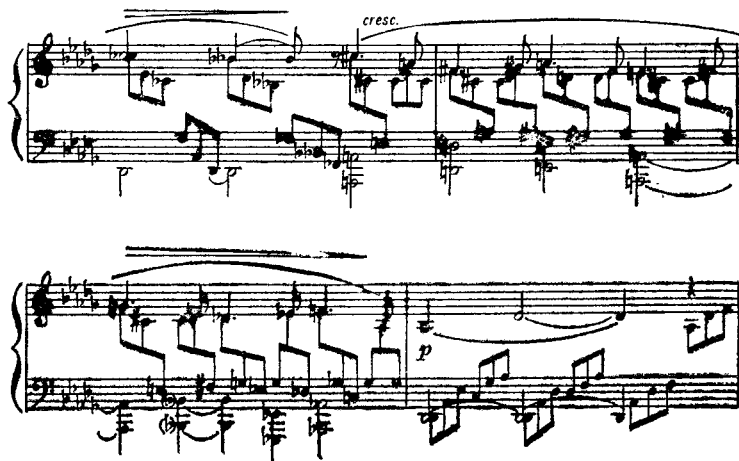
21 Adagio (♩ = 76)

dolce

p

sempre p

¹ Это влияние распространяется и на вокальную музыку Форе, в которой примерно тогда же намечается переход к циклам.



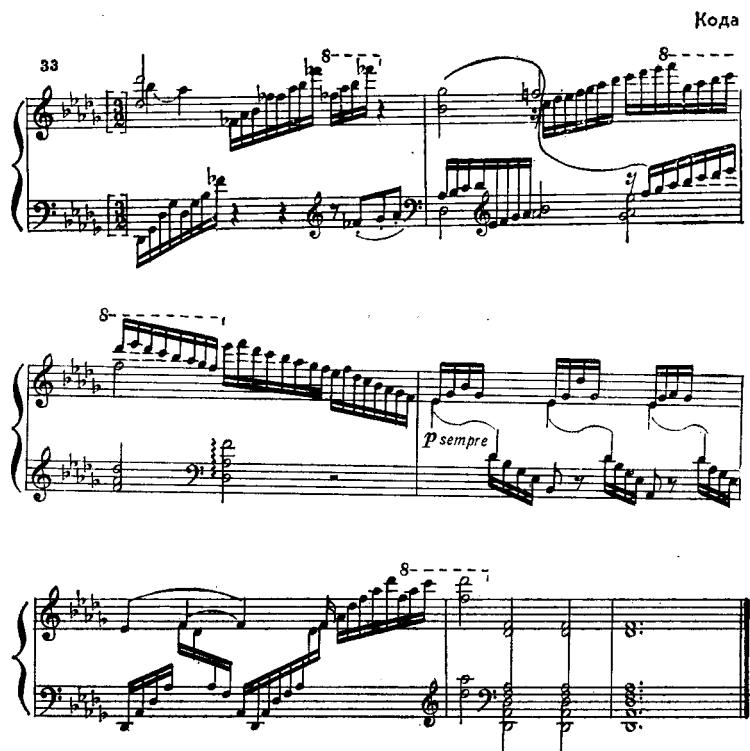
Интонационно из нее вырастающие вторая и третья темы отражают нарастание лирической экзальтации, вместе с тем подготавливая контрастные ладотональные элементы седьмого ноктюрна *cis-moll*, по характеру более скорбного и сурового¹:

Седьмой ноктюрн, op. 74

32 *Molto lento* (♩ = 66)

¹ В ноктюрнах Форе мажорный и минорный элементы интонационно-тематического комплекса даются в соотношении одноименных тональностей.

Развитие внутритематической антитезы, отмеченное своеобразием фореевской мелодической логики формообразования, восстанавливает в седьмом ноктюрне безмятежную атмосферу колыбельной, царящую в предшествующем ноктюрне:



Здесь уместно уточнить, что же Форе привнес в этот романтический жанр. Проследивая эволюцию жанра на протяжении XIX века, В. Янкелевич отмечает: «Антитеза и колыбельная — два аспекта ноктюрна» (45, с. 23). Каждый из них претерпевает в музыке французского композитора существенные изменения. У романтиков «антитеза останавливает в контрасте диптиха сосуществование дня и ночи», статически противопоставляя друг другу прозаическую и поэтическую стороны жизни (45, с. 24). В музыке Форе она преобразуется в динамическую градацию взаимопереходов нюансов светотени,

содержащую богатую гамму глубоких психологических переживаний.

То же и в аспекте «колыбельности» ноктюрнов Форе — этого дивного, прелестного оцепенения «бодрствующей души, которая засыпает, освобождая природную душу» для свободных странствий в поисках неведомой «страны чудес» (45, с. 29).

Романтическое «бегство» от противоречий действительности в сферу фантастического, идеально-прекрасного было ведомо композитору, сказавшему однажды такие слова: «Музыка существует для того, чтобы возвышать нас насколько возможно над всем, что существует» (32, с. 91). В его баркаролах, развивающих в отдельном самостоятельном жанре «колыбельный» аспект ноктюрнов, эта сфера преломлялась (не без воздействия верленовской поэзии) в духе искусства Ватто, его живописных образов «галантных празднеств». Но в душе композитора, с детских лет хранившего воспоминания о легендарных наполеоновских походах, постоянно жила и другая мечта — о возвращении «античных» времен героических деяний, исполненных великой духовной самоотверженности.

В ореоле такой мечты предстает пятая баркарола (ор. 66, 1895), в которой элегическая проникновенность, столь характерная для европейского искусства конца XIX века, сочетается с мужественностью, навеянной искусством античности:

Пятая баркарола, ор. 66





Музыка Форе, скованная романтической камерностью, вырывается к широким духовным горизонтам. Поэт интимности становится певцом бескрайних морских далей. «До сих пор баркаролы плыли только по озерам и лагунам. Пятая, кажется, увлекает нас в открытое море» (96, с. 144—145).

Так последовательно развивая типично французскую идею неразрывной слитности прошлого с настоящим, Форе приходит к самой стойкой национальной традиции — к художественному наследию греко-латинской культуры, освобождающей его от позднеромантической разочарованности и порожденной ею декадентски изломанной немощности. Из этого внутреннего преодоления романтизма возникает новый классицизм позднего Форе, в своей строгости и сдержанности чуждый оберспонтиниевской «ампирной» официозности или мейерберовской громоздкой пышности «art gigantesque», с более широким стилистическим диапазоном, нежели неоклассика Брамса, Франка или Танеева, но в то же время качественно отличающийся от неоклассицизма Стравин-

ского нерасторжимо однородной целостностью синтезируемых элементов.

Точную характеристику классицизму Форе дает Кёклен: «Никаких деформаций, никаких романтических экссессов: нет не только никакого гротескового уродства, но и тем более никакого желания невозможного, никакого безнадежного отчаяния¹; даже в его ноктюрнах никаких «космических видений», никаких гигантских млечных путей: только одно — совершенное и спокойное величие (II акт «Пенелопы») в пределах человеческого горизонта — средиземноморского» (47, с. 132—133).

Гармонизация «Гимна Аполлону», греческой храмовой мелодии II века до н. э., указывает на то, что Форе искал опору для своего классицизма в подлинной античной музыке. Но она почти не сохранилась. Поэтому и теперь, на новом этапе эволюции, средневековое культовое песнопение для него сохраняет значение первообразца. Однако изменение ориентации композитора сказалось на характере его мелодики. «Григорианская сладостность» его мелоса все более насыщается скрытой энергией античного архитектурного мышления. И вот что любопытно. В полном соответствии с пластичной *plain chant* «очарование Форе остается дорическим — часто ионическим — и никогда не принимает коринфский характер» (47, с. 131).

Произведением, предвещающим эти черты позднего Форе, стали «Тема и вариации» — один из фортепианных шедевров конца XIX века. Это еще одно, самое последнее обращение к Шуману, к его Симфоническим этюдам, также с темой *cis-moll* как основой вариационного цикла. Тем разительнее контраст в стиле, в приемах развития темы. Плавная и уравновешенная в восходяще-нисходящем движении, преимущественно поступенном, мелодическая линия, активный пунктированный ритм, традиционная жестко функциональная гармония — таков намеренно подчеркнутый классицистский облик темы Форе (см. пример 35).

Циклический ряд ее фактурных преобразований также ближе по форме к классическим строгим вариациям. Но, вслушиваясь в эту логику развития цикла, когда в каждой вариации тема обрастает все новыми и новыми

¹ Но запомним оговорку в сноске: «кроме разве что в последних ноктюрнах».

35 Quasi adagio (♩=60) Тема с вариациями, оп. 73

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system features a piano (*p*) and pianissimo (*pp*) dynamic. The third system includes a crescendo (*cresc.*) marking. The fourth system includes a *poco rit.* (poco ritardando) marking. The piece concludes with a final cadence in G major.

напевными контрапунктическими противосложениями, начинаешь постигать неприметное, неназойливое своеобразие классицизма Форэ, новизна которого связана прежде всего с последовательной полимелодизацией гомофонно-гармонической фактуры. Полное растворение гармонии в полимелодической ткани достигается в последней, одиннадцатой вариации, кульминационно выделенной заключительным проведением темы в однойменной мажорной тональности.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Эпоха Валери. Новый классицизм позднего Форе

Квинтэссенция доброты
Эжен Изаи

Мало нот, но каждая полна смысла.
Альфред Корто

Под знаком Реквиема протекала эволюция раннего Форе. С еще большим основанием можно утверждать, что эволюцию позднего Форе определила работа над «Пенелопой». Последнее произведение духовного жанра — «Ave Maria» op. 93 — опубликовано в 1906 году. В последующем году 62-летний композитор приступил к сочинению «Пенелопы» и писал ее в течение шести лет в те редкие часы досуга, когда он был свободен от своей многогранной музыкально-общественной деятельности. Работа над оперой потребовала концентрации всех творческих сил Габриеля Форе. Неудивительно, что в это время лишь эпизодически появлялись небольшие фортепианные пьесы, составившие количественно незначительную группу произведений третьей манеры. Среди них два последних экспромта (четвертый и пятый)¹, три ноктюрна (девятый, десятый, одиннадцатый), пять баркарол (с седьмой по одиннадцатую). Тогда же появляются и девять прелюдий — важная жанровая новинка фортепианной музыки Форе. Единственное крупное произведение третьей манеры — Первый квинтет для фортепиано и струнных (1891—1905) op. 89². Все в нем указывает на полное преодоление кризиса. Искомое в многолетних усилиях душевное равновесие и спокойствие наконец достигнуто. Надолго, до Второго квинтета (1919—1921), из мира образов Форе исчезает, а точнее, уходит вглубь скерцозный «водово-

¹ Существует также фортепианная транскрипция Экспромта для арфы op. 86 (под op. 86 bis).

² К более мелким второстепенным произведениям камерно-инструментальной музыки Форе, созданным в 1890—1910 годы, относятся Сицилиана для виолончели и фортепиано op. 78 (1893) и Серенада для виолончели и фортепиано op. 98 (1908).

рот страстей». Мерным ритмическим течением (*Molto moderato*, *Adagio*, *Allegro moderato*) разливается музыка Первого квинтета, в которой находящийся в зените творческой славы и на вершине жизненной мудрости композитор воспевает «самым гуманным образом самые лучшие человеческие чувства» (выражение Форэ). С исключительной мелодической задушевностью, гармонической ясностью и полифонической полнотой воплощается в трех частях квинтета сокровеннейшая мысль композитора — доверие к жизни, исполненное мужественной воли и мягкой доброты. Напомним, что именно о Первом квинтете как квинтэссенции доброты говорил Изаи, которому и посвящено это произведение, вводящее в творчество позднего Форэ.

Начало первой части подобно «Ave Maria» Баха — Гуно. Прекрасный образец фореевского «ровного пения» — унисонная мелодия струнных, симметрично уравновешенная и ладово переменчивая в оттенках эолийского и дорийского *d-moll* и лидийского *F-dur*, безупречно пластичная:

Первый фортепианный квинтет, оп. 89 ч. I

36 *Molto moderato* (♩ = 69)
V.no II
p dolce e cantando

sempre p *sempre p*

f *cresc.* *f* *ff* *p*

Тень скорби вносит в эту кроткую и умиротворяющую мелодию надежды, выступающую на фоне тихого и нежного перезвона фортепианных арпеджио, лишь II фригийская ступень прерванного каданса, окутанная, точно облаком, хроматической вязью диссонирующих аккордов, напоминая об «Introït» Реквиема Форэ.

Но тем динамичнее порыв к преодолению страдания. И активный альтерационно насыщенный подъем, и гармонически напряженное секвентное нисхождение, и ритмически энергичная каденция гармонического минора — все это наполняет архитектурно-строительную и законченную главную тему первой части и лейттему всего цикла большой внутренней силой.

Последующее развитие, новый импульс к которому дается в связующем разделе, подчеркивает ведущую роль восходящего мотива. Побочная партия, прямо переходящая в полифоническую разработку, тонально замыкая форму, закрепляет в интонационно-тематическом комплексе черты мажорной просветленности и хроматической утонченности. Обратим внимание в этом плавном превращении лидийского F-dur в целотоновую структуру на отсутствие внутриладовой противоречивости, которая доведена до гротескного обострения во втором квартете, в его скерцозной сфере, совсем исключенной из квинтета.

Как еще более мощная динамическая волна воспринимается реприза, в которой целиком господствует главная тема, звучащая пылко и мужественно, без всякой тени скорбности («фригийский» эпизод отсутствует). Ее проведение вместо побочной темы в одноименном D-dur, сочетающем в себе признаки диатоники и хроматики, тонально замыкает форму первой части, целостность которой выявляется еще одной деталью композиционной структуры. Каденция, завершающая изложение лейттемы, появляется в репризе после связующего раздела и побочной партии, в результате чего последние становятся как бы составной частью главной партии, что соответствует ее смысловой функции. И это не единственный случай полной подчиненности фореевской формы выражению содержания, новые грани которого открывают остальные части цикла.

Во второй части тот же комплекс раскрывается с более тонкой детализацией. Избранная композитором своеобразная смешанная форма, совмещающая признаки куплетно-вариационной рондальности и контрастной трехчастности, позволяет свободно переходить от мелкого штриха к крупному. Пристальное вглядывание в отдельные черты образа, видимые только с близкой дистанции, дополняется целостным его охватом с отдаленного расстояния.

Меняется и ракурс преломления основного образа. Градация ладовых оттенков предстает в обратном соотношении: лидийский G-dur, оттененный минорными натуральными ступенями одноименной тональности, сменяется еще более усложненным h-moll с игрой в нем VI дорийской и гармонической ступеней с целотоновыми элементами. В этом излюбленном композитором приеме инверсии ладотональных элементов интонационно-тематического комплекса поражает изобретательность, с какой мелодически неузнаваемо преобразуется исходный материал. Обе темы второй части воспринимаются как новые. Поражает и мастерство комбинирования отдельных компонентами материала, ничего общего не имеющего с механической перестановкой и подчиненной логике непрерывного развития от простых форм диатоники к сложным формам хроматики.

Техника вариантных модификаций, соприкасающаяся во Втором квартете с монотематизмом, по мере ее совершенствования в фортепианной музыке 90-х годов, становится все более гибкой, освобождаясь от навязчивой монотонности и сохраняя лишь особую изысканную монотонию эвфонии, столь ценимую в поэтическом искусстве французских символистов. От них через вокальную музыку композитора она проникает в камерно-инструментальную музыку. Высоким совершенством монотония благозвучия отмечена в Первом квинтете, разнообразный тематический материал которого буквально пронизан многозначностью перекрестных интонационных «намеков», чем особенно богата вторая часть.

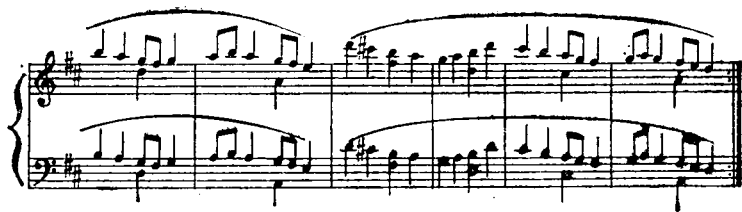
Один из таких «намеков» — выделяющийся во всех разделах второй части звук *es (dis)*, в каждом из них по-разному функционально окрашенный, но остающийся, при всей своей изменчивости, в постоянном качестве гармонической ступени основной тональности (G-dur).

Но, кроме того, будучи тождественным II фригийской ступени d-moll, этот звук обретает от последней повышенную, скорбную выразительность, привнося в просветленно-печальную атмосферу второй части момент щемящей боли, идущий от первой части. В смутности чувств, приглушенной в первой части и более открыто выступающей в образной ткани второй, возможно, отразились тяжелые, полные безнадежности переживания композитора, вызванные обрушившимся на него именно в это время страшным недугом. Но как харак-

терна для Форе такая завуалированная скрытым подтекстом (вторым планом образности) манера высказывания лично пережитого, почти всегда отстраненного прямым, вневечно-философским содержанием текста (первого плана образности).

Еще один пример эвфонии встречаем мы в конце второй части, где контрапунктически объединены в одной тональности, но с изменением ладового наклона на противоположное темы G-dur и h-moll. В их очертаниях легко угадывается «намеки» на нисходящий мотив главной темы первой части и одновременно вырисовывается контур темы финала, вплоть до точного соответствия ее первым звукам:





Финал квинтета — новый контакт с искусством Бетховена, в творчестве позднего Форе усиливающийся (во многом в связи со схожестью жизненной судьбы, отмеченной тем же мучительным для музыканта недугом). Многие сравнивали и при жизни Форе приведенную выше (см. 37 б) мелодию с «Одой к радости» из Девятой симфонии. Та же мажорная тональность, та же форма вариации и, что особенно важно, тот же жанр канта. Но, как неоднократно наблюдалось в многообразных связях творчества Форе с мастерами прошлого и настоящего, внешняя аналогия отступала перед различием индивидуальностей. Так и в данном случае. Канту Форе несвойственны черты бетховенской маршевости. В этом мажорном, ионийско-миксолидийском варианте минорной, эолийско-дорийской лейттемы цикла скорее улавливаешь ритмическую легкость и ровность пьесы Рамо «Радостная». Только у Форе иная, более размеренно-величавая поступь и более богатая ладовая шкала. Смещение метрических акцентов на слабые доли такта намекает дополнительные признаки лидийского и фригийского ладов — крайних точек в модальном спектре диатонического уровня, — которые отчетливо выявляются в последующих полифонических вариациях, где тема выступает в качестве *basso ostinato*.

Показательно вообще для уравновешенного стиля Форе третьей манеры то, что контрапунктические голоса комплементарны к нисходяще-восходящему движению в мелодической линии темы.

Больше того. Соотношение нисходящего и восходящего движения — очень важный фактор в фореевской драматургии. Это соотношение меняется от части к части, с преобладанием восходящего движения в *Molto moderato*, нисходящего — в *Adagio* и снова восходящего — в *Allegro moderato*. Простая триада, но сколько смысла в нее вложено: здесь и страстное зывание к

надежде, и погружение в печальное раздумье, и, наконец, радость обретения покоя.

Восходящее движение, возникая в финале из контрапунктических голосов к теме радости, выходит на первый план в кульминационном каноническом взлете, по характеру напоминающем другую пьесу Рамо — «Ликующую».

Это противосложение обретая силу и энергию, кристаллизуется в самостоятельную контртему, продолжающую в инверсии (структурной и смысловой) эпизод h-moll из второй части.

Столкновение темы и контртем дает новый импульс вариационному развитию, в котором с подлинно симфоническим размахом обе темы приводятся к высшему единству. Полифоническое взаимопроникновение противоположных ладотональных элементов интонационно-тематического комплекса, развитых до яркого контраста диатонического и хроматического уровней модальности, осуществляется на основе полиладовой гармонической системы, разработанной в общем русле исканий французских композиторов периода «обновления».

О новаторстве Форе в области гармонии хорошо пишет Шарль Кёклен: «Большинство публики мыслит еще прежним языком (особенно из-за неспособности понять гармонизации, происшедшие от григорианских ладов), сурово принимая некоторые жесткие битональные звучания, в сущности менее новые, чем фореевская концепция» (47, с. 139). Добавим, что в историческом аспекте музыки XX века наиболее перспективной в гармоническом мышлении Форе оказалась та сторона, в которой его полиладовая система выступала в виде целостного интонационно-тематического комплекса. Однажды возникнув (в Первой скрипичной сонате), он сохраняет в дальнейшем, подобно живой, постоянно обновляющейся клетке, некоторые существенные структурные свойства. По нему можно судить о всех основных мутациях фореевского стиля.

Драматургия квинтета — еще одно свидетельство неисчерпанных творческих сил композитора, мужественно преодолевающего на рубеже старости все жизненные невзгоды. Полимелодическая ткань последних страниц квинтета полна подлинно юношеской гармонической свежести. В ней легко уловить мотив ликования. Ликующим взлетом пассажей фортепиано под торжествен-

ное звучание аккордов тоники в квартете струнных завершается Первый фортепианный квинтет Форе.

Финал квинтета воспринимается в мощной энергии нарастающего FF как триумф радости бытия. В фортепианной музыке времени создания «Пенелопы» мы уже почти не встретим такой бодрости духа. Не преувеличивая значения подобного факта, все же отметим, что из 19 произведений лишь 5 написаны в мажоре. Таковы четвертый экспромт ор. 91, динамичный, волевой; восьмая баркарола ор. 96, сочетающая грациозность и непреклонность; первый, четвертый и седьмой прелюды из ор. 103, по-разному преломляющие мотив восхождения: то с суровой последовательностью, то с мягкими возвратами к началу, то с неожиданным прорывом, действующим подобно ослепительной вспышке света после длительной мглы (драматургический прием, воспринятый от Вагнера и реализованный композитором сначала в «Песне Евы», потом в «Пенелопе»).

В остальных же минорных произведениях с годами ощущение усиливается чувство трагизма. В некоторых из них — в седьмой и одиннадцатой баркаролах, в девятом и десятом ноктюрах — завершение мажором производит впечатление, схожее с прорывом мглы. Но образный смысл одного и того же драматургического приема в жанрах баркаролы и ноктюра различен. По словам Вюйермоза, фореевская баркарола — «это двойной пейзаж, пейзаж волн и пейзаж души, в которой колышутся смутные ощущения, разрозненные чувства, растроганное увлечение и где появляется в сверхоощущении видение, более или менее безличное, вечно женственное» (96, с. 141).

Скупыми штрихами намечается символический образ «вечно женственного» в кодах седьмой и одиннадцатой баркарол. Полнее — в восьмой баркароле, написанной, как и четвертый экспромт и первый прелюд, в типично романтической тональности *Des-dur*. Целиком этот исполненный глубокой меланхолии образ доминирует в классицистски прозрачных девятой и десятой баркаролах (обе в *a-moll*), возвращающих нас к мотивам ранних фореевских «мелодий» и «песен без слов».

Тонкое описание Вюйермозом баркаролы Форе вызывает в памяти создававшийся также в первое десятилетие XX века блоковский цикл стихов о Прекрасной даме. В ноктюрах этой поры французский композитор соз-

дает свой «страшный мир». Но, в отличие от гиньольных образов русского поэта, «в них (по словам Филиппа Форэ-Фремье. — С. С.) больше доверия, чем ужаса» (45, с. 62).

Приветливой мелодией (h-moll) начинается девятый ноктюрн:



Ей противоречит угрюмость вводнотоновой целотонности в линии баса, образная самостоятельность которой подчеркивается отклонением в однотерцовую тональность (B-dur)¹:



¹ Смысловую двойственность партий правой и левой руки в поздних ноктюрнах композитора В. Янкелевич расшифровывает следующим образом в своем последнем обобщающем труде «Форэ и невыразимое»: «Более чем какая-либо другая музыка, эта «двуправорукая» музыка воздаёт должное левой руке, ибо если правая рука у Форэ — это рука ласки, нежности и лирической экспрессии, то левая рука означает точность и строгость, насмешку и сухую порядочность; левая рука — это дурная совесть правой руки» (42, с. 256).

Ладовое противоречие между тонической и доминантовой сферами, достигающее в процессе вариационного развития бифункционального комплекса огромного напряжения, снимается, подобно трагическому катарсису, в коде ноктюрна, в новой теме (H-dur), напоминающей заключение «Доброй песни».

В десятом ноктюрье e-moll контрапункт баса и верхнего голоса сливается в единую, неуклонно вздымающуюся волну глубокого страдания, в которой после кульминационной спазмы на фригийской гармонии наступает мажорное просветление (FF плавно переходит в PP), аналогичное концу прелюда к «Пенелопе». В первом секвентном движении заключения десятого ноктюрна мелодические очертания близки теме любви, а во втором — теме Улисса с комбинацией в ней октавы и большой секунды, которую мы встретим во многих произведениях Форе четвертой манеры.

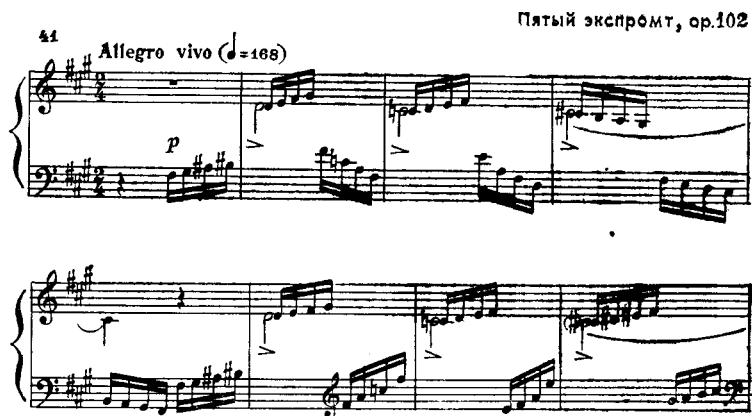
Атмосфера трагизма концентрируется в траурной музыке одиннадцатого ноктюрна, выдержанного от начала до конца в fis-moll. «С первых же тактов, — пишет Некту, — одиннадцатый ноктюрен предстает как одно из самых прекрасных надгробий, когда-либо создававшихся в музыке» (69, с. 129). Но и здесь безутешная скорбность фригийской темы с проникновенными интонациями плача из мотивов вводнотоновой целотонности смягчается элегически нежной благоговейностью общего интонационного строя:

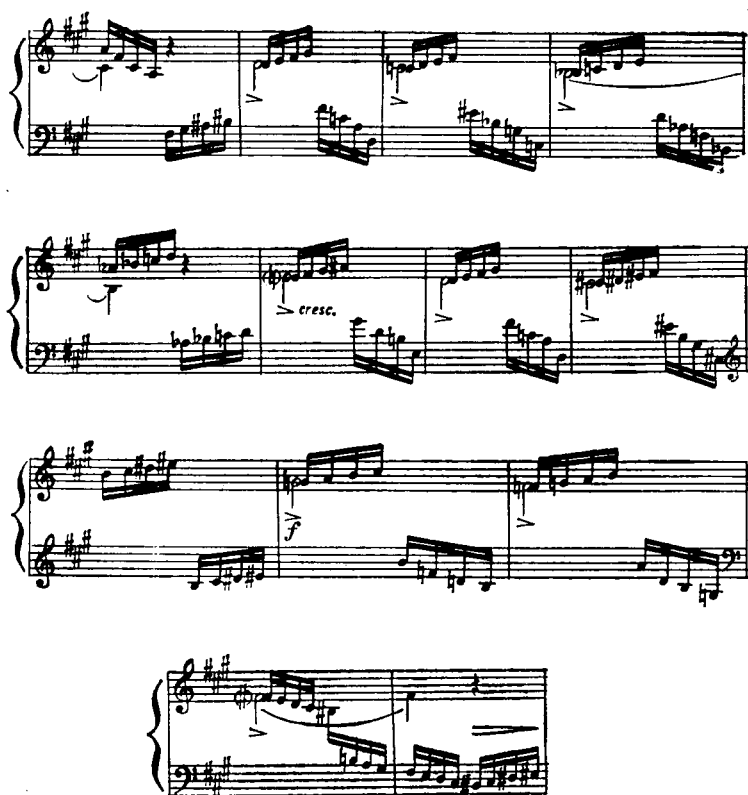




К одиннадцатому ноктюрну больше всего подходят слова В. Янкелевича: «Ноктюрн — это траур, но также и мир» (45, с. 67).

Уже неоднократно встречалась в самых разнообразных преломлениях фореевская ладовая шкала, в которой модально подвижный диатонический мажор-минор хроматически динамизируется целотоновостью в качестве вводного тона. В чистом виде эта шкала, использованная в пятом экспромте *fis-moll* op. 102 и воспринимаемая прежде всего как непосредственная реакция на искусство Дебюсси, представляет замечательный образец экспрессивно-динамической трактовки импрессионистической фактуры:





По сжатости формы, емкости содержания ор. 102 прямо предваряет следующий за ним цикл из девяти прелюдий ор. 103. «Мало нот, но каждая полна смысла». Столь высокую оценку, данную Корто фортепианной музыке Форе, следует отнести прежде всего к его прелюдиям. Этот цикл — небольшой «микрокосмос» музыки французского композитора, мир излюбленных его образов, жанров, композиционных форм, приемов ладотонального и фактурного развития. Отдельные пьесы в совокупности дают представление о творческой личности Форе, сложившейся в причудливой смеси воздействий мастеров прошлого и настоящего: Шопена (первая), Дебюсси (вторая), Шумана (третья), Равеля (четвертая), Баха (шестая), Вагнера (седьмая), Листа (восьмая). Но все преломлено через индивидуальность

самого композитора, своеобразную и в Allegro (пятая), и в Adagio (девятая).

Обобщение предшествующего опыта сочетается с предвосхищением последующего. В классицизме Форе исчезают следы флера символистской поэтики, кажущейся теперь по сравнению со строгим музыкальным языком композитора слишком вычурной в своей изысканной метафоричности¹. Важнее другое. От символизма шла и тенденция к вуалированию жизненных противоречий, растворению их в «эфирном» мире «острова радости». Сказывалась и застойно-благодушная интеллектуальная атмосфера предвоенного времени, навевавшая много радужных иллюзий.

Война 1914 года развеяла их. Нараставшее в творчестве Форе чувство трагизма, спорадически то всплывавшее на поверхность, то уходившее вглубь, основным источником которого были до сих пор личные переживания композитора, обретает в новой общественно-политической обстановке социальный смысл.

С удвоенной энергией создает Форе одно за другим одиннадцать первоклассных произведений, преимущественно камерно-инструментального жанра, отмеченных стремлением к точному соответствию реальным событиям времени. Причем семь из них относятся к крупным циклическим формам. Есть чему поражаться в композиторе, переступившем порог своего 70-летия, чья старость отягощена прогрессирующим мучительным недугом.



Произведения Форе четвертой манеры можно подразделить по содержанию на три стилистические группы: опусы военного времени (1914—1918), первых послевоенных лет мирного времени (1918—1921) и последних лет жизни композитора (1921—1924).

Пять опусов (105—109) входят в первую группу: двенадцатые баркарола и ноктюрн, Вторая скрипичная и Первая виолончельная сонаты. На всех них лежит печать смятенности. Сознанием композитора, потрясенного событиями первой мировой войны, завладевают образы Реквиема.

¹ Особенно это чувствуется в тексте оперы «Пенелопа».

Ностальгией об утраченном мире проникнута Баркарола Es-dur, и тональностью, и миксолидийским ладом, и нисходящей поступенной мелодией напоминающая «Sanctus» из Реквиема. Но это не возврат к раннему Форе, как утверждает Клод Ростан. В баркароле нет и следа от неземной, ангелически струящейся мягкости «Sanctus».

Мужественность, твердость позднего периода творчества ясно проступают в жесткости инверсированного ритма, в строгости графически четкой фактуры, в динамичности размеренного развития формы. Великолепно своей энергичностью репризное каноническое проведение основной мелодии баркаролы.

Некоторой эзотеричностью образного строя баркарола созвучна вокальному циклу «Уединенный сад» op. 106, созданному также в годы войны. Напротив, Ноктюрн e-moll весь вовне, в реальном мире. Этим он отличается от сходного по трагическим настроениям более позднего вокального цикла «Миражи» op. 113.

Многие исследователи отмечали необычайную силу драматической экспрессии ноктюрна, определяя ее в возрастающей превосходной степени. Одни в нем слышали «сплошной стон» (*Корто*), другие — таинственную, мучительно безнадежную скорбь (*Ростан*), вплоть до выражения современного ужаса перед разрушениями войны (*Жорж Бек*, *Карл де Нис*). Такие комментарии побуждают к параллелям с нарождающимся в западноевропейской музыке экспрессионизмом. Ж. Некту уже прямо говорит о «фореевском экспрессионизме». Все это может сбить с толку слушателя, в поисках экспрессионистических признаков неизбежно обнаруживающего у позднего Форе лишь черты анахронизма.

Конечно, молодое поколение композиторов (Шёнберг, Барток, Стравинский, Хиндемит, Прокофьев), по отношению к которому Форе был почти вдвое старше, говорило более острым и беспощадным языком гнева, ненависти и сарказма. Но надо встать на объективную историческую позицию, чтобы понять и полюбить язык Форе, «этот гуманный язык, проникновенный, глубокий, серьезный и мрачный: значительно более печальный, в конечном счете, чем язык Реквиема» (47, с. 72).

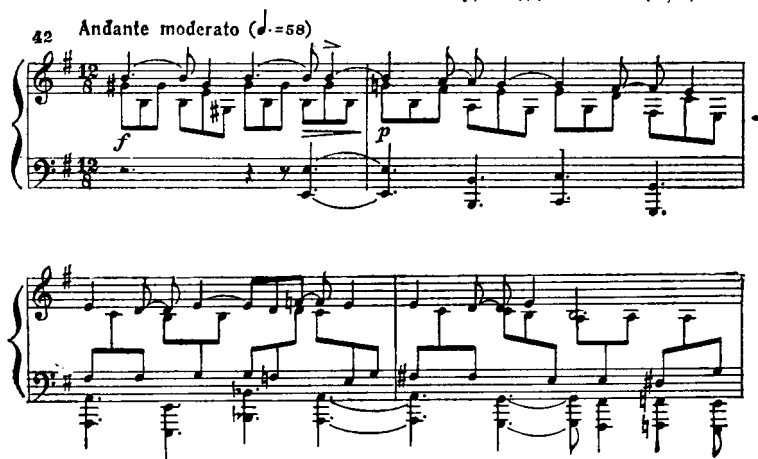
К тому же не забудем, что печальный голос Форе звучал в эпоху полного расцвета импрессионизма Дебюсси и Равеля, своим пышным сладкогласием заглу-

шавшего тихую и скромную речь, исполненную тайной горечи.

И лишь много лет спустя язык Форе, автора двенадцатого ноктюрна, был в полной мере оценен и воспринят крупнейшим трагиком французской музыки XX века Артуром Онеггером.

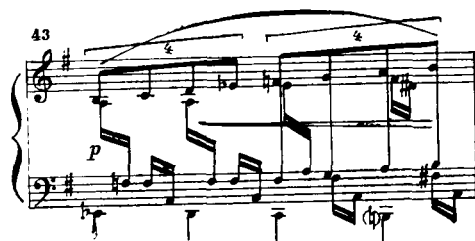
Первая нисходящая фраза ноктюрна сходна с началом баркаролы, но данным в сложной фактурно-регистравой и ладоритмической деформации. Предвещание рая — воспользуемся символикой Реквиема — обернулось нисхождением в ад:

Двенадцатый ноктюрн, оп. 107



Ступень за ступенью погружаемся мы во «мрак» низких регистровых звучаний по модальной шкале натурального мажора, натурального минора, фригийского лада, локрийского. «Смутная полиритмия» (определение Янкелевича) придает особую выразительность этому образу. Неупорядоченные синкопы ритмического контрапункта баса и верхнего голоса разрушают периодическую мерность пульсации. Такие перебои в ритме — новая черта стиля Форе, присущая именно четвертой манере.

Вдвое короче первой, вторая восходящая фраза, с четкой в ней пульсацией возвратного движения от локрийского лада к натуральному мажору, вносит в образную ткань ноктюрна очень существенный по смыслу контрастный элемент. Это энергичный порыв к свету:



Никогда еще фореевская драматургия взлетов и падений не достигала такой внутренней интенсивности. В новой волне (во второй, побочной теме) ритмический контрапункт перемещается в средние голоса, диссонирующие в секунду. Напряжение растет. Пульсация нагнетается до движения шестнадцатыми:



Вторая фаза этой сонатно-вариантной формы приводит к стреттному темповому сдвигу в репризе, построенной на свободном мотивном взаимопроникновении обеих тем:



Грозной, разбушевавшейся стихии уподобляется кода ноктюрна. В длительной борьбе мажора и минора последнее слово остается за минором.

Отмечая в ноктюрне и баркароле воздействие Реквиема, укажем, что его музыка не имеет столь острой антиномичности. Образная полярность ноктюрна и баркаролы идет, несомненно, от «Пенелопы».

Связь с «Пенелопой», опосредствованная в ноктюрне и баркароле Реквиемом, непосредственно обнаруживается во Второй скрипичной сонате, в которой основные лейтмотивы оперы подвергаются переосмыслению в аспекте пережитого потрясения — событий первой мировой войны. Агрессивность претендентов, непреклонность Пенелопы, ее надежды на возвращение Улисса — весь этот драматургический узел актуализируется в инструментально обобщенный план ожесточенной борьбы, одушевленной верой в освобождение.

Экспозиция, разработка и реприза первой части предстают как ряд захватывающих эпизодов батальной сцены. От эпизода к эпизоду нарастает тревожно-беспокойный ритмический пульс главной и связующей тем, проникая и в гармонический фон побочной темы. Но чем яростнее воинственный пыл, тем мощнее призывы к

сопротивлению и увереннее чувство победы. Максимальной интервальной напряженности достигает «схватка» противоборствующих сил в кульминационном моменте открытого полифонического столкновения первых двух лейтмотивов:

Вторая скрипичная соната, оп.108, ч. I

46 [Allegro non troppo]

The musical score is presented in three systems. The first system begins at measure 46, marked with a forte (*mf*) dynamic. The second system continues the musical development. The third system includes a crescendo (*cresc.*) marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Яркий контраст этому моменту — заключительное мерно-величавое проведение третьей темы в каноне октавы:



И вся композиция первой части захватывает энергией и динамикой ритмического контрапункта.

В основу второй части положен материал из Andante неизданной Симфонии d-moll op. 40 (первая тема, A-dur), очень тонко инкрустированный в интонационно-тематический комплекс сонаты (вторая тема, E-dur). Особое очарование ласковой нежности придает первой теме мягкое отклонение к cis-moll — параллели к основному тональному центру цикла. Ее реприза (форма второй части двойная двухчастная с признаками сонатности — АВАВ) начинается с C-dur. Намечаемая двумя

проведениями первой темы однотерцовость получает широкое развитие в полной страстной ожидании второй теме:

Вторая скрипичная соната, ч. II

48 [2] *[Andante]*

p espressivo

[Andante]

p

sostenuto

В ее мелодической линии, состоящей из трех лейт-мотивов первой части, главенствующее значение приобретает призывный мотив Улисса, предвещающий его возвращение и восстановление справедливого мира.

Желанный мир несет музыка финала, в котором гнеуще прерывистая сонатно-вариационная прогрессия первой части преобразуется в легкое и ровное радостное движение по кругу (рондо). «Что касается финала, — замечает Кёклен, — то о нем можно сказать, что он остается несравненным. Великолепен подъем к вершинам радости после начала удивительно юношеской и искренней темы» (47, с. 77). И действительно, эта тема, как бы подхватывающая с того же самого звука *gis* вторую тему предыдущей части (отголоски техники эвфонизма), — одно из замечательных проявлений фореевского искусства интонационного преобразования:

Allegro non troppo

p con grada
Allegro non troppo ($\text{♩} = 92$)
p

cresc.

p *cresc.*

f *p*

Нисходящие хроматические изгибы второй темы ведут к побочной теме первой части.

Наконец появляется предваряемая главной темой и сама побочная — в первоначальном диатоническом виде, ясная, лучезарная, концентрирующая в себе всю теплоту скрипичного тембра, подчеркиваемого ритмическим удвоением (это в то же время укрупнение плана) и оттеняемого звучанием фортепианных арпеджио.

Венчает «военный» цикл произведений Форе Виолончельная соната, драматургически построенная по тому же плану, что и Скрипичная. В ней также используется материал из Симфонии d-moll op. 40, на этот раз из начального *allegro*, написанного в той же тональности. Некту приводит тему из симфонии, почти тождественную первой фразе, открывающей Виолончельную сонату¹:



6 Allegro

Первая виолончельная соната, op. 109, ч. I

Allegro (♩ = 138)

p

¹ Им указывается и другой прообраз — прелюд к III акту «Пенелопы».

Различие только в ритме. Но, как мы видели по Скрипичной сонате, именно ритм привносит в тематику Форе «военный колорит». В Виолончельной сонате предельно обострен контраст между ритмом, буйно-необузданным до жестокости, и мелодией, певучей, пластичной и проникновенной по тону. Композитором тонко учтены выразительные возможности инструментов (тембровые, регистровые, артикуляционные) во взаимоотношении силы ударной атаки фортепиано и глубины смычкового штриха виолончели. Более узкое регистровое поле наивысшей интенсивной звучности по сравнению с комбинацией фортепиано и скрипки побуждало композитора к рассредоточенности действия во избежание фактурной перенасыщенности; поэтому контрастные элементы интонационно-тематического комплекса даются на расстоянии, в крайних частях цикла.

Их объединяет средняя «связующая» часть, восстанавливающая присущую стилю Форе непрерывную градацию взаимопереходов смысловых нюансов. Этим определяется двойственный характер образности второй части, примиряющей в себе печаль и нежность, суровость и мягкость, холодную отчужденность и интимную задушевность.

Особый интерес представляет включение в образную ткань Виолончельной сонаты конкретных примет военного времени. Такова прелестная в своей наивности тревожная «барабанная дробь» в конце первой части. Аналогичную оstinatную ритмическую концовку, но в ином, экстатически-просветленном характере, находим мы в коде третьей части, выразительно завершающей этот триптих.

В группу послевоенных произведений входят Фантазия для фортепиано и оркестра op. 111, Второй фортепианный квинтет op. 115 и Вторая виолончельная соната op. 117. Мелодия «Это мир» op. 114 воплощает основную идею данной поры творчества Габриеля Форе, наиболее полным стилистическим выражением которого стала его симфоническая сюита «Маски и бергамаски» op. 112, в которой творчество Форе соприкасается с искусством Моцарта и французских музыкантов XVIII века. Эта мастерски написанная сюита — такое же симптоматичное явление во французской музыке тех лет, как в русской — Классическая симфония Прокофьева.

Моцартовской жизнерадостностью пронизаны и три опуса второй группы.

В Фантазии ор. 111, в которой проявляются уже не камерные, а концертно-симфонические черты, еще слышны отголоски войны. Основная тема среднего эпизода (E-dur) этого трехчастного цикла излагается на контрапунктическом фоне трубно-фанфарного ритма:

Фантазия для фортепиано и оркестра, ор. 111

51 9 *Allegro molto. $\text{♩} = 60$*

Piano solo

Piano II

I *sempre f*

II

Но это уже воспоминание о прошлом, утратившем устрашающие черты. Настоящее же (о нем идет речь в обрамляющих эпизодах) наполнено бодрым воодушевлением. Сквозным лейтмотивом проходит через все части Фантазии тема мира, переносящая в атмосферу «In Paradisum» Реквиема, тихую, безмятежную, но лишенную каких-либо признаков мистической потусторонности:



Второй квинтет — одно из высших достижений позднего Форе, вобравших и лучшие черты его раннего творчества. Неудивительно, что он вызвал многочисленные отклики.

По свидетельству Шарля Кёклена, им восхищались почти все — от Луи Обера или Роже-Дюкасса до Жоржа Орика и даже Франсиса Пуленка. Восторженную статью этому произведению посвятил еще при жизни композитора Эмиль Вюйермоз, отмечая в нем глубокий синтез самых различных аспектов фореевского образного мира.

«Второй квинтет имеет парадоксальное достоинство — объединять в себе два вообще несовместимых свойства: юность и безмятежность. Ему присущи привилегии юности — свежесть, пылкость, великодушие и покоряющая нежность. Он обладает также чистыми дарами мудрости, идеализированной страсти, прекрасного равновесия чувственной неги и спокойного разума» (97, с. 7). Изумляясь такому богатству духовного содержания музыки Форе, Эмиль Вюйермоз указывает и на высокие качества стилистической манеры, обнаруживаемой во Втором квинтете. «Патетическая сущность искусства Габриеля Форе такова, что для ее выражения не требуется ни больших слов, ни громких голосов. Оно лаконичное, скромное, тонкое и выразительное, потому что имеет верленовскую смелость «свернуть шею» красноречию» (97, с. 9).

Под внешне традиционной простотой манеры изложения во Втором квинтете улавливаешь и суровый динамизм Первого квартета, и порывистую страстность Второго квартета, и сдержанное целомудрие Первого квинтета. То же и в отношении архитектоники. Второй квинтет состоит из четырех частей: *Allegro moderato*, *Allegro vivo*, *Andante moderato*, *Allegro molto*. Но этот возврат к архитектонике квартетного цикла сочетается с той гибкой техникой интонационно-тематических взаимосвязей между частями цикла, основанной на свободном вариантном преобразовании материала, которую Форе выработал в Первом квинтете, отталкиваясь от монотематизма.

Подчеркивая независимость Форе от возглавляемой д'Энди *Schola cantorum*, в которой насаждалась строго монотематическая композиция, Роже-Дюкасс писал: «Здесь нет никакой зависимости от так называемой циклической формы — просто дается напоминание о теме» (79, с. 70) ¹.

Стилевой синтез в особенности отразился на самом качестве интонационно-тематического материала и его структурной организации. Прежде чем проанализировать

¹ Идущие от *Schola cantorum* попытки причислить к последователям Франка каждого крупного французского мастера эпохи «обновления», в том числе и Форе, особенно участились в связи с приближающимся 100-летним юбилеем выдающегося бельгийского композитора (1822—1922), то есть как раз к моменту создания Второго квинтета.

эти изменения, приведем мнение Мийо, касающееся последней манеры позднего Форэ. «„Пенелопой“ и произведениями, которые он написал позднее, Форэ открыл нам новое искусство. Он сохранил нетронутыми те же образы юности, нежности, но они стали более чистыми, более строгими: это искусство уравновешенности и одновременно удивительной подвижности (порывистости)» (67, с. 38).

Слова Дариуса Мийо в полной мере можно отнести и ко Второму квинтету.

Обратимся к первой части. Начальная размашистая и энергичная фраза главной темы навеяна «аттической» мелодикой «Пенелопы»:

Второй фортепианный квинтет, оп. 115, ч. I



Но этот величественный порыв умеряется грацией ритмического отклонения трехдольности в двухдольность (прием, вводимый Форэ с первых же камерно-инструментальных произведений, в частности в Квартете оп. 15 с-moll).

Напротив, в последующей фразе, гибко модулирующей из с-moll в Es-dur, на первый план выступает григорианская мягкая плавность, присущая раннему этапу творчества Форэ:



И лишь ладовая жесткость и метрическая выдержанность ритмического движения, активно завершающего омраченную тембром альты тему, выдают мужественную твердость позднего Форэ.

Неторопливое ее развитие в других голосах интонационно подготавливает построенную на интонациях Улисса побочную тему первой части, окутанную нежными энгармоническими переливами прозрачной фортепианной фактуры:



Побочная тема также несет в себе сплав противоположных качеств: структурной устойчивости (мотивные повторы) и функционально-гармонической неустойчивости (преобладание доминанты).

Лаконичная разработка переносит интонационно-тематический комплекс с—Es в тритоновую сферу fis—A, последовательно намечая в тональном плане малотерцовую «ось» (с—Es—fis—A).

Очень характерно для умиротворенного образного строя квинтета расширение вдвое репризы первой части, вызванное стремлением к максимальной слитности контрастных ладотональных элементов интонационно-тематического комплекса (минорного и мажорного). Сначала темы проводятся в одноименном миноре, затем в одноименном мажоре. Целотоновая гамма заключительного раздела, которая дается здесь от тоники (традиционное соподчинение побочной партии с главной в репризе сонатной формы), связывает два эти проведения, логически подводя к лидийско-миксолидийскому наклонению утверждающейся мажорности.

В коде, мелодически объединяющей мотивы главной и побочной тем, гармоническое сопровождение чарует слух тихим переливающимся гулом колокольного перезвона (излюбленный композитором образ радостного ликования).

Во второй части этот гул переходит в ослепительный каскад звучаний¹. Вновь после длительного перерыва Форте вернулся к форме скерцо, основанной на свободном, причудливо неожиданном противопоставлении и капризном контрапунктическом переплетении ритмических и мелодических элементов.

Но здесь нет ничего от inferнальной скерцозности Второго квартета. Стремительные гаммы «поют гимн „жизни, которая продолжается”» (47, с. 70):

Второй фортепианный квинтет, ч. II

Allegro vivo
58 *pizz.*
p

pizz.
p

Allegro vivo ($\text{♩} = 164$)
p

¹ Некту сопоставляет *Allegro vivo* Второго квинтета Форте по сонорной яркости с *Allegro misterioso* из Лирической сюиты Берга и *Prestissimo con sordine* из Четвертого квартета Бартока.

arco

cresc.

arco

cresc.

cresc.

cresc.

9

В иную атмосферу личных печальных размышлений об уходящей жизни переносит третья часть, начинающаяся с нежного *lamento*. Утешение несет вторая, хоральная мелодия, оттеняющая первую при ее возвращении. Спокойное каноническое заключение хоральной мелодией просветляет печаль.

Самостоятельные в образном плане средние части цикла продолжают ладотональное развитие интонацион-

но-тематического комплекса, углубляя его мажорную сферу. Если *Allegro vivo* закрепляет параллельную тональность начального *Allegro moderato*, то *Andante moderato* исподволь подготавливает, в частности и средним эпизодом (e-moll), окончательный драматургический перелом в финальном *Allegro molto*¹.

Начальные такты финала перекликаются с первой частью. Только перебои трехдольности двухдольностью более динамичны.

Но чем дальше, тем больше движение приобретает характер вальса-каприза (снова аллюзия на Второй квартет).

С эпизода G-dur, подготовленного третьей частью, музыка приобретает черты скерцозности, идущие от второй части. В круговорот движения вовлекаются и темы средних частей.

С этого момента (*poco a poco accelerando*) начинается мощный подъем к C-dur.

Контрастные элементы интонационно-тематического комплекса, образованные из лейтмотивов Пенелопы и Улисса, полностью сливаются в полифоническом ансамбле фортепиано и струнных.

Венцом всему развитию является торжественно ликующий аккорд C-dur, напоминающий нам о концовке оперы «Пенелопа», — гимне Зевсу.

Вторая виолончельная соната значительно скромнее. Как и ее предшественница, она состоит из трех частей; но в ней нет ожесточенных вспышек ярости Первой виолончельной сонаты, нет и льющейся через край радости Второго квинтета. Вся она проникнута чувством элегической примиренности. Средняя ее часть представляет собой транскрипцию «Погребального песнопения», посвященного 100-летию со дня смерти Наполеона. Просветленный канон этого *Andante* полон благородного величия.

Крайние части цикла покоряют своей мелодичностью — гибкой, непрерывной и драматически экспрессивной в начальном *Allegro* и легкой, импульсивной и вакхически полетной в финальном *Allegro vivo*.

¹ В Первом квартете, написанном в той же тональности, что и Второй квинтет, третья часть сохраняет исходный c-moll. Отсюда резкая антиномичность мажора и минора в финале квартета, отсутствующая в драматургии квинтета.

Теперь несколько слов о третьей группе произведений, написанных в последние три года, уже после ухода композитора с поста директора консерватории. Речь идет о тринадцатой баркароле оп. 116, тринадцатом ноктюрне оп. 119, Фортепианном трио оп. 120 и Струнном квартете оп. 121.

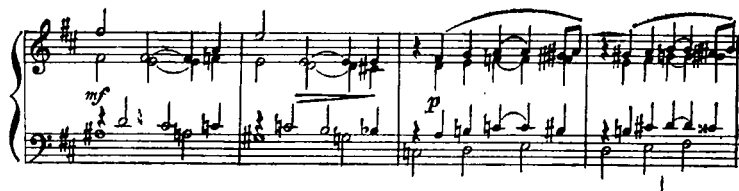
Весь социальный опыт предшествующей жизни концентрируется в этих, исполненных мудрости, медитациях «философа возвышенного», с печальной улыбкой прощающегося с миром. Особым чувством ностальгии о покидаемом мире проникнута тринадцатая баркарола, основанная на тончайшем мелодико-гармоническом развитии большесекундовой интонации из Второго квинтета:



Сколько в нее может быть вложено глубочайшего смысла пером гениального художника! Невольно вспоминается незабываемый эпизод «просветления» — начало финала Восьмой симфонии Шостаковича.

Иной смысл большесекундовая интонация обретает в начальной теме тринадцатого ноктюрна, становясь частью нисходящего терцового мотива сожаления:





Развитие мотива приводит к энергично экспрессивной тритоновой фразе отчаяния. Тема становится все более скорбной. В одном из средних голосов (в теноре) контрапунктом к теме звучит все тот же лейтмотив секунды, хроматически преобразованный в интонацию плача.

Вместе с темпом (*Andante* вытесняется *Allegro*) меняется характер музыки, обретая во второй теме, *gis-moll*, черты негодования и протеста, которые достигают апогея в кульминационном моменте одновременного полифонического проведения терцового и тритонового элемента первой темы. Кода ноктурна привносит в основную тональность оттенок локрийского лада — поникшей безнадежности.

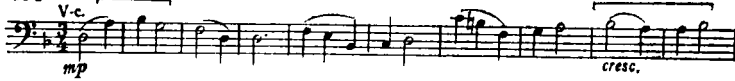
В диптихе тринадцатой баркаролы и тринадцатого ноктурна находят образное воплощение строки из письма композитора от 6 апреля 1922 года: «Мир — это порядок, человек — это беспорядок».

Неожиданное иронически-насмешливое преломление эта извечная драма человеческой жизни и смерти получает в Фортепианном трио. Лишь на первый взгляд все в нем кажется привычным. Элегичностью средней части, скерцозным обыгрыванием в финале лирико-драматического материала первой части Трио аналогично Второй виолончельной сонате. Отличие — в большей архитектурной монолитности. Но при внимательном вслушивании в музыку Трио обнаруживается особая лейтмотивная значимость уже знакомого нам по тринадцатой баркароле и тринадцатому ноктурну терцово-тритонового комплекса с образной двойственностью в нем секундовой интонации.

Тонко и неприметно подготавливается в первых двух частях «сюрприз» финала — знаменитая фраза «Смейся, паяц» из оперы Леонкавалло. На ее основе строится скерцозная тема *d-moll* (см. пример 59 г): рыдание переходит в смех:

Трио для скрипки, виолончели
и фортепиано, оп. 120, ч. I, г. п.

1 Allegro, ma non troppo
59 a cantando



ч. I, г. п.

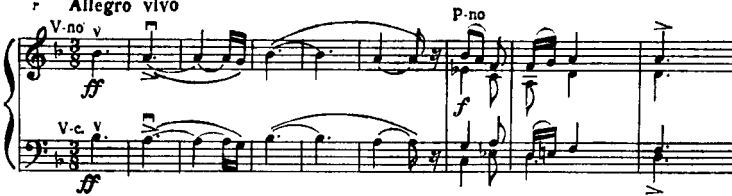
8 [Andantino]

Трио для скрипки, виолончели и фортепиано, ч. II



Трио для скрипки, виолончели и фортепиано, ч. III

1 Allegro vivo





Затем, «как вызов судьбе, времени и старости» (*Гальбрейх*), появляется тема D-dur. От иронии не остается и следа. Секундовая интонация плача переходит в волевой порыв. Неподдельным жизнерадостным смехом кончается финал Трио. Кажется, что Форе бросает нам в 79 лет удивительное восклицание из письма к своей жене (от 2 февраля 1922 года): «К черту старость» (27, с. 277).

На протяжении более чем полувекового творческого пути французский композитор соприкасался теми или иными гранями своего мышления с искусством Бетховена. Но он долго не решался непосредственно войти в самую суверенную область позднего Бетховена — жанр струнного квартета. Сам Форе объяснял свою нерешительность тем, что «это жанр, который Бетховен сделал особенно прославленным, и те, кто не был Бетховеном, испытывали страх к этому жанру» (27, с. 288). Будучи верным учеником Сен-Санса, Форе в камерно-инструментальной музыке во многом следовал примеру своего учителя. Однако и Сен-Санс также «постоянно страшился этого жанра и только в конце своей жизни¹ попробовал в нем свои силы. Он в нем не преуспел так, как в других жанрах композиции» (27, с. 288).

Обращению Форе к Струнному квартету предшествовала длительная подготовка. В его камерных ансамблях раз от раза заметно возрастало значение струнных, постепенно оттесняя фортепиано на роль аккомпанемента (сравним, например, Квартет c-moll op. 15 с Квинтетом c-moll op. 115). Уже во время работы над своим последним произведением (апрель 1924 г.) Форе пишет предисловие к книге Жозефа де Марлиава «Квартеты Бетховена», о котором Ромен Роллан сказал: «Именно Марлиав лучше всех нас постиг душу этого великого музыканта» (61, с. 181). Создание струнного

¹ Напомним, что Сен-Санс умер в 1921 г.

квартета — это подлинная победа человеческого духа над немощью и болезнями старости. Форé достойно завершает краткую, но блестящую историю французского квартета периода «обновления», открывающуюся именем Франка и представленную другими, не менее прославленными именами д'Энди, Дебюсси, Ропарца, Шоссона, Равеля, Маньяра.

Самое замечательное в квартете Форé — это его стиль, сжатый, предельно выразительный и лишенный каких-либо внешних украшений. В завещании к близким друзьям Габриель Форé так определяет его стиль: «Две первые части квартета выдержаны в экспрессивном и строгом стиле. Третья должна иметь легкий и шуточный характер, вроде скерцо, напоминающего финал моего Трио» (69, с. 169). Кёклен уточняет определение композитора, говоря о «строгом контрапунктическом стиле» (47, с. 144). Приведем еще мнение Мийо: «Уже одиннадцатый ноктюрн, десятая и двенадцатая баркаролы заставляют нас предчувствовать эту строгость, эту необычную обнаженность, которая так нас восхищает во Втором квинтете, во Второй сонате для виолончели и фортепиано и особенно в его Струнном квартете, который является, может быть, самым захватывающим его произведением» (67, с. 38).

Главная и побочная партии первой части построены на противопоставлении лейтмотивного комплекса фортепианного диптиха и Трио темам, заимствованным композитором из юношеского Скрипичного концерта ор. 14 (неизданного, как и Оркестровая сюита ор. 20 и Симфония d-moll ор. 40).

60a Allegro moderato ($\text{♩} = 76$)

Струнный квартет, ор. 121, ч. I



Этот диалог между погруженной в горестные раздумья старостью и не ведающей мучительных сомнений юностью и определяет содержание квартета.

Проанализируем, как отмеченные новые черты отразились на организации интонационно-тематического комплекса. Градация взаимопереходов минора и мажора, определявшая двухплановую драматургию прежних камерных ансамблей, здесь относится к одной образной плоскости воспоминаний о прошедшей жизни, выдержанной в ровной, мягкой, нежной и проникновенной гамме. Контрастным же элементом в драматургии Струнного квартета является ладово неустойчивый и ритмически напряженный тритоновый лейтмотивный комплекс, образующий вторую образную плоскость скорбных медитаций. В первой части он сопутствует основным темам в роли антифонного контрапункта. Обратное соотношение

дается во второй части (иное преломление инверсии), в которой лейтмотивный комплекс получает интенсивное мелодическое развитие:

Струнный квартет, ч. II

61a Andante

61a Andante

cresc. *f*

dim.

6 12 развитие темы

p *poco a poco cresc.*

sempre cresc.

ff *dim.*

Финал становится центром пересечения двух образных плоскостей, где в функции антифонного контрапункта выступает большесекундовый мотив «просветления»:

62 *Allegro*

Наступает драматургический перелом, после которого с исключительной плавностью закрепляется переход от минора к итоговому мажору, несущему «фореевскую безмятежность». Этим финал Струнного квартета сходен с первой частью Второго фортепианного квинтета *c-moll*. Последние страницы Струнного квартета, написанные за полтора месяца до смерти композитора, поражают большой силой и внутренней энергией в утверждении жизни.

О финале этого замечательного произведения и всего творчества композитора можно сказать словами его сына Филиппа Форэ-Фремье: «По символической случайности Габриэль Форэ завершает свое творчество и свою жизнь почти в 80-летнем возрасте, с безмятежностью снисходительной улыбки к этому миру, который обходился с ним не слишком хорошо и не слишком плохо» (69, с. 170).

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

В поисках нового гуманистического идеала. Реквием и „Пенелопа“

Я нахожу больше настоящей музыки в двух тактах Форе, чем во всем Реквиеме Берлиоза. Из всех произведений современной драматической музыки «Пенелопа», может быть, самая волнующая.

Артур Онеггер

То, что рассредоточено или завуалировано в вокальной, фортепианной и камерно-инструментальной музыке Форе, концентрируется в его Реквиеме и «Пенелопс»: мировоззрение композитора, его представления о мире и человеке. Конечно, Форе не был, подобно Вагнеру, ни литератором, ни философом и потому избегал публично излагать (даже в качестве официального музыкального критика газеты «Фигаро») свои взгляды. В этом сказывалась и характерная черта личности композитора — скромность. Но в кругу учеников и близких людей «он нисколько не уклонялся от философских проблем (в особенности если это касалось искусства)» (47, с. 124). Откровенно и исчерпывающе свое жизненное кредо Форе сформулировал в письме к жене от 6 апреля 1922 года. Мы уже неоднократно приводили из этого письма краткий афоризм композитора: «Мир — это порядок, человек — это беспорядок». Приведем аргументацию композитора для более ясного понимания мировоззрения Форе, обусловившего некоторые существенные стороны его творчества. «Ты мне писала в одном из последних писем о своем восхищении творцом и презрении к его творению. Права ли ты? Мир — это порядок, человек — это беспорядок. Но его ли это вина? Заброшенный на эту землю, где все нам кажется гармоничным и где предстоит ему идти, спотыкаясь, пошатываясь, с самого рождения до своей смерти; заброшенный на эту землю и обремененный тяжестью физических и моральных слабостей (настолько, что для объяснения этого феномена пришлось выдумать идею первородного греха!), он сохраняет на всю жизнь психологию ребенка, которому очень хочется стать мудрым, но при условии,

если будет за это вознагражден! Но какое вознаграждение обещаем мы этой детской душе? Удовлетворение, что ты получил столько синяков ради будущего человечества? Найдется ли хоть один человек из десяти тысяч, кого это удовлетворит? И вот что лучше всего свидетельствует о нашем ничтожестве — это наше обещание (самое лучшее, что смогли изобрести) забвения всего, нирвана индусов или же наш «Requiem aeternam» («Вечный покой»).

Нет, этот несчастный пакет зол, каким является человек, осужденный на то, чтобы бороться за жизнь, и первый и самый ужасный долг которого истребить своего ближнего, чтобы не быть истребленным им, заслуживает более снисходительности. И вот уже проходят годы и годы, как я противопоставляю этот довод, впрочем очень банальный, бесконечной горечи твоих суждений...» (27, с. 279—280).

В этом многолетнем семейном споре позиция религиозно настроенной Мари Форé ясна. Более сложной, внутренне двойственной была позиция Габриеля Форé. Признание им тезиса о ничтожестве человека говорит о крушении прежних гуманистических идеалов, в чем, несомненно, сказался горький опыт социальных потрясений от событий франко-прусской войны и Парижской коммуны до первой мировой войны. И тем не менее композитор не принимает христианского осуждения греховности человеческой природы. В его отказе от презрения к человеку и призыве к более снисходительному отношению чувствуются напряженные поиски нового идеала, которые и привели композитора от Реквиема к «Пенелопе», что не было особенностью одного Форé.

Этический аспект античной культуры активно разрабатывается и другими представителями движения за обновление французской музыки, в том числе такими несхожими с Форé композиторами, как Дебюсси и Сати. Тем симптоматичнее моменты совпадения в их творческой эволюции. «Между «Лидией», с одной стороны, «Прометеем» и «Пенелопой», — с другой, такая же дистанция, как у Дебюсси между сладострастным александризмом «Песен Билитис» и «Прелюдии к «Послеполудню фавна» и аполлонической важностью «Дельфийских танцовщиц»; или как у Сати между очарованием «Гимнопедий» или «Гноссий» и обнаженностью «Сократа» и «Меркурия»» (42, с. 39—40). Но несомненно одно:

искреннее стремление французских композиторов проникнуть в подлинный дух античности — лишь оборотная сторона глубокого разочарования в современности.

В большей или меньшей степени это присуще мировоззрению многих западноевропейских художников на рубеже XIX—XX веков, что чутко уловлено Альбертом Швейцером в его книге «Культура и этика». «В том, что раньше называли мировоззрением, объединены два воззрения — на мир и на жизнь. До тех пор, пока можно было питать иллюзии относительно того, что оба эти воззрения живут в гармонии и дополняют друг друга, не было никаких поводов возражать против такого союза. Но теперь, когда уже нельзя больше скрыть их несовместимость, необходимо отказаться от всеобщего понятия мировоззрения, органически включающего в себя жизневоззрение. Мы не можем теперь наивно полагать, что жизневоззрение порождается воззрением на мир. Мы не можем больше втайне возводить жизневоззрение в мировоззрение. Мы переживаем поворотный момент в мышлении» (148, с. 276—277).

Такой поворотный момент мы наблюдаем, в частности, в мышлении Форе с его антиномичным тезисом: «Мир — это порядок; человек — это беспорядок». Со Швейцером Форе сближает также преимущественный интерес к проблемам этики, которые решались во многом схоже — через религиозно-мистическое отрицание мира в Реквиеме к гуманистическому утверждению нравственного величия человеческой личности в «Пенелопе». Поэтому описание Швейцером своей духовной эволюции, завершившейся созданием этического учения о благоговении перед жизнью, отчасти может быть отнесено и к творческому пути Форе. «Этот отказ от мировоззрения в старом смысле, то есть от единого, замкнутого в себе мировоззрения, вызывает болезненную реакцию нашего мышления. Мы оказываемся в состоянии раздвоенности, против которого постоянно внутренне восстаем» (148, с. 277).

Состоянием раздвоенности проникнуто все камерное творчество Форе, по-своему, в духе символизма, развивавшее традиции романтизма. Но в нем были и моменты преодоления этого состояния в виде тяготения композитора к неизменно устойчивому, непреходящему началу, дававшему импульсы «фореевскому классицизму». Реквием и «Пенелопа» обнажают подлинные истоки этого

классицизма — величественные образы средневекового и античного искусства, в которых композитор черпает силу для активного утверждения своего гуманистического идеала, поколебленного трагическими событиями современности. Именно в этих двух вершинных произведениях Форе раскрывается глубинный смысл творчества композитора, отражающийся разными гранями во всех жанрах его камерной музыки. Пабло Касальс как-то сказал о Форе, что «его музыка держится традиций великого искусства» (122, с. 233). Эти слова кажутся особенно верными и справедливыми по отношению к Реквиему и «Пенелопе».

Messe de Requiem. Наряду со Скрипичной сонатой *A-dur*, Первым фортепианным квинтетом, Элегией для виолончели и симфонической сюитой «Пеллеас и Мелизанда», Реквием относится к числу наиболее популярных и часто исполняемых произведений раннего Форе¹. Произведение внешне традиционное, но и до сих пор вызывающее споры необычной стилистической трактовкой этого старинного жанра. Так Пуленк, сам мастер духовной музыки, на вопрос Стефана Оделя о том, существуют ли композиторы, музыку которых ему трудно переносить, резко ответил: «Да, есть — Форе. Само собой разумеется, я признаю, что это большой музыкант, но некоторые его произведения, как, например, Реквием, заставляют меня, как ежа, сжиматься в комок» (76—133, с. 50). Однако не менее резко высказывался и Форе о Берлиозе, своем предшественнике в данной сфере творчества. «Единственно, кого я не могу вынести — это Берлиоза» (48). В этом сказывалось прежде всего различие эпох, но также и различие творческих индивидуальностей. Что может быть общего между громогласной грандиозностью Реквиема Берлиоза и тихим мерцанием Реквиема Форе? Свой новаторский замысел Берлиоз объяснял следующим образом: «Я хотел привести этот вид искусства к той правде, от которой Моцарт и Керубини, как мне кажется, довольно часто удаляются. Кроме того, есть ужасающие комбинации, которых, к счастью, никто еще не пробовал и которые,

¹ В том числе и у нас в стране. В частности, имеется запись на пластинке Реквиема Форе в исполнении Армянской государственной капеллы под управлением О. Чекиджяна.

я думаю, мне первому пришли в голову» (145, с. 238). Той правдой, к которой стремился Берлиоз, были реально исторические события революционных взрывов во Франции на рубеже XVIII—XIX веков, ярко запечатленные в романтических гиперболических образах вселенской катастрофы. От монументальной театрально-драматической трактовки Берлиоза тянутся нити к социальной трагедийности Реквиема Верди и «Военного реквиема» Бриттена.

Реквием Форе, созданный в один из периодов затишья между вспышками общественно-политических бурь (в конце 80-х годов XIX века), далек от этой традиции, чуждой композитору и по склонностям его творческой натуры. Скорее, ему ближе линия Моцарта — Керубини, по-разному преломленная в религиозной музыке Гуно, Франка, Брамса или Дворжака. Как и они, Форе избегает живописания ужасов «страшного суда» (в его Реквиеме «*Dies irae*» как самостоятельного номера вообще нет); он ищет и находит «слова ласки и тепла, идущие от сердца к сердцу, для тех, кто потерял близких»¹. (Напомним, что Реквием Форе создан вскоре после смерти отца и матери композитора.)

И все же даже в эпоху романтизма интимность фореевского лиризма была необычна для духовного жанра, особенно в первоначальной оркестровой версии Реквиема (1888), предельно камерной по звучанию и составу: небольшая струнная группа из альтов, виолончелей, контрабасов и единственной скрипки, играющей соло в «*Sanctus*»; арфа, литавры и орган, заменяющий группу духовых инструментов. Оригинальный замысел композитора не был понят современниками, и это побудило Форе, в конце концов, публично выступить в защиту своего Реквиема: «Говорили, что мой Реквием не выражает ужаса смерти, кто-то назвал его «колыбелью смерти». Но именно так я чувствую смерть: как счастливое избавление, надежда на потустороннее счастье, а не как мучительный переход. Упрекали же музыку Гуно в том, что она слишком уж склонна к человеческой нежности. Но так чувствовать заставляла сама его природа: такую

¹ Эти слова, сказанные М. С. Друскиным о «Немецком реквиеме» Брамса, как нельзя лучше подходят и к Реквиему Форе (114, с. 60).

форму приняло в нем религиозное чувство. Не следует ли просто считаться с натурой артиста? Что касается моего Реквиема, я, быть может, тоже инстинктивно пытался выйти за рамки общепринятого; ведь я так долго сопровождал на органе похоронные службы. Я сыт этим по горло. И я захотел сделать что-нибудь другое» (9). Яснее не скажешь о том, что так мучило Форе на первом этапе его творческой деятельности.

Однако эти слова были сказаны тогда, когда композитор смог оставить свою службу и почувствовал, наконец, себя свободным от сковывавших его догматов церкви, касавшихся не только жизненных воззрений, но и композиторской практики. И он уже не скрывает своей иронии по поводу церковных запретов и ограничений в сфере музыкального творчества. В интервью для газеты «Le Monde musical» Форе откровенно высказывается о реформе церковной музыки, предпринятой в связи со специальным постановлением Ватикана в 1903 году: «По правде говоря, меры эти недостаточно радикальные. В церквях следовало бы петь только григорианское песнопение и петь его в унисон, потому что оно появилось в эпоху, когда полифонию не предвидели» (59).

Последствия этой реформы оцениваются в еще более беспощадной форме: «Постановления, о которых вы мне говорите, ничего не изменят в закоренелых привычках, по крайней мере в том, что касается парижских церквей. Во-первых, потому, что духовенство с самой лучшей верой и самым плохим вкусом на свете твердо было убеждено в том, чего следует придерживаться даже до публикаций вышеупомянутых постановлений. Во-вторых, потому, что существует бессознательное согласие между верующими и духовенством в отношении того, что «все обстоит наилучшим образом». И вновь композитор напоминает об опасности проведения демаркационной линии «между тем, что является подлинно религиозным стилем и что таковым не является. Это может различаться в зависимости от суждения каждого. Религиозная вера Гуно резко отлична от веры Франка или Баха. Гуно — само сердце, Франк — сама мысль. Вера св. Терезы, не выражается ли она в словах столь пылких, столь страстных, что они кажутся иногда непристойными? И тем не менее это была святая и вам не придет в голову отлучить ее от церкви» (59).

Конечно, это суждение «неверующего, уважающего верования других», если воспользоваться словами Вью-ермоза, сказанными им именно по отношению к Реквиему Форе.

Но был ли Форе в момент создания Реквиема таким беспристрастным наблюдателем, со стороны взиравшим, подобно Флоберу в его «Искушении св. Антония», в душу верующего, аналитическим скальпелем улавливая в ней то, что идет из самых глубин человеческого сердца? Приведем еще одно высказывание композитора: «Все, что во мне было от религиозных иллюзий, я вложил в мой Реквием, который проникнут от начала и до конца верой в вечный покой. С другой стороны, я был захвачен необычайным образом Парсифаля. Мистицизм в музыке неизбежно ограничен в своих проявлениях: паломники Тангейзера (насколько же наши крестоносцы похожи на них!), рыцари Грааля, детские голоса под куполом храма представляются мне высшим достижением в этом стиле, неизбежно величественном, торжественном, таинственном. Большее обновление здесь невозможно!» (21, с. 91—92).

Влияние «Парсифаля» Вагнера, несомненно, ощущается в стилистике Реквиема Форе: в величественной суровости «Introït et Kyrie» (I), в торжественной размеренности «Agnus Dei» (V), в неземной таинственности «Sanctus» (III), «In Paradisum» (VII). В последнем номере, а также в «Pie Jesus» (IV) композитор вводит и полюбившийся ему эффект звучания «детских голосов под куполом храма»¹.

Но все эти приметы вагнеровского мистицизма в произведениях Форе освобождены от свойственной немецкому романтику пышности, массивности и даны скорее намеком, в духе утонченной образности французских поэтов-символистов. Великолепный пример: фанфары медных (валторны, трубы), прорывающиеся сквозь нежнейшие арпеджио арф и струнных в «Sanctus» на словах хора: «Hosanna in excelsis». Всего десять тактов, но их оказывается достаточно, чтобы произвести неизгладимое впечатление грандиозного:

¹ Напомним, что таковым было вхождение в мир музыки самого Форе.

63 [Andante moderato]
SOPR. poco a poco cresc.

Ho - san - na in ex -

poco a poco cresc.

cel sis Ho - san - na

BASS. ff

Ho - san - na

ff

«Вкрадчивым контрапунктом» подтекста Реквием напоминает «мелодии» Форе, что еще отметил Пьер Лало, говоря «об этой мессе мертвых, без драмы, без ужасов, без страхов, полной мягкости, грации и почти блаженства. ...Реквием Форе — вещь восхитительная. Очарование и изящество мелодических идей, тонкость и subtilность гармонической атмосферы, поэзия выразительности достойны автора «Lieder», самых поэтичных, самых subtilных, самых нежных, какие существуют во Франции» (60).

К песенной структуре «мелодий» Габриеля Форе особенно близки сольные эпизоды в четных номерах Реквиема: соло баритона в средней части «Offer-

toire» (II), сопрановое соло мальчика в «Pie Jesus» (IV) и снова соло баритона, но в сочетании с хором в «Libera me» (VI) — по времени написания наиболее раннего номера, датированного 1877 годом, когда произошел разрыв с Марианной Виардо. Включив «Libera me» во вторую, симфонически более разработанную, в том числе и по составу оркестра, редакцию Реквиема (1900), композитор лишней раз подчеркнул, насколько замысел произведения глубоко связан с самыми кризисными моментами его личной жизни. Кстати, именно в этом «вставном» номере проходит тема «Dies irae» (эпизод «Più mosso»), вбирающая в себя драматические акценты («намеки») предшествующих номеров, в целом лирически умиротворенных.

Еще ошутимее в стилистике Реквиема черты, ярко проявившиеся в камерно-инструментальной музыке Форэ и навеянные григорианским песнопением. Плавная, мягкая и текучая мелодика plain chant сама была порождена той «верой в вечный покой», которую композитор стремился выразить в Реквиеме. И как часто бывает в искусстве с большими художниками, конечный результат превосходит первоначальное намерение: идея вечного покоя, противостоящая преходящему миру человеческих страданий, раскрывается с такой нежностью, лаской, теплотой и сердечностью, что в итоге она превращается в нечто противоположное — в выражение любви и сострадания к человеку и его скорбной участи. Это чутко отмечено В. Янкевичем: «„Колыбельная смерти“ — это и „Кантiк“ жизни» (44, с. 302).

Покоряющая жизненная выразительность фореевского мелодизма восхищала Онеггера типичным для композитора сочетанием простоты и изысканности. «Эти мелодические линии просты: они часто состоят из гаммы или отрезков гамм, различающихся по ритму (Элегия, Тема и вариации для фортепиано, вторая тема из финала Квартета с-moll и т. д.). Но необычайное богатство гармонизации придает им рельефность и несравненную индивидуальность, которой пытались подражать многие» (37, с. 77).

Из биографии композитора мы знаем, что подобным искусством гармонизации он овладел еще в школе Нидермейера, в практике «l'accompagnement de plain

chant», которая получила дальнейшее развитие и своеобразное преломление в духовной музыке композитора; в одноголосных или двухголосных вокальных произведениях.

Среди них упомянем «O, Salutaris» (1887), «Maria, Mater gratiae» (1888), «Ave verum» (1894), «Salve Regina» (1895), «Ave Maria» op. 67 (1895) и «Ave Maria» op. 93 (1906). В них и откристаллизовываются уже известные нам по камерному творчеству композитора некоторые специфические особенности гармонического мышления Форе, подсказанные мелодикой plain chant, — такие, как модальная изменчивость ладовой структуры и модуляционная гибкость тонального развития, ставшие основой драматургии Реквиема.

Внешне архитекtonика Реквиема Форе строится по модели Моцарта и Керубини¹, основанной на смысловой поляризации мотивов скорби в начальном d-moll и просветления в заключительном D-dur. Приведем для сравнения упрощенную схему тонального плана второго Реквиема Керубини, состоящего, как и Реквием Форе, из семи частей.

Керубини	Форе
I «Requiem» d—a(A)—d	«Introit et Kyrie» d—B—d— (fis—F)—d
II «Graduale» a—(F—C— c)—a	«Offertoire» h—cis—dis—D—H
III «Dies irae» d—(a—E— A)—D—d	«Sanctus» Es—D—Es
IV «Offertoire» F—(B—b)— F	«Pie Jesus» B—(d)—B
V «Sanctus» B	«Agnus Dei» F—(As)—d—D
VI «Pie Jesus» g—G	«Libera me (Dies irae)» d
VII «Agnus Dei» d—D	«In Paradisum» D—(H)—D— (F—fis)—D

И в том и в другом случае композиции строятся на последовательном взаимодействии двух противопоставляемых образных сфер — минорной и мажорной. Но в Реквиеме Керубини эти сферы четко отграничены (в соответствии с эстетикой классицизма) системой параллельных тональностей (d и F, а также B и G), в которых сопоставление натуральных и гармонических ступеней

¹ Имеется в виду второй Реквием Керубини для мужских голосов (1836), написанный за год до Реквиема Берлиоза.

(а и А, g и G как доминанты и субдоминанты d-moll; C, c, В и b как доминанты и субдоминанты F-dur) подготавливают итоговую одноименную тональность d — D.

Иная ладотональная организация Реквиема Форе, в котором полярные сферы минора и мажора сближены с самого начала. К тому же их контрастность усилена благодаря большей тональной развитости доминантовых и субдоминантовых функциональных групп и, как следствие, их удаленности от единого тонического центра (d—D) произведения. В этом сказались веяния эпохи романтизма.

Однако отметим одну структурную особенность, необычную для романтического стиля и навеянную символистской тенденцией к почти неуловимым взаимопереходам противоположных образных планов вплоть до их совпадения. Имеется в виду удивительная слитность, взаимоотражаемость всех точек тонального развития в общей, объединяющей их спектрально красочной, переливающейся ладовой структуре, которая имеет мало общего с традиционным гармоническим мажороминором, лишь альтерационно обогащенным в творчестве романтиков.

В основе структуры лежат мелодические натурально-диатонические лады, но данные не в чистом виде, как это наблюдается у тех же романтиков, а в полиладовом смешении, предвосхищающем технику современных композиторов. Логика же тонального плана оказывается в полной зависимости от внутреннего соотношения находящихся в постоянном взаимодействии отдельных элементов этого сложного целого. Определяющим драматургическим моментом в нем является взаимопритягивание и взаимоотталкивание минорной и мажорной сфер, что образует две уравновешивающие друг друга фазы тонального развития, данные в инверсии (зеркальном отражении).

В первой из этих фаз преобладает минорная сфера, во второй — мажорная. Точка пересечения полярных сфер — «Sanctus». Его тональность (Es-dur) закрепляет II фригийскую ступень в исходном эолийском хорале «Introit et Kyrie». «Фригийская» скорбность хорала драматически подчеркнута нонаккордом на тонике при первом упоминании имени Христа. Музыка в этот момент приобретает характер жанра «Страстей»:

84

64

S. *ff* *p*
Chris - te Chris - te

A. *ff* *p*
Chris - te Chris - te

T. *ff* *p*
Chris - te Chris - te

B. *ff* *p*
Chris - te Chris - te

ff *p*

К II фригийской ступени устремлено и тональное развитие первой части «Offertoire», в которой секвентное движение по тонам от h-moll останавливается на тональности dis-moll, энгармонически совпадающей со звуком *es*.

Тем же самым звуком окрашена и подчинена минору в первой фазе тонального развития Реквиема мажорная сфера.

Появляясь в качестве мелодической вершины мотива просветления в эпизоде B-dur «Introït et Kyrie», II фригийская ступень как бы предопределяет проникновение минорности (VII миксолидийской, VI гармонической и III низкой ступеней) в ионийско-лидийскую гармонию средней части D-dur «Offertoire». Именно в этом разделе впервые мотив просветления приобретает тот характер колыбельности, который сохраняется затем в последующих номерах произведения — этой «колыбельной смерти»:

Реквием, ч. II («Offertoire»)

68 **BARYTON solo** Andante moderato (♩ = 63)

Hos - ti - as et pre - ces Ti - bi Do - mi - ne

Lau - ds of - fe - ri - mus tu

Смена h-moll одноименным мажором в репризной части «Offertoire» также энгармонически утверждает устремленность ко II фригийской ступени основной тональности от звука *d* к *dis*, но одновременно намечает ее образно-смысловую двойственность, которая наблюдается на всем протяжении Реквиема и особенно ярко в «Sanctus». Это кульминация скорбности и в то же время ее прояснение мажорным звучением тональности («enharmonie spirituelle» по В. Янкелевичу).

Сдвиг в середине «Sanctus» на полтона вниз в тональность D-dur означает поворот в драматургии Реквиема: на первый план выступает мажорная сфера, постепенно оттесняя минорную. Меняется и характер музыки. Взволнованно декламационная манера коротких фраз-возгласов переходит в более спокойную, мелодически распевную. И чем дальше, тем полнокровнее, упоеннее, «сладостнее» радость утешения, рождающаяся из забвения горечи страданий. Невольно вспоминается Р. Ан, писавший о «григорианской сладости» музыки Форэ. «Pie Jesus» и «Agnus Dei» дают тонально-темати-

ческую инверсию «Introït et Kyrie»¹ вплоть до реминисценции хора *d-moll*, возвращающего в последний раз к мотиву скорби в «Libera me». Но мажорное заключение «Agnus Dei» (*D-dur*) ведет прямо к финальному проведению мотива просветления.

Трогательная наивность мелодической линии «In Paradisum» (мажорная пентатоника!), окутанной тихим праздничным перезвоном сопровождения, вполне соответствует образу небесного рая как символа обретенного покоя². Светлой рождественской песней («Noël») кончается Реквием Форэ. Но, подобно мягкой тени грусти, в ней вновь всплывает «фригийский» мотив *dis—d:*

Реквием, ч. VII («In Paradisum»³)



Его гармонизация, сочетающая мажорные созвучия с басом *H* и *D*, напоминает о тональной структуре «Offertoire»³. Тем очевиднее смысловая противоположность этого мотива в обоих фазах, раскрывающаяся в противостоянии восходящего и нисходящего движения

¹ С этим приемом мы часто встречались в камерно-инструментальных циклах композитора.

² Аналогичное завершение мы встречаем в замечательном Реквиеме Мориса Дюрюфле, созданном более чем полвека спустя (1947) после Реквиема Форэ и также посвященном памяти отца. Но здесь фореевская образная символика «рая» («In Paradisum») воспринимается в более конкретном социальном значении: как радость обретения долгожданного мира после фашистской оккупации Франции в годы второй мировой войны.

³ Данный прием взаимосвязи между интонационно-тематическими и тонально-гармоническими элементами композиционной структуры воспринят Форэ от Листа, в частности, от его Сонаты *h-moll*. Эта листовская идея, подхваченная впоследствии Скрябиным, Шёнбергом, Бартоком и другими мастерами XX века, широко развита во многих произведениях французского композитора, на что уже указывалось ранее.

и подчеркивающая полярность образных сфер в их взаимоотноотталкивании. Наряду с этим, в крайних частях Реквиема мы находим еще одну лейтмотивную группу, выявляющуюся взаимодействием мажорной и минорной сфер. Это мажорная фраза в начальном d-moll и ее минорный вариант в заключительном D-dur:

67a

ff sempre

S. ad te om - nis

A. *ff sempre* ad te om - nis

T. *ff sempre* ad te om - nis

B. *ff sempre* ad te om - nis

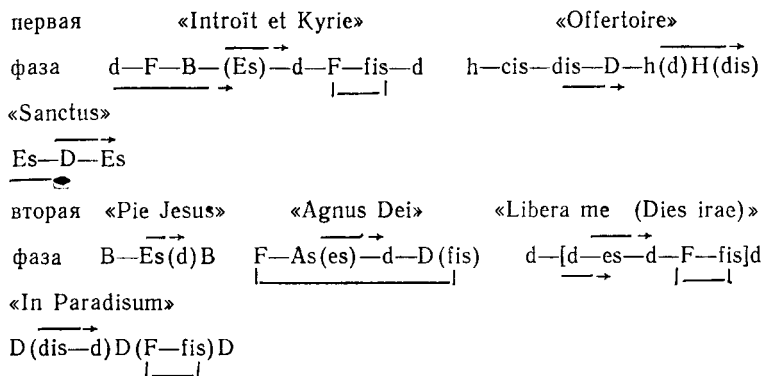
6

f

ae - ter - nam ha - be - as

В мягком мерцании красочных взаимопереходов мажора и минора, психологически глубоко содержательных, особое очарование Реквиема Форе.

Такова стройная и драматургически целенаправленная архитекtonика «колыбельной смерти», основанная на перекрестных ладовых взаимосвязях тонального плана. Наглядно архитекtonику Реквиема Форе можно представить следующим образом (фригийский и мажороминорный лейтмотивы помечены в схеме соответственно стрелкой и скобкой):



Оригинальность и новизна гармонического мышления композитора отразилась и на его подходе к полифонии. В связи с Реквиемом Форе В. Протопопов пишет в своей «Истории полифонии»: «По традиции, идущей от Моцарта, Керубини, Берлиоза и Верди, тут должно бы быть много полифонии, но Форе в этом отступает от традиции, как отступает от нее и в общей концепции сочинения» (131, с 606). И действительно, при первом впечатлении создается ощущение, что несмотря на намерения композитора «сделать что-нибудь другое», Форе в Реквиеме все же ориентируется преимущественно на архаичную форму заупокойной мессы, которая принята в католическом богослужении, то есть на сольное и унисонное хоровое песнопение в сопровождении органа. Это верно лишь отчасти, ибо, во-первых, уже разработанная композитором техника «l'accompagnement de plain-chant» таит в себе богатые полифонические возможности скрытого «вкрадчивого контрапункта», что широко демонстрирует вокальная и камерно-инструментальная музыка Форе. И во-вторых, эта техника не исключает традиционных приемов контрапункта, к которым композитор

обращается по мере надобности, подчиняя их общему замыслу. В. Протопопов верно указывает в Реквиеме даже на «отголоски строгого стиля» и в качестве образца свободного владения этим стилем приводит «Offer-toire», давая подробный анализ имитационно-канонической фактуры номера (131, с. 606—608). Приведем из анализа Протопопова заключительные строки, в которых в полной мере оценивается своеобразие полифонического мастерства композитора и его искусства в целом. «Все течение полифонической ткани освещено каким-то ровным светом, не знающим напряженности и накаленности. Полифония так же лирична и умиротворенна, как и весь Реквием, как все искусство Форе — тонкое и одухотворенное» (131, с. 608).

Созданный в начале творческой деятельности композитора, Реквием несет на себе заметный отпечаток художественных и эстетических пристрастий и увлечений искусства конца XIX века. Но мы старались подчеркнуть в нем то, что определяет его непреходящую ценность: это искреннее и глубоко человеческое выражение мыслей и чувств о самом важном, что волновало, волнует и всегда будет волновать человека, — о смысле жизни. И в конце жизни композитор не переставал думать о том, что он воплотил в Реквиеме. Незадолго до смерти он сказал своим детям: «Когда меня не будет, вы поймете, о чем говорит мое творчество: в конце концов, и только-то! От этого, может быть, не отрешиться. Это неизбежно, всегда имеется момент забвения. Все это неважно: я сделал, что мог...» Поль Мёнье, приводящий эти строки в статье «Реквием Форе», добавляет: «Ужасная трезвость, предвидящая теперешнее затмение» (66, с. 74—75). Конечно, то, к чему пришел поздний Форе, художник XX века, было далеко от мыслей и чувств, вложенных им в Реквием. Социальные потрясения современной эпохи развеяли радужные религиозные иллюзии раннего Форе, но не разрушили его веры в человека, и вот почему в последних словах композитора «все это неважно: я сделал, что мог» мы видим не только «ужасную трезвость». В них есть и нечто другое, более существенное: мысль о подвижничестве и духовной стойкости человека, которая пронизывает и его единственную оперу «Пенелопа».

«Пенелопа». С момента появления «Пенелопы» до наших дней все французские историки музыки едино-

душно сходятся в самой высокой оценке оперы Форе. В первой части книги приводились высказывания Ж. де Марлиава, К. Беллега. Прочитируем еще некоторых критиков. Сразу же вслед за премьерой «Пенелопы» в 1913 году в Монте-Карло и Париже Л. Вюймен писал: «„Пенелопа“! Она возвышается над современными произведениями своей красотой, благородной и чистой, и безмятежностью целого. Она ослепительно выделяется среди творений прошлого. Она логически связана как с первыми, так и со вторыми. Она их резюмирует столько же, сколько и привносит в них нового» (95, с. 26).

Как об одном из самых значительных произведений Форе, наряду с его Реквиемом, и одним из самых возвышенных творений французской сцены пишет о «Пенелопе» А. Дандло. «Никакой мастер прошлого, даже Глюк, не сумел бы трактовать этот сюжет с таким совершенством как с точки зрения мелодической, так и оркестровой. Как мы далеки от сильных эффектов Мейербера, Верди. Но насколько, однако, мы обольщены этим столь правдивым описанием терзаний Пенелопы, отваги Улисса» (14, с. 91). С «Пенелопой» Форе Дандло сравнивает лишь замечательную партитуру Монтеверди «Возвращение Улисса».

Ему вторит Р. Дюмениль, описывая сценическую историю постановок «Пенелопы» во Франции в период между двух мировых войн. «Каждое возобновление спектакля в Опера комик, затем в Гранд-Опера, кажется, приподнимает еще выше эту партитуру, подтверждая, что Форе был не только «очаровательным» изобретателем приятных и изысканных романсов, как об этом слишком часто говорят, но столько же и театральным музыкантом. И именно потому, что он принес на сцену без уступок мнимым театральным непреложностям все свои личные качества, и потому, что он не отказался ни от чего, оставаясь самим собой. Его грация мужественна. Его тонкости естественны и просты. И без усилий он достигает величия. Это произведение, такое ясное и такое французское, представляет по своему равновесию, по своей полноте вид современной транспозиции греческого чуда. И однако, Форе говорит там языком, полностью принадлежащим его времени» (19, с. 82).

И еще одно высказывание в защиту «Пенелопы» Форе, уже совсем недавнее, принадлежащее Н. Дюфурку. Оно интересно аналогией с драматическим творчеством

вом д'Энди, в котором отмечаются черты, родственные искусству Форе. Это равновесие, благородство, простота, «которые его возвращают к традиции Рамо». Но, добавляет Дюфурк, «д'Энди не проникается историей человеческих душ с такой остротой внутреннего видения, которую обнаруживает автор „Пенелопы“» (17, с. 326).

Можно было бы привести еще ряд высказываний авторитетных французских музыкантов, в том числе и композиторов. Но они ничего не прибавят к объяснению загадочного факта: «Пенелопа» Форе, так и не став репертуарной оперой, по-прежнему принадлежит к категории неведомых для широкой публики шедевров музыкального искусства. Нераскрытым остается и поздний Форе — «философ возвышенного», тонкий и глубокий мастер искусства XX века.

Было бы неверным искать причину нерепертуарности «Пенелопы» в таланте композитора, якобы чуждого специфики оперного жанра. Это в какой-то мере справедливо по отношению к Бетховену и тем более к Шуману, но никак не к Форе. «Пенелопа» занимает несравненно более важное место в творчестве Форе, нежели «Фиделио» или «Геновева», также единственные оперы в творчестве его предшественников, которым он столь многим обязан в своем камерном творчестве. Правда, из биографии Форе мы знаем, как он противился в юности настойчивым попыткам Полины Виардо направить его творческое развитие на путь оперного композитора. Но это нисколько не свидетельствует об отвращении Форе к оперному жанру вообще. Скорее наоборот.

Воспитанный в школе Нидермейера на высоких классицистских образцах французского театра (вспомним, что любимцами композитора были Расин и Глюк), Форе искал нечто подобное в современной ему опере. И не находил, ибо его идеалу были чужды и внешняя зрелищная монументальность «большой оперы» мейерберовского типа, и сентиментальность «лирической оперы» Тома, Гуно и Массне. Пристрастие Форе к классической эстетике возвышенного отделяло его и от жанрового реализма Бизе, не говоря уже о натурализме Брүно и Шарпантье или об итальянском веризме. Единственным оперным композитором второй половины XIX века, в творчестве которого чувство возвышенного получило мощное художественное выражение, был Вагнер. Но он принадлежал к другой культуре, во многом противостоящей ро-

манской устремленности к классической ясности, олицетворением которой во французской музыке этого времени было творчество Сен-Санса. Однако ориентация последнего на строго нормативную стилистику приобрела со временем, особенно в начале XX века, в период коренного обновления музыкального языка, явно консервативный характер, уводивший французскую музыку на пути академизма.

Форе высоко ценил искусство своего учителя, но, по-видимому, чувствуя опасность академизма в развитии сен-сансовской традиции, долго не решался испробовать свои силы в оперном жанре, наиболее подвластном языковым штампам. Поэтому обращению Форе к опере предшествовали годы напряженных стилистических исканий в рамках вокальной, фортепианной и камерно-инструментальной музыки. В ней сен-сансовский классицизм очищается от налета академизма посредством тонкой ассимиляции символистской поэтики. Труднее то же самое было осуществить в рамках музыкально-сценического искусства, ибо если путь Форе как камерного музыканта был во многом подсказан эволюцией французской поэзии, сублимировавшей в символизме классицистские черты возвышенного, включая и традиционную для французской культуры античную тематику, то как оперному композитору ему опереться было не на что: в противоположность классицистской драме с ее законом трех единств, символистская драма избегала точной локализации места и времени действия. Динамике внешнего сюжетного действия, основанного на столкновении и противоборстве различных конкретно очерченных идей и характеров, она противопоставила статику внутреннего, почти бессюжетного действия, подчиненного другому единству — общей эмоциональной атмосфере смыслового подтекста, таинственного и многозначного. Тот же принцип драматургии утверждается позднее в экспрессионистском театре, отличающемся от символистского лишь более напряженно-гнетущим освещением фона. На существенное отличие экспрессионистского и символистского театра от традиционных сценических форм, направленных «на создание иллюзии правдоподобия», указывает М. С. Друскин. «В драме экспрессионистской (или символистской) иное — подчеркивается вневременность происходящего, неопределенность пространственных примет. Для экспрессиониста (или симво-

листа) вопросы — когда, где протекает драма, — являются побочными: обстоятельством места и времени для него лишь внешняя оболочка изображаемого «общечеловеческого» явления» (116, с. 79).

Как мы знаем из собственных высказываний Форе, ему была близка и созвучна эта тенденция к «общечеловеческому», к возвышению над реальностью, вплоть до «желания чего-то несуществующего», что особенно сильно проявилось на раннем этапе его творчества, в частности, в Реквиеме. Но, судя по тому же Реквиему, это стремление к запредельному, чудесному таило в себе нечто противоположное пессимистическому мировосприятию «конца века». Вряд ли даже ранний Форе мог до конца согласиться с суждениями Мопассана, вроде следующего: «Мы так немощны, так бессильны, так невежественны, так ничтожны на этой крупице грязи, которая вертится, разжиженная в капле воды» (из новеллы «Орля» — см. 117, с. 18 и 301), которую по остроте социальной проблематики можно поставить в один ряд с таким шедевром критического реализма XIX века, как «Записки сумасшедшего» Гоголя).

Тем более это не мог принять поздний Форе, у которого образ «рая» («In Paradisum» из Реквиема) или, по аналогии из камерного творчества, образ «страны мечтаний» («Pays des rêves») обретает все более вещественные, земные очертания искомого общечеловеческого идеала. К моменту создания «Пенелопы» Форе явно склонен видеть в человеке нечто большее, чем ничтожество. И, как бы вопреки очевидной правде символистов и экспрессионистов о слабости и ничтожности человеческой природы, он продолжает отстаивать свой символ веры — мысль о силе и величии человеческого духа. Эта унаследованная от классиков мысль и побуждает композитора взывать о снисходительности к человеку.

Таков «поворотный момент в мышлении» Форе, находящемся на грани между негативным мироощущением и позитивным миропониманием, что определило отношение композитора к классицистскому и символистско-экспрессионистскому театру, в равной мере его не удовлетворявшему своей однозначностью (рациональной или иррациональной) в понимании сущности человека. Об этом прежде всего свидетельствует музыка Форе к драматическим спектаклям — либо слишком зыбкая, либо слишком определенная. В период утверждения новых

тенденций приверженцы позиции «или — или» восприняли двойственность Форэ как недостаток (предрассудок, неизжитый до сих пор), что повлекло за собой и отношение к «Пенелопе», где «состояние раздвоенности», то есть противоречие между классицистским и символистско-экспрессионистским пониманием сущности человека возведено в драматургический принцип.

В «*musique de scène*» этот принцип проявился в довольно своеобразной форме контрапунктического оттенения «фоновым подтекстом» основной идеи спектакля (классицистской или символистской), введением и разработкой противоположной идеи. Разумеется, речь идет именно о контрапункте, а не о стилистическом несоответствии музыки и текста. Достаточно сопоставить музыку Форэ к «Пеллеасу и Мелизанде» и «Прометею», чтобы вполне ощутить чуткость композитора к стилистике пьес, столь различных и по содержанию и по драматургии. Но иное сопоставление — того же «Пеллеаса» Форэ с одноименной оперой Дебюсси — выявляет различие между «оттеняющим контрапунктом» и адекватным выражением идеи пьесы. Вся звуковая атмосфера дебюссистской партитуры с неотразимой магией импрессионистического искусства внушает вполне соответствующее духу пьесы Метерлинка представление о жизни, таящей под обольстительно чувственной оболочкой нечто темное и страшное. О фореэвской же партитуре можно сказать словами самого композитора в адрес оперы Дюка «Ариана и Синяя Борода» (также по пьесе Метерлинка), написанной после оперы Дебюсси, но во многом предвосхищающей «Пенелопу». Отмечая в этой опере (кстати, разделившей сценическую судьбу «Пенелопы») чистоту, красоту и солидность конструкции, богатство и новизну материала, глубину и проникновенность лиризма, Форэ особенно подчеркивает в музыке Дюка то, что близко ему самому, а именно, «с какой отчетливостью она освещает и уничтожает все, что есть в драме неопределенного и темного» (58).

В стремлении к определенному и ясному сказалась этическая направленность творчества Форэ, его приверженность к классицистскому идеалу возвышенного, что заметно усилилось в поздний период, когда он настойчиво ищет подходящий сюжет, который позволил бы ему противопоставить выдвинутой на рубеже XIX—XX веков теме иммориализма свою тему нравственной

стойкости человека. В связи с этим небезынтересно отношение Форе к «Саломее» Р. Штрауса, где тема иммориализма, разрабатываемая на основе библейского сюжета, намечает центральную в современном западноевропейском искусстве проблему «крушения гуманизма» (А. Блок), «дегуманизации культуры» (Х. Ортега-и-Гассет).

Со свойственным ему прямодушием Форе высказывает прежде всего свое несогласие с дескриптивным методом звукоизобразительности, который, по его словам, «утомляет не только ум, но и, как это ни покажется абсурдным, даже глаза». Но главное, против чего он возражает в этом «очень мощно задуманном произведении и воплощенном с первоклассным знанием и виртуозностью», — это музыкальные средства выразительности, которым, как откровенно замечает Форе, «я не могу симпатизировать». И тем примечательнее, что он пытается в то же время найти какое-то оправдание всем тем деформациям традиционного ладотонального мышления, которые указывают на зарождение в музыке экспрессионистической тенденции, с господством в ней обличительной темы зла. «В соответствии ли с предельно жгучим характером сюжета или же единственно ради новизны Р. Штраус ввел столько жестких диссонансов, которые бросают вызов любому объяснению? И не для того ли, чтобы определить добро и зло, которые соседствуют в этой драме, он сближает самые отдаленные тональности?» (57).

Новизна музыкального языка позднего Форе порождена тем же обостренным интересом к коллизии добра и зла, но лишь с той разницей, что в «фореевском экспрессионизме» добро доминирует над злом. Это и естественно для автора Первого фортепианного квинтета ор. 89, воплощавшего, по словам Изан, «квинтэссенцию доброты».

Вот из таких предпосылок и возникает «Пенелопа». В ней Форе создает наконец свой собственный театр, как только находит либретто, соответствующее личным идейно-эстетическим устремлениям. В беседе с Жаном Гандре-Рети композитор поясняет, насколько важное значение он придавал выбору либретто. «На протяжении многих лет я ничего и никогда не писал для театра, за исключением музыки к драматическим спектаклям. Эта форма выражения не была мне безразличной, но ника-



Форе в работе над «Пенелопой»,
карикатура Лоска

кой сюжет меня не прельщал. И вместо того, чтобы браться за работу, не вызывающую воодушевления, и за замысел, оставляющий холодным, я посвящал себя совсем другому жанру композиции» (36). Тот факт, что Габриель Форе в течение шести лет упорно трудился над музыкальным воплощением либретто «Пенелопы», лучше всего говорит об увлеченности композитора.

Печать вдохновения лежит на всей партитуре «Пенелопы», несмотря на трудности, с которыми пришлось столкнуться композитору при реализации текста либретто. Далеко не все удовлетворяло композитора в свободной поэтической переработке античного сюжета на манер модных символистских поэм, которую сделал автор либретто «Пенелопы» Р. Фошуа. В письмах к жене из Лозанны, рассказывая о ходе работы над «Пенелопой», композитор указывает на ряд недостатков текста. В довольно энергичных выражениях он отмечает словесные длинноты в I действии, наиболее стремительном в сюжетно-драматургическом отношении. «А так как этот чертовский поэт Рене Фошуа дал мне здесь 12-стопные стихи¹ (в реальности — 10-стопные, но музыканту они

¹ Текст «Пенелопы» изложен в возвышенном стиле alexandrinского стиха.

кажутся длиннее, чем есть на самом деле), которые занимают в музыке огромное место, то ты можешь судить о трудности» (27, с. 142).

В результате I акт получился по пропорциям самым протяженным. Но в его десяти сценах обрисовывались все основные и сопутствующие персонажи пьесы, данные в ярком контрасте столкновения противоположных характеров.

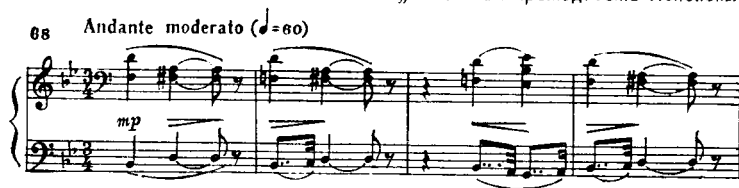
С одной стороны, это стойкая в своей добродетели Пенелопа, отважный, хитроумный Улисс, предстающий в облике нищего старца, и их преданные слуги — кормилица Эрикля, старый пастух Эмей и гувернантка Эринома. А с другой — помогающие любви Пенелопы претенденты со своим фривольным окружением в лице молоденьких служанок, мечтающих лишь о внимании к себе со стороны этих красивых и легкомысленных господ.

В музыкальной характеристике действующих лиц эпопеи композитор опирался на вагнеровскую лейтмотивную систему, которую он до этого частично использовал в своих вокальных циклах «Добрая песня» и «Песня Евы».

Неудивительно, что именно темы ведущей образной сферы оперы, определяющей ее возвышенно этическое звучание, прежде всего и легче всего удаются композитору. На темах Пенелопы и Улисса целиком строится открывающий оперу оркестровый Прелюд, являющийся, по словам композитора, чрезвычайно «деликатной частью» всего целого, ибо «нужно было найти чисто инструментальные средства, воссоздающие атмосферу драмы» (27, с. 178).

Античным «профилем», строгим, размеренным, внешне сдержанным, но внутренне напряженным, отсечена тема Пенелопы, с которой связано и первое появление героини на сцене:

„Пенелопа“. Прелюд. Тема Пенелопы





Этот момент автор комментирует так: «Наконец на сцене появляется Пенелопа, а с нею — благородство и возвышенность» (27, с. 150).

Кульминацией развития этой темы ожидания выступает дважды повторяющийся на FF «тристановский» аккорд, сходный с начальным мотивом, но «передающий предельно патетически скорбь Пенелопы» (27, с. 152):



Вот как об этой теме говорит Онеггер: «Два аккорда, которые можно было бы окрестить как «печаль Пенелопы», открывают Прелюд, и на всем его протяжении их столь определенный характер создает атмосферу, в которую погружено все произведение. Дело не в том, что эта последовательность является сама по себе исключительной. Ее можно найти и в другом месте. Но здесь она выражает так верно этот глубокий вздох сердца, истерзанного мыслью об отсутствующем, что невозможно вообразить что-нибудь другое» (37, с. 78).

Выразительна и тема Улисса, призывная, энергичная и как бы овеянная дыханием безбрежного моря:



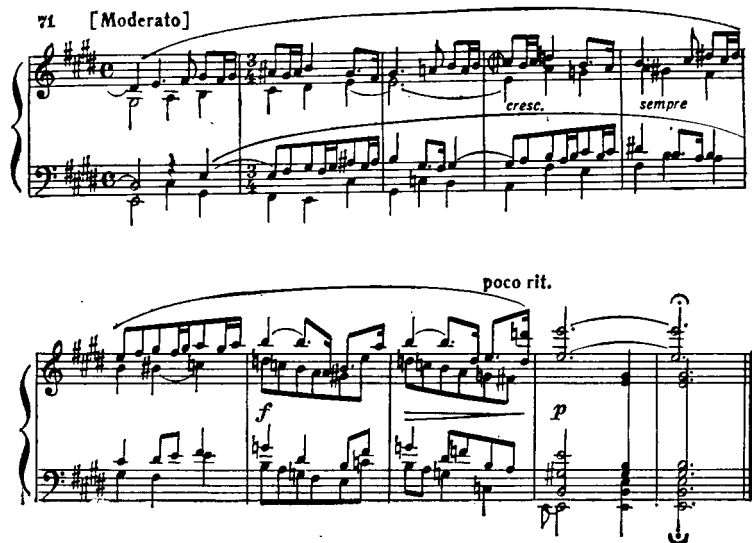


Мужественной силой напоминая (даже интонационно) тему Прометея из музыки Форэ к пьесе Эсхила, тема Улисса несет в себе, помимо героического начала, и нечто новое — предчувствие радости. Композитором это определяется как «героический и почти радостный элемент темы Улисса» (27, с. 154).

В этом определении, особенно в фореевском «почти» («presque») — в сущности, все своеобразие драматургического замысла «Пенелопы», основанного на глубинном переходе длительно изживаемой безысходной скорби в ничем не омрачаемую безмятежную радость. Лейтмотивом радости становится тема любви.

В Прелюде она еще отсутствует¹. Зарождаясь из интонаций темы Улисса в конце I акта, тема любви претерпевает сложные модификации во II акте, чтобы в III, финальном акте предстать в своем изначальном облике апофеоза радостного ликования. Вот такой доброй вестью о грядущей радости звучит тема любви в конце I акта:

¹ При отдельном концертном исполнении Прелюд к опере «Пенелопа» включает и эту тему в качестве завершающего момента.



Начало же этого акта — экспозиция противоборствующей сферы, омрачающей непреодолимое стремление главных героев к радости прочного духовного союза и сеющей в их душах сомнения во взаимной верности, искушающей их видениями мимолетных чувственных соблазнов.

Классицистски четкой очерченности сильных характеров Пенелопы и Улисса в опере противостоит символистски нечто неопределенное, ускользающее, обволакивающее, дурманившее, сочетающее в себе женскую пленительность с мужской агрессивностью. В обрисовке «серала» претендентов поздний Форс, «философ возвышенного», утверждающий нравственный идеал, уступает раннему Форс, «мастеру очарований», более податливому сладостным тенетам имморализма. И здесь композитор все же увереннее себя чувствует в позитивном. «Флейтовый» танец из 4-й сцены I акта, призванный чувственно увлечь и полонить Пенелопу, прекрасен изысканной грацией; он вызывает в памяти танец антильских девушек из балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта»:

„Пенелопа“, I акт, 4-я сцена. „Флейтовый“ танец



Труднее композитору дается обнажение негативного под этой красивой видимостью. В 1-й сцене I акта, рисующей служанок-пряильщиц из «серая» претендентов, Форé старается не замечать тривальности их речей и заглушает тонкой гармонией, фактурно напоминающей сен-сансовскую «Прялку Омфалы», чувственные «мечтания этих кралей» (27, с. 143). Для него совсем неважно, о чем они говорят, главное — «это атмосфера, их изнеженность в движениях, соединенная с мечтательностью» (27, с. 142). Жалуясь на текст этой сцены, «который поневоле не слишком лиричен», композитор предъявляет претензии к избранной Фошуа поэтической форме изложения, не очень соответствующей оперному

жанру. «Но в действительности меня шокирует не столько тривиальность выражений, сколько точность рифмы, которая мне мешает. Она слишком метко отвечает» (27, с. 149).

Наибольшие трудности вызвали у Форе поиски темы претендентов, которая концентрированно выражала бы идею имморализма. «Что касается претендентов, то я нашел для того, чтобы их представить, тему, которую испытываю, ибо она еще не удовлетворила меня полностью. Я нахожу ее немного вагнеровской. Действительно, этот дьявольский человек, кажется, исчерпал все формулы. Я нашел что-то такое, что произведет впечатление грубости и полного самодовольства» (27, с. 144).

Вот окончательный вариант темы претендентов:



В ее же стреттно-остинатном развитии намечаются черты образов зла, столь характерные в будущем для музыки Бартока и других современных композиторов:



Это главные темы. Есть в «Пенелопе» и второстепенные темы, имеющие локальное значение. Весь этот комплекс тем заранее продумывается композитором с учетом их возможных ситуационных взаимосвязей, о чем он подробно пишет в одном из писем к жене (от 16 августа 1907 г.).

О теме претендентов, в частности, мы читаем: «Но когда я говорю, что испытываю эту тему, то подразумеваю следующее: я ищу все комбинации, в которых могу приспособить эту тему сообразно обстоятельствам. Например: одна из служанок говорит, рассказывая об одном из претендентов: «Антиной красив». Тогда нужно, чтобы моя тема могла распустить хвост... как павлин!

Я смотрю также, может ли эта тема сочетаться с темой Пенелопы. Я ищу все средства ее изменить, вытянуть из нее разнообразные эффекты, либо из нее целиком, либо из ее фрагментов».

Композитор вполне сознает, что все это не ново, что это вагнеровская система, но добавляет: «в этом плане нет ничего лучшего» (27, с. 144).

Можно было бы привести многочисленные примеры мастерского использования Габриелем Форе вагнеровской лейтмотивной системы, с особым блеском развернутой в I акте «Пенелопы». Ограничимся одним, из 7-й картины, когда претенденты обнаруживают уловку Пенелопы, распускающей по ночам саван Лаэрта. Драматизм данного эпизода ярко раскрыт посредством контрапунктического столкновения темы Пенелопы и темы претендентов, в равной мере интонационно и ритмически трансформированных:

75 Allegro (♩ = 132) „Пенелопа“, I акт, 7-я сцена
PÉNÉLOPE
Zeus in _clé _



И вся партитура «Пенелопы» демонстрирует тонкое полифоническое искусство Форе, основанное на вагнеровском лейтмотивизме.

В течение двух летних отпусков напряженно работал Форе, перегруженный в году обязанностями директора консерватории, над I актом «Пенелопы» — самым напряженным по действию и самым длительным по масштабу (119 страниц клавира).

Двое меньше II акт оперы (62 страницы). Но хотя в нем всего три сцены, этот акт оказался для композитора самым трудным — для его завершения потребовалось три летних сезона. Во-первых, надо было правильно выверить пропорции, исходя из довольно сложных сценических условий действия, фактически представляющего огромный диалог Пенелопы и Улисса. Задача не из легких, в чем признается сам композитор. «Это ужасно! Когда я увидел все то, что уже написано из музыки I акта, и подумал о том, что еще предстоит сделать, я ужаснулся пропорциям, поскольку все должно происходить почти в полной неподвижности действия» (27, с. 153). Во-вторых, само по себе сокращение масштабов ничего не изменило в сценической ситуации, вызывавшей у композитора много сомнений с точки зрения ее правдоподобности. Об этом он пишет в начале работы над II актом, в сентябре 1909 года. «Улисс переодетый и долго болтающий со своей женой: это настолько условно, что я взвалил бы на себя все грехи мира, лишь бы из этого вылезти» (27, с. 180).

То же самое, но еще определеннее, он повторяет и в конце работы над II актом, 4 августа 1911 года. «Мне кажется необходимым целиком переделать весь длинный диалог между Пенелопой и Улиссом, который уже доставил мне много хлопот в прошлом году. Это проис-

ходит оттого, что ситуация, быть может театральная, слишком неправдоподобна. В том, что касается меня, я вынужден изворачиваться, чтобы сделать допустимым в музыке то, что жена поет своему мужу, которого она не узнает, потому что у него фальшивая борода. Это верх наивности» (27, с. 196).

В результате тщательная отделка музыки II акта превращает сценически условный диалог Пенелопы и Улисса в покоряющие психологической правдой лирические излияния двух любящих сердец, преодолевающих все внешние преграды и внутренние сомнения. В мелодических изгибах этой музыки как бы незримо присутствует тема любви, интонационно преобразующая лейтмотивы главных героев и придающая их звучанию особую теплоту и проникновенность. Диалог между Пенелопой и Улиссом происходит на фоне чудесного в своей одухотворенности ноктюрна:

„Пенелопа“ вступление ко II акту

76 Moderato (♩ = 66)

p



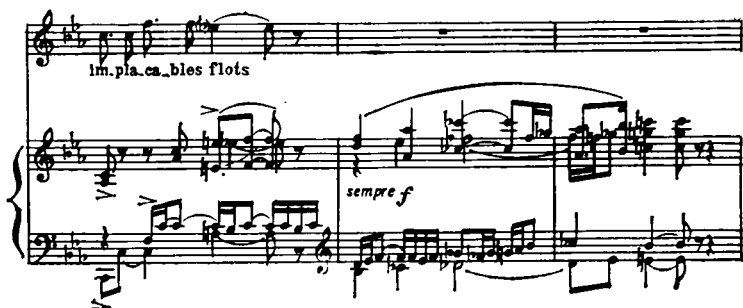
Не тем ли вызвана его чарующая сила, что он был сочинен в Лугано, напомнившем композитору родные места детства? «Это место имеет так много сходного с Арьежем. А этими сентябрьскими днями я часто вспоминаю о далеких летних каникулах, времени моих родителей» (27, с. 181—182).

Незабываемо впечатление от страстного обращения Пенелопы к морю, откуда она ждет возвращения Улисса:

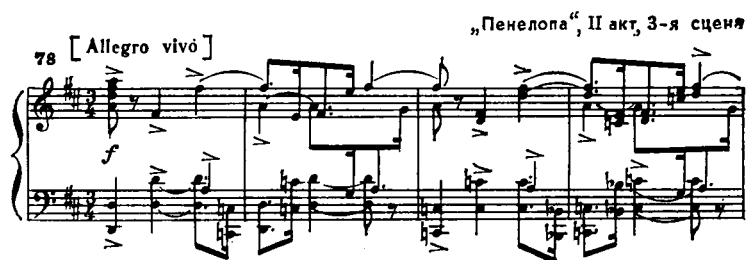
„Пенелопа“, II акт, 2-я сцена

27 Allegro moderato (♩=76) PÉNÉLOPE *f*

Mer cru - el - le

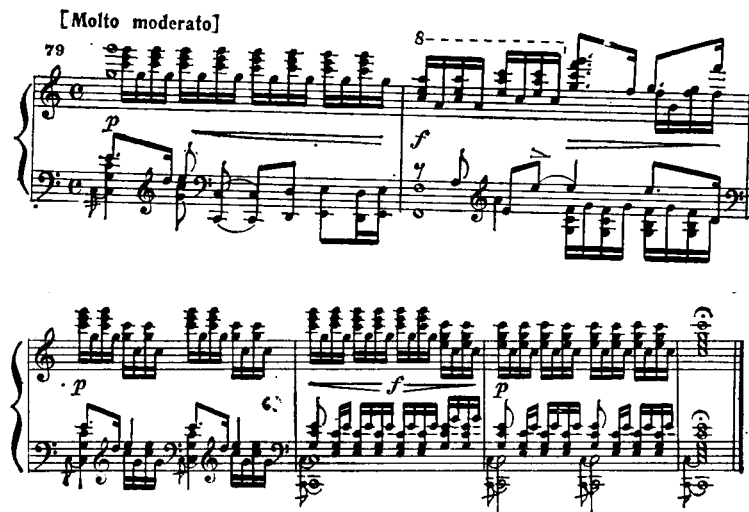


Слияние в трепетном аккомпанементе темы ноктурна и темы любви тонко символизирует бездонную глубину бушующего моря и любящего сердца. После этого эпизода кажется особенно убедительным конец II акта, где звучит в каноническом «перезвоне» тема Улисса, исполненная тихим радостным торжеством:



Неравновесие в пропорциях между I и II актами восстанавливает III акт (91 страница клавира). Работа над ним протекала сравнительно быстро (в течение летнего сезона 1912 г.), ибо из семи картин по-настоящему новой по материалу была лишь сцена битвы Улисса с претендентами. Еще не приступив к заключительному акту, Форé уже знал, что именно эта сцена для него самая трудная из-за изобразительного эффекта. «Я знаю музыкантов, которые взяли бы написать партитуру «Пенелопы» исключительно ради этой сцены. Это не в моем вкусе» (27, с. 199). И позже он замечает: «Как жаль, что не могу вводить довольно резкие эффекты в битве Улисса и претендентов!» (27, с. 202). Совсем незадолго до завершения всей оперы в его письме

от 6 августа 1912 года мы читаем: «Мне нужно найти теперь дескриптивные эффекты: претенденты, которые натягивают лук Улисса и не достигают при этом цели. Но я не очень-то одарен для этого жанра! Это причиняет мне много неприятностей» (27, с. 206). И все же, несмотря на антипатию Форе к описательности, сцена с луком Улисса и его битвы с претендентами получилась в общем достаточно выразительной. Но ее драматургическая роль в структуре акта довольно скромная — она лишь оттеняет основную идею оперы: триумф стойкости и силы человеческого духа, выраженный в заключительном «Гимне Зевсу», где вновь и в последний раз с огромным симфоническим размахом проходит тема любви, вплетаемая в призывные и торжествующие интонации Улисса:



Как свидетельствует сам композитор, «Пенелопа» стоила ему многих усилий. Премьера ее принесла большие огорчения, вызвав даже у него ощущение, что им создано произведение «убийственно скучное, блеклое, безжизненное».

По письмам нам известно, какие трудности Форе пришлось преодолеть в процессе работы над либретто Фошуа. Многие поклонники композитора пытались объяснить факт нерепертуарности «Пенелопы» недостатка-

ми либретто. Среди них был и его автор, который признался: «Я отдавал себе отчет во всем том, что не удалось в моем либретто, недостатки которого всегда приводят меня в отчаяние, ибо, увы, от меня их не скрывает замечательная музыка Форе» (21, с. 90).

Но прав Некту, выступивший в защиту Р. Фошуа. «Либретто «Пенелопы» не хуже тех многочисленных опер, которые исполнялись и вновь ставились с успехом» (69, с. 119).

Пожалуй, главное достоинство либретто Фошуа в том, что оно соответствовало драматургическим принципам Форе, выработанным им в вокальной и особенно в камерно-инструментальной музыке. Есть прямая аналогия между тремя актами «Пенелопы» и трехчастными циклами квинтетов Форе: тот же мощный динамический импульс в начале, напряженная статика в середине, устремление к финалу как уравновешенному итогу развития.

Эта аналогия подтверждается тональным планом «Пенелопы». I акт — восходящая малотерцовая цепь $g—b—cis—E$; II акт — преобладание больше-терцовой симметрии с хроматически подвижным «осевым» центром $e—f—e$, устремленном к D: III акт — продолжение большесекундового нисходящего движения, направленного к C как тональному центру всей оперы, и выявление доминантовой зависимости от этого центра исходной тональности I акта. Даже по такой упрощенной схеме можно уловить общую структурно-смысловую направленность развития тонального плана оперы: ее суть — в кристаллизации структуры C-dur, в инверсии, дающей интонационные очертания темы любви, или иначе — в соответствии с античным характером сюжета — «Гимна Зевсу».

Столь четкая архитектоничность структуры произведения в сочетании с лейтмотивной организацией придает композиции «Пенелопы» удивительно стройную целостность, монолитность.

Но главное в другом — в редкой красоте и выразительности самой музыки, ясной, чистой и лирически проникновенной. В своей опере Форе достиг полного единства между характером пьесы и характером ее музыкального воплощения. Благородству главных героев соответствует благородство языка и стиля, во всех их проявлениях — как в инструментальном сопровождении;

симфонически насыщенном, так и в вокально-декламационной мелодической линии «разговорного пения» (*chant parlé*), своей напевностью не нарушающей естественности речевого произношения.

«Пенелопа» Форе вполне заслуживает восторженных слов Онеггера: «Из всех произведений современной драматической музыки «Пенелопа», быть может, самая волнующая. То ли предельная простота средств или же столь правдивая интонация некоторых реплик, либо отказ от любого внешнего театрально выигрышного эффекта,— не могу сказать, что именно так впечатляет. Но, быть может, сама встреча с этим родом чуда рождает волнение, и сегодня столь же сильное, если не большее, чем при первом прослушивании» (37, с. 77).

Последние слова выдающегося современного композитора можно отнести и ко всему творчеству Габриеля Форе.

Список произведений Габриеля Форе

- Ор. 1: № 1. «Бабочка и цветок» (В. Гюго)¹, 1860.
 № 2. «Май» (В. Гюго).
 Ор. 2: № 1. «В руинах аббатства» (В. Гюго).
 № 2. «Корабли» (Т. Готье), 1871.
 Ор. 3: № 1. «Одинокая» (Т. Готье), 1871.
 № 2. Тосканская серенада (Р. Бюссин).
 Ор. 4: № 1. «Песня рыбака» (Т. Готье).
 № 2. «Лидия» (Ш. Леконт де Лиль).
 Ор. 5: № 1. «Осенняя песня» (Ш. Бодлер).
 № 2. «Мечта любви» (В. Гюго).
 № 3. «Отсутствующий» (В. Гюго), 3 апр. 1871.
 Ор. 6: № 1. «Рассвет» (Л. Помей).
 № 2. «Печаль» (Т. Готье).
 № 3. «Сильвия» (П. де Шудан).
 Ор. 7: № 1. «Пробуждение» (Р. Бюссин).
 № 2. Гимн (Ш. Бодлер).
 № 3. Баркарола (М. Монье).
 Ор. 8: № 1. «У самой воды» (Сюлли-Прюдом), до 1871.
 № 2. «Возмездие» (Ш. Бодлер).
 № 3. «Здесь, на земле!» (Сюлли-Прюдом).
 Ор. 9² —
 Ор. 10: № 1. «Так как здесь внизу» (В. Гюго), дуэт для двух сопрано, 1874.
 № 2. Тарантелла (М. Монье), дуэт для двух сопрано, 1874.
 Ор. 11. Кантат Расина, 4-гол. смешанный хор с сопр. органа или ф-п., 1863 или 1864; версия: для оркестра, 1872—1873.
 Ор. 12. «Джинны» (В. Гюго), 4-гол. смешанный хор с сопр. оркестра или ф-п., 1875.
 Ор. 13. Соната А-дур для скрипки и ф-п., 1876.
 Ор. 14. Концерт для скрипки и оркестра, 1878 (не изд.).
 Ор. 15. Первый квартет с-moll для ф-п. и струнных, 1879.
 Ор. 16. Колыбельная для скрипки и ф-п., до 1880.
 Ор. 17. Три песни без слов для ф-п., 1863.

¹ Для краткости обозначение «для голоса с ф-п.» опускается, другие же исполнительские составы оговариваются.

² Прочерк возле номера опуса означает, что установить, какое произведение к нему относится, не удалось.

- Ор. 18: № 1. «Нелль» (Ш. Леконт де Лиль), ок. 1880.
 № 2. «Путник» (А. Сильвестр), ок. 1880.
 № 3. «Осень» (А. Сильвестр), ок. 1880.
- Ор. 19. Баллада *Fis-dur* для ф-п., 1881; версия: для ф-п. с оркестром.
- Ор. 20. Сюита для оркестра, 1872—1873 (не изд.).
- Ор. 21. «Поэма одного дня»: «Встреча», «Всегда», «Прощай» (Ш. Гранмужен), 1880.
- Ор. 22. «Ручей». 2-гол. женский хор, 1881.
- Ор. 23: № 1. «Корабли» (Сюлли-Прюдом), 1882.
 № 2. «Наша любовь» (А. Сильвестр), 1882.
 № 3. «Секрет» (А. Сильвестр), 1882.
- Ор. 24. Элегия для виолончели и ф-п., 1883.
- Ор. 25. Первый экспромт для ф-п., ок. 1882.
- Ор. 26. Первая баркарола для ф-п., ок. 1882.
- Ор. 27: № 1. «Песня любви» (А. Сильвестр), 1883.
 № 2. «Фея песен» (А. Сильвестр), 1883.
- Ор. 28. Романс для скрипки и ф-п., 1882.
- Ор. 29. «Рождение Венеры». Мифологическая сцена для солистов, хора и оркестра, 1882.
- Ор. 30. Первый вальс-каприз для ф-п., 1883.
- Ор. 31. Второй экспромт для ф-п., 1883.
- Ор. 32. Мазурка для ф-п., 1883.
- Ор. 33. Три ноктюрна для ф-п., 1883.
- Ор. 34. Третий экспромт для ф-п., 1883.
- Ор. 35. Мадригал (А. Сильвестр). Вокальный квартет для сопрано, альты, тенора и баса, или для хора с сопр. ф-п. или оркестра, 1884.
- Ор. 36. Четвертый ноктюрен для ф-п., 1884.
- Ор. 37. Пятый ноктюрен для ф-п., 1884.
- Ор. 38. Второй вальс-каприз для ф-п., июль 1884.
- Ор. 39: № 1. «Аврора» (А. Сильвестр), 1884.
 № 2. «Брошенный цветок» (А. Сильвестр), 1884.
 № 3. «Страна мечтаний» (А. Сильвестр), 1884.
 № 4. «Розы из Исфакхани» (Ш. Леконт де Лиль), 1884.
- Ор. 40. Симфония *d-moll*, 1884 (не изд.).
- Ор. 41. Вторая баркарола для ф-п., авг. 1885.
- Ор. 42. Третья баркарола для ф-п., 1885.
- Ор. 43: № 1. «Нозэль» (В. Вильдер), 1886.
 № 2. Ноктюрен (Вилье де Лиль-Адан), 1886.
- Ор. 44. Четвертая баркарола для ф-п., 1886.
- Ор. 45. Второй квартет *g-moll* для ф-п. и струнных, 1886.
- Ор. 46: № 1. «Присутствующие» (Вилье де Лиль-Адан), 1887.
 № 2. «Лунный свет» (П. Верлен), 1887.
- Ор. 47: № 1. «O, Salutaris» для одного голоса, ок. 1887.
 № 2. «Maria, Mater gratiae», дуэт для сопрано или тенора и меццо-сопрано или баритона, 1 марта 1888.
- Ор. 48. Messe de Requiem для солистов, хора, органа и оркестра, 1887—1888.
- Ор. 49. Маленькая пьеса для виолончели, ок. 1889 (не изд.).
- Ор. 50. Пavana для ф-п., 1887; версия: для оркестра и хора (Р. де Монтескье).
- Ор. 51: № 1. «Слезы» (Ж. Ришпен), ок. 1887.
 № 2. «На погосте» (Ж. Ришпен), ок. 1889.
 № 3. «Сплин» (П. Верлен), ок. 1889.

- № 4. «Роза» (Ш. Леконт де Лиль), ок. 1889.
- Ор. 52. «Калигула». Музыка к трагедии А. Дюма, 1888.
- Ор. 53. —
- Ор. 54. «Ecce fidelis servus», для сопрано, тенора и баритона с сопр. органа и контрабаса, ок. 1890.
- Ор. 55. «Tantum ergo», для тенора или сопрано соло и 4-гол. хора с сопр. органа, арфы или ф-п. и контрабаса или органной педали, ок. 1890.
- Ор. 56. «Долли», шесть пьес для ф-п. в 4 руки: Колыбельная, «Мяу», «Сад Долли», «Китти-вальс», «Нежность», «Падес-пань», 1893—1896; версия: для оркестра (А. Рабо), для ф-п. в 2 руки (А. Корто).
- Ор. 57. «Шейлок», музыка к драме Э. Арокура (по пьесе Шекспира «Венецианский купец»), 1889; версия: сюита для оркестра.
- Ор. 58. «Из Венеции»: «Мандолина», «Под сурдинку», «Зелень», «К Климен», «Это томный экстаз» (П. Верлен), 1891.
- Ор. 59. Третий вальс-каприс для ф-п., 1891.
- Ор. 60. Квартет для ф-п., скрипки альты и виолончели — см. ор. 89, ок. 1891.
- Ор. 61. «Добрая песня»: «Святая в своем ореоле», «Снова в небе заря», «Лунною белой пронизан лес», «Я шел опасными дорогами», «Меня почти пугает свет», «Пока ласково мерцает», «Да, я знаю, это будет в ясный летний день», «Не правда ли?», «Минула зима» (П. Верлен), 1892—1893; версия: для голоса, ф-п. и струнного квартета.
- Ор. 62. Четвертый вальс-каприс для ф-п., ок. 1894.
- Ор. 63. Шестой ноктюрн для ф-п., ок. 1894.
- Ор. 63 bis. Гимн Аполлону. Греческое песнопение II века до н. э. в обработке Г. Форе для голоса, арфы, флейты и двух кларнетов, 1894.
- Ор. 64. —
- Ор. 65: № 1. «Ave virgin», дуэт или хор для двух женских голосов, ок. 1894.
 № 2. «Tantum ergo», 3-гол. женский хор с солистами, ок. 1894.
- Ор. 66. Пятая баркарола для ф-п., 1894.
- Ор. 67. № 1. «Salve Regina», для голоса с сопр. органа или ф-п., 25 марта 1895.
 № 2. «Ave Maria», для голоса с сопр. органа или ф-п., ок. 1895.
- Ор. 68. Симфоническое allegro из Сюиты для оркестра ор. 20 в переложении для ф-п. в 4 руки.
- Ор. 69. Романс для виолончели и ф-п., ок. 1894.
- Ор. 70. Шестая баркарола для ф-п., 1896.
- Ор. 71. Тема и вариации — см. ор. 73.
- Ор. 72. «Золотые слезы» (А. Самен), дуэт для меццо-сопрано и баритона, ок. 1896.
- Ор. 73. Тема и вариации для ф-п. (см. ор. 71), 1897; версия: для оркестра (Д. Е. Энгельбрехт).
- Ор. 74. Седьмой ноктюрн для ф-п., 1897.
- Ор. 75. Andante для скрипки и ф-п., 1897.
- Ор. 76: № 1. «Неувядаемое благоухание» (Ш. Леконт де Лиль), 1897.
 № 2. «Арпеджио» (А. Самен), 1897.

- Ор. 77. «Бабочка», пьеса для виолончели и ф-п. (1884).
Ор. 78. Сицилиана для виолончели или скрипки и ф-п., март 1893.
Ор. 79. Фантазия для флейты и ф-п., 1898.
Ор. 80. «Пеллеас и Мелизанда», музыка к пьесе М. Метерлинка, 1898.
Ор. 81. «Пряжилицца» из оркестровой сюиты «Пеллеас и Мелизанда», транскрипция для ф-п. (А. Корто).
Ор. 82. «Прометей», музыка к лирической трагедии Ж. Лоррена и Ф. А. Герольда (по Эсхилу), 1899—1900; версия: Сюита для оркестра.
Ор. 83. № 1. «Тюрьма» (П. Верлен).
№ 2. «Вечер» (А. Самен).
Ор. 84. Восемь маленьких пьес для ф-п.: Каприччио, Фантазия, Фуга, Adagietto. Импровизация, Фуга, «Радость», Ноктюрн, 1898—1902.
Ор. 85. № 1. «В сентябрьском лесу» (К. Мендес), 1902.
№ 2. «Цветок на волнах» (К. Мендес), 1902.
№ 3. «Сопровождение» (А. Самен), 1902.
Ор. 86. Экспромт для арфы.
Ор. 86 bis. Шестой экспромт для ф-п.
Ор. 87. № 1. «Самая нежная дорога» (А. Сильвестр), 1904.
№ 2. «Упавшие ветви» (А. Сильвестр), 1904.
Ор. 88. «Завеса счастья», музыка к пьесе Ж. Клемансо, 1901.
Ор. 89. Квинтет d-moll для ф-п. и струнных, 1891—1905.
Ор. 90. Седьмая баркарола для ф-п., авг. 1905.
Ор. 91. Четвертый экспромт для ф-п., лето 1905.
Ор. 92. «Дар молчания» (Ж. Доминик), июль—авг. 1906.
Ор. 93. «Ave Maria», дуэт с сопр. ф-п. или органа, авг. 1906.
Ор. 94. Песня (А. де Ренье).
Ор. 95. «Песня Евы»: «Рай», «Первое слово», «Пылающие розы», «Как бог излучает», «Белый рассвет», «Живая вода», «Бодрствуй, мое солнечное благоухание», «В аромате белых роз», «Сумерки», «О смерть, прах звезд» (Ш. ван Лерберг), 1906—1910.
Ор. 96. Восьмая баркарола для ф-п., 1908.
Ор. 97. Девятый ноктюрн для ф-п.
Ор. 98. Серенада для виолончели и ф-п., 1908.
Ор. 99. Десятый ноктюрн для ф-п., сент.—ноябрь 1909.
Ор. 100. —
Ор. 101. Девятая баркарола для ф-п.
Ор. 102. Пятый экспромт для ф-п.
Ор. 103. Девять прелюдий для ф-п., 1910—1911.
Ор. 104. № 1. Одиннадцатый ноктюрн для ф-п.
№ 2. Десятая баркарола для ф-п.
Ор. 105. № 1. Одиннадцатая баркарола для ф-п.
№ 2. Двенадцатая баркарола для ф-п., авг.—сент. 1915.
Ор. 106. «Уединенный сад»: «Внемление», «Когда ты устремляешь свои глаза», «Вестница», «Я взываю к твоему сердцу», «В Нимфии», «В сумерках», «Она мне дорога, любовь», «Следы на песке» (Ш. ван Лерберг), июль 1914—1915.
Ор. 107. Двенадцатый ноктюрн для ф-п., авг.—сент. 1915.
Ор. 108. Вторая соната e-moll для скрипки и ф-п., авг.—дек. 1916.
Ор. 109. Соната d-moll для виолончели и ф-п., весна—лето 1917.
Ор. 110. Пьеса для арфы.

- Ор. 111. Фантазия C-dur для ф-п. и оркестра, 1918.
 Ор. 112. «Маски и бергамаски», сюита для оркестра, февр.—март 1919.
 Ор. 113. «Миражи»: «Лебедь на воде», «Отражения», «Ночной сад», «Танцовщица» (де Бримон), июль—авг. 1919.
 Ор. 114. «Это мир» (Ж. Дебладис), дек. 1919.
 Ор. 115. Второй квинтет c-moll для ф-п. и струнных, сент. 1919—февр. 1921.
 Ор. 116. Тринадцатая баркарола для ф-п., февр. 1921.
 Ор. 117. Вторая соната g-moll для виолончели и ф-п., март—окт. 1921.
 Ор. 118. «Призрачные горизонты»: «Бескрайня моря даль», «Я отправляюсь в путь», «Диана, о луна», «Но снова, корабли, нас ждет разлука» (Ж. Де ла Вилль де Мирмон), осень 1921.
 Ор. 119. Тринадцатый ноктюрн для ф-п., конец дек. 1921.
 Ор. 120. Трио для скрипки, виолончели и ф-п., сент. 1922—весна 1923.
 Ор. 121. Струнный квартет, авг.—сент. 1923—сент. 1924¹.
 «Ave Maria», для трех мужских голосов, авг. 1871 (не изд.).
 «Tu es Petrus», для баритона соло и хора, 1884.
 «La Passion», пролог к пьесе Э. Арокура для хора и оркестра (не изд.).
 «En Prière» (С. Бордез).
 Серенада из «Мещанина во дворянстве», 1893 (не изд.).
 «Tantum ergo», для сопрано или тенора и смешанного хора, ноябрь 1904.
 Вокализ.
 Messe Basse: 1. «Kyrie», 2. «Sanctus», 3. «Benedictus», 4. «Agnus Dei», для трех женских голосов с сопр. органа.
 «Пенелопа», лирическая драма в трех действиях по поэме Р. Фошюа, 1907—1912.
 «Chant Funéraire» («Погребальное песнопение») к 100-летию со дня смерти Наполеона I, февр.—март 1921.

Список литературы

На иностранном языке

1. Bellaigue C. — La Revue des Deux Mondes, Paris, 1923, 13 mai.
2. Benoît C. La Messe de Requiem de Gabriel Fauré. Paris, 1888.
3. Boll A. Diaghilev et la musique française. — Le Courrier Musical de France. 43; Paris, 3^{ème} trimestre 1973.
4. Bruneau A. La jeune musique russe. — Gill Blas, 1893, 17 oct.
5. Bruneau A. La vie et les oeuvres de Gabriel Fauré. Paris, 1925.

¹ Далее указаны произведения без опуса.

6. Busser H. L'oeuvre dramatique de C. Saint-Saëns. — *L'Art Musical*, 1935, nov.
7. Cahier «Gabriel Fauré». — Publications Techniques et Artistiques. Paris, 1946.
8. Chalupt R. G. Fauré et les poètes. — *La Revue Musicale*, consacré à Gabriel Fauré. Paris, 1922, oct., n° 11.
9. Comoedia (Paris—Comoedia), 1902, 12 juill.
10. Cooper M. From the death of Berlioz to the death of Fauré. London, 1961.
11. Copland A. Article de Gabriel Fauré. — *The Musical Quarterly*, 1924, Oct.
12. Cortot A. La musique de piano. — *La Revue Musicale*, consacré à Gabriel Fauré. Paris, 1922, oct., n° 11.
13. Cortot A. La musique française de piano. Paris, 1932.
14. Dandelot A. Evolution de la musique de théâtre depuis Meyerbeer jusqu'à nos jours. Paris, 1927.
15. Ducas P. Prométhée. — *La Revue Hebdomadaire*. Paris, 1900, 6 oct.
16. Ducas P. Adieu à Gabriel Fauré. — *La Revue Musicale*, 1924, dec., n° 2.
17. Dufourcq N. La musique française. Paris, 1970.
18. Dumesnil R. La musique romantique française. Paris, 1944.
19. Dumesnil R. La musique en France entre les deux guerres. Genève, 1946.
20. Excelsior, 1922, 12 juin.
21. Fauré G. Gabriel Fauré. Grenoble; Paris, 1945.
22. Fauré G. André Messagé. — *Musica*, 1908, sept., n° 72.
23. Fauré G. Camille Saint-Saëns. — *La Revue Musicale*. Paris, 1922, 1^{er} fevr.
24. Fauré G. Eugene Gigout. Paris: Une plaquette chez Floury, 1923.
25. Fauré G. Les concerts Association artistique du Chatelet. — *Le Figaro*, 1903, 20 avr.
26. Fauré G. Lettres à une fiancée (1977)./Présentées par C. Bellaigue. — *La Revue des Deux Mondes*. Paris, 1928, 15 août.
27. Fauré G. Lettres intimes (1885—1924)./Présentées par Ph. Fauré-Fremiet. Paris, 1951.
28. Fauré G. Opinions musicales. Pages choisies, extraites de sa critique à *Figaro* (1903—1921). Paris, 1930.
29. Fauré G. Préface. — Dans: Jean-Aubry G. *Musique française d'aujourd'hui*. Paris, 1916.
30. Fauré G. Souvenirs. — *La Revue Musicale*, consacré à Gabriel Fauré. 1922, oct., n° 11.
31. Fauré-Fremiet Ph. Fremiet. Paris, 1934.
32. Fauré-Fremiet Ph. Gabriel Fauré. Paris, 1957.
33. Fauré-Fremiet Ph. La genèse de *Pénélope*. — Dans: *Le Centenaire de Gabriel Fauré*. Paris, 1945.
34. Favre M. Gabriel Faurés Kammermusik. Zürich, 1949.
35. Galbreich H. La musique de chambre. — Dans: Fauré G. *La musique de chambre*. Enregistrement intégral. Paris: Erato, 1971.
36. Gandrey-Réty J. Souvenirs sur «*Pénélope*». — *Comoedia*, 1924, 10 nov.
37. Honegger A. Incantations aux fossiles. *Pénélope*. Lausanne, 1948.

38. Horizon, 1945, Aug., № 68.
39. Indy V. d'. Le cours de composition musicale. 2^{ème} livre, 1^{ère} partie. Paris, s. a.
40. Indy V. d'. Richard Wagner et son influence sur l'art musical français. Paris, 1930.
41. Indy V. d'. Souvenir... Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925. Paris, 1925, tome 2.
42. Jankélévitch V. Fauré et l'inexprimable. Paris, 1974.
43. Jankélévitch V. Gabriel Fauré et ses mélodies. Paris, 1938.
44. Jankélévitch V. Gabriel Fauré, ses mélodies, son esthétique. Paris, 1951.
45. Jankélévitch V. Le nocturne. Fauré. Chopin et la nuit. Satie et le matin. Paris, 1957.
46. Jankélévitch V. L'ironie. Paris, 1936.
47. Koechlin Ch. Gabriel Fauré. Paris, 1927.
48. Koechlin Ch. Le cas Berlioz. — La Revue Musicale, 1922, fevr.
49. Koechlin Ch. Prométhée. — Le Mercure de France. Paris, 1901, sept.
50. Lalo P. La Reforme du Conservatoire. — Le Temps, 1910, 9 août.
51. Landowsky W. L. Frédéric Chopin et Gabriel Fauré. Paris; Bruxelles, 1946.
52. Landormy P. La musique française de Franck à Debussy. Paris, 1948.
53. La Revue des Deux Mondes, 1928, 15 août.
54. La Revue Musicale, consacré à Gabriel Fauré. Paris, 1922, oct., n° 11.
55. Le Centenaire de Gabriel Fauré. Paris, 1945.
56. L'Estafette, 1877, 9 juill.
57. Le Figaro, 1907, 9 mai.
58. Le Figaro, 1921, 4 mai.
59. Le Monde Musical, 1904, 15 fevr., n° 3.
60. Le Temps, 1906, 27 janv.
61. Long M. Au piano avec Gabriel Fauré. Paris, 1963.
62. Marliave J. de. Etude sur Pénélope. — Dans: Long M. Au piano avec Gabriel Fauré. Paris, 1963.
63. Marliave J. de. Etudes musicales. Un musicien français: Gabriel Fauré. Paris, 1917.
64. Matter J. Brahms et Fauré. — La Revue musicale suisse, 1952, fevr.
65. Maurois A. Ivan Tourguénev. Paris, 1948.
66. Meunier P. Le Requiem de Fauré. — Radio, France—Musique, 1974, 31 mai.
67. Milhaud D. Hommage à Gabriel Fauré. — Dans: Intentions. La Revue Mensuelle. Paris, 1923, janv.
68. Myers R. H. Modern French Music. From Fauré to Boulez. New York; Washington, 1971.
69. Nectoux J. M. Fauré. Paris, 1972.
70. Nectoux J. M. Gabriel Fauré et Camille Saint-Saëns: Correspondance. — La Revue de Musicologie, 1972, n°s 1 et 2; 1973, n° 1.
71. Nectoux J. M. Proust et Fauré. — Le Bulletin de la Société des Amis de M. Proust et des Amis de Courbray, 1971, n° 21.

72. Nectoux J. M. Ravel—Fauré. — La Revue de Musicologie, 1975, n° 2.
73. Nicolas H. Mallarmé et son symbolisme. Paris: Librairie Larousse, 1965.
74. Pitrou R. De Gounod à Debussy. Une «belle époque» de la musique française. Paris, 1957.
75. Poulenc F. Emmanuel Chabrier. Paris; Genève, 1961.
76. Poulenc F. Moi et mes amis. Confidance recueillies par Stéphane Audel. Paris; Genève, 1963.
77. Ravel M. Les mélodies de G. Fauré. — La Revue Musicale, consacré à Gabriel Fauré. Paris, 1922, oct., n° 11.
78. Renard J. Oeuvres choisies. Moscou, 1958.
79. Roger-Ducasse J. La musique de chambre. — La Revue Musicale, consacré à Gabriel Fauré, 1922, oct., n° 11.
80. Romain L. de. Essai de critique musicale. Paris, 1890.
81. Rostand C. L'Oeuvre de Fauré. Paris, 1945.
82. Saint-Saëns C. M. Gabriel Fauré. — L'Eclair, 1893, 23 janv.
83. Saint-Saëns C. École buissonnière. Paris, 1913.
84. Saint-Saëns C. Harmonie et mélodie. Paris, 1885.
85. Saint-Saëns C. Une Sonate. — Le Journal de Musique, 1877, 7 avr.
86. Samazeuilh G. Musiciens de mon temps. La Leçon de l'art de Gabriel Fauré. Paris, 1947.
87. Schmitt F. Les oeuvres d'orchestre. — La Revue Musicale, consacré à Gabriel Fauré. Paris, 1922, oct., n° 11.
88. Séré O. Musiciens français d'aujourd'hui. Gabriel Fauré. Paris, 1911.
89. Servièrès G. Gabriel Fauré. Paris, 1900.
90. Siguitov S. La musique de Fauré en Russie. — Association des Amis de Gabriel Fauré. Bulletin n° 14, 1977.
91. Suckling N. Fauré. London, 1946.
92. Thibaud J. La musique de chambre. — Cahier «Gabriel Fauré». Aux: Publications Techniques et Artistiques. Paris, 1926.
93. Tourguénev Ivan. Nouvelle correspondance inédite. Paris, 1971, t. 1.
94. Vallas L. Claude Debussy et son temps. Paris, 1958.
95. Vuillemin L. Gabriel Fauré et son Oeuvre. Paris, 1914.
96. Vuillermoz E. Gabriel Fauré. Paris, 1960.
97. Vuillermoz E. Musiques d'aujourd'hui. Deuxième quintette de Gabriel Fauré. Paris, 1923.
98. Zayed G. Formation de Verlain. Paris, 1970.

На русском языке

99. Алексеев А. Д. Французская фортепианная музыка конца XIX—начала XX веков. М., 1961.
100. Арагон Л. Пример Курбе. — Собр. соч. М., ГИХЛ, 1961, т. 11.
101. Балашов Н. И. Вступ. статья. — В кн.: Леконт де Лиль. Стихи. М., 1960.
102. Балашов Н. И. Легенда и правда о Бодлере. — В кн.: Бодлер Шарль. Цветы зла. М., Наука, 1970.

103. Блок А. Крушение гуманизма. — Собр. соч. Л.; М., ГИХЛ. 1962, т. 6.
104. Герцен А. И. Собр. соч. М., 1956, т. 5.
105. Глазунов А. К. Муз. наследие. Л., 1960, т. 2.
106. Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания. М., 1958.
107. Григ Э. Избр. статьи и письма. М., Музыка, 1960.
108. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М.; Л., Музыка, 1964.
109. Держановский В. Музыка в Москве. — Аполлон, 1910, № 12, дек.
110. Доде А. Собр. соч. в 7-ми т. М., 1965, т. 1.
111. То же, т. 7.
112. Друскин М. Игорь Стравинский. Л.; М., 1974.
113. Друскин М. Из истории французской музыки. — В кн.: Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. М., Сов. композитор, 1973.
114. Друскин М. Иоганнес Брамс. Л., 1970.
115. Друскин М. На переломе столетий. — В кн.: Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. М., Сов. композитор, 1973.
116. Друскин М. Проблемы оперы. — В кн.: Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. М., Сов. композитор, 1973.
117. Евнина Е. Мопассан и его рассказы. — В кн.: Maupassant Gui de. Contes et nouvelles choisis. М., Progrès, 1971.
118. Жид А. Мой взгляд на творчество Шопена. — В кн.: Шопен, каким мы его слышим. М., 1970.
119. Журдан-Моранж Э. Мои друзья — музыканты. М., Музыка, 1966.
120. Иззи Э. Вьетан — мой учитель. — В кн.: Музыкальное исполнительство. М., 1973, вып. 8.
121. Каратыгин В. Музыка в Петербурге. — Аполлон, 1910, № 12, дек.
122. Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом. Л., 1960.
123. Корта А. О фортепианном искусстве. М., 1965.
124. Кремлев Ю. Камиль Сен-Санс. М., Сов. композитор, 1970.
125. Кремлев Ю. Клод Дебюсси. М., 1964.
126. Лонг М. Французская школа фортепиано. — В кн.: Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М.; Л., 1966.
127. Метнер Н. К. Письма. М., 1974.
128. Моруа А. Литературные портреты. М., Прогресс, 1970.
129. Музыка и жизнь, 1910, № 12.
130. Прибыткова З. А. Мои воспоминания об А. И. Зилоти. — В кн.: Зилоти А. И. Воспоминания и письма. Л., Музгиз, 1963.
131. Протополов В. В. История полифонии. Западноевропейская классика. М., 1965.
132. Пуленк Ф. Письма. Л.; М., 1970.
133. Пуленк Ф. Я и мои друзья. Л., 1977.
134. Розанов А. Полина Виардо-Гарсиа. Л., 1973.
135. Роллан Р. Обновление. Очерк музыкального развития Парижа, начиная с 1870 года. — Собр. соч. Л., 1935, т. 16.
136. Роллан Р. Сен-Санс. — Собр. соч. Л., 1935, т. 16.
137. Русская музыкальная газета, 1906, № 1.
138. Русская музыкальная газета, 1910, № 12.

139. Сен-Санс К. Реквием Берлиоза. — В кн.: Статьи и рецензии композиторов Франции. Л., Музыка, 1972.
140. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Л., Музыка, 1971.
141. Тьерсо Ж. История народной песни во Франции. М., 1975.
142. Франс А. Собр. соч. М., 1960, т. 8.
143. Французская музыка второй половины XIX века. М., 1938.
144. Хентова С. М. [Вступ. статья]. — В кн.: Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М.; Л., 1966.
145. Хохловкина А. Берлиоз. М., 1960.
146. Чайковский П. И. Дневники. М.; Пг., 1923.
147. Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма. М., 1951.
148. Швейцер А. Культура и этика. М., 1973.
149. Шёнберг А. Парсифаль и авторское право. — Русская музыкальная газета, 1913, № 130—131.
150. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. М., 1964.
151. Шопен, каким мы его слышим. М., 1970.
152. Энеску Дж. Воспоминания. М., Музыка, 1966.
153. Эткинд М. Александр Николаевич Бенуа. Л.; М., 1965.
154. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М., 1978.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. Жизнь и деятельность	9
Глава первая. Ранние годы. Школа классической и религиозной музыки	17
Глава вторая. У истоков движения за обновление французской музыки. Национальное общество	38
Глава третья. Консерватория. Независимое музыкальное общество	70
ЧАСТЬ ВТОРАЯ. Творчество	113
Глава четвертая. Идеи и образы французской поэзии послебодлеровского периода в вокальной лирике Форе	123
Глава пятая. Эпоха Верлена. Поэтика символизма в фортепианной и камерно-инструментальной музыке раннего Форе	147
Глава шестая. Эпоха Валери. Новый классицизм позднего Форе	185
Глава седьмая. В поисках нового гуманистического идеала. Реквием и «Пенелопа»	224
<i>Список произведений Габриеля Форе</i>	<i>262</i>
<i>Список литературы</i>	<i>266</i>
<i>Указатель имен</i>	<i>272</i>

ИБ № 1729

Сергей Михайлович Сигитов
ГАБРИЕЛЬ ФОРЕ

Редактор И. Прудникова. Художник В. Сидоренко. Худож. редактор Л. Рабенау. Техн. редактор Р. Орлова. Корректор Е. Васильева.
Сдано в набор 06.01.81. Подл. к печ. 26.02.82. А 01868. Форм. бум. 84×108¹/₃₂.
Бумага типографская № 1. Гарнитура шрифта литерат. Печать высокая.
Печ. л. 9,06. (Условные 15,22). Уч.-пзд. л. 15,7 (с вкл.). Усл. кр.-отт. 15,47.
Тираж 10 000 экз. Изд. № 5578. Зак. 14. Цена 1 р. 20 к.
Всесоюзное 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.

Указатель имен

- Адан Адольф 30
 Алексеев Александр Дмитриевич 269
 Аль Софи 55
 Альбенис Исаак 87, 98, 100
 Амель, г-жа 55
 Амель, г-н 33, 55, 74, 93
 Ан Рейнальдо 11, 34, 76, 88, 117, 120, 236
 Аполлинер Гийом 140
 Арагон Луи 269
 Аренский Антоний Степанович 66
 Арк Жанна д' 32, 81
 Арокур Эдмонд 69, 264, 266
 Ауэр Леопольд 5, 53, 88
- Бакст (Розенберг) Лев Самойлович 101
 Балакирев Милий Алексеевич 49, 66
 Баланчин Джордж 5
 Балашов Николай Иванович 269
 Бальзак Оноре де 39
 Банвиль Теодор де 38
 Бардак Эмма 72, 73, 75, 79, 85
 Баррес Морис 19, 77
 Барток Бела 14, 100, 122, 143, 157, 171, 198, 213, 237, 253
 Бах Иоганн Себастьян 30, 36, 52, 53, 54, 58, 95, 147, 164, 186, 196, 229
 Бейер Франц 94
 Бек Жорж 198
 Белик Катрин 8
- Беллег (Bellaigue) Камиль 5, 41, 51, 110, 111, 112, 241, 266, 267
 Беллини Винченцо 114
 Белый Андрей 106
 Бенуа Александр Николаевич 101
 Бенуа (Benoît) Камиль 58, 63, 69, 266
 Берг Альбан 213
 Берлиоз Гектор 10, 26, 27, 29, 30, 31, 38, 44, 49, 55, 84, 94, 95, 114, 118, 224, 227, 228, 233, 239
 Бетховен Людвиг ван 11, 30, 40, 58, 89, 90, 92, 95, 116, 118, 147, 167, 168, 190, 219, 242
 Бизе Жорж 48, 50, 101, 242
 Билибин Иван Яковлевич 101
 Бисмарк Отто фон Шёнхаузен 42
 Блан Луи 45
 Блок Александр Александрович 27, 106, 246, 269
 Блуменфельд, братья: Феликс, Сигизмунд и Станислав Михайловичи 66
 Богомолец А. 53
 Бодлер Шарль 26, 27, 72, 124, 133, 134, 262, 269
 Бозаст Кастельбон де 84
 Болгери Сюзанна 89
 Болль (Boll) Андре 266
 Бонапарт Жером 32
 Боньи Маргарита 61, 64
 Борд Шарль 70
 Бордез Стефан 266

¹ Составила Л. Ю. Попова.

- Бородин Александр Порфирьевич 49, 66
 Брамс Иоганнес 13, 58, 59, 65, 116, 182, 228
 Брандуков Анатолий Андреевич 5, 105
 Браудо Евгений Максимович 151
 Бреваль Люсьен 89, 107
 Бревиль Пьер Онфруа де 43, 76
 Бриё Эжен 100
 Бримон де 144, 266
 Бриттен Бенджамин 228
 Брукнер Антон 109, 120
 Брюно (Bruneau) Альфред 20, 39, 43, 72, 78, 93, 110, 242, 266, 267
 Брюно Сюзанна 78
 Брюсов Валерий Яковлевич 74
 Брянцева Вера Николаевна 270
 Буйе Луи 50
 Буланже Лили 79
 Буланже Надя 4, 79, 111
 Бурдель Эмиль 12
 Бюлов Ганс фон 31, 67, 115
 Бюссе (Busser) Анри 14, 85, 267
 Бюссин Ромен 40, 41, 48, 50, 51, 262

 Вагнер Рихард 31, 32, 57, 58, 59, 64, 71, 72, 75, 94, 98, 107, 113, 114, 129, 133, 134, 151, 192, 196, 224, 230, 242
 Валери Поль 39, 77, 106, 185
 Валлас (Vallas) Леон 269
 Валлес Жюль 67
 Варез Эдгар 70
 Ватто Антуан 19, 181
 Ватье Мишель 8
 Вебер Карл Мария 30
 Венгерова Изабелла Афанасьевна 103
 Верди Джузеппе 228, 239, 241
 Верлен Поль 16, 19, 31, 39, 41, 48, 63, 67, 72, 73, 74, 76, 102, 105, 126, 130, 133, 134, 135, 139, 147, 263, 264, 265
 Виардо Клоди 48, 56
 Виардо Марианна 5, 48, 49, 55, 56, 57, 61, 90, 232
 Виардо Полина 25, 38, 42, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 53, 55, 56, 61, 66, 100, 242
 Виардо Поль 48, 50, 85
 Видор Шарль Мари 43, 54, 98, 150
 Викториа Томас Луис де 30
 Вильдер Виктор 263
 Вилье де Лиль-Адан Филипп Огюст Матиас 41, 63, 129, 263
 Виньес Рикардо 88
 Витол Язеп (Иосиф Иванович) 103
 Врубель Михаил Александрович 106
 Вюйермоз (Vuillermoz) Эмиль, 4, 5, 28, 36, 37, 68, 79, 85, 86, 99, 111, 116, 122, 143, 144, 177, 192, 209, 210, 230, 269
 Вюймен (Vuillemin) Луи 5, 241, 269

 Гайдн Йозеф 30, 53
 Галле Луи 50
 Гальбрейх (Galbreich) Гарри 115, 116, 120, 168, 219, 267
 Гандре-Рети (Gandrey-Réti) Жан 246, 267
 Гассенди Пьер 148
 Гендель Георг Фридрих 30, 95
 Герольд Фердинан 84, 265
 Герц Анри 30
 Гершен Александр Иванович 25, 270
 Гильман Александр 70
 Гиро Эрнест 70
 Глазунов Александр Константинович 6, 66, 103, 270
 Глинка Михаил Иванович 49
 Глюк Кристоф Виллибальд 34, 69, 95, 108, 152, 241, 242
 Гоголь Николай Васильевич 244
 Головин Александр Яковлевич 101
 Гонкур Эдмон 38, 41
 Гонкур Эдмон и Жюль 19, 32
 Готье Теофиль 32, 38, 124, 262

Гранмужен Шарль 136, 263
Григ Эдвард 65, 93, 94, 270
Гуно Шарль 13, 14, 15, 31, 33,
42, 44, 46, 50, 51, 58, 61,
68, 113, 127, 186, 228, 229,
242
Гюго Виктор 26, 27, 33, 34,
124, 262
Гюисманс Жорж 39, 63

Даллапиккола Луиджи 12
Дандро (Dandelot) Артур 241,
267
Даргомыжский Александр
Сергеевич 49

Дворжак Антонин 228
Дебладис Жоржетта 266
Дебюсси Клод 5, 7, 9, 19, 39,
42, 43, 48, 65, 71, 72, 73, 74,
76, 82, 89, 91, 97, 98, 99, 101,
104, 105, 108, 110, 112, 119,
120, 121, 123, 128, 134, 135,
137, 139, 142, 147, 148, 152,
156, 164, 195, 196, 198, 220,
225, 245, 270

Дега Эдгар 39
Де ла Виль де Мирмон Жан
125, 146, 266

Делиб Лео 50, 66
Держановский Владимир Вла-
димирович 9, 104, 270

Джин Джоан де 8
Диккенс Чарльз 25
Доде Альфонс 38, 47, 270

Доминик Жан 93, 265
Дон Галина 8
Достоевский Федор Михайло-
вич 71

Дрейфус Альфред 15, 94
Друскин Михаил Семенович 8,
10, 228, 243, 270

Дьемер Лун 61
Дюбуа Теодор 54, 59, 70, 76,
78—79, 93, 95, 98

Дювернуа Альфонс 61
Дюка (Ducas) Поль 13, 43,
85, 86, 94, 95, 97, 110, 112,
133, 245, 267

Дюма Александр, отец 69,
264

Дюма Александр, сын 61, 78
Дюмениль (Dumesnil) Рене 7,
241, 267

Дюпарк Анри 43, 44, 46, 50,
52, 58, 67, 110, 113
Дюран Мари Огюст 86, 87
Дюрюфле Морис 237
Дюфурк (Dufourcq) Норбер 44,
69, 241, 242, 267
Дягилев Сергей Павлович 101

Евнина Елена Марковна 270
Елизавета, королева Бельгии
109
Есипова Анна Николаевна
103

Жан-Обри (Jean-Aubry) Жорж
267

Жанекен Клеман 10
Жеен Леон 89, 107
Жигу Эжен 31, 54
Жид Андре 120, 270
Журдан-Моранж (Jourdan-
Morhange) Элен 77, 99, 150,
152, 270

Зейе (Zayed) Жорж 134, 269
Зилоти Александр Ильич 5,
100, 101, 102, 105, 270
Золя Эмиль 38, 39, 78

Изаи Эжен 5, 61, 78, 88, 91,
92, 93, 101, 105, 150, 185,
186, 246, 270

Казелла Альфредо 4, 79
Калантарова Ольга Каланта-
ровна 103
Камю Альбер 5
Кан Мишлин 89
Капе Люсьен 89, 96, 100, 101,
102, 105
Капле Андре 79
Каратыгин Вячеслав Гаврило-
вич 9, 102, 104, 270
Караян Герберт 3
Карсавина Тамара Платоновна
100

Касалье Пабло 5, 87—88, 98,
101, 102, 111, 227
Кастильон Алексис де 4
Керубини Луиджи 22, 227, 228,
233, 239
Кёклен (Koechlin) Шарль 4,
15, 33, 79, 80, 83, 85, 86,
99, 111, 113, 116, 118, 119,
127, 183, 191, 204, 209, 220,
268
Клемансо Ж. 90, 265
Клер Камиль 50, 51, 53
Клер Мари 50, 51, 52, 53, 59,
60
Климов Константин Евгеньевич
75
Кодай Золтан 100
Кокто Жан 112
Колетт Сидони-Габриель 89
Колонн Эдуард 44, 59, 60, 71,
72
Копленд (Copland) Аарон 4,
267
Корредор Х. М. 270
Коррет Мишель 36
Корто (Cortot) Альфред 5, 6,
58, 89, 96, 107, 110, 111,
116, 117, 121, 152, 185, 196,
198, 264, 265, 267, 270
Кремлев Юлий Анатольевич
62, 134, 139, 147, 270
Кроль Зина 8
Кругликов Семен Николаевич
66
Кузнецова-Бенуа Мария Нико-
лаевна 102
Купер (Cooper) М. 267
Куперен Франсуа 11, 148
Курбе Гюстав 26, 27, 42
Кюи Цезарь Антонович 49, 66

Лавиньяк Александр Жан
Альбер 76
Ладмиро Поль 79
Лален Мари-Антуанет-Элен де
с.м. Форе М.-А.-Э.
Лален Урбен де 18
Лало (Lalo) Пьер 85, 96, 100,
107, 112, 231, 268
Лало Эдуард 39, 41, 46, 48,
50, 94
Лальман 112
Ламартин Альфонс 29

Ламурё Шарль 63, 89
Ландовский (Landowsky) В. Л.
268
Ландорми (Landormy) Поль
120, 268
Лапарра Рауль 79
Ларусс 18
Лассо Орlando 30
Лафорг Жюль 133
Левалле 75
Лекок Шарль 46, 87
Леконт де Лиль Шарль 27, 38,
51, 60, 69, 76, 125, 129,
135, 262, 263, 264, 269
Лемер Мадлен 61
Ленепве Шарль 95, 98
Леон Поль 18, 95
Леонар Юбер 50, 51, 53, 57
Леонкавалло Руджеро 217
Лерберг Шарль ван 99, 109,
125, 140, 143, 144, 265
Лё Лиевр Брижит 8
Ле Флем Поль 70
Лист Ференц 14, 31, 32, 40,
57, 58, 60, 61, 62, 67, 68,
113, 118, 130, 147, 153, 169,
170, 173, 196, 237
Лонг (Long) Маргарита 5, 6,
55, 89, 98, 116, 120, 122,
148, 268, 270
Лоррен Жан 84, 265
Лоск 247
Лоти Пьер 19
Луи Филипп 13
Лядов Анатолий Константино-
вич 62, 153

Маддисон 79, 82, 83
Маддисон Адела 79, 82, 83,
85
Мазель Катрин 8
Мазель Пьер 8
Майерс (Myers) Р. Х. 269
Майо Фернан 111
Малер Густав 85, 146
Малларме Стефан 31, 39, 63,
73, 77, 79, 106, 133
Мане Эдуар 39
Маньяр Альберик 70, 109, 220
Марлиав (Marliave) Жозеф де
89, 98, 107, 108, 109, 219,
241, 268
Мармонтель Антонин Эмиль
Луи Корбаз 96

Массне Жюль 10, 50, 51, 58, 61, 66, 70, 76, 78, 79, 80, 98, 128, 129, 130, 242
 Матильда, принцесса 31
 Матте (Matter) Ж. 268
 Мейербер Джакомо 10, 28, 241
 Мекк Надежда Филаретовна фон 65
 Мендельсон-Бартольди Феликс 30, 33, 54, 58, 147, 151, 153
 Мендес Катюль 63, 90, 135, 265
 Мериме Проспер 32
 Мессаже Андре 31, 42, 43, 46, 47, 51, 55, 57, 59, 64, 66, 110
 Мессиян Оливье 10
 Метерлинк Морис 72, 82, 83, 88, 245, 265
 Метнер Николай Карлович 6, 75, 270
 Мёнье (Meunier) Поль 240, 268
 Мийо (Milhaud) Дариус 3, 211, 220, 268
 Мильеран Александр Этьен 111
 Миолан-Карвальо Мари Феликс 34
 Мирбо Октав 101
 Мистраль Фридерик 125
 Моне Клод 51
 Монте Антуанет Полин де 55
 Монтеверди Клаудио 241
 Монтень Мишель де 148
 Монтескье Робер де 72, 74, 263
 Монье Марк 262
 Мопассан (Maupassant) Ги де 39, 244, 270
 Мореас Жан 77
 Мориак Франсуа 12, 146
 Морис Пьер 79
 Моррас Шарль 77
 Моруа (Maugrois) Андре 49, 106, 268, 270
 Моцарт Вольфганг Амадей 4, 30, 52, 118, 207, 227, 228, 233, 239
 Мусоргский Модест Петрович 66
 Мясковский Николай Яковлевич 6

Наполеон Бонапарт 17, 215, 266
 Наполеон III 25, 26, 27, 40
 Некту Жан-Мишель 3, 7, 8, 12, 67, 68, 77, 110, 117, 118, 120, 130, 133, 175, 194, 198, 206, 260, 268, 269
 Нидермейер Луи 22, 23, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 42, 54, 59, 69, 100, 157, 232, 242
 Нижинский Вацлав Фомич 100
 Никола (Nicolas) Анри 269
 Николаев Леонид Владимирович 103
 Николай Григорьевич см. Рубинштейн Н. Г.
 Нис Карл де 198

Обер Даниель Франсуа 22, 44
 Обер Луи 28, 79, 209
 Обухова Надежда Андреевна 34
 Одель (Audel) Стефан 227, 269
 Олонн Макс д' 85
 Онеггер (Honegger) Артур 3, 4, 92, 112, 171, 199, 224, 232, 249, 261, 269
 Орик Жорж 209
 Ортега-и-Гасет Хосе 246
 Ортиг Жозеф д' 30
 Оссовский Александр Вячеславович 102

Павлова Анна Павловна 100
 Палестрина Джованни Пьерлуиджи 30
 Паскаль Блез 151
 Пастер Луи 111
 Перивье 78
 Питру (Pitrou) Р. 269
 Полиньяк Эдмон де, княгиня 72, 73, 85
 Помей Луи 262
 Прибыткова Зинаида Александровна 101, 270
 Прокофьев Григорий Петрович 104
 Прокофьев Сергей Сергеевич 106, 198, 207, 251

Протопопов Владимир Васильевич 239, 240, 270
 Пруст Марсель 11, 12, 72, 75, 76, 77, 90, 91, 93, 120, 135, 268
 Пужо Поль 112
 Пуленк Франсис 3, 4, 11, 72, 209, 227, 269, 270
 Пуччини Джакомо 89
 Пюви де Шаванн Пьер 11
 Пюньо Рауль 42, 61, 66, 88, 97, 101, 105

 Рабо Анри 85, 177, 264
 Равель (Ravel) Морис 4, 5, 79, 81, 89, 94, 95, 98, 99, 101, 109, 111, 112, 123, 129, 146, 148, 152, 177, 196, 198, 220, 269
 Рамо Жан Филипп 11, 95, 108, 114, 190, 191, 242
 Расин Жан 34, 43, 100, 126, 242, 262
 Рахманинов Сергей Васильевич 101, 168
 Редон Одилон 63
 Рейер Эрнест 38, 97
 Рейнах Теодор 84
 Ремакль Андриан 73, 74
 Ремакль Жанна 61, 73, 76
 Рембо Артюр 41
 Ренан Эрнест 45, 46
 Ренар (Renard) Жюль 77, 269
 Ренуар Огюст 39
 Ренье Анри де 39, 93, 101, 265
 Репин Илья Ефимович 45
 Рерих Николай Константинович 101
 Римский-Корсаков Николай Андреевич 6, 66, 94, 144
 Рислер Эдуард 89, 97
 Ришпен Жан 63, 67, 130, 263
 Робер Анри 61
 Роден Огюст 44, 82
 Роже-Дюкасс (Roger-Ducasse) Жан-Жюль 75, 79, 108, 111, 122, 148, 209, 210, 269
 Розанов Александр Семенович 270
 Ролан-Манюэль Алексис 79
 Роллан Ромен 28, 38, 44, 46, 58, 95, 96, 219, 270

Ромен (Romain) Луиз де 269
 Роней Жанна 99
 Ропарц Гн 43, 220
 Россини Джакомо 28, 31
 Ростан (Rostand) Клод 3, 116, 117, 166, 198, 269
 Рубинштейн Антон Григорьевич 35, 40, 49
 Рубинштейн Николай Григорьевич 53
 Руже Поль 64, 65
 Руже Тереза 61
 Руссель Альбер 70, 100, 101
 Руссельер Шарль 107
 Руссо Жан-Жак 114

Саклинг (Suckling) Норман 7, 269
 Самазей (Samazeuilh) Гюстав 70, 269
 Самен Альбер 76, 90, 114, 125, 135, 264, 265
 Санд Жорж 45
 Сарасате Пабло 50
 Сарджент Джон 83
 Сартр Жан-Поль 5
 Сати Эрик 3, 70, 225
 Северак Деода де 70
 Сен-Санс (Saint-Saëns) Камиль 7, 14, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 57, 59, 60, 61, 62, 64, 68, 70, 76, 79, 84, 86, 87, 94, 95, 97, 98, 99, 101, 105, 107, 111, 118, 147, 164, 219, 243, 269, 271
 Сент-Экзюпери Антуан де 25
 Сервьер (Servière) Г. 269
 Сера (Séré) О. 269
 Сибелиус Ян 82, 144
 Сильвестр Арман 60, 61, 128, 130, 263, 265
 Скрябин Александр Николаевич 62, 106, 177, 237
 Слонимский Сергей Михайлович 157
 Собнак де 22
 Сомов Константин Андреевич 101
 Стасов Владимир Васильевич 45
 Стендаль 39, 114
 Стравинский Игорь Федорович

12, 65, 72, 100, 101, 106,
108, 182—183, 198, 271
Сюлли-Прюдом Франсуа Ар-
ман 60, 125, 262, 263

Танеев Сергей Иванович 6, 13,
52, 53, 54, 58, 59, 65, 66,
89, 131, 165, 182, 271
Тибо (Thibaud) Жак 5, 6, 89,
111, 116, 149, 269

Толстой Лев Николаевич 25,
71

Тома Амбруаз 44, 70, 78, 242
Тости Паоло 115

Тулуз-Лотрек Анри де 39
Тургенев Иван Сергеевич 38,
45, 48, 49, 52, 53, 56, 61, 65,
71, 269

Тьер Адольф 42

Тьерсо Жан Батист Элизе
Жюльен 271

Фавр (Favre) Макс 7, 267

Фет Афанасий Афанасьевич 48

Фильд Джон 31

Флобер Гюстав 26, 27, 38, 41,
45, 230

Фокин Михаил Михайлович 100

Фор (Faurge) Габриель 5, 19,
39, 64, 89, 106, 109, 267

Форе, прадед композитора 17

Форе Альбер, брат 18, 21

Форе Аман, брат 18, 25, 87

Форе Габриель, дед 17, 18

Форе Мари, жена 61, 62, 79,
81, 85, 87, 104, 106, 219, 225,
247, 254

Форе Мари-Антуанет-Элен,
мать 17, 19, 20, 21, 67, 90,
257

Форе Поль, брат 18

Форе Роза, сестра 18, 21

Форе Тусен-Оноре, отец 17,
18, 19, 21, 22, 23, 61, 67, 90,
257

Форе Фернан, брат 18, 87

Форе-Фрежье Бланш 8

Форе-Фрежье (Fauré-Fremiet)
Филипп 5, 20, 57, 62, 69,
109, 112, 129, 193, 223, 267

Форе-Фрежье Эммануэль 62

Фош Фердинан 111

Фошуа Рене 247, 252, 259, 260,
266

Франк Сезар 9, 41, 43, 48, 59,
60, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 91,
101, 108, 118, 182, 210, 220,
228, 229

Франс Анатоль 41, 67, 271

Фрежье Мари см. Форе Мари
Фрежье Эммануэль 32, 39, 61,
62, 81, 82, 97, 100

Хассельманс Альфонс 89

Хассельманс Луи 89, 107, 110

Хассельманс Маргарита 89, 107

Хентова Софья Михайловна
271

Хиндемит Пауль 198

Хохловкина Анна Абрамовна
271

Чайковский Петр Ильич 6, 49,
52, 53, 58, 65, 66, 71, 75,
88, 142, 165, 177, 271

Чекиджян Оганес 227

Черепнин Николай Николае-
вич 103

Шабрие Эммануэль 39, 43, 44,
46, 50, 58, 59, 70, 72, 75,
109, 133, 177

Шалюпт (Chalupt) Рене 123—
124, 267

Шалапин Федор Иванович 100
Шампион де Шамбоньер Жак
164

Шарпантье Гюстав 242

Швейцер Альберт 43, 226, 271

Шевийяр Камиль 89, 96

Шекспир Уильям 69, 264

Шёнберг Арнольд 11, 63, 82,
100, 198, 237, 271

Шмитт (Schmitt) Флоран 4,
79, 99, 100, 111, 117, 269

Шнеерсон Григорий Михайло-
вич 115, 271

Шопен Фридерик 3, 11, 31,
56, 62, 120, 147, 151, 196

Шоссон Эрнест 101, 113, 114,
133, 220

Шостакович Дмитрий Дмитри-
евич 171, 216

Штраус Рихард 89, 94, 246
Штраус Эмиль 61
Шуберт Франц 126, 127
Шудан Поль де 48, 51, 262
Шуман Роберт 11, 32, 58, 116,
126, 127, 147, 169, 176, 183,
196, 242

Эмбер Юг 17
Энгельбрехт Д. Е. 264
Энгр Доминик 32
Энди (Indy) Венсан д' 38, 43,
44, 52, 58, 59, 65, 68, 69, 70,
71, 82, 96, 97, 101, 110, 113,
114, 119, 127, 129, 133, 147,
210, 220, 242, 268

Энеску Джордже 4, 12, 79, 80,
81, 101, 271
Эррио Эдуар 13
Эстас Шарль 84
Эсхил 82, 84, 250, 265
Эткинд Марк 101, 271

Ю Жорж 43
Южель 93

Янкелевич (Jankélévitch) Вла-
димир 3, 5, 7, 8, 15, 113—
114, 116, 121, 130, 149, 151,
164, 171, 180 193, 195, 199,
232, 236, 268
Яроцинский Стефан 9, 271.

