

Г. ШНЕЕРСОН
Французская
Музыка XX века

Г. ШНЕЕРСОН

Французская
Музыка

XX

ВЕКА

*Издание второе,
дополненное и переработанное*

Издательство «Музыка» • Москва • 1970

Шнеерсон Г.

Французская музыка XX века. Издание второе, дополненное и переработанное. М., «Музыка», 1970.

576 с.

Научно-популярная монография посвящена рассмотрению важнейших тенденций в развитии французской музыки XX века, творчества ведущих композиторов и музыкальной жизни. Настоящее издание значительно переработано: в него включены новые материалы и сведения. Книга рассчитана на любителей музыки и на музыкантов-профессионалов.

9—1—2

791—70

78 И

От автора

Настоящая работа состоит из ряда очерков, посвященных важнейшим явлениям французского музыкального искусства XX века — становлению и развитию основных творческих течений и школ. Автор поставил перед собой задачу дать советскому читателю, интересующемуся современной французской музыкой, необходимые сведения о музыкальной жизни Франции, рассказать о наиболее значительных произведениях французских композиторов, коснуться их взглядов на искусство.

Время, о котором идет речь в настоящей работе, совпало с острейшими социальными и политическими конфликтами в жизни Франции, с тяжелыми испытаниями двух мировых войн, годами национального унижения под гнетом гитлеровских оккупантов, героической борьбой патриотов, участников движения Сопротивления. Все это, естественно, наложило глубокий отпечаток на художественную деятельность в стране, нашло отражение и в музыкальном творчестве.

Искусство всегда выражает свою эпоху. С наибольшей рельефностью это проявляется в литературе, изобразительном искусстве, театре, кино. Менее ощутимы эти связи в музыке — искусстве относительно более далеком от конкретной образности выражения идей и «вещественности» мира. И все же важнейшие жизненные явления эпохи, ее господствующая идеология находят свое убедительное воплощение также и в музыке. Теоретические высказывания наших французских коллег о музыке во всех аспектах — содержания, формы, стиля, тех-

нологии — нередко свидетельствуют об отличном знании предмета, мастерстве художественного анализа. Однако в этих работах редко присутствует попытка связать музыкальное явление с окружающей действительностью, оценить то или иное сочинение с позиций историко-социальной задачи времени. Эти труды, за немногими исключениями, не дают общей панорамы развития музыкального искусства на фоне общественной и политической жизни, рассматривая любые художественные события изолированно от исторических условий жизни французского общества.

На страницах книг и статей французских авторов можно найти немало интересных сведений, разнообразных документов, содержательных описаний произведений, проникательных наблюдений, связанных с творческими судьбами композиторов. Однако мы должны подходить к этим работам с известной настороженностью, учитывая давно уже сложившуюся во Франции традицию «музыкаловедского полнуса», выражающегося в изысканной «обтекаемости» суждений, редко указывающих на негативные явления, но зато слишком часто носящих апологетический характер.

Иное дело книги и литературные труды самих творцов новой французской музыки. Здесь помимо интереснейших высказываний о своих творческих принципах и произведениях можно найти очень острые критические замечания о современной музыке, о творчестве коллег. К числу таких трудов в первую очередь, конечно, следует отнести знаменитую книгу «Господин Крош — антидилетант» Дебюсси, книги Онеггера, Мийо, Дюка, Кеклена, Барро. В этих материалах читатель встречается не только суждения о музыке, но и живые зарисовки окружающей композитора жизни, взволнованные отклики на события времени, эстетические и исторические обобщения.

Важнейшим подспорьем в ознакомлении с современной французской музыкой, наряду с нотными изданиями, служат многочисленные грамзаписи, вышедшие в свет за последние десятилетия. Граммофонная пластинка дает возможность услышать, нередко в первоклассном исполнении, наиболее значительные произведения французской музыки от Дебюсси, Форе и Равеля до представителей так называемого авангарда.

Проследивая основные этапы развития французской музыки XX века, автор стремится представить достоверную информацию о событиях музыкальной жизни страны, о творческом пути ее крупнейших музыкантов. Сведения эти разбросаны в многочисленных работах французских историков и музыковедов, в музыкальной, и не только музыкальной, периодике, в мемуарной литературе и эпистолярной. Немало любопытных фактов автору удалось почерпнуть из дружеских бесед с деятелями музыкального искусства Франции; наконец, живым источником впечатлений было непосредственное соприкосновение с музыкальной жизнью Парижа — посещение концертов, театров, Парижской консерватории, Schola cantorum, Дома радио и телевидения и других музыкальных учреждений Франции.

Разумеется, в обзорной работе, охватывающей столь большой исторический период, невозможно дать отчет о творческих достижениях всех крупных французских композиторов XX столетия, привести обстоятельный разбор их важнейших произведений. Поэтому, в отличие от плана построения первого издания книги, в настоящем издании автор сконцентрировал внимание на относительно немногих творческих фигурах, оказывающих влияние на ход развития современного музыкального искусства Франции, с тем чтобы с наибольшей полнотой представить их читателю. Значительная группа современных композиторов, в том числе и ряд видных мастеров, пользующихся высоким уважением и международным престижем, представлена в одной из заключительных глав краткими биографическими очерками.

В первом издании автор уделил относительно много места жизненному и творческому пути Дебюсси. Принимая во внимание то, что за последние три-четыре года в Советском Союзе вышли в свет обстоятельные монографические работы, посвященные великому французскому композитору, автор счел целесообразным исключить из второго издания своей книги очерк о Дебюсси, ограничившись лишь напоминанием о его идейно-эстетических позициях.

Краткий очерк истории французской музыки последних десятилетий XIX века дан во Введении, где можно найти сведения о жизненном и творческом пути таких композиторов, как Сен-Санс, Массне, Шабрие, Форе,

д'Энди, творческие индивидуальности которых сложились в прошлом столетии. Хотя многие из этих крупных художников прожили значительную часть жизни в XX веке, все же их искусство и по содержанию и по стилю ближе к веку Берлиоза, Франка и Бизе, чем к новым поискам, характеризующим французскую музыкальную жизнь XX столетия.

Творчество французских композиторов новой школы — от Дебюсси и Равеля вплоть до представителей самого молодого поколения наших современников — вызывает живой интерес советских музыкантов и широких кругов любителей музыки. Все чаще и чаще на советской концертной эстраде и по радио звучат сочинения французских мастеров. Авторские вечера, в которых принимают участие виднейшие французские композиторы, лекции, прослушивания записей новых сочинений — все это пользуется неизменным вниманием советских слушателей.

В работе над вторым изданием, во многих разделах существенно отличающимся от первого, автор воспользовался критическими замечаниями и советами своих коллег И. Нестьева, В. Васиной-Гроссман, Г. Головинского, Ю. Вайнкопа, В. Цуккермана, которым он приносит искреннюю благодарность. С чувством живейшей признательности автор думает о своих зарубежных друзьях, помогавших ему советами, присылкой нотных материалов, грампластинок, книг, журналов, фотоснимков, рассказывавших ему о событиях французской музыкальной жизни, непосредственными участниками или свидетелями которых они были. Это — композиторы Ж. Орик, А. Соге, Р. Лушер, Д. Лесюр, П. Ле Флем, А. Жоливе, А. Дютйе, А. Барро, М. Ландовский. Ж. Шайе, А. Черепнин, М. Михаловичи, музыковеды и критики Р. Гофман, Г. Эрисман, Ж. Брюир, В. Федоров, директор парижской граммофонной фирмы «Le Chant du Monde» Ж. Руар.

Автор надеется, что эта книга послужит скромным вкладом в дело ознакомления советских читателей с важнейшими явлениями современной французской музыки и тем самым будет содействовать дружескому сближению музыкантов Советского Союза и Франции.

Введение

В работах французских историков музыки последние десятилетия XIX века нередко именуются «периодом французского музыкального ренессанса», а иногда даже — началом «третьего золотого века французской музыки»¹.

Конечно, в этих определениях сказывается известная склонность галльского ума к красивой фразе. Однако нельзя не признать, что к началу XX столетия музыкальное искусство Франции действительно пришло с весьма значительными достижениями в области симфонической, камерно-инструментальной и оперной культуры, выдвинув несколько первоклассных композиторов, творчество которых ознаменовало начало больших перемен в музыкальном искусстве не только Франции.

История музыкальной Франции последней трети прошлого столетия протекала в обстановке чрезвычайно обострившейся классовой борьбы. Концентрация промышленности и капиталов в руках крупнейших монополий и банков означала конец свободной конкуренции в области хозяйственных отношений, перестройку жизненного уклада, перерождение всех основ буржуазного гуманизма, традиций культуры, искусства, философии.

¹ См., например, книгу: Norbert Dufourcq. La musique Française. Paris, 1949. Согласно его исторической периодизации, «Первый золотой век», выдвинувший Жоскена де Пре, Окегема, Жане-кена, охватывает 1470—1570 гг., «Второй золотой век» — Люлли, Рамо, Куперен — 1660—1760 гг.

Отставая в развитии индустрии от США, Германии и Англии, Франция экспортирует огромные капиталы за границу в форме займов, превращаясь в государство-рантье, живущее на проценты с капитала. Характеризуя эту сторону империалистической политики Франции конца XIX века, Ленин писал:

«В отличие от английского колониального империализма, французский можно назвать ростовщическим империализмом»¹.

Долгие годы центральным вопросом политической жизни Франции той эпохи была борьба республиканских и монархических сил. Заговоры против республики, захватнические колониальные войны, спекуляции, грязные финансовые аферы (знаменитый «Панамский скандал», принесший разорение сотням тысяч мелких держателей акций), жестокие репрессии против рабочего класса, наступление монополий, повсеместно отесняющих интересы мелких предпринимателей, разорение крестьянства — вот атмосфера, в которой происходит процесс идеологического перевооружения французского общества.

Стремясь обеспечить себе международную поддержку, ввиду острых противоречий в Германии, Австрией и Англией, французская буржуазия ищет дружбы с царской Россией, предоставляя ей крупные займы, и в 1893 году заключает с ней военный союз. В 1896 году Париж с необычайной пышностью встречает царя Николая Второго; с ответным визитом в Петербург едет президент Феликс Фор.

Обострение политических противоречий в стране особенно рельефно проявилось в драматической эпопее дела Дрейфуса. Вся страна разделилась тогда на два лагеря — «дрейфусаров» и «антидрейфусаров». Политические страсти вокруг процесса, вдохновленного реакционной военщиной и клерикалами, сплотили все прогрессивные силы нации, активизировали общественно-политическую позицию таких выдающихся писателей, как Эмиль Золя, Анатоль Франс, Ромен Роллан. Не остались в стороне и французские музыканты. Решительную оппозицию по отношению к правящей клике заняли композиторы Альберик Маньяр и Шарль Кеклен.

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 27, стр. 362.

В ответ на усиление реакции возрастает политическая активность масс. В 1891 году рабочие города Фурми проводят первомайскую демонстрацию, встреченную залпами солдат, действовавших по приказу военного министра. Через год начались массовые стачки шахтеров, потрясшие экономику страны. Растет и ширится рабочее движение, возрождающееся после трагической гибели Парижской Коммуны, возникают рабочие профсоюзы, оформляется и начинает завоевывать авторитет у трудящихся революционно-марксистское крыло Рабочей партии.

Как бы ни отгораживалась от общественно-политической жизни художественная интеллигенция Франции, в своей лучшей части с презрением отметавшая антигуманистические тенденции империалистической буржуазии, творчество французских писателей, художников, композиторов в той или иной степени оказалось подверженным воздействию среды. Французские художники нередко искали выхода в искусстве эстетствующего символизма, деклариовавшего презрение к окружающей жизни. Так утверждается антисоциальный и антидемократический лозунг «искусство для искусства», ведущий к отрицанию реальной действительности как темы искусства ради выражения «сверхчувственного», «непознаваемого», «единичного».

Течения символизма в поэзии, импрессионизма в живописи, а затем и в музыке сосуществовали на протяжении десятилетий параллельно с другими тенденциями во французском искусстве, в том числе и с реалистической школой в литературе, критически осмысливающей социальные явления эпохи.

История французской культуры второй половины XIX столетия отмечена бурными столкновениями разных мировоззренческих и художественных течений. В литературе и искусстве той поры усиливается развитие противоборствующих идейных и творческих тенденций, хотя неизменную и активную поддержку властей ощущают лишь направления, представляющие официальные академические учреждения: Парижскую консерваторию, Академию искусств, ежегодные выставки-салоны. Но чем жестче осуществляется эта политика правящего класса, тем сильнее разгорается борьба за «новое искусство», вовлекающая молодые артистические силы.

«Новое искусство», в представлении примыкавших к этому лозунгу художников, должно было противостоять реакционной буржуазной действительности. В стремлении вырваться из оков официальной художественной политики многие молодые литераторы и художники очертя голову бросались на поиски неведомых эстетических горизонтов.

Восставая против «приземленного» искусства писателей и художников, выражающих чаяния и помыслы народа, поэты-символисты звали к передаче субъективного восприятия действительности. На место реалистического жизненно правдивого художественного образа они выдвигали туманный символ, допускающий различные толкования, таящие в себе неопределенные намеки.

Литературное направление символизма, возглавляемое поэтами Малларме, Верленом и Рембо, на первом этапе своего развития находилось в резкой оппозиции к правящим буржуазным классам; оно было гонимо официальной критикой, что дало основание Верлену называть себя и группировавшихся вокруг него молодых литераторов «проклятыми поэтами». Несмотря на искренность протеста этих поэтов против разлагающих влияний буржуазной идеологии, философия и эстетика символизма объективно все же играли реакционную роль, уводя художника от животрепещущих проблем современности, отвлекая его от общественной жизни в мистическую, сугубо субъективную «темную» сферу подсознательного, интуитивного, потустороннего. Тем не менее творчество лучших поэтов-символистов обогатило французскую литературу замечательными по мастерству формы произведениями. Среди этих поэтов были ярко талантливые люди, искренне стремившиеся к свободе творческого самовыражения, обладавшие тонким вкусом, живой фантазией и сердечным теплом.

Невозможно отрицать значение символистской поэзии в развитии новой стихотворной техники. Стефан Малларме, Поль Верлен, Артур Рембо виртуозно пользовались звуковой природой слова, его тембром, напевностью интонаций. Они стремились к музыкально-текущим фразам, вызывающим в сознании читателя неясные образы-резонансы.

Верлен, не только крупнейший поэт символизма, но и теоретик этого направления, прямо выдвигает требо-

вание «музыки прежде всего». Слово в поэзии, учил он, эквивалент музыкального тона, звучащий художественный символ, таящий в себе множество значений.

18 сентября 1886 года в газете «Фигаро» был напечатан «Манифест символизма», сыгравший важную роль в утверждении теории и эстетики французского символизма. К этому времени сформировался кружок литераторов, художников и музыкантов, группировавшихся вокруг Малларме. Это были, помимо Верлена и Рембо, Анри де Ренье, Поль Фор, Эдуард Дюжарден. Позднее к ним примкнули Поль Валери, Франсис Жамм, Андре Жид, Поль Клодель, художники Жак Бланш, Фантен-Латур. Постоянным посетителем знаменитых «вторников Малларме» был и молодой Клод Дебюсси. Здесь в интимных беседах с «королем поэтов» Малларме, в спорах о смысле искусства утверждались основы символистской эстетики.

В конце века во Франции усиливаются идеалистические и религиозные тенденции в литературе и искусстве. В творчестве отдельных художников преобладают проблемы «отрешения от реальностей жизни», попытки «духовного очищения» через католицизм. Ряд французских писателей становится на позиции восхваления империализма (Шарль Моррас, Морис Баррес, Поль Адан), апологии колониальных завоеваний (Клод Фаррер, Луи Бертран, Пьер Лоти).

Однако символизм, экзотика колониального романа и декадентствующий католицизм — это далеко еще не вся французская литература 80-х и 90-х годов. Острейшие социальные противоречия, накаленная политическая атмосфера вызывают решительное идеологическое размежевание в среде художественной интеллигенции. В эти же годы творят крупнейшие писатели Франции, сохранившие кровную связь с критическим реализмом первой половины XIX века, продолжившие высокие демократические традиции гуманистического творчества корифеев французской литературы прошлых столетий. Напомним лишь несколько имен писателей, хорошо известных и горячо любимых и в нашей стране — Эмиль Золя, Ги де Мопассан, Альфонс Доде, Жюль Верн, Октав Мирбо, Жюль Ренар, Анатоль Франс, Ромен Роллан. Творчество этих замечательных художников отразило многие стороны общественной жизни Франции, глубоко раскры-

до острые конфликты эпохи, показало новых героев в современной исторической обстановке. Произведения этих великих писателей-реалистов обогатили мировую литературу блестящими образцами передовой художественной мысли.

Революционно-демократические традиции поэзии Великой французской буржуазной революции и Парижской Коммуны, замечательное песенное наследие Пьера Беранже, Пьера Дюпона, Эжена Потье нашли свое продолжение в творчестве десятков народных поэтов-певцов — шансонье.

В. И. Ленин любил и высоко ценил искусство парижских шансонье. Как рассказывает Н. К. Крупская, Владимир Ильич не раз ходил в кафе и пригородные театрики Парижа, чтобы послушать выступления народных поэтов-певцов.

Рабочий поэт Эжен Потье — активный участник Парижской Коммуны — создал бессмертные стихи «Интернационала». Их положил на музыку другой рабочий — Пьер Дежейтер — скромный участник самостоятельного музыкального кружка в городе Лилле.

Идейно-художественное и агитационное значение международного пролетарского гимна «Интернационала» получило высокую оценку В. И. Ленина. Он называл Э. Потье «одним из самых великих пропагандистов посредством песни».

Литература Франции рассматриваемой эпохи не раз выступала с протестом против империалистической реакции и всех связанных с ней явлений. Параллельно с течениями, уводившими художника от событий времени, от задач борьбы за правду и социальную справедливость, развивались передовые направления, формировавшие гуманистические взгляды и принципы, звавшие к борьбе за социальные преобразования, за гражданственность и демократическую идейность.

В последней трети XIX века во Франции наблюдается чрезвычайное усиление интереса читающей публики к русской литературе. Толстой, Тургенев, Достоевский, Гоголь, Гончаров переводятся на французский язык, издаются массовыми тиражами. На французской сцене ставятся инсценировки романов Достоевского «Преступление и наказание», Толстого «Анна Каренина». Влияние русского романа на творчество крупнейших фран-

цузских писателей признают и сами писатели, и французские искусствоведы.

«Русское движение» во Франции, в частности увлечение Толстым, ярко отражено в замечательной работе Ромена Роллана «Жизнь Толстого»:

«Я никогда не забуду тех дней, когда я учился понимать его. Это было в 1886 г. После нескольких лет глухого прорастания чудесные цветы русского искусства вдруг взошли на французской почве. Все издательства с лихорадочной быстротой стали выпускать переводы книг Толстого и Достоевского... За несколько месяцев, за несколько недель нам открылись творения необъятно великой жизни, в которых отразился целый народ, целый неведомый мир»¹.

Вместе с русской литературой во Францию проникает и русская музыка. На Всемирной выставке 1889 года в Париже французская публика и музыканты познакомились с сочинениями Глинки, Даргомыжского, Балакирева, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Глазунова, Лядова и Кюи. Дирижировали симфоническим оркестром Римский-Корсаков и Глазунов. Концерты эти прошли в атмосфере горячего интереса. Как и в литературе, французы открыли в творениях Глинки, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова «целый неведомый мир», искусство глубоко оригинальное, корнями своими уходящее в почву народной жизни, народного творчества. О влиянии русского искусства на развитие французской музыки мы еще будем говорить в главах, относящихся к XX столетию. Сейчас же, касаясь проблем становления новых течений во французской музыке, и прежде всего течения музыкального импрессионизма, мы считаем необходимым напомнить о русских влияниях, которые несомненно помогали Дебюсси в его борьбе за «освобождение от немецкой музыкальной зависимости».

*

В истории французского искусства течение импрессионизма в живописи, а затем и в музыке занимает особое и очень заметное место. В перспективе времени оно зачастую представляется нам как некое стилистическое,

¹ Ромен Роллан. Соч., т. 2. М., 1954, стр. 219.

эстетическое и даже технологическое единство. Между тем история этого течения в живописи говорит о сложных процессах становления принципов нового искусства, острых творческих разногласиях и столкновениях внутри группы художников, составляющих цвет и славу импрессионизма. Как мы знаем теперь из целого ряда серьезных исторических исследований, французские живописцы, примкнувшие к течению импрессионизма, были вынуждены многие годы бороться не только против сильнейшего давления со стороны академических кругов, буржуазной прессы и соответственно настроенной ими публики, но и вести свою «междоусобную войну», вносящую раздоры и отчуждение среди мастеров, казалось бы примыкавших к одному лагерю. Становление и расцвет импрессионизма, его постепенная деградация, а затем и перерождение в другие течения — дело нескольких десятилетий, примерно от середины 60-х годов до начала XX века.

Зарождение импрессионизма в музыке, родоначальником которого и ярчайшим представителем был Клод Дебюсси, относится к середине 90-х годов, когда отвергаемый долгое время официальными кругами и критикой импрессионизм в изобразительном искусстве, наконец начал получать признание публики.

В отличие от поэтов-символистов, порвавших с объективной реальностью, художники-импрессионисты ставили своей целью как можно полней и ярче отобразить окружающий мир, и прежде всего природу. При этом их подход к внешнему миру основывался на непосредственных впечатлениях художника, видящего предмет во всем богатстве переливающихся красок, расплывчатости контуров и форм, поглощаемых и рассеиваемых случайной игрой света и теней.

Искусство импрессионистов решительно противостояло академической рутине, слепому подражанию античности, ложно понимаемой традиции прошлого, поддерживавшейся Академией, ежегодными выставками-салонами и критикой. Идя наперекор официальным канонам живописи той эпохи, художники-импрессионисты запечатлели на своих полотнах облик современной им Франции — очарование парижских бульваров и переулков, залитых солнцем водоемов, пригородов Парижа, непринужденные сценки веселых народных гуляний, образы простых лю-

дей — крестьян, рабочих, служанок, продавщиц, прачек, лодочников, своих друзей — художников, их друзей. Они отказались от мифологических, исторических или литературных сюжетов в пользу живой современности.

«Художник должен писать только то, что он видит, и так, как он видит» — таков был один из лозунгов нового искусства.

Для реализации его импрессионисты выработали своеобразную живописную манеру, новую технику письма, великолепно передающую изменчивые краски природы, вибрирующие солнечные блики на листьях деревьев, прозрачную дымку туманов. Неясность контуров движущихся форм отнюдь не мешала им правдиво передавать объекты окружающего мира. Импрессионистская живопись, особенно первого периода, отличалась живым оптимистическим тоном, светлым радостным колоритом.

Наиболее значительными мастерами этого искусства были Эдуард Мане, Клод Моне, Пьер-Огюст Ренуар, Поль Сезанн, Камилль Писсаро, Эдгар Дега — талантливейшие художники, отвергнутые современной им критикой, долгое время не допускавшиеся к участию в официальных парижских выставках-салонах. Стремясь возможно правдивей передать впечатления от объективной действительности, эти живописцы в своей манере, по-новому выражали реалистические тенденции.

Вместе с тем их внимание концентрировалось главным образом на отображении внешней стороны явлений, без проникновения в сущность окружавших их социальных условий, исторических событий. Испытав на себе тяжкий гнет буржуазной действительности, предвзятое непонимание со стороны «хозяев жизни», горькую нужду и унижения, они все же не смогли найти опору в глубоком постижении задач политической борьбы против гнета правящего класса, запечатлеть в своем искусстве общественные движения, драматические коллизии своего времени.

Очень верно сказал Луи Арагон: «Ни один из художников-импрессионистов до конца своей жизни не написал своего «Я обвиняю»¹. Несмотря на то, что термин «му-

¹ Арагон здесь имеет в виду знаменитое письмо Эмиля Золя, разоблачавшее реакционное правительство Франции и продажных судей, приговоривших заведомо невиновного Дрейфуса к пожизненной каторге.

зыкальный импрессионизм» прочно обосновался в истории современной музыки, попытки установить общность этого течения в музыке и в живописи, провести аналогии между ними до сего времени еще далеко не привели к единой позиции. Как известно, еще при жизни Дебюсси писатель и критик Андре Сюарес считал необходимым утверждать, что тот, кто сравнивает Клода Моне и Клода Дебюсси, «лишен как глаз, так и ушей». Заявление это, конечно, было сделано в пылу полемики с теми, кто пытался вывести эстетику и стиль Дебюсси непосредственно из опыта и техники импрессионистской живописи.

Музыкальный импрессионизм проявился прежде всего в широком и смелом обновлении гармонических и колористических средств, призванных выражать мимолетные впечатления, изменчивые настроения, тонкие и неясные душевные движения. Импрессионисты немало сделали для того, чтобы выйти за пределы классической и романтической гармонии, ослабить функциональную зависимость между мелодикой и гармонией, создав новые условия для самостоятельной жизни аккордов, выполняющих в первую очередь колористическую роль. Они высвободили музыкальную форму из оков симметрии классических норм. В арсенал своих выразительных средств импрессионисты включили расширенные гармонические комплексы — нонаккорды, шести- и семизвучные вертикали, натуральные и пентатонные звукоряды, целотонную гамму, нечетные тактовые группы при расплывчатости метрики. Много нового было внесено и в искусство инструментовки, особенно в сферу темброво-колористическую.

Обращение Дебюсси к импрессионизму не было, конечно, обусловлено каким-либо заранее обдуманном решением. Композитор вряд ли сознавал, что найденные им выразительные средства, новый музыкальный язык войдут в историю под наименованием музыкального импрессионизма. Больше того, известны высказывания Дебюсси, в которых он не без сарказма высмеивал самый термин «импрессионизм» в применении к музыке, считая его «удобным лишь для того, чтобы уничтожить себе подобных».

Тем не менее невозможно отрицать общность эстетических принципов и даже техники, определяющих лицо

импрессионистской живописи и импрессионистской музыки. И здесь и там заметно стремление передавать образ внешнего мира через непосредственное, свободное от интеллектуального подхода, субъективное восприятие художника. И здесь и там на язык световых пятен, красок, звуков переводится не внешний облик предметов, но впечатления-образы, единичные ощущения, возникшие в сознании художника или композитора. И здесь, и там отсутствуют остронапряженные драматические сюжеты.

Если импрессионистская эстетика явилась достоянием значительной группы крупных французских художников второй половины XIX столетия, породив одно из самых заметных движений в живописи нового времени, то зарождение и первые шаги музыкального импрессионизма, по существу, связаны с именем только одного Клода Дебюсси. В его арсенале нашлись все средства для воплощения новой музыкальной концепции отражения действительности, для решительного пересмотра основ гармонического языка классицизма и романтизма. Дебюсси сильно поколебал систему тонального мышления, повысив интерес музыкантов к самодовлеющим красочным созвучиям, тембровым находкам, к диссонансам вне их функциональной роли в движении гармонической ткани.

Подобно тому как у Моне, Ренуара или Сислея линии исчезают под тонко нюансированными красочными пятнами, так и у Дебюсси мелодическое начало отступает на второй план, освобождая место для игры непрерывно вибрирующих гармоний, сотканых из утонченных и редких созвучий — параллельных нонаккордов, кварто-квинтовых последований, неразрешенных диссонансов.

•

Картина музыкальной Франции конца XIX столетия, когда формировалась творческая индивидуальность Клода Дебюсси (род. 22 августа 1862 г. в Сен-Жермен ан Лэ, ум. 25 марта 1918 г. в Париже), чрезвычайно пестра. В эти годы работали Сезар Франк и Камиль Сен-Санс, Венсан д'Энди и Габриэль Форэ, Жюль Массне и Эдуар Лало, Эммануэль Шабрие и Поль Дюка. Еще были действенны традиции Берлиоза, Гуно, Бизе. Мно-

гие французские музыканты находились в те годы под сильным воздействием Вагнера, его преобразовательных идей в опере, его открытий в инструментовке.

Говоря о влиянии Вагнера на французскую музыку конца прошлого века, Анри Барро в своей содержательной работе «Франция и западная музыка» напоминает о том, что многие французские композиторы с величайшим трудом смогли отстоять свой курс в бурном потоке вагнеровских влияний. «Никто из них,— пишет Барро,— не ощущал достаточно прочно своей головы на достаточно широких плечах, чтобы смело выступить против чародея, противопоставить его колдовству индивидуальный или объединенный протест... Но вот пришел освободитель в лице Клода Дебюсси, горячего вагнерианца в молодости, как и все другие, но слишком богато одаренного творческим гением, ясным умом и верным вкусом, чтобы долго подвергаться атаке этой подрывной силы»¹.

Именно новаторскому гению Дебюсси Франция обязана тем, что в XX веке французская музыка заняла одно из важнейших мест в мировой музыкальной культуре. После смерти Вагнера, Брамса, Листа и Верди во главе западноевропейской музыки становятся композиторы Франции, искусство которых развивается по своим путям, во многом отличным от путей немецкой и итальянской школ.

Дебюсси вошел в историю музыки как ярчайший представитель музыкального импрессионизма, родоначальник и идеолог этого течения. Как уже говорилось, сам Дебюсси был далеко не согласен с подобной квалификацией. По-разному подходят к этой достаточно сложной проблеме и некоторые современные французские музыковеды. Не отрицая, конечно, глубоких импрессионистских корней искусства Дебюсси, его исключительной роли в формировании нового стиля, оказавшего столь сильное влияние на развитие французской, и не только французской, музыки, они вполне резонно указывают на необходимость дифференцированного подхода к творческому наследию великого композитора.

Так, Анри Барро считает правильным отнести к импрессионистскому стилю почти всю фортепианную музы-

¹ Henry Barraud. La France et la musique occidentale. Paris, 1957, p. 113.

ку Дебюсси, его оркестровые «Ноктюрны». Но уже симфонические эскизы «Море», отличающиеся солидной структурой, четким рисунком и пластичностью форм, по мнению Барро, с трудом могут быть отнесены к импрессионистскому письму. Еще менее термин «импрессионизм» может быть применен в отношении тех произведений Дебюсси, где на первый план выступает человеческая личность, характеры, переживания. Барро имеет в виду такие произведения, как «Пеллеас и Мелизанда», «Мученичество св. Себастьяна».

«Как видим,— пишет Барро,— это слишком общо судить о творчестве Дебюсси, заключая его в рамки импрессионистской эстетики. Конечно, в нем есть Клод Моне, но есть в нем и Сезанн»¹.

Дебюсси — до мозга костей французский художник. Корни его искусства уходят глубоко в почву французской культуры, давшей миру целую плеяду полифонистов XIII—XV веков, породившей таких истинно французских гениев, как Куперен и Рамо. Никакие зарубежные влияния (а они были: Палестрина, Бах, Моцарт, Шопен, Лист, Вагнер, русские композиторы, Испания, экзотический Восток) не смогли изменить глубоко национальный творческий облик Дебюсси. Музыка Дебюсси по характеру своему, по душевному строю и внутренней интонации всегда национальна, всегда сливается с глубинными потоками народной песенности, французской лирической поэзии.

При этом — поразительная свобода в использовании художественных средств, свобода, доступная только великим новаторам, для которых традиция не свод «проверенных установлений», сковывающих творческую фантазию, но животворящая, действенная сила.

Художественное наследие Дебюсси велико и многогранно. Он дал новое направление французской музыкальной мысли и в области оперы («Пеллеас и Мелизанда»), и в симфонической музыке («Послеполуденный отдых Фавна», «Ноктюрны», «Море», «Образы»), и в произведениях для фортепиано, для камерных ансамблей, для голоса.

Анализу этих произведений, исследованию стиля этой музыки, новаторских открытий композитора в гар-

¹ Там же, стр. 120.

монии, инструментовке, полифонии, так же как и его жизнеописанию, посвящено великое множество специальных работ зарубежных и советских авторов. В 1965 году вышел обстоятельный, солидно документированный труд Ю. Кремлева «Клод Дебюсси», к которому автор в первую очередь отсылает читателей данной книги. Подробные и penetrating разборы сочинений Дебюсси можно найти в книгах Ю. Крейна — «Симфонические произведения Дебюсси» и «Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля». Обширный фактический материал содержат книги К. Розеншильда «Молодой Дебюсси и его современники» и И. Мартынова «Клод Дебюсси».

*

Дебюсси оставил чрезвычайно ценное для понимания его творческой личности литературно-критическое и эпистолярное наследие. В 1921 году, через три года после смерти композитора, в Париже вышла книжка «Господин Крош — антидилетант», в которую вошла часть статей Дебюсси, публиковавшихся на протяжении ряда лет во французской периодической печати. Мы находим здесь статьи по музыкально-критическим проблемам — беседы «господина Кроша — антидилетанта», под именем которого скрывается сам Дебюсси, интересные высказывания о Бетховене, Вагнере, Глюке, Мусоргском, Рамо, Григе, Франке, Берлиозе, Массне, Гуно, Рихарде Штраусе, д'Энди, Дюка, Никише. Множество метких суждений и любопытнейших признаний содержится в его письмах к друзьям и к коллегам-музыкантам. Дебюсси исключительно субъективен в своих оценках художественных явлений прошлого и современности. Он не хочет признавать никаких авторитетов, решительно восстает против академических шаблонов и готовых формул. Его идейные установки и эстетические симпатии во многом противоречивы и непоследовательны. И тем не менее в высказываниях Дебюсси мы находим драгоценные зерна тех мыслей и художественных тенденций, которые, в конечном итоге, определили прогрессивное значение Дебюсси в музыкальном искусстве Франции. Дебюсси был первым композитором в космополитически настроенной среде французских музыкантов конца прошлого века,

глубоко осознавшим свое призвание продолжить и защитить национальную французскую традицию в музыке. И это он сделал не только своей музыкой, но и своим словом (статьи о Вагнере, весьма язвительное «Открытое письмо кавалеру Глюку»). В своей знаменитой статье о Рамо он призывает возродить забытые национальные традиции:

«Мы имели, однако, чисто французскую традицию в творчестве Рамо, сотканном из изящной и полной очарования нежности, верных интонаций, точной декламации в речитативах, без подделки под немецкую глубину, без этой мании стучать кулаком по столу, разъясняя до потери сознания: «Вы просто куча круглых идиотов, неспособных ничего понять, и если вас заранее не убедить, вы всегда будете «попадать пальцем в небо». Остается лишь пожалеть, что французская музыка так долго следовала путями, которые предательски уводили ее от этой ясности выражения, этой точности и собранности формы — отличительных свойств французского гения»¹.

Весь творческий путь Дебюсси — служение этой идее. Он непоколебимо верил в силу французского гения. Он верил в то, что музыка обладает несравненной способностью передавать образы окружающего мира, живописать звуками впечатления от созерцания «непроходимой гущи лесов», «таинственного слияния шорохов листвы и ароматов цветов».

Дебюсси был твердо убежден в животворящей силе национального начала в искусстве. Вот его многозначительные слова, обращенные к молодому Стравинскому (из письма от 24 октября 1915 года): «Дорогой Стравинский, Вы великий художник. Всеми силами стремитесь быть великим русским художником. Это так замечательно — принадлежать своей стране, быть привязанным к родной земле, подобно простому крестьянину!»².

Влияние Дебюсси сказалось на развитии музыки XX века не только на родине композитора, но и во многих странах мира. В разной мере открытия Дебюсси в обновлении музыкального языка, его замечательные гар-

¹ Claude Debussy. *Monsieur Croche Antidilettante*. Paris, 1921, p. 107.

² Igor Stravinsky and Robert Craft. *Conversation with Igor Stravinsky*. London, 1958—1959, p. 48.

монические, колористические и оркестровые находки нашли свое отражение и развитие в музыке Стравинского, Бартока, Мануэля де Фалья, Альбениса, Казеллы, Малипьеро, Респиги, Делиуса, Воана Уильямса, Шимановского, Вила-Лобоса.

*

Париж 80—90-х годов был одним из центров вагнерианства. Увлечение Вагнером захватывало широкие слои французской художественной интеллигенции, находя сильную поддержку и в композиторской среде. В 1885 году в Париже был создан специальный «Вагнеровский журнал» (*La Revue Wagnerienne*), просуществовавший около четырех лет. Среди лиц, сотрудничавших в этом журнале, были далеко не одни музыканты, но и литераторы, философы, художники, в том числе и из окружения Малларме и Верлена. Об интенсивности влияния вагнеровской музыки и вагнеровских идей на парижских меломанов и литераторов убедительно рассказывает в своей книге «Полвека французской музыки» видный французский музыковед Жюльен Тьерсо:

«С того момента, как появился «Парсифаль» (1882), и в течение многих лет после смерти его автора вагнеровские чары казались неотразимыми и никто не мог устоять перед ними. Они сказались не только на вкусах музыкантов, но и на их произведениях. Было время, когда все хотели стать Вагнерами, и эта мода чуть не погубила все лучшие национальные свойства французской музыки»¹.

О значении Вагнера и вагнеровских идей в жизни французского искусства говорит Ромен Роллан в своем известном «Очерке музыкального развития Парижа начиная с 1870 года». Он вспоминает о «вагнеровских триумфах», начало которым положили концерты под управлением Шарля Ламуре в 1882 году.

«Энциклопедическая личность Вагнера, его обширный творческий ум затронули не только музыку, но и весь театр, а заодно и поэзию и даже пластические иску-

¹ Цит. по книге: «Французская музыка второй половины XIX века». Сборник переводных работ под редакцией М. С. Друскина. М., Изд. «Искусство», 1938, стр. 116.

ва. Можно сказать, что с 1885 года его творчество оказывает прямое или косвенное воздействие на всю художественную мысль передовой части парижского общества, и даже более того — на ее религиозные и моральные идеи»¹.

Однако в 90-х годах начинается реакция против вагнеровского поветрия. «Сильный западный ветер начинает спадать. Он поворачивает к северу. Начинают заявлять о себе скандинавские и русские веяния» (Р. Роллан).

В сознании французских музыкантов и демократической публики пробуждается тяга к национальной самостоятельности в искусстве. Французы ждут от своих композиторов произведений, связанных с жизнью и культурой родной страны, основанных на национальной традиции. Такими произведениями им представляются оперы Альфреда Брюно «Мечта» (1891), «Осада мельницы» (1893), «Мессидор» (1897), написанные в сотрудничестве с Эмилем Золя на современные сюжеты из жизни французских трудящихся. О простых людях повествует и широкопопулярная в свое время опера Гюстава Шарпантье «Луиза» (1900). Хотя эти оперы по своим художественным достоинствам не могли соперничать с могучими музыкальными драмами Вагнера, тем не менее они сыграли немалую роль в процессе постепенного избавления французского музыкального театра от вагнеровского влияния.

В уже цитировавшихся «Очерках музыкального развития Парижа» (написанных в 1904 году для серии «Die Musik», выходявшей в Берлине под редакцией Рихарда Штрауса) Ромен Роллан набросал широкую картину «поразительного величия французских музыкальных учреждений». Рассказывая о важнейших творческих явлениях и о деятельности музыкальных учреждений Парижа той эпохи, он не устает подчеркивать тенденцию многих французских музыкантов строить свою независимую национальную культуру.

Но как бы ни было велико его чувство гордости за возрождающуюся музыкальную культуру Франции, великий писатель-гуманист не может примириться с удушливой социальной атмосферой, в которой развивается

¹ Ромен Роллан. Музыканты наших дней. Л., 1935, стр. 415.

французская музыка. Ни один исследователь истории музыкального искусства Франции конца XIX — начала XX века не может пройти мимо замечательных страниц романа о жизни немецкого музыканта Жана Кристофа, посвященных годам его пребывания в Париже. «Ярмарка на площади» не только жизненно правдивое описание артистического быта французской столицы той эпохи, но и гневное обличение реакционной буржуазии Третьей республики, способствовавшей процветанию самодовольного академизма, защищавшего косные, консервативные художественные принципы. Гнетущая атмосфера сытого мещанства служит благодатной питательной средой для «замысловатых игрушек», создаваемых некоторыми композиторами. Забавляться этими игрушками могут «лишь глубокая старость и раннее детство».

Как бы ни была трудна жизнь настоящего музыканта в условиях «Ярмарки на площади», Жан Кристоф не теряет веры в свое призвание. Он начинает замечать вокруг себя «яркие, причудливые огоньки» подлинного французского искусства, свет которых пробивается сквозь все завесы тумана. Его внимание привлекает Дебюсси — «светильник, горевший в тумане».

Эти «яркие огоньки», эти «свободные музыканты», к которым страстно тянется Кристоф, и составляли подлинную силу французской музыки, ее гордую душу, ее мысль, ее будущее.

А вокруг и рядом копошится «музыкальная чернь», у которой «не возникает никаких вопросов, кроме вопросов формы. О чувстве, о характере, о жизни — ни слова!»

«Ярмарка на площади» — одно из великих творений французской реалистической литературы, обличающее деградацию буржуазного общества, отстаивающее народность и жизнелюбие подлинно новаторского искусства.

*

8 ноября 1890 года в Париже скончался Сезар Франк (род. 10 декабря 1822 г. в Льеже) — выдающийся композитор, органист и педагог. Долгие годы он оставался в тени, получив настоящее международное признание лишь после смерти. Бельгиец по происхождению, он прожил полвека в Париже, почти неизвестный

широкой публике, но окруженный группой верных и преданных учеников. Художественные симпатии влекли его к классическим формам, к возвышенной и строгой патетике, близкой по духу Баху и старым французским полифонистам. Помимо своей воли, этот скромный органист, свыше тридцати лет игравший в церкви св. Клотильды, оказался главой школы, учителем целого поколения французских музыкантов. Можно сказать, что с Франка начался новый период в развитии французского симфонизма.

Среди учеников Франка следует прежде всего назвать Венсана д'Энди (род. 27 марта 1851 г. в Париже, ум. там же 2 декабря 1931 г.) — крупного композитора и педагога, воспринявшего от своего учителя горячую любовь к искусству полифонистов XV—XVII веков. Вместе с композитором Шарлем Бордом и органистом Александром Гильманом д'Энди основал в Париже Schola cantorum, ставшую центром пропаганды старинной церковной музыки, а также искусства великих полифонистов Палестрины, Шютца, Баха, Генделя, французских мастеров Люлли, Рамо, Куперена и, конечно, Франка.

Вторым важнейшим источником, питавшим творческое мировоззрение д'Энди, был Вагнер, с музыкальными драмами и теоретическими работами которого он познакомился во время своего первого посещения Байрейта в 1876 году. С тех пор д'Энди постоянный посетитель вагнеровских фестивалей, горячий приверженец художественных принципов великого немецкого композитора.

Многие годы вагнеровская музыкальная драматургия служила для д'Энди высшим образцом. Влияния Вагнера нетрудно обнаружить в тематике и музыкальном языке таких сочинений молодого д'Энди, как симфоническая трилогия «Валленштейн» (1873—1879) по поэме Шиллера, драматическая поэма «Песнь колокола» (1879—1883), симфоническая баллада «Зачарованный лес» (1878), и особенно опера «Фервааль» (1881—1895).

Широко известна характеристика творческого облика д'Энди, данная Роменом Ролланом:

«Ясность! Это отличительная черта ума д'Энди. В нем нет никаких теней... Не существует склада ума более французского. Его часто называли вагнерианцем; действительно, влияние Вагнера на него было очень сильно. Но даже тогда, когда влияние это сказывается явст-

веннее всего, оно поверхностно: дух его совершенно иной. Вы найдете в «Ферваале» несколько деревьев из леса «Зигфрида»; но самый лес уже не тот: в нем прорублены аллеи, свет проникает в пещеры Нибелунга»¹.

По мере созревания таланта и мастерства д'Энди все больше привлекает национальная французская тематика; он ищет вдохновения в близких ему образах французской народной жизни, с увлечением собирает и обрабатывает народные песни², создает одно за другим произведения, тематически связанные с жизнью и культурой страны. Назовем лишь несколько сочинений такого рода — симфония в трех частях «Летний день в горах», «Фантазия на французские народные темы» для гобоя и оркестра, «Симфония на тему горной французской песни» для оркестра и фортепиано, опера «Чужой» (1898—1901), ряд камерных сочинений.

Биографы композитора неохотно вспоминают о его музыкальной драме «Легенда о св. Христофоре» (1908—1915), написанной на собственное либретто. Это чрезвычайно громоздкое, эклектическое по стилю произведение было задумано в качестве своеобразной антисемитской манифестации и критики политики правительства III Республики по отношению к католической церкви. Поставленная в 1920 году на сцене Гранд оперá, пьеса выдержала лишь три представления. Этим сочинением д'Энди подчеркнул свою реакционную идеологическую позицию в общественной жизни Франции и одновременно попытался бросить вызов всем новым течениям во французской музыке. Провал «Легенды о св. Христофоре» нанес чувствительный удар самолюбию композитора и отозвался на его дальнейшем творчестве.

Значение д'Энди в истории французской музыки не ограничивается только композиторской и исполнительской деятельностью. Энциклопедические знания музыки прошлых веков и врожденный педагогический дар не могли не привести его к плодотворной музыкально-воспитательской деятельности. Еще при жизни Франка д'Энди приобщился к музыкальной педагогике, видя в

¹ Ромен Роллан. Музыканты наших дней, стр. 336.

² Сборники «Chansons populaires du Vivarais et du Veriers» для голоса с фортепиано (1892, 1900, 1930). «Chansons populaires françaises» для смешанного хора (1924, 1927, 1930).

ней один из путей распространения религиозно-эстетических идей своего учителя. В уже цитировавшейся работе Ромена Роллана говорится о неутомимой педагогической деятельности д'Энди, который дает уроки «из удовольствия обучать, служить своему искусству и помогать художникам. Он управляет школами, берется за самую неблагодарную, но особенно необходимую работу по преподаванию, чуть ли не ищет ее. Или же он благоговейно предается изучению прошлого, возрождению какого-нибудь старого мастера»¹.

Много сделав для подъема музыкального образования и распространения национальной французской культуры, д'Энди вместе с тем на протяжении всей своей жизни остался упорным и ярким вагнерианцем, выступавшим нередко с утверждениями о полной зависимости современной ему французской музыки от вагнеровских идей.

Сплошной апологией Вагнера и его взглядов на искусство является книга Венсана д'Энди, написанная уже в конце 20-х годов нашего столетия². С рвением, достойным лучшего применения, этот маститый художник, достигший уже почти восьмидесяти лет, воспитатель нескольких поколений французских композиторов, пытается утверждать, что вся французская музыка, начиная с последней четверти XIX века и вплоть до 20-х годов нашего столетия, развивалась под благотворным воздействием Вагнера. Он называет Вагнера «спасителем и руководителем» французской музыки (*sauveur et conducteur*) конца XIX века, периода, когда «наша музыкальная драма пала так низко». Он сознательно игнорирует и принижает значение Гуно, Бизе, Массне и других больших композиторов, прославивших французскую оперу отнюдь не подражанием вагнеровским образцам.

После создания в 1871 году Национального музыкального общества, среди руководителей которого были Сен-Санс, Франк, Шоссон, Форе и д'Энди, начинается новый этап в истории французской музыки. На концертной эстраде появляются произведения камерных жанров: квартеты, квинтеты, трио, инструментальные сона-

¹ Ромен Роллан. Музыканты наших дней, стр. 343.

² Vincent d'Indy. Richard Wagner et son influence sur l'art musical française. Paris, 1930.

ты, создаваемые в расчете на исполнение в концертах общества. Как утверждает д'Энди, в поисках новых художественных средств для выражения своих мыслей и чувств молодые французские композиторы неизбежно обращаются к Вагнеру. У него они заимствуют новые гармонические идеи, новые приемы письма.

«Благодаря прилежному изучению вагнеровских партитур,— пишет д'Энди,— наши музыканты, вооруженные хорошим знанием классических традиций, избежали ловушек, расставленных на их пути коммерсантами от искусства. Сосредоточив свои усилия для достижения общей цели, они смогли в течение примерно сорока лет удерживать на большой высоте симфоническое искусство нашей страны. А если говорить о наиболее значительных произведениях камерной музыки, в которых наш французский вкус к пропорциям и уравновешенности сумел смягчить крайности вагнеровского духа, в то же время разумно используя новые методы и открытия байрейтского гиганта, то вот квинтет, соната для скрипки и чудесный струнный квартет Сезара Франка — подлинный шедевр, затем квинтет, Второе трио, квартет и великолепная, столь выразительная соната для скрипки Алексиса Кастильона, два квартета Габриэля Форе, сонаты, трио с кларнетом, секстет и три струнных квартета Венсана д'Энди и секстет Эрнеста Шоссона, и особенно его квартет с фортепиано, где не знаешь, чем больше восхищаться — богатством письма или благородством музыкального материала, трио и квартеты Ропарца, сонаты Альберика Маньяра, скрипичные сонаты Пьера де Бревилья и многое другое»¹.

К этому списку д'Энди добавляет ряд французских симфонических произведений, написанных в «русле вагнеризма». Он снова называет имена Франка, д'Энди, Шоссона, Ропарца, Маньяра, а также Лало, Витковского, Сен-Санса, Дюпарка, Дюка и Бенуа.

Д'Энди с нескрываемой гордостью говорит о своей приверженности байрейтским теориям. Он называет себя «одним из первых применившим лейтмотивы, так же как и принципы музыкальной архитектоники (Вагнера.— Г. Ш.)»².

¹ Там же, стр. 60—61.

² Там же, стр. 71.

Наконец, спустя десять лет после смерти Дебюсси, когда его значение как крупнейшего национального художника, казалось, уже никем не могло быть опровергнуто, д'Энди счел возможным утверждать «вагнерианство» автора «Фавна» и «Моря».

«Искусство Дебюсси,— писал д'Энди,— бесспорно — от искусства автора «Тристана»; оно покоится на тех же принципах, основано на тех же элементах и методах построения целого. Единственная разница лишь в том, что у Дебюсси драматургические принципы Вагнера трактованы на французский лад (*à la française*)»¹.

В 1894 году музыкальные учреждения Парижа обогащаются новой школой, основанной учениками и друзьями Франка — Шарлем Бордом, Александром Гильманом и Венсаном д'Энди. По мысли ее организаторов, Schola cantorum (Певческая школа) должна была продолжать дело Франка, опираясь на его систему преподавания композиции. Школа, объединившая вокруг себя значительную группу «франкистов» с д'Энди во главе, сыграла важную роль в развитии французского симфонизма, в подъеме хорового творчества и реставрации старинного церковного пения.

Однако на первых порах клерикальные установки руководства Schola cantorum в значительной степени сужали ее основные педагогические цели. Руководство Школы провозгласило реформу церковной музыки на основе возвращения к григорианскому пению и другим архаическим образцам музыки XIV—XVI веков. Позднее эта узкая программа была значительно расширена. Наряду со старинными григорианскими песнопениями, ученики Школы изучали великих итальянских и фламандских полифонистов, Шютца, Баха, Генделя, Люлли и Рамо. Однако постепенно религиозную музыку начала оттеснять музыка светская, занимавшая все большее и большее место в творчестве композиторов — питомцев Школы. В 1900 году вместо заболевшего Борда ее директором становится д'Энди. Программа Schola cantorum подвергается решительным изменениям. Теперь уже речь идет не только о реставрации старины, но и о музыке современной.

¹ Там же, стр. 84.

На торжественном открытии нового, значительно более обширного, помещения Schola cantorum 2 ноября 1900 года ее новый директор произнес программную речь, определяющую дальнейший путь этого учреждения:

«Искусство в своем вековом пути представляется нам микрокосмом, переживающим вместе с обществом периоды молодости, зрелости и старости, но никогда не умирающим, всегда обновляющимся. Это не замкнутый круг, а неизменно восходящая идвигающаяся вперед спираль. Мне хочется провести моих учеников по путям, которым следовало наше искусство; таким образом, пережив за время своего обучения все те видоизменения, которые переживала музыка на протяжении ряда веков, они выйдут из школы отлично вооруженными для современных боев, поскольку каждый из них «проедает», так сказать, в самом себе жизнь всего искусства в целом и усвоит себе в естественном порядке те формы, которые логически сменяли друг друга на различных этапах художественного развития»¹.

Из стен Школы вышли многие видные композиторы, сыгравшие затем значительную роль в развитии французской музыки XX века. К их числу относятся Альбер Руссель, Деода де Северак, Альберик Маньяр, Поль Ле Флем, Гюстав Самазей, Эрик Сати. Помимо педагогической деятельности Школа много делала для пропаганды своих идей, организуя концерты, программы которых включали редко исполняемые или забытые творения мастеров прошлого: Баха, Бетховена, Глюка, Рамо, а также Франка и некоторых современных авторов.

Таким образом, значение Schola cantorum выходит далеко за пределы только музыкального учебного заведения. Это был подлинный центр сплоченной композиторской группы, руководимой д'Энди — воинствующим поборником эстетических принципов Франка и Вагнера.

Активную творческую, исполнительскую и педагогическую деятельность д'Энди умел совмещать с музыкальным ведением. Его перу принадлежат книги о Франке, о Бетховене, уже цитировавшаяся работа о Вагнере, а также четырехтомный труд «Курс музыкальной композиции»,

¹ Цит. по книге: Ромен Роллан. Музыканты наших дней, стр. 440.

в котором изложены основы педагогических воззрений автора и метод его преподавания.

Сильное влияние Вагнера испытал на себе Эммануэль Шабрие (род. 18 января 1841 г. в Амбере, ум. 13 сентября 1894 г. в Париже) — композитор большого таланта, раскрывшегося особенно ярко в фортепианной и оркестровой музыке. Его наиболее масштабное произведение — опера «Гвендолина» по либретто Катюль Мендеса — прямая дань вагнеровским традициям. Поставленная впервые в 1886 году в Брюсселе, опера была затем показана в нескольких городах Германии и в 1893 году увидела свет рампы парижской Гранд оперы.

Одной из привлекательных черт в творчестве Шабрие была его склонность к юмору, шутке, музыкальной сатире. «Рабле в музыке» — так характеризует Шабрие Анри Барро. Эти качества проявились в комической опере «Король поневоле» (1886, на сюжет веселого водевиля о похождениях Генриха III), а также в фортепианных пьесах, отличающихся оригинальными приемами изложения, тонким колоритом.

Историческим парадоксом может показаться, что этот оригинальный и глубоко французский по духу музыкант мог до такой степени поддаться обаянию Вагнера, чтобы почувствовать себя творчески бессильным перед лицом гениального немецкого художника.

В 1881 году Шабрие писал своему издателю Эноху:

«Я ничего не делаю, совсем ничего... Все, что выходит из-под моего пера, мне кажется ужасным... Вагнер убил меня... После того как сунешь нос в произведения этого гиганта, нужно быть безумцем или наивным человеком, чтобы верить в то, что пишешь»¹.

Конечно, это письмо, написанное в минуту слабости, не может служить выражением творческого кредо Шабрие, однако оно достаточно характерно для отношения французского композитора к музыкальному наследию автора «Тристана».

В современном репертуаре осталась симфоническая поэма Шабрие «Испания», написанная под впечатлением путешествия композитора по этой стране. Сыгранная впервые в 1883 году в концерте под управлением Ламу-

¹ Цит. по книге: Henry Barraud. La France et la musique occidentale, p. 109.

ре, «Испания» вскоре завоевала широкое признание во многих странах благодаря яркости и красоте тематического материала, ослепительной красочности оркестра, кое в чем предвосхищающего инструментальные находки Дебюсси и Равеля. В работах некоторых французских авторов Шабрие называют одним из родоначальников музыкального импрессионизма. Известно, что Дебюсси любил музыку Шабрие и даже участвовал не раз в исполнении его «Романтических вальсов» для двух фортепиано. Фортепианный стиль Шабрие нашел отражение в творчестве композиторов «Шестерки», и особенно в пьесах для фортепиано Франсиса Пуленка.

•

Видное место во французской музыке конца XIX века занимал композитор, пианист и органист Камиль Сен-Санс (род. 9 октября 1835 г. в Париже, ум. 16 декабря 1921 г. в Алжире). Младший современник Берлиоза, он был свидетелем расцвета творчества Равеля, парижских триумфов молодого Стравинского.

Инициатор и первый председатель Национального музыкального общества, основанного в Париже под лозунгом «*ars gallica*» с целью пропаганды творчества французских композиторов, Сен-Санс много сделал для утверждения национального духа в музыкальной жизни Франции. В течение почти семи десятков лет он сочинял во всех жанрах и формах, одновременно ведя активную концертную, общественную и педагогическую деятельность.

Творческое наследие Сен-Санса чрезвычайно обширно. Далеко не все его произведения равноценны и остаются в репертуаре театров и филармонических организаций. Однако и тех нескольких десятков произведений, которые прочно завоевали сердца исполнителей и слушателей, достаточно, чтобы обеспечить Сен-Сансу одно из видных мест в истории французской музыки.

На протяжении десятилетий творческий стиль Сен-Санса претерпевал естественные изменения. Начав сочинять еще в 50-х годах прошлого столетия, он отдал дань традициям классической и романтической музыки той эпохи. Впоследствии он не избежал воздействия эстетики Берлиоза, Листа и Вагнера. Однако уже в 70—80-х

годах композитор выступает с рядом крупных сочинений (опера «Самсон и Далила», Третья симфония с органом и фортепиано, симфонические поэмы «Прялка Омфалы», «Фазтон», «Пляска смерти»), в которых проявляются черты самобытной творческой индивидуальности. В его музыке привлекает редкое соединение пылкой и свободной фантазии с классической законченностью формы, логикой развития, чисто французским изяществом и элегантностью. Искусство Сен-Санса отличается «спокойствие в пылу вдохновения, благоразумие в фантазии, неизменное самообладание в суждениях, несмотря на волнующие его эмоции» (Шарль Гуно).

Сен-Санс охотно путешествовал, с большим интересом знакомился с музыкальным искусством многих стран мира, в том числе и с фольклором ряда африканских и азиатских народов. Так появляются на свет его фортепианная фантазия «Африка», «Алжирская сюита» для фортепиано с оркестром, «Египетский» фортепианный концерт, «Арабское каприччо» для двух фортепиано, «Воспоминания об Италии» для фортепиано, 3 рапсодии на бретонские темы для органа и «Овернская рапсодия» для фортепиано с оркестром — сочинения, в которых мастерски разрабатываются народные мелодии.

До последних лет жизни Сен-Санс вел интенсивную творческую и исполнительскую деятельность. Однако среди большого числа произведений, созданных в XX веке, нет ни одного, способного выдержать испытание временем. Он был типичным представителем французского искусства XIX столетия, хотя и продолжал жить и творить в течение двух десятков лет в XX веке.

Сен-Санс оставил богатое литературное наследие — множество статей в периодической печати, несколько книг. В одной из них — «Гармония и мелодия» (1885) — композитор в таких словах обозначил свое художественное кредо:

«Тот, кого я люблю, это не Бах, не Бетховен, не Вагнер, я люблю искусство. В конечном счете я эклектик».

Сен-Санса действительно трудно причислить к какому-либо определенному направлению во французской музыке. Он не принадлежал ни к какой группировке, не защищал никакой системы; он легко приноравливался к разным стилям в зависимости от эпохи, жанра, формы. Сен-Санс не создал, подобно Франку, своей школы, хотя

его влияние на эстетическое мышление современников-композиторов несомненно.

Идеи Сен-Санса воспринял и развил его талантливый ученик и друг Габриэль Форе (род. 12 мая 1845 г. в Помье, ум. 4 ноября 1924 г. в Париже), воспитавший ряд крупных композиторов, во многом определивших лицо французского музыкального искусства XX столетия.

Форе учился у Сен-Санса только игре на фортепиано. Однако творческий пример его учителя оказал значительное влияние и на развитие композиторского мышления молодого музыканта. Лирик по натуре, Форе обладал великолепным мелодическим даром. Он охотно обращается к излюбленному романтиками жанру возвышенных любовных элегий, нежных лирических признаний, изящных музыкальных пейзажей. Современники нередко называли его «французским Шуманом». Несмотря на некоторое сходство творческих почерков Форе и автора «Карнавала», в этом определении есть несомненное преувеличение. Песенному творчеству Форе недостает психологической глубины, полета фантазии и творческой силы немецкого мастера. При всей изысканной красоте мелодий и гармоний, сочинения Форе редко выходят за пределы пассивного элегического созерцания и романтической мечтательности. Это особенно справедливо по отношению к вокальной лирике молодого Форе, положившего на музыку ряд стихотворений Виктора Гюго, Теофиля Готье, Шарля Бодлера, Сюли Прюдома и других крупных французских поэтов-романтиков.

В 1892—1893 годах композитор создает замечательный цикл песен на стихи Поля Верлена из книги «Песнь чистой любви» («La bonne chanson»). Из двадцати одного стихотворения сборника Верлена Форе выбрал девять, расположив их в цикле соответственно своеобразному структурно-эмоциональному замыслу. Песни объединены проходящими через весь цикл несколькими рельефными мелодическими образами. Преобладающее светлое и радостное настроение этих сердечных лирических излияний поэта нашло достойное воплощение в музыке Форе.

Творчество Форе развивалось гармонично, без резких толчков и срывов. Старший современник Дебюсси, Равеля, Стравинского, он находится в стороне от бурных потрясений художественной жизни Франции, связанных

с зарождением новых радикальных течений в литературе и искусстве. Оставаясь верным художественным идеалам романтической школы, он не хочет поддаваться веяниям музыкального импрессионизма, неоклассицизма, конструктивизма. Форе остается в оппозиции к гениальным открытиям Дебюсси, ему чужды новаторские устремления его любимого ученика Равеля. Вместе с тем, будучи превосходным учителем композиции, Форе никогда не стесняет свободного развития творческой индивидуальности учеников, не навязывает им своих эстетических требований. Вместе с д'Энди, воспитавшим в Schola cantorum ряд выдающихся композиторов очень разного творческого облика, Форе был главой значительной композиторской школы в стенах Парижской консерватории, давшей Франции таких мастеров, как Морис Равель, Роже Дюкасс, Шарль Кеклен, Флоран Шмитт, Андре Капле, Поль Ладмиро, Луи Обер, Лили и Надя Буланже.

Преобладающим почти во всех сочинениях Форе является богатое и выразительное мелодическое начало. Сила композитора прежде всего в его многочисленных вокальных произведениях, вдохновленных поэзией французских мастеров слова. Песенность глубоко проникает и в его фортепианную и камерно-инструментальную музыку, в значительной мере определяя гомофонный стиль его письма. Если в своих песенных сочинениях Форе отдает дань Шуману, Мендельсону, Сен-Сансу и Гуно, то его многочисленные фортепианные пьесы несут на себе отпечаток влияний Шопена и Листа. Достаточно вспомнить его изящные вальсы-капризы, меланхоличные ноктюрны, баркаролы, экспромты. Даже самые названия и жанровые признаки этих пьес говорят об их близости шопеновскому наследию. В большинстве своем это превосходно звучащие мелодичные пьесы, чаще всего овеянные дымкой нежной мечтательности, привлекающие изысканным гармоническим нарядом и мастерски разработанной фактурой. Вместе с тем нельзя не ощутить, особенно в фортепианных пьесах, написанных в XIX веке, некоторого налета салонной сентиментальности. С годами эмоциональное содержание фортепианной музыки Форе углубляется, его гармонический стиль становится утонченней, излюбленные приемы гомофонного письма все чаще соседствуют с выразительной полифонией.

К лучшим фортепианным произведениям Форе должны быть причислены широко известная «Баллада для фортепиано с оркестром» (1881), седьмой, двенадцатый и тринадцатый ноктюрны, прелюдии.

Наряду с вокальной и фортепианной музыкой, Форе много писал для различных камерных ансамблей. Его ранние произведения — скрипичная соната, фортепианные квартеты — явились крупным вкладом во французскую камерную литературу. Позднее появляются превосходная вторая скрипичная соната, два фортепианных квинтета, две сонаты для виолончели и фортепиано, струнный квартет, фортепианное трио. Все это — мастерски написанные сочинения, завоевавшие признание у себя на родине и за рубежом. В лучших камерных сочинениях Форе глубокая искренность высказывания, эмоциональный размах сочетаются с уравновешенностью и ясностью структуры.

Меньший интерес представляют немногочисленные оркестровые произведения Форе. По мнению его верного ученика и биографа Шарля Кеклена, Форе не обладал оркестровым чутьем, не ощущал красок и тембровых возможностей современного оркестра. В книге, посвященной жизни и творчеству Форе, Кеклен пишет:

«Сама натура Форе, сдержанность его искусства, столь личного, интимного, выражающего его «внутреннее я», — все это несовместимо с оркестром...»¹.

Как известно, Форе мечтал написать оперу «Мазепа» на тот же сюжет, что и Чайковский. Он хорошо знал и любил оперу Чайковского, но считал, что французский музыкант не должен отказываться от этого замысла. Он может и должен по-своему передать сюжет на языке музыки, не заботясь о том, будет ли он французским или русским. «Человеческие чувства — вот что важно», — говорил Форе.

Перу Форе принадлежит несколько симфонических произведений, связанных с драматическим театром: музыка к драме А. Дюма «Калигула», к трагедиям «Шейлок» Э. Арокура и «Прометей» Эсхила в переработке Ж. Лоррана и Ф. Эрольда.

Последнее произведение было задумано как грандиозная музыкально-драматическая фреска, предназначен-

¹ Charles Koechlin. Gabriel Fauré. Paris, 1949, p. 57.

ная для исполнения на открытом воздухе. Форе написал партитуру для большого оркестра и хора, звучание которых перемежается с монологами и диалогами основных действующих лиц (без музыки).

Как рассказывает Кеклен, слышавший единственное представление «Прометей» Форе на арене античного цирка в Безие, это был яркий и сильный спектакль, утверждающий гуманистическую идею, слагающий героя-титана, давшего человечеству животворящую силу огня.

В списке симфонических пьес Форе заметное место занимает сюита «Пеллеас и Мелизанда», в основу которой положена музыка к драме Метерлинка, сочиненная в 1898 году для постановки «Пеллеаса» в Лондоне. Сюита эта оркестрована Кекленом. Написанная в пределах довольно ограниченного круга эмоций, сюита Форе представляет собой последовательность четырех лирических пьес, привлекающих свободным разливом красивых мелодий. Очень картинно воплощена в музыке «Прелюдии» сцена, рисующая первую встречу в лесу Голло и Мелизанды. В традиционных тонах выдержана вторая часть — «Мелизанда за прялкой». На фоне оstinatного движения жужжащего колеса звучит грустная песня гобоя. Народный характер мелодики отличает мечтательную «Сицилиану». И только в заключительной части — «Смерть Мелизанды» — композитор обращается к воплощению эмоционального содержания и психологического подтекста драмы. Сюита «Пеллеас и Мелизанда» Форе — одно из немногих его оркестровых сочинений, относительно часто звучащее в концертах французских оркестров.

Лучшие сочинения Форе были созданы во второй половине жизни композитора, то есть в тот период, когда французская музыка развивалась под знаком импрессионизма. Огромное обаяние творчества Дебюсси в значительной мере оттесняло интерес публики и музыкантов к Форе. И тем не менее маститый художник спокойно и уверенно продолжал свой путь, не изменяя своим художественным идеалам, не поддаваясь соблазнам эстетики импрессионизма.

Форе впервые обратился к музыкальному театру в возрасте шестидесяти семи лет. В 1913 году он завершает работу над партитурой своей первой и единственной оперы «Пенелопа», поставленной 4 марта 1913 года

в Монте-Карло. В основу либретто оперы композитор положил известный эпизод из «Одиссеи» Гомера: Пенелопа — верная супруга царя Улисса — двадцать лет с надеждой и верой ожидает возвращения мужа, отвергая все настойчивые притязания многочисленных женихов. Улисс возвращается домой в обличье бедного старца. Неузнанный, он наблюдает героическую борьбу Пенелопы за свою свободу и честь. Наконец, сбросив маску, он предстает перед царицей и ее обидчиками. Могучей рукой воина он жестоко расправляется со всеми претендентами на престол. Опера заканчивается триумфальным хором, славящим верную Пенелопу и ее мужа-героя.

Сюжет этот, обработанный Рене Фошуа в форме оперного либретто, дал повод Форе к созданию многих страниц превосходной лирической музыки, особенно в ариях Пенелопы, проникнутых глубокой нежностью и непреклонной волей. Уже в увертюре композитор экспонирует две темы, рисующие героические образы Улисса и его верной жены. Важную роль в музыкальной драматургии оперы играют большие хоровые эпизоды, поясняющие события и создающие атмосферу, в которой развивается действие.

По утверждению французских авторов, опера «Пенелопа» должна быть причислена к вершинным достижениям французского оперного искусства XX века. Однако до сего времени ее сценическая судьба не подтверждает эту оценку. Несколько попыток поставить «Пенелопу» на сцене французских театров не дали желаемого результата и не смогли привлечь к опере интерес широкого слушателя-зрителя. Опера не удержалась в репертуаре и не живет в сознании французской публики как национальное художественное достояние.

•

Мы уже упоминали имя композитора старшего поколения Жюль Массне (род. 12 мая 1842 г. в Монто, ум. 13 августа 1912 г. в Париже). Это очень продуктивный художник, автор множества разнообразных симфонических и ораториальных полотен, вокальных пьес и камерных ансамблей. Но главный вклад Массне во французскую музыку — его оперы, число которых достигает двадцати. Оперное творчество Массне пользовалось

большой любовью широкой публики, а такие его оперы, как «Манон», «Вертер», «Таис», получили мировое признание (в том числе и в России). Объяснение этому следует искать прежде всего в редком мелодическом даре композитора, в его умении лепить выразительные, эмоционально содержательные вокальные образы.

В течение многих лет Массне состоял профессором композиции Парижской консерватории, подготовив в своем классе ряд видных музыкантов. Однако его влияние на французскую музыку XX века было незначительно. И хотя Массне прожил около двенадцати лет в новом веке, есть все основания считать его представителем романтического искусства XIX столетия. Яркую характеристику творческого облика Массне дал Сен-Санс:

«Владеющий в совершенстве техникой своего искусства, искушенный во всех его трудностях, глубоко постигший все его тайны, он с презрением относился к всевозможным преувеличениям и кривляниям, которые наивные люди порой принимают за проявление высшего умения. Он шел своим собственным путем... нисколько не интересуясь мнением окружающих. Сумев воспользоваться надлежащим образом новшествами, внесенными в нашу музыку великими чужестранцами, он переработал их сообразно своей музыкальной природе и представлял перед нами неизменно французским композитором, сумевшим устоять перед прелестью дочерей Рейна и перед чарами сирен Средиземного моря. Виртуоз оркестра, он не жертвовал ради него голосом; влюбленный в голос, он не принес ему в жертву оркестровый колорит. И, наконец, он обладал высшим даром: в его произведениях чувствуется внутренняя жизнь»¹.

*

Среди учеников Массне и Франка выделяется фигура композитора Эрнеста Шоссона (род. 21 января 1855 г. в Париже, ум. 10 июня 1899 г. в Лимэ), талант которого проявился прежде всего в области симфонической. Шоссон оставил количественно небольшое творческое наследие. Однако глубокая сердечность и лириче-

¹ Camille Saint-Saëns. Ecole Buissonnière. Paris, 1913, стр. 269, 277.

ская проникновенность его музыки делают лучшие его партитуры неувядаемыми. Широкой известностью пользуются его трехчастная симфония (1890), и особенно — «Поэма для скрипки с оркестром», входящая в репертуар скрипачей всего мира.

Говоря о периоде «музыкального возрождения» во Франции, нельзя не упомянуть имена композиторов Альфреда Брюно и Гюстава Шарпантье, работавших главным образом в сфере оперного искусства. Оба были учениками Массне, оба проявили себя горячими сторонниками реалистических тенденций в искусстве, тесно связанных с эстетическими взглядами и творческими принципами Эмиля Золя. Композиторы пытались воплотить в своих произведениях современную им действительность, жизнь французских трудящихся, образы простых людей.

*

Альфред Брюно (род. 3 марта 1857 г. в Париже, ум. 15 июня 1934 г. в Париже) ставил перед собой цель — реформировать французскую оперу, вырвать ее из-под влияния Вагнера и романтических традиций Гюно, Тома и Делиба, направить ее по реалистическому пути, намеченному великим Бизе. Композитор нашел активного сотрудника в лице самого Золя, написавшего для Брюно несколько оперных либретто. Так была создана опера «Мечта» (1891), за ней вскоре последовали «Осада мельницы» (1893), «Мессидор» (1897) и «Ураган» (1901). Действие этих опер протекало в современной обстановке, героями их были простые люди. Брюно стремился правдиво и глубоко выражать музыкой чувства и переживания своих героев. Во многих эпизодах это ему удавалось, и тогда воздействие спектаклей на демократическую аудиторию достигало большой силы, поскольку сюжеты, избранные композитором, были близки и понятны зрителю.

Творческая деятельность Брюно продолжалась и в XX веке. Он создал еще несколько оперных произведений на сюжеты романов Золя. Однако художественное значение Брюно в новых условиях снизилось, и сегодня его оперное наследие представляет, пожалуй, чисто исторический интерес.

Более счастливая судьба ожидала оперу «Луиза» Гюстава Шарпантье (род. 25 июня 1860 г. в Диез, ум. 19 февраля 1956 г. в Париже), продержавшуюся на сцене парижской Оперы комик до наших дней (с перерывами). Впервые поставленная в 1900 году, опера эта вскоре получила широкую известность во многих странах мира. Сюжетная линия «Луизы» (либретто самого композитора) связана с жизнью парижских трудящихся.

«Я хотел,— говорил Шарпантье,— чтобы моя опера была правдивым отражением окружающей меня жизни. Чтобы перевести на язык музыки радости и печали, знакомые людям моего поколения, я должен был прислушаться к звукам улицы»¹.

Автор с большой теплотой рисует глубоко человеческие образы Луизы — скромной модистки, выросшей в бедной рабочей семье, ее отца, матери, ее возлюбленного — художника Жюльена. Исполнены живости и реалистической поэзии народные сцены уличной жизни Парижа. Все это воплощено выразительным и образным музыкальным языком, интонационно близким французской народной музыке.

Шарпантье назвал свою оперу «музыкальным романом». Тем самым он как бы подчеркнул реалистический характер музыкального повествования, рисующего картины повседневной жизни своих героев. Любопытно, что довольно острые споры, возникавшие в печати после премьеры «Луизы», шли не столько вокруг музыки оперы, сколько по поводу содержания либретто, в котором некоторые критики усматривали своего рода апологию «свободной любви» и утверждение эстетики натурализма на оперной сцене.

Тем не менее «Луиза» имела очень большой успех у публики и, что особенно важно, впервые в истории французского музыкального театра вызвала живой интерес и горячий отклик парижского рабочего класса, верно оценившего демократическую направленность ее содержания и языка.

¹ Цит. по книге: M. Delmas. Gustave Charpentier et musique française. Paris, 1931, p. 31.

Перу Шарпантье принадлежат также опера «Жюльен» (1913), содержание которой как бы продолжает сюжет «Луизы», превосходно инструментованная оркестровая сюита «Итальянские впечатления», поэма «Жизнь поэта» для солиста, хора и оркестра, пьесы для фортепиано, песни, хоровые произведения.

*

Рубеж XIX—XX веков — переломное время в истории французской культуры. По всему фронту искусств и литературы подводятся итоги минувшего столетия, идет всеобщая переоценка ценностей. Новая историческая обстановка, обусловленная ходом развития общественных отношений во Франции и во всем мире, знаменует новые тенденции в движении художественного мышления, в становлении творческих направлений в искусстве. Завершается период длительного господства классической и романтической школ в музыке. На смену приходят иные течения, иные общественные и эстетические идеалы.

Век двадцатый. Морис Равель

Всемирная выставка 1900 года в Париже зарегистрировала 50 859 955 посетителей. Это неслыханное по тем временам число любопытных, съехавшихся со всех концов мира, чтобы лицезреть промышленный и культурный итог XIX столетия, вполне оправдывало горделивый замысел французских хозяев выставки — продемонстрировать могущество «его величества Капитала». Открывшаяся 19 апреля 1900 года, выставка сконцентрировала образцы последних открытий и достижений в науке и технике, в тяжелой индустрии и в производстве предметов роскоши, в сельском хозяйстве и в продукции колоний. По описаниям современников, это был триумф железа и бетона, паровых машин и электрического света.

Миллионам людей, фланировавшим по огромной территории выставки, раскинувшей свои павильоны в самом центре Парижа, казалось, что они являются свидетелями и участниками величайшего торжества цивилизации, о которой будут всегда с восторгом говорить люди наступающего XX века.

На фотографиях, запечатлевших панораму Всемирной выставки, видны разнообразные постройки, щедро украшенные колоннами, башнями, лепными балкончиками, позолоченными аллегорическими фигурами людей, птиц и животных, гирляндами гипсовых цветов. Посетители павильонов — бородатые мужчины в цилиндрах и котелках, дамы в платьях до земли и огромных шляпах, на которых красуются целые сооружения из перьев и

цветов. Полощутся на ветру флаги, гремит военная музыка...

Так торжественно и пышно буржуазная Франция отмечала конец старого — начало нового века. Так звоном бокалов, треском юбилейных речей и громом фанфар «сильные люди» Франции пытались заглушить все нарастающий, грозный гул классовой борьбы.

Рубеж XX века — период неуклонного подъема рабочего движения, укрепления классового самосознания трудовых масс. По мере роста appetites крупных предпринимателей и финансовых магнатов в стране накалялась атмосфера социальных противоречий. Первое десятилетие нового века не внесло существенных перемен в общественную и политическую жизнь Франции. Вплоть до первой мировой войны 1914—1918 годов внутреннее положение в стране, расстановка политических сил, тенденции общественного развития продолжали способствовать дальнейшему классовому расслоению французского общества и, как следствие этого процесса, обострению идеологической борьбы.

В области культуры борьба основных социально-политических тенденций ярче всего проявилась в столкновениях различных литературных течений — от откровенно реакционного, защищавшего позиции империалистической буржуазии, и до революционно-демократического, отражавшего социалистические идеи.

Гуманистическая направленность этого течения неизбежно влекла примкнувших к нему писателей к возрождению реализма как ведущего литературного стиля. Литература гуманистического реализма вступила в естественное противоречие с декадентским эстетизмом символистов, с «неомистическим хламом» (Ромен Роллан) писателей-католиков. Она вела трудные бои против империалистической идеологии, разоблачала ее антисоциальную природу.

Во главе этого движения стояли замечательные писатели-гуманисты — Эмиль Золя, чей славный жизненный и творческий путь уже приближался к трагическому концу; Анатоль Франс, вплотную сблизившийся в середине 90-х годов с социалистическим движением, Ромен Роллан, приступивший в 1898 году к созданию цикла исторических пьес о Французской революции для задуманного им Народного театра. В период, когда во француз-

ском искусстве культивировались идеалистические теории символизма, отметавшие контроль разума и воли над творческим процессом, когда со страниц модных книг и журналов неслись призывы к бегству художника от жизни, Роллан провозгласил лозунг возвращения искусства народу, утверждения героики революционной борьбы.

В изобразительном искусстве рубеж XX столетия совпал с отходом крупнейших художников-импрессионистов от эстетических позиций импрессионизма, завоеванных ими в трудной и напряженной борьбе против академической рутины. После Восьмой групповой выставки весной 1886 года, явившейся последней, творческие разногласия между ее участниками столь обострились, что уже стало невозможным говорить о единой школе импрессионизма. Талантливейшие художники-новаторы, которых объединяли не только общие взгляды на искусство, но и долгие годы совместной борьбы за признание, утратили боевой пыл, творческий и дружеский контакт между собой.

К 1900 году импрессионизм как течение во французском изобразительном искусстве перестал существовать. На смену ему шли новые художественные направления и школы. Художники, еще недавно «отверженные», теперь становились желанными участниками официальных парижских салонов, кавалерами ордена Почетного легиона, профессорами школ живописи.

Через короткое время после смерти Сислея, окончившего свои дни в глубокой нищете в 1899 году, его картины начинают продаваться по баснословным ценам. В 1901 году умирает Тулуз-Лотрек, в мае 1903 года оканчивается жизнь Гогена, в том же году умирают замечательные художники Писсаро и Уистлер, заложившие вместе с Моне, Мане и Ренуаром основы эстетики и технологии импрессионистской живописи.

Французская школа импрессионизма получает наконец международное признание. Это происходит тогда, когда само течение импрессионизма иссякает; однако влияние его остается на многие годы в мировом искусстве. Очень хорошо говорит об этом Джон Ревалд в своем труде «История импрессионизма»:

«Импрессионизм не умер оттого, что создавшие его люди перестали быть импрессионистами. Если он уже и

не был больше боевым знаменем, он продолжал вдохновлять тех, кто пришел впоследствии. Его достижения стали достоянием человечества, основой для новых побед»¹.

*

Начало XX века во французской музыке было отмечено двумя знаменательными событиями: первым исполнением в Париже 9 декабря 1900 года «Ноктюрнов» Дебюсси — одного из самых ярких образцов импрессионистской звукописи, и его же оперы «Пеллеас и Мелизанда» по символистской пьесе Мориса Метерлинка. Поставленная 30 апреля 1902 года на сцене парижской Оперы комик, опера Дебюсси была важной вехой в истории французской музыки, вызвав к жизни волну горячих споров, став своего рода общественным явлением, значение которого далеко вышло за пределы только музыкальных интересов.

Насыщенное глубокими и сильными чувствами, скрываемыми за внешней сдержанностью выражения, чуждое эмоциональным преувеличениям и острым динамическим контрастам, произведение Дебюсси являет собой образец импрессионистского искусства, выросшего на почве символистской эстетики. С поразительной чуткостью ко всем душевным переживаниям своих героев, к тревожной атмосфере, в которой с роковой, неотвратимой последовательностью разыгрывается трагедия несчастных влюбленных, композитор развивает музыкальную драматургию оперы.

Ромен Роллан охарактеризовал это сочинение как своеобразный «призыв к восстанию против вагнеризма». Переживший в молодости пору увлечения Вагнером, в зрелые годы Дебюсси стремился избегать всего того, что ему подсказывала оперная реформа автора «Тристана».

«Мой метод заключается прежде всего в том, чтобы полностью освободиться от Вагнера,— говорил Дебюсси в интервью, опубликованном в газете «Figaro» в мае 1902 года.— У Вагнера каждый персонаж имеет своего рода фотографию-лейтмотив, посредством которого он дает о себе знать. Должен признаться, этот метод мне

¹ Джон Ревалд. История импрессионизма. М., 1959, стр. 380.

представляется назойливым. Кроме того, симфоническое развитие, которое Вагнер вводит в музыкальную драму, мне кажется постоянно противоречащим тем моральным конфликтам, в которые втянуты его персонажи».

Выразительные средства Дебюсси предельно экономны: никакой аффектации, никаких взрывов страстей. Вокальный стиль отмечен тонкостью декламации, гибким следованием за словом. В опере отсутствуют законченные арии и ансамбли, все вокальные партии развиваются свободно, без резких акцентов, приближаясь по характеру к речитативу, правдиво и глубоко отражающему внутренний мир героев. В этом находит свое отражение непосредственное влияние оперного стиля Мусоргского.

Сам Дебюсси не раз признавался в этом. Однажды, направляясь в театр на спектакль «Борис Годунов», он сказал своему другу Жоржу Жан-Обри: «Вы идете слушать «Бориса»? Там вы услышите всего «Пеллеаса».

Оба композитора, при всем различии творческих индивидуальностей и обстановки, в которой они творили, убежденно стремились к поэтической правде в выражении музыкой слова. Оба композитора отвергали любые готовые решения, классическую и романтическую схемы оперного спектакля. Но в то время как Мусоргский в своих народных музыкальных драмах воплотил большие, общественно значимые темы, связанные с жизнью народа, Дебюсси в «Пеллеасе» замкнулся в кругу утонченных лирических переживаний героев символистской драмы Метерлинка.

«Победа «Пеллеаса и Мелизанды»,— писал Ромен Роллан,— знаменует реакцию французского гения — реакцию законную, неотвратимую, я бы сказал даже жизненно необходимую,— против искусства ему чуждого, особенно против искусства Вагнера и его неловких представителей во Франции»¹.

*

Дебюсси был зачинателем большого движения, освободившего музыкальную Францию от «вагнеровского застоя», положившего начало новой эпохе в жизни фран-

¹ Ромен Роллан. Музыканты наших дней, стр. 405.

цузской музыки. Дебюсси был здесь первым, но не единственным. На рубеже двух столетий рядом с ним возникает фигура другого художника, замечательного композитора-новатора, оставившего яркий след в мировом музыкальном искусстве. Мы говорим о младшем современнике Дебюсси — Морисе Равеле.

Морис Равель родился 7 марта 1875 года в небольшом приморском городке Сибуре, вблизи от франко-испанской границы. Его отец Пьер-Жозеф Равель был талантливым инженером, еще в 1868 году получившим патент на изобретение нефтяного двигателя. Мать будущего композитора Мария Делюарт принадлежала к старинному баскскому роду.

Спустя три месяца после рождения ребенка, в июне 1875 года, семья Равеля переселилась в Париж. Когда мальчику исполнилось семь лет, начались регулярные занятия на фортепиано под внимательным руководством Анри Гиза. Двенадцати лет Равель приступает к изучению гармонии, контрапункта и теории композиции. Его учителем становится молодой композитор М. Шарль Рене — ученик Лео Делиба. В 1889 году Равель поступает в Парижскую консерваторию в подготовительный класс рояля Антиома, а еще через два года становится учеником известного педагога Шарля Берио, из класса которого вышел замечательный пианист, близкий друг Равеля, Рикардо Виньес.

В эти юношеские годы складывается артистический облик и мировоззрение музыканта. Он с увлечением изучает музыку Вебера, Листа, Шопена, его глубоко заинтересовывает творчество Шабрие, Грига, Римского-Корсакова. Не проходит Равель и мимо Вагнера, занимавшего в те годы умы многих французских музыкантов. Своего рода «противоядием» влиянию автора «Тристана» служит Моцарт, композитор, которому Равель оставался верным всю жизнь.

Литературные интересы молодого композитора сосредоточены вокруг поэзии Бодлера, Малларме, Верлена, Верхарна. Он увлекается мрачной фантастикой Эдгара По.

Около пятнадцати лет провел Равель в стенах Парижской консерватории. Пятнадцатилетним мальчиком он впервые переступил порог старинного здания на улице Мадрид. Его отношения с консерваторией заверши-

лись в 1905 году, когда Равель — уже зрелый художник, пользовавшийся известностью, — тщетно пытался завоевать Римскую премию.

С 1897 года Равель изучает контрапункт и фугу в классе выдающегося педагога Андре Жедальжа. Одновременно начинаются занятия композицией под руководством Габриэля Форе. Вот что говорит об этих занятиях сам Равель:

«Мне очень приятно отметить, что самыми ценными чертами моего мастерства я обязан Андре Жедальжу. Не менее полезны были для меня и доброжелательные указания такого большого художника, как Габриэль Форе»¹.

Первые композиторские опыты Равеля относятся к 1893 году. Сам композитор говорит о влиянии на его творчество тех лет Шабрие и Сати. В классе Форе Равель начинает работу над оперой «Шехеразада», оставшейся незаконченной. По собственному признанию автора, в ней очень сильно сказалось влияние русской музыки.

После знакомства в середине 90-х годов с музыкой Дебюсси молодой Равель попадает под неотразимое обаяние творческой личности автора «Послеполуденного отдыха фавна», открывшего неслыханный прежде мир новых музыкальных образов, звуковых красок, гармонических и оркестровых новшеств. Равель не только пристально изучает музыку своего старшего современника, расширяя тем самым свой художественный и технический кругозор, но и становится горячим защитником его творчества, его эстетики перед лицом французской музыкальной общественности.

Любопытно, что и Дебюсси не оказался глух к отдельным достижениям молодого Равеля. 5 марта 1898 года Рикардо Виньес и Марта Дрон в концерте Национального общества исполнили на двух фортепиано «Хабанеру» Равеля. Консервативно настроенная публика очень холодно приняла пьесу молодого автора, тогда еще студента консерватории. По-иному отнесся к ней присутствовавший в зале Дебюсси. Произведение Равеля настолько увлекло автора «Фавна», что он попро-

¹ Равель. Краткая автобиография. Цит. по книге: «Равель в зеркале своих писем». Л., 1962, стр. 227.

сил композитора дать ему ноты для более близкого ознакомления с пьесой.

Творческие искания Равеля, независимость и смелость в решении художественных задач, оригинальность мышления вооружили против него консервативную часть парижских критиков. Не встречала поддержки его идейно-творческая позиция и в консерваторской среде. За исключением Жедальжа и Форе, высоко ценивших самобытный талант своего ученика, остальные профессора относились к Равелю весьма критически, а порой и с раздражением. Постепенное признание публикой отдельных его произведений еще больше настраивало против него профессуру и членов жюри Академии искусств. Печальную известность в истории французской музыки получило так называемое «дело Равеля».

В 1901 году Равель представляет на конкурс на соискание Римской премии кантату «Мирра». Ему удалось получить лишь вторую премию (точнее — «первую из вторых премий»). Большую Римскую премию завоевал Андре Капле. Через год Равель вновь принимает участие в конкурсе. Его кантата «Альцион» не получает одобрения жюри. Большую Римскую премию завоевывает ученик профессора Ленепве Эме Кунс. Неудача не обескураживает молодого музыканта. В 1903 году Равель представляет жюри новую кантату «Алисса», написанную с учетом всех академических требований. И вновь разочарование. Римскую премию по решению верховного ареопага Академии присуждают Раулю Лапарра.

Невзирая на эти фатальные неудачи, Равель, по совету Форе, решает еще раз испытать судьбу. Автор таких известных сочинений, впоследствии составивших славу французской музыки, как «Павана на смерть инфанты», фортепианная сонатина, «Игра воды», вокальный цикл «Шехеразада», струнный квартет, Равель в 1905 году вновь просит допустить его к конкурсу. Однако в ответ на эту просьбу он получает холодный отказ с ссылкой на возрастные ограничения. Это решение Музыкального совета Академии искусств, в состав которого входили композиторы и педагоги консерватории Ксавье Леру, Жюль Массне, Эрнест Рейер, Эмиль Паладилъ, Шарль Ленепве и директор консерватории Теодор Дюбуа, вызвало бурю протестов в среде музыкантов и в

печати. Скандал принял особенно острый характер, когда выяснилось, что все кандидаты на премию, допущенные к конкурсу, являются учениками очень непопулярного в музыкальных кругах профессора Ленеппе.

«Беспрецедентный цинизм жюри», «Позорное решение пристрастных судей» — под такими заголовками печатали парижские газеты возмущенные отклики композиторов, писателей, художников и просто любителей музыки. Известный музыкальный критик Жан Марнольд выступил в журнале «Mercure de France» с горячей статьей, разоблачавшей предвзятость и лицемерие жюри, названного им «кликлой педантов».

С возмущенным письмом к министру культуры Полю Леону обратился Ромен Роллан, назвавший решение жюри «смертным приговором самому себе на все времена».

«Дело Равеля» получило столь широкую общественную огласку, что директор консерватории Теодор Дюбуа был вынужден уйти со своего поста. На его место был назначен Габриэль Форе. Этим было положено начало новой эры в Парижской консерватории, значительно освежившей затхлую атмосферу этого учреждения.

Из чувства собственного достоинства Равель не стал оспаривать решение жюри. Его самолюбие было удовлетворено горячей поддержкой общественного мнения. Весной 1905 года Равель окончательно рвет с консерваторией. Не допущенный к конкурсу, он тем не менее выходит победителем пред лицом всего музыкального мира. Его слава растет с каждым днем. Его сочинения издаются и исполняются, о нем говорят и спорят.

Еще будучи учеником консерватории, Равель сближается с группой талантливых молодых литераторов, музыкантов, художников, в лице которых находит верных товарищей и единомышленников в борьбе против рутины, за новое искусство, вождем которого они считали прежде всего Дебюсси.

В группу, получившую вскоре ироническое прозвище «апаши», помимо Равеля входят прекрасный пианист, убежденный пропагандист новой музыки Рикардо Виньес, музыкальные критики Эмиль Вийермоз и Мишель Кальвокоресси, молодой композитор Морис Деляж, поэт Леон Поль Фарг, художник Поль Сорд, поэт Тристан Клингсор. Равель горячо привязан к друзьям. Он охотно

посвящает их в свои творческие планы, играет им новые, порой еще не законченные сочинения, участвует в спорах об искусстве. «Апаши» собираются чаще всего в скромной студии художника Сорда на улице Дюлонг или у поэта Клингсора на авеню Монсури. Они не пропускают ни одного интересного концерта, бурно восхищаются музыкой Дебюсси, смело вступают в схватки с музыкальными консерваторами. Когда на сцене театра Комической оперы появляется музыкальная драма «Пеллеас и Мелизанда», Равель и его друзья считают своим долгом присутствовать на всех спектаклях, не упуская случая постоять за любимого композитора.

С таким же обожанием они относятся к композиторам новой русской школы. Морис Деляж в своих воспоминаниях о Равеле рассказывает:

«Все, что ищущий дух Равеля мог раскопать в изданиях русской музыки Беляева, с жадностью поглощалось за роялем на улице Дюлонг. Симфонии Бородина и Балакирева, «Антар», «Тамара», «Стенька Разин» — все это гремело здесь до поздней ночи»¹.

Другой «апаш», поэт Тристан Клингсор, также подчеркивает интерес своих друзей к русскому искусству:

«Мы все были очень увлечены русскими. Бородин, Мусоргский, Римский приводили нас в восторг. Балеты (с участием) Нижинского, декорации и костюмы Бакста с их пестротой персидских миниатюр, чудесные исполнения «Шехеразады» Римского под управлением Шарля Лямуре — вот что лишало нас сна. Моя дочурка засыпала под звуки «Маленькой сюиты» Бородина. Равель испытывал слабость к Балакиреву. Именно тогда он сочинял свою прозрачную «Игру воды»².

Позывным сигналом и боевым кличем этой группы стала первая фраза из «Богатырской симфонии» Бородина.

Позже к «апашам» присоединились композиторы Флоран Шмитт, Деода де Северак, Андре Капле, Мануэль де Фалья.

Среди ранних произведений Равеля, получивших признание современников, следует прежде всего назвать

¹ Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers. Paris, 1939, p. 101.

² Там же, стр. 130.

поэтичную «Павану на смерть инфанты» для фортепиано (1899), виртуозную фортепианную пьесу «Игра воды» (1901) и вокальный цикл из трех песен на стихи Тристана Клингсора «Шехеразада» (1903).

Особое значение приобрела «Игра воды» — одно из вершинных произведений музыкального импрессионизма. Здесь все ново: переливающиеся, зыбкие гармонии, так хорошо передающие дрожание солнечных бликов на бегущей воде, изысканная, намеченная легкими штрихами мелодия нежной песни на этом живописном фоне, своеобразие и утонченность фортепианной фактуры, представляющей новое слово в развитии пианистического искусства.

«Звуковыми брызгами «Игры воды» Равель начинает серию пьес живописной виртуозности, в которых им вновь открыт на радость пианистам секрет той переливчатой техники, тех впечатлений, которые Лист в свое время ввел в музыку», — писал Альфред Корто¹.

В развитии современного пианизма «Игра воды» действительно занимает важное место. Этой пьесе бесспорно принадлежит пальма первенства в обновлении фортепианной техники в духе импрессионизма. «Игра воды» была обнародована за два года до появления фортепианных «Эстампов» Дебюсси, с знаменитой пьесой «Сады под дождем», и за три года до его же «Отражений на воде». Между тем вопрос о приоритете на новизну фортепианного письма стал предметом обсуждения на страницах французской печати, усилиями которой было немало сделано, чтобы поссорить двух художников.

Творческие пути двух композиторов шли параллельно, во многом переплетаясь, дополняя друг друга. Конечно, могучее влияние Дебюсси на творческое становление его младшего современника неоспоримо. Однако глубоко заблуждались те французские критики, которые пытались представить Равеля только в роли талантливой продолжателя или даже эпигона Дебюсси. Ярчайший выразитель эстетики импрессионизма в музыке, Дебюсси в своих поздних сочинениях сам раздвигает узкие рамки этой эстетики и приходит к полнокровному, яркому отображению природы и народной жизни. Вспом-

¹ Цит. по книге: Альфред Корто о фортепианном искусстве. М., 1965, стр. 161.

ним его «Море», «Иберию»; ряд фортепианных preludий, исполненных сочного, жизнеутверждающего юмора.

Равель уже в начале своей карьеры стремился к преодолению тепличной атмосферы импрессионистского искусства с его изысканно-интимным содержанием, культом расплывчатых, неясных форм и красок. В зрелые годы, особенно после войны 1914—1918 годов, Равель все дальше отходит от импрессионизма как стилистического направления. Его творческие устремления гораздо глубже и шире. Он добивается ясности языка и точной организации формы, его привлекают большие философские замыслы, значительные жизненные переживания.

Различие творческого и человеческого облика двух мастеров проявляется, конечно, прежде всего в их музыке. Дебюсси исповедует полную свободу музыкального выражения, пренебрегая в большинстве произведений, особенно раннего периода, канонами классической формы. Он доверяет своему непогрешимому вкусу и гениальному творческому инстинкту. Форма его произведений почти всегда найдена самим композитором и вытекает из его замысла. Равель тоже стремится к свободе выражения музыкальной мысли, но при этом он почти всегда остается в границах строгой художественной дисциплины. Он сохраняет до конца своих дней прочные связи с классической традицией.

Оба композитора, обладавшие неистощимой изобретательностью в сфере инструментовки, бесконечно обогатили колористические ресурсы современного оркестра. Оба неизменно проявляли живой интерес к «неожиданным», «редким» звучаниям, к новым сочетаниям тембров, регистров. Обаяние оркестра Дебюсси — в таинственных переливах его «поющей гармонии», окрашенной в прозрачные акварельные тона, в причудливых появлениях выразительных коротких фраз у разных инструментов. Оркестр Равеля отличается гораздо большей тембровой определенностью, большим блеском, сочностью. При свободе полифонического движения отдельных голосов, сохраняющих самостоятельное выразительное значение, оркестровый стиль Равеля определяется постоянным стремлением к четкому единству формальной структуры. Как справедливо указывает Ю. Крейн, искусство Равеля менее связано с живописью, чем ис-

кусство Дебюсси. Но он теснее связан с хореографией, со стихией танца. Дебюсси немало сделал, чтобы избавиться ритмику от власти требовательной тактовой черты. Движение его фразы определяется свободным дыханием, живой пульсацией ритмических ячеек. Ритмика музыки Равеля значительно строже подчинена дисциплине метра. Он точен как «швейцарский часозщик», по выражению Игоря Стравинского.

Равель чаще обращается к протяженным мелодиям, играющим важную роль в строении формы сочинения. Наконец, Равель увереннее опирается на тональную основу, в то время как Дебюсси в своих изысканных и смелых модуляциях порой приближается к атональной атмосфере.

И все же как бы ни отличались «почерки» этих двух вдохновенных художников, никто не сможет отрицать их идейного родства, общности их эстетики. Новая гармоническая концепция Дебюсси, найденные им новые импрессионистские выразительные средства получили дальнейшее плодотворное развитие у Равеля. В этом проявился естественный ход эволюции французского музыкального искусства. И сейчас, спустя полвека после смерти Дебюсси и тридцать лет после смерти Равеля, музыкальный мир по достоинству оценивает их вклад в сокровищницу французской и мировой музыки.

•

Один из «апашей», поэт Тристан Клингсор, дал Равелю повод для нового обращения к теме Востока. После симфонической увертюры «Шехеразада», написанной еще в студенческие годы, Равель создает цикл песен для голоса с оркестром — «Шехеразада». В трех поэмах — «Азия», «Волшебная флейта» и «Равнодушный» — поэт и композитор воссоздают причудливый мир сказочного Востока. Равель не стремился здесь к внешним эффектам вокальной техники; он подчиняет свой замысел слову — отсюда преимущественно речитативный стиль пения, не знающего ярких динамических контрастов, драматических взлетов. Зато оркестровая ткань, насыщенная тончайшими полифоническими узорами, поражает разнообразием изысканных красок. Созданный

в разгар борьбы за «Пеллеаса» цикл поэм «Шехеразада» представляет собой один из убедительных примеров воздействия на молодого Равеля импрессионистской эстетики Дебюсси.

Одновременно шла работа над струнным квинтетом — сочинением, в котором нетрудно обнаружить влияние Бородина.

За десять лет до того был написан другой шедевр французской камерной музыки — квинтет Дебюсси. И то и другое сочинение — своеобразная дань классической форме с ее канонами тематического развития и архитектоники частей. Эти принципы развития материала в квинтете Дебюсси способствуют цельности структуры произведения при полной свободе лирического высказывания. Равель последователен до конца: его письмо подчинено не только форме, но и духу «камерного симфонизма», корни которого восходят непосредственно к квинтетам Бетховена.

По глубине мысли и искренности душевного излияния квинтет Равеля должен быть причислен к его лучшим сочинениям. Ни одно его произведение, кроме, пожалуй, трио и фортепианного концерта для левой руки, не раскрывает нам в такой непосредственной близости внутренний мир композитора, его человечность, нежность его сердца, полного любви к людям, к природе. Лишенное внешнего блеска, элементов изобразительности, сочинение это покоряет красотой выразительных музыкальных образов, обозначенных чаще всего темами лирически-напевного характера. Единое настроение объединяет все четыре части квинтета, построенного контрастно, по классической схеме: сонатное аллегро, скерцо, Lento и финальное Vivo. Это настроение светлой грусти превосходно выражено основной темой первой части, появляющейся затем в среднем эпизоде медленной части и в оживленном финале.

Несмотря на классическую ясность формы и тематизма, квинтет Равеля встретил сильную оппозицию со стороны консерваторских кругов. По мнению директора консерватории, малоодаренного композитора Теодора Дюбуа, квинтету «недоставало простоты». Эту точку зрения готовы были поддержать и некоторые музыкальные критики, обнаружившие в новом сочинении Равеля «нарушения правил» полифонии.

Молодого композитора успокоил Дебюсси, обратившись к нему со следующими, ставшими вскоре знаменитыми, словами:

«Именем всех музыкальных богов... заклинаю вас — не меняйте ни одной нотки в квартете».

Очень продуктивным в жизни Равеля было десятилетие между 1905 и 1915 годами. Назовем здесь лишь некоторые произведения, возникшие в этот период: сонатина и цикл пьес «Отражения» (1905) для фортепиано, Интродукция и аллегро для арфы с аккомпанементом струнного квартета, флейты и кларнета (1906), вокальная сюита «Естественные истории» (1906), «Испанская рапсодия» для оркестра (1907), опера «Испанский час» (1907), цикл детских пьес для фортепиано в четыре руки «Матушка гусыня» (1908), фортепианный цикл «Шорохи ночи» (1908), балет «Дафнис и Хлоя» (1909—1912), трио для фортепиано, скрипки и виолончели (1914).

Пять ярко виртуозных пьес для фортепиано — «Отражения» — впервые были исполнены 6 января 1906 года Рикардо Виньесом. Уже само название цикла говорит об импрессионистском характере этой музыки, рисующей поэтичную картину цветущего сада летним вечером, когда в луче света играют и носятся ночные бабочки («Ночные бабочки») ¹, рассказывающей о таинственных голосах «Грустных птиц», о безбрежной ширине океана («Лодка в океане»), о печальном перезвоне далеких колоколов («Долина звонов»). Лишь в одной из пяти пьес композитор обращается к человеку — «Альборада». В этой полной жизни и огня пьесе нарисован не только забавный образ веселого и озорного шута, но и поэтичная атмосфера его родины — Испании. Национальная и жанровая характерность музыкальных образов, энергичная танцевальная ритмика, контрастная смена настроений — все это придает особую окраску пьесе, резко выделяя ее из цикла.

Верный своим друзьям-«апашам», Равель посвящает Леону-Поль Фаргу пьесу «Ночные бабочки», Рикардо Виньесу — «Грустные птицы», Полю Сорду — «Лодка в океане», Мишелю Кальвакоресси — «Альборада» и Морису Деляжу — «Долина звонов».

¹ В издании «Сочинения для фортепиано» Равеля (Музгиз, 1958) эта пьеса («Noctuelles») ошибочно переведена «Ночные видения».

«Отражения» вплотную примыкают к ранней пьесе Равеля «Игра воды». Это сказывается в своеобразном стиле музыки; в приемах импрессионистской звукописи с ее прозрачной акварельной палитрой, с причудливыми тембровыми и гармоническими эффектами и чарующей слух тонкой, изысканной изобразительностью. Обилие секундовых сочетаний и нонаккордовых последований придает особую «текучесть» гармоническому фону, что, очевидно, как нельзя лучше соответствует замыслу композитора.

Все пять пьес представляют большие трудности для исполнителя. От пианиста требуется высшее виртуозное мастерство в передаче «оркестральной» звучности, в преодолении головолomных пассажей, стремительных скачков, широких аккордовых «гроздьев». Истоки этой техники можно обнаружить прежде всего в виртуозных пьесах Листа («Блуждающие огни», «Фонтаны виаллы д'Эсте», «На берегу ручья») и Балакирева («Исламей»). Однако невозможно отрицать неистощимую изобретательность Равеля в разработке еще более блестящей, красочной и по-своему очень выразительной фортепианной фактуры, тесно связанной с импрессионистской эстетикой.

В год обнародования «Отражений», вызвавших большой интерес музыкальных кругов, Равель заканчивает вокальный цикл, поразивший своей дерзкой оригинальностью даже испытанных приверженцев нового искусства. Речь идет о сюите «Естественные истории» на текст Жюль Ренара, рассказывающей о жизни птичьего двора. После изысканных, поэтичных видений «Ночных бабочек», «Лодки в океане», «Долины звонков» композитор обратился к будничным сценкам из «быта» птичьего племени, изложенным прозой, хотя и не лишенной изящной иронии.

Композитор поставил перед собой нелегкую задачу — положить на музыку этот своеобразный сюжет. Известно, что Ренар весьма скептически отнесся к замыслу Равеля. Композитор рассеял его недоумение, сказав: «Я не собираюсь ничего добавлять, я хочу лишь передать музыкой то, что вы рассказали словами...».

Обращение к столь «немузыкальному» сюжету было продиктовано, с одной стороны, нежной любовью композитора к зверям и птицам (это нашло отражение во

многих его сочинениях), с другой стороны, эти «жанровые сценки» из жизни птиц и насекомых дали композитору толчок для поисков новых приемов выразительной вокально-речевой декламации. Высшим образцом в этих поисках для него служила «Детская» Мусорского, неподражаемой исполнительницей которой была русская певица Мария Оленина-д'Альгейм, концертировавшая в те годы в Париже.

Как и можно было ожидать, премьера «Естественных историй» 12 января 1907 года в зале Эрара вызвала протесты публики и злые отклики значительной части критиков. Исполненные верной пропагандисткой творчества композиторов новой школы Жанной Батори, «Естественные истории» были восприняты большинством слушателей как издевательство над «здравым музыкальным смыслом». В своих воспоминаниях о Равеле, опубликованных в журнале «Советская музыка» (1957, № 12), Жанна Батори рассказывает, что премьера не обошлась «без... нескольких свистков. Очевидно, это было вызвано необычным текстом и самим характером музыки, написанной в новом стиле и точно следующей за прихотливыми образами Ренара («Павлин», «Сверчок», «Лебедь», «Зимородок», «Цесарка»).

Композитор, разучивая с певицей новый цикл, требовал от нее совершенно необычной манеры подачи текста и вокальной артикуляции, соответствующей каждой исполняемой «птичьей роли».

Концерт, в котором впервые прозвучали «Естественные истории», был организован Национальным музыкальным обществом. В программе вечера значились также трио д'Энди и квинтет Форе. Скандал, разыгравшийся вокруг «Естественных историй», привел к конфликту между Равелем, Кекленом и Форе, с одной стороны, и композиторами, группировавшимися вокруг д'Энди и Schola cantorum — с другой. В результате несколько музыкантов во главе с Форе и Равелем решили создать свое Независимое музыкальное общество (*Société musicale indépendante*), которое противопоставило себя консервативному Национальному музыкальному обществу.

Первым оркестровым сочинением Равеля, если не считать ранней, оставшейся в рукописи увертюры «Шехеразада», была знаменитая ныне «Испанская рап-

содия» — одно из самых ярких и жизнерадостных произведений композитора.

«Испания — моя вторая родина», — нередко говорил Равель, в жилах которого текла баскская кровь. Еще в 1895 году композитор выступил с замечательной «Хабанерой» — пьесой для двух фортепиано, вдохновленной ритмами и интонациями андалузских танцев. Испанская тематика проходит красной нитью через весь его творческий путь: «Испанская рапсодия», «Испанский час», «Болеро», «Дон-Кихот к Дульцинее». Испанские мотивы постоянно встречаются в его фортепианных и вокальных пьесах. Композитор почти никогда не прибегал к цитированию народных мелодий. И все же в его испанских опусах живет и дышит Испания с ее неповторимыми красками, ароматом ее садов, движениями ее народных плясок.

Выдающийся испанский композитор, друг Равеля, Мануэль де Фалья рассказывает в своих воспоминаниях о том, как он был поражен, когда впервые услышал «Испанскую рапсодию», исполненную на двух фортепиано Равелем и Рикардо Виньесом.

«Меня изумил ее испанский характер. В полном соответствии с моими собственными взглядами... этот испанизм был достигнут не цитированием народных мелодий, но, что значительно важнее, за исключением хоты из «Feria», — свободным использованием ритмов, ладов и всей орнаментики, характерной для нашей музыки...»¹.

Инструментованная для большого состава оркестра, включающего ряд дополнительных инструментов — духовых и ударных, «Испанская рапсодия» полна колористических чудес. Ее партитура — новый шаг Равеля к обновлению гармонической ткани, ставшей еще более яркой, расцвеченной причудливым контрапунктическим орнаментом.

В этом сочинении, первом привлечшем внимание к творчеству молодого композитора широкой публики, Равель в полной мере проявил замечательный дар инструментатора — художника, мыслящего оркестровыми образами, красками, формами движения инструментальных голосов. При всей смелости в использовании новых для своего времени выразительных возможностей орке-

¹ «La Revue musicale», март 1939 г., стр. 82.

стра, он остается верным высокой традиции французского симфонизма, сочетающего ясность мысли, сдержанность эмоций с блеском и сочностью тембровой палитры. Почти все писавшие об «Испанской рапсодии» Равеля сходятся на том, что в этом сочинении отчетливо сказываются влияния русской школы, и в первую очередь — Римского-Корсакова.

Четыре части «Испанской рапсодии» («Ночной прелюд», «Малагенья», «Хабанера» и «Ферия») — по существу, представляют собой сюиту из отдельных пьес, объединенных тематическим замыслом и яркой национальной окраской. Таинственной негой проникнута музыка первой части, переносящая слушателей в ночные сады Испании. Через весь Прелюд проходит многократно повторяющаяся монотонно-мечтательная тема из четырех нисходящих звуков, на фоне которой возникают обаятельные и нежные мелодии. Легким стремительным видением проносится «Малагенья», ритмический рисунок которой воспроизводит народную пляску испанской провинции Малага. Третья часть построена на оstinatном движении, характерном для ритмики испано-кубинской хабанеры. Эта музыка представляет собой оркестровый вариант пьесы для двух фортепиано, написанной Равелем еще в 1895 году. Рапсодию завершает сверкающая всеми красками радуги праздничная, жизнерадостная «Ферия».

Исполненная впервые 15 марта 1908 года в Париже в концерте оркестра Колонн, «Испанская рапсодия» была горячо принята публикой и прессой, хотя и не без оговорок. Не прошло и несколько лет, как эта пьеса стала украшением мирового симфонического репертуара.

*

После исторической премьеры «Пеллеаса и Мелизанды» французская оперная и балетная сцена долго не знала ничего нового, оригинального. Изюм дня в день на сцене Гранд оперы и Опера комик звучали излюбленные арии Фауста и Хозе, Лознгрини и Де Грие, Розины и Виолетты, Нормы и Тоски. Оперы современных французских композиторов ставились редко и, как правило, быстро сходили с репертуара. Со времен Делиба французские композиторы перестали интересоваться балетом.

Свежую струю в театральную-музыкальную жизнь французской столицы внесли так называемые «Русские сезоны», организованные (с 1908 года) русским художественным деятелем и энергичным антрепренером Сергеем Дягилевым. Они всколыхнули музыкальную Францию и дали жизнь многим выдающимся произведениям русского и французского искусства.

Замечательным началом «Русских сезонов» послужил спектакль оперы Мусоргского «Борис Годунов» с Федором Шаляпиным в заглавной роли. «Борис» произвел огромное впечатление на парижскую аудиторию, на французских музыкантов. Этот спектакль еще раз напомнил французам о самобытной силе и величии русского искусства, проникнутого глубокой человечностью, духом народности. Как писал тогда Флоран Шмитт в связи с постановкой «Бориса», «это искусство внесло обновление в музыку нашего усталого Запада».

Окрыленный успехом «Бориса», Дягилев на следующий год привез в Париж балетную труппу петербургского Мариинского театра с Анной Павловой, Тамарой Карсавиной, Вацлавом Нижинским и Михаилом Фокиным во главе. Художниками, создавшими декорации и костюмы к спектаклям русского балета, были Александр Бенуа, Леон Бакст, Николай Рерих, Александр Головин. Красочные балетные феерии на музыку «Шехеразады» Римского-Корсакова, «Руслана и Людмилы» Глинки, «Половецких плясок» из оперы «Князь Игорь» Бородина поразили своим блеском и новизной даже самых искушенных зрителей. Замечательная музыка, оригинальное сценическое воплощение, невиданное мастерство русских артистов, поднявших на новую высоту искусство классического балета, уже давно пришедшего в упадок во Франции,— все это явилось подлинным открытием для парижской публики, почувствовавшей в спектаклях Русского балета силу оригинального, богатого новыми возможностями искусства.

В одном из спектаклей Русского балета — 25 июня 1910 года — был показан одноактный балет никому до тех пор не известного композитора, 28-летнего Игоря Стравинского. Это была хореографическая поэма «Жар-птица», поставленная Михаилом Фокиным. В спектакле участвовали Тамара Карсавина, Вера и Михаил Фокины. Все было ново в этом балете — и экзотический сю-

жет русской народной сказки о Жар-птице, Кашее бессмертном и Иване-царевиче, получивший своеобразное символическое толкование в либретто Фокина; и одурманивающая красота музыки, соединяющей загадочную, стихийную «варварскую» силу с утонченной импрессионистской тембро-гармонической палитрой; и небывало сложные ритмические формулы; изумляющие чудеса инструментовки.

Огромный успех первого «Русского сезона» чрезвычайно высоко поднял престиж русского искусства в международном общественном мнении. Поддержанный петербургскими официальными кругами, видевшими в этом признании залог франко-русского альянса, Дягилев на сезон 1910/11 года привез в Париж труппу, пополненную новыми артистами, и еще более разнообразную программу. На сей раз главной новинкой сезона стал балет Стравинского «Петрушка», также написанный по заказу Дягилева. Балет, в основу которого был положен сценарий А. Бенуа, явившегося и автором оформления, покорила парижан необычайной свежестью замысла, неожиданностью обстановки — масленичное гулянье в старом Петербурге, ироническим драматизмом сюжета, разыгрываемого балаганными куклами-актерами.

Спектакль поразил парижан и никогда еще не виданными на балетной сцене персонажами: кучерами, дворниками, шарманщиками, кормилицами, — но самое главное, конечно, своей музыкой: сочной, разнообразной по краскам, ритмам, насыщенной интонациями русских народных плясовых мелодий, обработанных с редкой изобретательностью и оригинальным оркестровым мастерством. Это была полная победа Стравинского, завоевавшего себе славу самого яркого выразителя эстетики нового искусства в мировой столице модернизма — Париже, с которым отныне композитор связывает свою творческую судьбу.

Равель был в числе тех, кто горячо поддержал молодого Стравинского в самом начале его карьеры. Познакомившись с партитурой «Жар-птицы», Равель в полной мере оценил силу таланта русского композитора, оригинальность его оркестрового мастерства. В одном из писем к своему ученику и другу Морису Деляжу Равель писал: «Приезжайте скорее, жду вас, чтобы еще раз

сходить на «Жар-птицу». Какой оркестр! Он идет гораздо дальше Римского...».

Театр издавна привлекал Равеля. Работая над инструментальными и вокальными сочинениями, он не переставал думать об оперной и балетной сцене. Среди произведений, попадавших в его поле зрения, были пьесы Метерлинка («Там внутри»), Гауптмана («Потонувший колокол»), сказки «Тысячи и одной ночи». Над оперой «Потонувший колокол» композитор работал в течение довольно долгого времени, однако так и не довел ее до конца. Очевидно, в процессе работы он охладел к сентиментально-романтической по духу пьесе Гауптмана.

В 1907 году Равель заинтересовался забавной комедией-фарсом Франк-Нозна «Испанский час». Композитора привлек не только изящный литературный стиль этой фривольной пьески в духе *commedia dell'arte*, но и дорогой его сердцу испанский колорит.

В пояснительных примечаниях к письмам Равеля Рене Шалюпт сообщает о находящейся в архиве семьи Годабских записке композитора, относящейся к замыслу оперы. Приведем оттуда несколько фрагментов:

«То, что я попытался сделать — довольно смело: я хотел возродить итальянскую оперу-буфф, — вернее, только ее принципы. Мое произведение задумано не в традиционной форме, как и его единственный прообраз — «Женитьба» Мусоргского, точно воспроизводящая комедию Гоголя. «Испанский час» — это музыкальная комедия. В текст Франк-Нозна не внесено никаких изменений, за исключением нескольких купюр... Дух этого произведения откровенно юмористический. Я хотел передать иронию именно музыкой, гармонией, ритмом, оркестровкой, а не так, как в оперетте, путем произвольного нагромождения смешных слов... Уже давно я мечтаю о юмористическом музыкальном произведении. Именно современный оркестр, как мне кажется, дает возможность подчеркнуть, усилить комические эффекты. Читая «Испанский час» Франк-Нозна, я решил, что эта забавная фантазия как раз отвечает моим планам. В этом произведении многое меня пленило: смесь бытовой речи с нарочито смешной восторженностью, атмосфера необычных забавных шумов, которая окружает действующих лиц в лавке часовщика. Наконец, возмож-

ность разнообразного использования характерных ритмов испанской музыки»¹.

Равель с жаром принимается за работу и в течение четырех летних месяцев завершает партитуру одноактной комической оперы. Однако продвинуть ее на сцену оказалось делом далеко не простым. Руководители оперных театров были сильно шокированы произведением Равеля, его несколько рискованным сюжетом, буффонным характером музыки.

Действительно, забавные похождения красавицы Концепсион, жены старого часовщика из Толедо, и ее незадачливых ухажеров никак не настраивают на серьезный лад ни слушателей, ни актеров. Перед нами чисто водевильная ситуация: хозяин часовой мастерской Торквемада каждую неделю в определенный час отправляется заводить городские часы Толедо. Именно в этот час темпераментную Концепсион навещает влюбленный в нее поэт Гонсальве, который готов воспеть в сонете, в поэме или просто в песне каждую мысль, оброненную Концепсионом. Однако на сей раз свиданию влюбленных может помешать зашедший в лавку часовщика погонщик мулов Рамиро. Он ждет возвращения хозяина, который должен починить его остановившиеся часы. Чтобы отвлечь внимание лишнего свидетеля, лукавая хозяйка просит Рамиро перенести в спальню на втором этаже огромные куранты, стоящие в углу мастерской. Погонщик мулов с готовностью берегся за дело. Тем временем в лавку часовщика приходит еще один поклонник Концепсион — престарелый, но пылкий банкир Иниго. Завязывается интрига, в которой участвуют оба кавалера, нашедшие убежище в футлярах часов. Однако Концепсион не получает никакой радости от своих воздыхателей: один слишком увлечен «высокой поэзией», другой никак не может выбраться из своего временного убежища — мешает толстый живот. Тем временем, приглядевшись к Рамиро, который с необычайной легкостью носит куранты с сидящими в них кавалерами из лавки в спальню хозяйки, Концепсион останавливает свой выбор на нем. Она зовет погонщика к себе наверх, на сей раз без груза часов...

¹ Равель в зеркале своих писем. Л., 1962, стр. 59—60.

Но вот возвращается муж. Он рад найти в своей лавке двоих покупателей, которым ничего иного не остается, как приобрести куранты, служившие им убежищем. В лавку спускаются довольные друг другом Консепсион и Рамиро; последний, ко всеобщему удовольствию, извлекает из курантов застрявшего там дона Иниго. Спектакль заканчивается традиционным водевильным обращением всех действующих лиц к публике.

Таково содержание этого легкомысленного фарса, уже самый сюжет которого подсказывает какие-то гротескные, пародийные приемы сценического и музыкального воплощения. Действие происходит в мастерской часовщика, где на всех стенах висят разнообразные часовые механизмы, каждый со своим тиканьем и перезвоном. Возможно, и это обстоятельство привлекло Равеля: как много интересных темброво-инструментальных перспектив открывала перед композитором сама эта обстановка! И надо сказать, Равель в полной мере с тонкой изобретательностью и вкусом использовал эту возможность для создания ряда чудесных, остроумнейших страниц партитуры, где органически переплетаются элементы марионеточного, механического, игрушечного с выразительной и эмоциональной «человеческой» музыкой. Исключительное внимание композитор уделяет речитативам, интонационно-ритмическое строение которых максимально приближается к выразительной живой речи. Каждый из пяти действующих лиц обладает своими характерными интонационными признаками, своей манерой музыкального разговора. Глубокое чувство театральности проявляет Равель в сценах объяснения незадачливого поэта Гонсальве с супругой часовщика, полной любовного томления. Поэт изливает свои чувства в пародийно-напыщенной арии с руладами в стиле итальянского бельканто, поминутно прерываемой нетерпеливыми репликами Консепсион — ее меньше всего в данной ситуации интересуют вопросы стихосложения, о которых толкует Гонсальве. Все это — на фоне изысканных узоров оркестра, остроумно подчеркивающего двойственность настроений действующих лиц.

Горячий характер испанки, негодующей на судьбу, которая ей послала таких жалких, никчемных ухажеров, раскрывается в ее арии-жалобе: «Один все усилия

прилагает к сочинению плохих стихов, другой еще нелепей — он увяз в курантах со своим толстым брюхом, увешанным брелоками. И это мужчины, которые смеют себя называть испанцами!.. И это происходит всего лишь в двух шагах от Эстремадуры!»

Музыка оперы пронизана характерными испанскими ритмами: то тут, то там слышатся отголоски народных танцев — малагенъи, болеро, хабанеры.

Гармонический язык оперы «Испанский час» — изысканный и красочный; сложности отдельных гармонических комплексов нигде не нарушают тональной ясности целого, придавая звучанию оркестра известную остроту и пикантность. Лишь во вступлении к опере, рисуя вполне реалистическую звуковую картину своеобразной «симфонии» часовых механизмов с их разнобоям, можно встретить смелые, но вполне оправданные замыслом политональные сочетания. Как сказано в авторской ремарке, все механизмы на сцене находятся в действии: маятники часов издают свои «тик-так», куранты на разные голоса отбивают разное время, не молчат и заводные игрушки — петушок, кукушка, марионетки.

Эта разноголосица великолепно воспроизведена в партитуре, требующей большого числа ударных инструментов. Подобной «звуковой атмосферой» насыщены и последующие картины оперы. Вообще об инструментовке в целом можно говорить как о замечательном образце мудрой экономии средств оркестровой выразительности при большом составе оркестра.

Несмотря на высокое достоинство музыки и живой, забавный сюжет, сценическая судьба оперы «Испанский час» не слишком благоприятна. Несколько попыток введения ее в репертуар Опера́ комик не увенчались успехом. Последняя постановка «Испанского часа» на сцене парижской Гранд опера́ была осуществлена в сезоне 1960/61 года. Однако постановка не вызвала должного интереса завсегдатаев оперного театра. Возможно, причиной неуспеха оперы у публики является разрыв между буфонно-фарсовым содержанием либретто и далеко не «легкой» по своему языку музыкой. Надо думать, время этого изящного, отмеченного чисто французским юмором произведения еще придет.

В 1908 году Равель написал два цикла пьес для фортепиано: виртуозные «Шорохи ночи» («Gaspard de la

puît»¹⁾ и пять несложных детских пьес в четыре руки — «Моя мать гусыня» («Ma mère l'Oye»).

«Шорохи ночи» навеяны фантастической лирикой французского поэта-романтика начала XIX столетия Алонзуса Бертрана. Равель выбрал из книжечки стихов этого полузабытого поэта три небольшие поэмы: «Ундина» — русалка, призрачная принцесса, превращающаяся в струйки дождя, «Виселица» — мрачное, навевающее ужас и тоску видение освещенного багряным закатом повешенного, и «Скарбо» — возникающий в мучительные часы бессонницы фантастический образ гримасничающего оборотня, гнома-домового.

В пьесах «Ундина» и «Скарбо» Равель развивает найденные в «Отражениях» гармонические и пианистические приемы — многозвучные аккорды, разбросанные по всей клавиатуре, ажурные переплетения пассажей, гулкие тремолирующие диссонантные «фоны», обволакивающие педальные эффекты. Композитор смело пользуется пышной фактурой при создании фантастических образов, ибо за сверкающей виртуозностью журчащих и переливающихся пассажей всегда живет и сохраняется мудрая логика развития формы.

Особое место в цикле, да пожалуй и во всем фортепианном творчестве Равеля, занимает пьеса «Виселица» — трагическая, овеянная жутким мраком музыка погребальных звонов. Относительно простыми средствами — настойчивым повторением глухих колокольных ударов — композитор создает настроение мертвенного оцепенения, что еще больше подчеркивается медленным движением лишенных тональной устойчивости аккордов.

Очень далеки от этих кошмарных галлюцинаций образы прелестных детских пьес, вошедших в цикл «Матушка гусыня» для фортепиано в четыре руки. Несложные по фактуре, эти музыкальные картинки должны были исполнять дети друга Равеля Годабского — Жан и Мими. В своей автобиографии Равель говорит о «намерении воссоздать в этих пьесах поэзию детства». Ограничив себя «степенью трудности», соответствующей уровню технической подготовки детей, композитор тем

¹ «Ночной Гаспар» — одно из народных прозвищ дьявола. У нас цикл издан под названием «Шорохи ночи».

не менее сумел создать сюиту необычайно богатую свежими мелодическими мыслями, оригинальными гармоническими находками, высоким полетом фантазии. Нельзя не согласиться с мнением Юлиана Крейна, автора превосходной работы о симфоническом творчестве Равеля¹, указавшего на исключительное значение сюиты «Матушка гусыня» в развитии современной музыки. Это значение прежде всего в новом для XX века отношении к традиции народной французской музыки, к фортепианному наследию Куперена и Рамо, наконец, в возрождении на современном уровне классических принципов оркестровки—предельно экономной, ясной, прозрачной².

О горячей привязанности Равеля к детям Годабских свидетельствуют многие его письма. Он мечтал, что первыми исполнителями «Матушки гусыни» будут Мими и Жан, которым и посвящена сюита. Однако дети не смогли справиться с этой, казалось бы нетрудной, но в действительности далеко не простой задачей, и в концерте 20 апреля в зале Гаво вместо них играли две девочки: первую партию — двенадцатилетняя Жанна Леле, впоследствии известная пианистка и композитор, а вторую партию — Женевиєва Дюрони.

На следующее после премьеры «Матушки гусыни» утро Равель шлет письмо Жанне Лелё:

«Мадемуазель,

Когда вы будете знаменитой пианисткой, а я глубоким стариком, достигшим вершин славы или, может быть, всеми забытым, Вам приятно будет вспомнить о том, что Вы доставили композитору столь редкую радость услышать исполнение довольно трудного произведения в точном соответствии с его замыслом. Тысячу раз спасибо за Ваше детское умное исполнение «Матушки гусыни».

Примите уверения в признательности преданного Вам Мориса Равеля».

Пять частей сюиты воссоздают содержание популярных французских сказок «Спящая красавица», «Мальчик-с-пальчик», «Дурнушка, императрица пагод», «Красавица и Чудище» и «Волшебный сад». Музыкальная

¹ Юлиан Крейн. Симфонические произведения Равеля. М., 1962.

² Здесь имеется в виду оркестровая редакция сюиты, сделанная Равелем в 1911 году.

ткань пьес насыщена выразительными и ясно очерченными мелодиями, нередко близкими по духу народной песне. Прозрачность и легкость фактуры, тончайшие гармонические краски, подчеркивающие фантастичность сказочных сюжетов, глубокое понимание детской психологии восприятия художественного образа — вот лишь некоторые черты, характеризующие этот опус Равеля.

Живой отклик детской и взрослой аудитории на поэтичные музыкальные картины побудил Равеля оркестровать сюиту, добавив «Интродукцию», «Танец прялки» и несколько интерлюдий, связывающих отдельные номера. В такой редакции сюита была в январе 1912 года поставлена на сцене парижского «Театра искусств» в форме балетного спектакля.

«Русские сезоны» способствовали обновлению артистической жизни французской столицы. Одним из проявлений этого было изменение в отношении французских музыкальных театров к творчеству современных отечественных композиторов, стремление преодолеть косные академические традиции, испокон веков царившие на официальной парижской музыкальной сцене. Спектакли Русского балета, и особенно балеты Стравинского, не только пробудили живой интерес парижан к искусству хореографии, к балетному спектаклю, но и неизмеримо повысили роль музыки в балете. Ведь еще совсем недавно, во времена Делиба, композитор должен был приносить к заданиям балетмейстера, исходившего прежде всего из соображения «дансантности», танцевальной «удобности» музыки. Пример смелой творческой инициативы Стравинского показал, что центральной фигурой в создании балета является композитор. Опыт балетов Стравинского подтвердил, что современная балетная музыка, написанная в содружестве с театром, должна выйти за пределы оркестровой ямы и стать частой гостьей на симфонической эстраде. Именно такая судьба ожидала лучшие балетные партитуры Стравинского, а за ним и многих других современных композиторов.

«Русские сезоны» оказались очень важным фактором в истории новой французской музыки также и благодаря очень смелой и изобретательной инициативе С. Дягилева, который, обосновавшись в Париже, стал крупным заказчиком не только для русских композиторов,

но и для многих мастеров французского искусства. Для спектаклей «Русских сезонов» по заказам Дягилева балетные и оперные партитуры создавали Дебюсси, Равель, Мийо, Пуленк, Орик, Сеге и многие другие композиторы. О выдающемся месте «Русских сезонов» в истории музыкальной Франции, о русском влиянии на французскую музыкально-театральную культуру, на возникновение новых эстетических течений говорят многие французские историки. Возможно, некоторые из них даже преувеличивают здесь роль Дягилева, представляя его чуть ли не «главным законодателем мод» в музыкальной жизни страны.

Дягилев немало сделал для пропаганды русского искусства за рубежом. Он оставил заметный след во французском искусстве, и значение его деятельности во многих отношениях следует оценить положительно. Однако нельзя закрывать глаза и на теневые стороны этой бурной деятельности. Дягилев стоял на чисто эстетских позициях, отрывающих художника от жизни общества, и это отрицательно сказывалось на деятельности Дягилева в конце 20-х годов.

Весной 1913 года русская балетная труппа представила на суд парижской публики третий балет Стравинского — «Весна священная» — «картины языческой Руси», сценарий и художественное оформление Николая Рериха. На сей раз премьера, состоявшаяся 29 мая 1913 года в театре Елисейских полей, прошла в обстановке неслыханного скандала.

Партитура «Весны священной», при всей своей оригинальности, носит все же следы несомненного влияния импрессионистского оркестра Дебюсси. И здесь на первый план выступают требования красочности звучания, гармонической свободы, непрерывной смены настроений. Однако Стравинский шагнул гораздо дальше. Он открыл, казалось бы, уже немыслимые после «Моря» Дебюсси и «Испанской рапсодии» Равеля новые возможности обогащения оркестровых звучностей, внеся в музыку ошеломляющие экспрессионистские эффекты, жесткую энергию первобытных «варварских» ритмов.

«Кульť фальшивых нот никогда еще не осуществлялся с таким остервенением и настойчивостью, как в этой партитуре», — писал Пьер Лало в газете «Temps» от 3 июня 1913 года.

Несмотря на скандал, разыгравшийся на премьере «Весны священной», произведение это вскоре получило признание публики и критики. «...На третьем представлении,— рассказывает А. Луначарский,— публика устроила «Весеннему жертвоприношению» (так называет Луначарский «Весну священную».— Г. Ш.) полную овацию. В одной ложе уныло, но упорно несколько человек свистало в заранее принесенные дудки, тем самым лишь подогревая бурю аплодисментов»¹.

После того как Стравинский познакомил Равеля с еще не законченной партитурой «Весны священной», французский мастер в письме к композитору Люсьену Гарбану с восхищением писал об историческом значении этого произведения: «Нужно послушать «Весну священную» Стравинского. Я думаю, что это будет событие столь же значительное, сколь и премьера «Пеллеаса»².

Сам Стравинский, говоря о Равеле, с которым его связывали годы дружбы и совместная работа над инструментомкой «Хованщины», пишет:

«Его суждения о музыке были очень пронизательными, и я должен сказать, что он был единственным музыкантом, который сразу оценил «Весну священную»³.

Бурный успех балетов Стравинского и замечательные достижения русских артистов, открывавших западному миру новое единство хореографии, музыки и живописи, натолкнули Равеля на мысль о балете. 1912 год ознаменовался появлением на парижской сцене трех балетных спектаклей с музыкой Равеля. 28 января в Театре искусств был показан балет-сказка на музыку оркестрованной автором детской фортепианной сюиты «Матушка гусыня», 22 апреля в театре Шатле русская танцовщица Наталья Труханова выступила в большом гала-спектакле, в четырех одноактных балетах, которыми дирижировали авторы: Поль Дюка («Пери»), Венсан д'Энди («Истар»), Флоран Шмитт («Трагедия Саломеи») и Морис Равель («Аделаида, или Язык цветов»). Это была оркестровая редакция его «Благодар-

¹ А. В. Луначарский. В мире музыки. М., 1958, стр. 245.
Hélène Jourdan-Morhange. Ravel et nous. Genève, 1945, p. 105.

² Igor Stravinsky and Robert Craft. Conversation with Igor Stravinsky, стр. 62.

ных и сентиментальных вальсов» для фортепиано. Наконец 8 июня в театре Шатле состоялась премьера балета Равеля «Дафнис и Хлоя», созданного по заказу Дягилева и поставленного труппой Русского балета с Вацлавом Нижинским и Тамарой Карсавиной в заглавных ролях.

В основу балета легло либретто главного балетмейстера Русского балета в Париже Михаила Фокина, написанное по мотивам греческой мифологии. Это своеобразный хореографический триптих: две картины, рисующие беззаботную идиллическую жизнь фригийских пастухов и пастушек, обрамляют средний воинственный эпизод — внезапное нападение пиратов, похищающих самых красивых девушек, среди которых оказывается юная Хлоя, возлюбленная Дафниса. На помощь возлюбленным приходит бог плодородия и покровитель пастухов веселый Пан. Он разгоняет пиратов и освобождает прекрасных пленниц. Балет завершается сценой всеобщего ликования.

Несложный сюжет дал повод композитору для создания одной из самых прекрасных его партитур, проникнутой теплым лиризмом, отмеченной исключительным богатством гармонии и мелодики. Музыка балета пронизана радостным настроением, жизнелюбием, в ней воспеваются природа и красота человека. Прекрасен оркестровый наряд этой хореографической симфонии — необыкновенно выразительный в своих деталях, сотканный из тончайших красочных нитей и в то же время полновзвучный, сочный. В отличие от партитур Дебюсси, с их приглушенными мерцающими красками, партитура «Дафниса», хотя и несвободная от влияния импрессионизма, проникнута такой горячей эмоциональностью, темпераментом, ярким динамизмом, что мы вправе говорить здесь о каком-то новом этапе творческого пути Равеля.

Работая в течение двух лет над балетом, Равель не слишком считался с требованиями либреттиста и хореографа. Он сочинял свою хореографическую симфонию, стремясь, по его собственному признанию, выразить музыкой тот образ милой его сердцу древней Греции, который виделся ему в мечтах и сновидениях. Неудивительно, что при первых же встречах у постановщика Фокина возникли возражения, ибо он стремился подчи-

нить музыку хореографическому замыслу. Дягилев, которому на сей раз изменило его художественное чутье, в свою очередь был неудовлетворен музыкой, казавшейся ему «нетанцевальной». Лишь после долгих месяцев колебаний и сомнений «Дафнис» был принят к постановке и показан на сцене театра Шатле.

Премьера балета 8 июля 1912 года превратилась, вопреки ожиданиям Дягилева, в настоящий триумф Равеля. Восторженный прием, оказанный спектаклю, относился прежде всего к музыке.

«Дафнис принадлежит к тому типу произведений,— писал Жан Кокто,— которые не могут быть причислены к какой-либо школе. Это одно из тех произведений, которые ослепляют нас подобно метеориту, прилетающему с отдаленной планеты, законы которой остаются для нас неизвестными и таинственными»¹.

Любопытно, что многие французские критики, восторгаясь «Дафнисом», предсказывали невозможность исполнения этой музыки вне сцены.

«Надо навсегда оставить надежду, что эта музыка может быть воспринята без хореографии»,— заявил критик газеты «Mercure de France» Вилли. «Без танца, без актеров, без света и декораций «Дафнис» покажется невыносимо длинным...»,— вторил критик Вильмен.

Нужно ли говорить о том, как жестоко ошиблись эти «предсказатели»! Равель составил симфонические сюиты, в которые вошла музыка основных эпизодов балета: первая сюита «Ноктюрн», «Интерлюдия» и «Винный танец»; вторая сюита — «Рассвет», «Пantomима» и «Общий танец». Эти пьесы постоянно включаются в репертуар симфонических оркестров. Особенно популярна Вторая сюита, являющаяся одним из признанных шедевров музыки XX столетия.

Автор включил в партитуру Второй сюиты программу, которая изложена по ходу музыки:

«Тишина, нарушаемая лишь журчанием ручейков росы, стекающих со скал. Дафнис продолжает спать, простершись перед протом нимф. Постепенно занимается заря. Слышится пение птиц. Вдали проходит пастух со стадом. Другой пастух проходит в глубине сцены.

¹ Цит. по книге: Jose B u u g. Maunice Ravel. Paris, 1950, стр. 140.

Входит группа пастухов, разыскивающих Дафниса и Хлою. Они видят Дафниса и будят его. Встревоженный, он ищет взглядом Хлою. Она появляется, окруженная пастушками. Они бросаются в объятия друг друга. Дафнис замечает венок Хлои. Его сон был пророческим видением: это знак вмешательства Пана. Старый пастух Ламмон рассказывает, что Пан спас Хлою в память нимфы Сиринокс, в которую некогда был влюблен...»

Далее Дафнис и Хлоя разыгрывают пантомиму, изображающую историю любви Пана и Сиринокс. Дафнис в образе Пана признается в любви Хлое-Сиринокс. Шаловливая нимфа отвергает его и скрывается в зарослях тростника. Дафнис делает себе из тростника свирель и наигрывает на ней печальную песню. Привлеченная этой мелодией, появляется Хлоя. Она танцует под звуки свирели. Мало-помалу ее танец оживляется все более и более, наконец Хлоя в объятиях Дафниса...

Заключительная сцена балета — торжество верной любви Дафниса и Хлои, бурная вакханалия и общая радостная пляска.

Эта программа получила очень поэтичное воплощение в музыке: каждая авторская ремарка в партитуре реализована поразительно метко найденными средствами оркестровой звукозаписи, тонко детализированными мелодико-гармоническими красками. Журчание ручейков, сбегаящих с гор, и картина рассвета переданы фантастическим сочетанием переливающихся быстрых пассажей дерева, челесты, двух глиссандирующих арф и поднимающейся откуда-то из самых низов простой и выразительной темой:

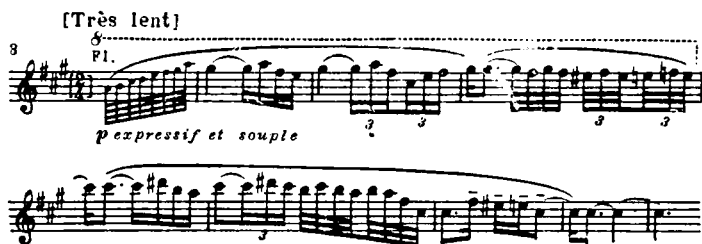


Появляясь первоначально у контрабасов и фаготов, тема эта перебрасывается от инструмента к инструменту. Вместе с постепенным усилением звучности растет и ширится ее диапазон: к контрабасам, фаготам, бас-кларнету добавляются голоса струнных и высокого дерева. Вдали слышится свирель пастуха, созывающего своих овец... Все ярче разгорается свет наступившего дня.

Любовь Дафниса и Хлои воспета дивной темой, звучащей на фоне журчания гармонических пассажей у деревянных инструментов. Мощное нарастание приводит к ослепительной кульминации, знаменующей торжество света, любви и радости жизни.



С той же отчетливостью композитор воплощает в пластических музыкальных образах дальнейшее развитие хореографического действия. Исполнена грации и красоты музыка пантомимы, прелестна мелодия флейты Пана, под звуки которой танцует Хлоя:



Несравненное мастерство оркестровой техники проявлено Равелем в завершающей сюиту сцене праздничной вакханалии. Словно подхлестываемый острыми акцентами звенящих и гремящих ударных инструментов, огромный оркестр, в звучание которого вплетаются голоса хора, поющего без слов, создает сверкающее звуковое полотно.

Оркестровый язык «Дафниса» — красноречивый и выразительный — является плодом высокого вдохновения и точного расчета. Ничего случайного, ничего лишнего. При всей мощи избранного композитором состава, включающего ряд дополнительных инструментов (альтовая флейта, малый кларнет, контрафагот, большой набор ударных), при постоянном использовании *divisi* струнных, у слушателя ни разу не возникает ощущения звуковой перегрузки, громоздкости. Динамиче-

ская насыщенность звучания целого нигде не подавляет самостоятельную жизнь отдельных оркестровых голосов: изысканные сочетания редких тембров, виртуозные арабески солирующих инструментов, ясность мелодических линий.

Эта партитура заставила многих поклонников искусства Равеля пересмотреть свои представления о его оркестровом стиле. Об этом напомнил друг композитора Эмиль Вийермоз:

«После «Дафниса» уже будет трудно сравнивать технику Равеля с тончайшим ремеслом мастеров-миниатюристов, которые терпеливо оснащают крохотные трехмачтовые караблики, заключенные в бутылку. Стихийная сила этого гармонического языка, свежесть этих новых мыслей, монолитность этого оркестра, в котором исключительная мощь звучаний никогда не создает впечатление напряженности и нарочитости,— все это говорит о большом и зрелом искусстве»¹.

Если говорить об истоках, питавших вдохновение Равеля при создании партитуры «Дафниса и Хлои», то можно провести параллель не только между отдельными эпизодами балета и «Прелюдией к полуполуденному отдыху фавна» Дебюсси, но и между «Дафнисом» и «Шехеразадой» Римского-Корсакова, особенно в заключительном «Общем танце». О влиянии русского мастера говорят многие французские критики, этого не отрицал и сам Равель.

Между 1910 и 1913 годами Равель создал несколько вокальных произведений, в том числе превосходные обработки для голоса с фортепиано испанской, французской, итальянской и еврейской народных песен, сделанные по инициативе московского Дома песни и получившие первую премию на конкурсе обработок народных песен, проведенном этим учреждением. Исполненные в Париже 19 декабря 1910 года М. Олениной-д'Альгейм, песни эти являются прекрасным образцом чуткого проникновения композитора в стиль и дух народного искусства.

В январе 1914 года в Париже прозвучали в исполнении Жанны Батори «Три поэмы на стихи Малларме» в сопровождении небольшого ансамбля, характер кото-

¹ Газета «La Revue SIM» от 15 июня 1912 г.

рого был навеян знаменитой партитурой Арнольда Шёнберга «Лунный Пьеро». Несмотря на сложную символику стихов Малларме, в этом песенном цикле ощущается стремление композитора к выразительной, естественной декламации, гибкой и напевной мелодике, что характерно для вокального стиля Равеля на разных этапах его творчества, особенно хороша первая поэма «Вздохи», где нежная и протяжная мелодия вокальной партии окружена легкими, воздушными арабесками флейты и фортепиано.

Любопытное совпадение! В том же 1913 году и почти в те же месяцы, когда Равель сочинял свои «Три поэмы», над таким же циклом на стихи Малларме работал автор «Пеллеаса». Его выбор пал на два стихотворения из трех, отобранных Равелем: «Вздохи» и «Ненужная просьба». Не совпало лишь третье стихотворение, вдохновившее Дебюсси, — «Веер».

Факт этого случайного совпадения, не столь уж важный сам по себе, тем не менее мог лишь подлить масла в огонь невольного соперничества двух крупнейших мастеров французской музыки, довольно энергично раздувавшегося частью падкой на сенсации прессы. Огромный успех «Дафниса», которого нередко сравнивали по значению с «Пеллеасом», постоянные сопоставления фортепианных пьес обоих композиторов, а также «Испанской рапсодии» Равеля и «Иберии» Дебюсси, часто фигурировавшие в печати, — все это способствовало отчуждению между Дебюсси и Равелем, несмотря на их глубокое взаимное уважение.

Вот, к примеру, какой ехидный вопрос ставил критик Гастон Карро:

«Странное явление: музыка Дебюсси становится похожей на сочинения его собственных эпигонов. Упрекали Равеля, хотя и без основания, в том, что он слишком напоминает Дебюсси. А может быть, это Дебюсси напоминает Равеля?»¹.

Весной 1913 года Равель вместе со Стравинским работал над оркестровкой «Хованщины». Это был очередной заказ Дягилева, наметившего постановку оперы Мусоргского в Париже. Оба композитора жили на берегу Женевского озера в Кларане и работали за одним

¹ Цит. по книге: Jose B и у г. Maurice Ravel, стр. 149.

столом. Как рассказывает Стравинский, процесс совместной оркестровки «Хованщины» порой сопровождался таким диалогом:

— Какой инструмент ты бы использовал для такой-то фразы?

— Конечно, флейту!

— Ну, а я дам ее тромбону!

Судя по воспоминаниям Стравинского, готовая рукопись «Хованщины» с новой инструментовкой была отвезена им незадолго до начала первой мировой войны в Россию.

Летом 1914 года над Европой нависли грозные тучи войны. Равель жил тогда в небольшом курортном городке Сен-Жан-де-Люз, недалеко от испанской границы. Здесь он начал работу над фортепианным трио. Здесь же его застала тревожная весть о начале войны. Композитор был глубоко потрясен бедствиями, обрушивавшимися на его родину. Эти настроения нашли отражение в музыке трио.

Взволнованная и элегическая музыка первой части, проникнутая глубокими раздумьями, живое скерцо-интермедия с ритмами народных плясок, скорбная песнь-пассакалия и, наконец, четвертая часть с ее необыкновенно богатым, почти симфоническим звучанием—все это сливается в единый лирический образ, чистый и простой, свободный от театральности или ложного пафоса.

От начала и до конца музыка трио пронизана ритмами и интонациями испанского музыкального фольклора, чаще всего баскского характера, с его сложными нечетными метрами $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{8}$. Равель хорошо знал и любил эту очень своеобразную музыку, воспринятую им еще в раннем детстве. Композитор любил рассказывать, вспоминая о детстве, как он засыпал под нежные звуки баскских песен, которые напевала ему мать.

«Для нас, басков,—говорил он,—песня и танец—это то же, что хлеб и сон».

Элементы народной музыки, строгая классичность архитектоники, задушевность сочетаются в трио Равеля с тонкой изысканностью гармонического и полифонического стили, свежестью и красотой тематизма. Не будет ошибкой назвать этот шедевр Равеля лучшим, непревзойденным сочинением этого жанра в новой французской музыке.

Художник-патриот, Равель с первых же дней войны принял твердое решение вступить в действующую армию. Поэтому он с особенной поспешностью работал над завершением трио.

«В пять недель я выполнил работу пяти месяцев... Хочу закончить трио прежде, чем идти в армию»,— писал композитор.

В самый разгар немецкого наступления на Марне издатель Равеля Дюран получил от него открытку, датированную 29 августа 1914 года:

«Дорогой друг, завтра я кончаю мое трио».

Теперь уже ничто не удерживает Равеля от выполнения принятого решения. Он отправляется в военную комендатуру города Байонны и предоставляет себя в распоряжение армейских властей. Однако патриотический порыв Равеля встречает неожиданное препятствие: его забраковывает медицинская комиссия из-за тщедушного сложения и нехватки до нормы двух килограммов веса.

В письме к своему другу и ученику Ролан-Манюэлю, который в это время находился в действующей армии, Равель писал:

«Я знаю, конечно, что, сочиняя музыку, я работаю для родины! По крайней мере мне так говорят в течение двух месяцев, чтобы убедить меня; сначала чтобы удержать меня от явки в армию, потом чтобы меня утешить в моей неудаче. Но они ничему не смогли помешать, и меня их слова не утешили»¹.

После нескольких настойчивых, но неудачных попыток поступить в авиацию, Равелю удалось наконец уговорить военно-медицинскую комиссию: он был принят на должность шофера военного грузовика. Начались годы солдатчины, скитания по фронтовым дорогам, опасный и тяжелый труд под вечной угрозой смерти.

С первых же месяцев войны в парижской музыкальной жизни наступил застой. Многие музыканты ушли в армию. Близость фронта создавала тревожное и напряженное настроение. Тем не менее в некоторых залах столицы время от времени проходили концерты, программы которых составлялись преимущественно из про-

¹ Цит. по книге: Hélène Jourdan-Morhange. Ravel et nous, p. 69.

изведений французских композиторов и композиторов союзных держав.

В этот период в музыкальной печати Франции ведется шовинистическая кампания против Вагнера и вагнеризма. Некоторые рьяные «защитники» французской музыки легкомысленно расправляются с Моцартом, Бетховеном и Шуманом. Тем музыкантам, которые пытаются отстаивать великое наследие немецких и австрийских классиков, предъявляется обвинение в поддержке врага, в измене национальным интересам Франции. Особенно большую активность в нападках на Вагнера проявляет Сен-Санс, возглавивший Национальную лигу защиты французской музыки, в задачи которой входит изгнание из Франции немецкой, австрийской и венгерской музыки.

Тяжелый кризис переживает в эти годы Дебюсси, прекративший в первые месяцы войны сочинять музыку.

«Я лишь ничтожный, маленький атом, раздавленный этим страшным катаклизмом,— пишет он издателю Дюрану.— Все, что я делаю, мне кажется ненужным и незначительным. Я дошел до того, что завидую Сати, который в качестве капрала участвует в обороне Парижа».

Равелю были одинаково чужды и шовинистические настроения части французских музыкантов, и глубокий пессимизм, которым был охвачен в начале войны автор «Пеллеаса». Находясь на фронте, Равель не перестает жить мыслями о творчестве. В самых трудных условиях военного быта он находит возможным делать наброски будущих сочинений¹. В письмах с фронта он выражает глубокое возмущение действиями тех музыкантов, которые ведут агитацию против немецких композиторов.

Получив на фронте проспект Национальной лиги защиты французской музыки с предложением подписаться под этим документом, Равель шлет полный достоинства и тонкой иронии ответ, решительно отвергающий нелепые требования Лиги запретить исполнение немецкой и австрийской музыки ради «спасения национального художественного достояния».

¹ «Меня переполняют замыслы разного рода камерных пьес, симфоний, балетов...» (из письма к А. Ролан-Манюэлю от 4 июля 1916 года).

Тяготы фронтовой службы сильно подорвали хрупкое здоровье Равеля. После серьезного заболевания, вызвавшего необходимость операции, Равель получает освобождение от военной службы и осенью 1917 года возвращается к музыкальной деятельности.

В годы войны в Париже продолжает, хотя и нерегулярно, свою деятельность театр Гранд оперá, во главе которого становится Жак Руше. Наряду с оперной классикой, Руше ставит произведения современных французских композиторов: Массне, Брюно, Шарпантье, Сен-Санса. В 1915 году на сцене Трокадеро идет балет на музыку сюиты Равеля «Матушка гусыня». 7 апреля 1917 года в Гранд оперá ставится его балет «Аделаида, или Язык цветов». Наконец в ноябре 1918 года с шумным успехом возобновляется балет «Дафнис и Хлоя» с Верой и Михаилом Фокиными в заглавных ролях.

Композитор, мужественно деливший с французскими солдатами все невзгоды и страдания фронтовой жизни, особенно глубоко ощущал свою близость к французской культуре, к национальной традиции. Еще в 1914 году он задумывает и в 1917 году завершает замечательный фортепианный цикл «Гробница Куперена» — своеобразный музыкальный венок из шести пьес, каждая из которых посвящена памяти одного из близких друзей Равеля, погибших на фронтах войны. В цикле, включающем пьесы, написанные в духе музыки французских клавесинистов, с особой яркостью проявляются связи с народной интонационно-ритмической основой. Каждая из шести пьес, — Прелюдия, Фуга, Форлана, Ригодон, Менуэт и Токката, — хотя и является, как говорил Равель, «данью уважения не только Куперену, но и всей французской музыке XVIII века, все же выходит далеко за пределы какой-либо стилизации. Эта музыка воспроизводит внешние формы старинных французских танцев (Форлана, Ригодон, Менуэт) или строится на полифонических принципах развития (Прелюдия и Фуга). Несмотря на траурный замысел и наличие в отдельных пьесах печально-скорбных настроений, цикл в целом отмечен светлым жизнеутверждающим началом. Особенно ярко это проявляется в стремительной виртуозной Токкате, часто исполняемой и вне цикла. Подобно многим другим фортепианным пье-

сам Равеля, «Гробница Куперена» известна и в авторской оркестровой редакции (без Прелюдии и Фуги).

Вернувшись в Париж к мирной музыкальной деятельности, Равель уже не нашел прежнего Парижа. События мировой войны и докатившиеся до Франции из далекой России отголоски Великого Октября оставили заметный след во всех областях общественной и культурной жизни Франции. Резко обострились классовые противоречия, с каждым днем все сильнее обнажавшие неприглядную изнанку парадной послевоенной шумихи. Торжествовавшая победу над Германией французская буржуазия вела активную пропаганду империалистических идей, захвата новых колоний, подавления русской революции, «наказавшей» французских рантье аннулированием миллиардных царских займов.

Одновременно в стране усиливалось и революционное движение. Уставшие от войны французские солдаты и рабочие отказывались идти за лицемерными шовинистическими лозунгами послеверсальского режима. Великолепной демонстрацией этого явилось восстание на кораблях французского военного флота, посланного в 1919 году в Одессу для подавления русской революции. Многие писатели и деятели искусств, пережившие войну на фронтах, вернулись к мирной жизни полные пламенной ненависти к войне, к империалистическому гнету. Достаточно назвать имена Анри Барбюса, Жан-Ришара Блока, Поля Вайяна-Кутюрье, Жоржа Дюамеля.

Трагические события войны и наступивший затем острый кризис социально-духовной жизни французской интеллигенции привели к возникновению новых течений в искусстве и литературе, выражавших в разной форме протест против жестокой действительности или воспевавших «достижения» французского капитализма. По всему фронту искусств идет решительная «переоценка всех ценностей». В области музыки это сказывается прежде всего в ниспровержении импрессионистской эстетики, в появлении нового поколения композиторов, стоящих на диаметрально противоположных импрессионизму позициях.

«Довольно облаков, туманов, аквариумов и ароматов ночи—нам нужна музыка земная, музыка повседневности»,—заявлял Жан Кокто, один из главных идеологов нового движения во французском искусстве.

Идейный разброд в послевоенной Франции усилил рост нигилистических настроений среди молодежи, способствовал появлению хищнического отношения к жизни, безразличия к судьбам родины. Эти крайние индивидуалистические тенденции находят законченное выражение в литературном направлении сюрреализма, призывающего к освобождению искусства от идейного содержания, от требования логики формы, от всех осознанных представлений о жизни. Возникает нигилистическая философия примата подсознательного, иррационального, алогичного, открывающая двери в область галлюцинаций, смутных видений. Так молодежь приходит к отчаянной браваре, нередко принимающей форму протеста против буржуазного общественного уклада. В действительности же здоровое чувство социального протеста, охватившее значительную часть художественной интеллигенции Франции, нередко направлялось в малоопасное для буржуазного уклада русло нигилистического «бунта» против искусства прошлых эпох.

Эти разрушительные тенденции находят отражение и в музыке. Как мы уже упоминали, первой жертвой послевоенной горячки «переоценки ценностей» стал скончавшийся в 1918 году Дебюсси, легкомысленно осужденный теоретиками «нового искусства» на вечное забвение. В меньшей мере этот бунт задел Равеля, обладавшего прочным кругом друзей и ценителей его таланта. Однако и он не мог не ощущать чувства растерянности и горького разочарования. За время его отсутствия в Париже появилась плеяда молодых, профессионально крепких композиторов, которых влекли совсем иные художественные идеалы. Их идеологом и знаменосцем был Жан Кокто, духовным отцом Эрик Сати, а сильнейшим магнитом — Игорь Стравинский.

Два с половиной года, проведенные на фронте, оставили неизгладимый след в творческой биографии Равеля. Общение с простым народом, с крестьянами и рабочими, одетыми в солдатскую форму, муки и тяготы окопной жизни, гибель под пулями врага многих дорогих друзей — все это заставило Равеля по-иному взглянуть на мир, на задачи искусства. Трагические, сумеречные настроения, проявившиеся в печальном Менуэте из «Гробницы Куперена», нашли свое выражение во многих последовавших затем произведениях.

При всей утонченности и порой большой сложности композиторского мышления Равеля, послевоенный период его творчества отмечен все большим тяготением к классической ясности и отточенности формы, подчиненной строгой внутренней дисциплине,— будь то соната для скрипки и фортепиано с ее четким следованием законам сонатной структуры, хореографическая поэма «Вальс», симфоническое «Болеро» или оба фортепианных концерта.

Замысел «Вальса» зародился у Равеля еще до войны. Однако то содержание, которое композитор вложил в эту музыку, казалось бы, воплощающую увлекательную стихию вальсовости, могло родиться лишь в сознании человека, пережившего трагедию войны и духовного кризиса. Равель всегда был далек от политической деятельности. Однако он обладал чуткой душой поэта, откликавшейся на все значительные события времени. Он умел слушать дыхание эпохи, он ощущал себя частицей своего народа.

В «Автобиографии» Равель охарактеризовал замысел «Вальса» следующим образом:

«Я задумал это произведение как своего рода апофеоз венского вальса, который сливается в моем воображении с ощущением фантастического и фатального вихря. Я вижу этот вальс в обстановке императорского дворца примерно в 1855 году»¹.

Определив условно эпоху и место действия, Равель тем не менее не смог уйти от выражения обуревавших его мыслей и чувств, от настроений тревоги и смутения, вызванных потрясениями мирового катаклизма.

Элен Журдан-Моранж в своей интересной и содержательной книге «Равель и мы» сопоставляет фортепианный цикл «Благородные и сентиментальные вальсы» (1911), где запечатлены интимные и воздушные образы, близкие символистской поэзии Малларме, с «Вальсом», над которым, как она пишет, «пронесся ураган» войны. Сопоставление этих пьес наглядно показывает характер эволюции творчества Равеля.

«Сквозь клубящиеся облака можно заметить в просветах вальсирующие пары,— гласит ремарка Равеля на партитуре «Вальса». — Постепенно они (облака. —

¹ Журнал «La Revue Musicale», декабрь 1938 г., стр. 22.

Г. Ш.) рассеиваются. Виден огромный зал, заполненный массой танцующих — [А]. Сцена постепенно освещается все ярче... Перед нами императорский дворец около 1855 года».

«Фантастический и фатальный вихрь» слышится в «Вальсе» самому автору. Действительно, есть что-то немолимо грозное в постепенном нагнетании вальсовых тем, вначале томных, грациозных, таинственно приглушенных, затем увлекающе страстных и, наконец, головокругительно-вихревых. Этот драматический замысел тем более впечатляет, что основным материалом, из которого композитор строит свою хореографическую поэму, являются изящные и напевные мелодии в духе вальсов Шуберта, и особенно Иоганна Штрауса. Но какой эмоциональной напряженности, какой красоты и мощи в развитии достигает Равель, оперируя этими прелестными штраусовскими формами!

«Вальс» — новое слово в творческой эволюции Равеля не только по своему эмоциональному содержанию, но и по строю музыкальной речи. И гармония, и ритмика, и фактура, и оркестровый наряд в этом сочинении гораздо менее изысканны и сложны, чем в его прежних партитурах. В «Вальсе» композитор, следуя свободному полету поэтической фантазии, использует широкие и смелые мазки, неожиданные сопоставления тембров, тональностей, организуя весь материал в четких симметричных периодах, нередко завершающихся характерными «штраусовскими» кадансами.

Написанный для труппы Дягилева, «Вальс», однако, не был поставлен на сцене. Это послужило одной из причин разрыва Равеля с предприимчивым русским антрепренером.

Сыгранный впервые в Париже 12 декабря 1920 года, «Вальс» был восторженно принят публикой, хотя далеко не сразу понят и достойно оценен критиками. Так, например, рецензент газеты «Figaro» Бане назвал «Вальс» «маленьким музыкальным шедевром, настоящей игрушкой, полной юмора». А критик Морис Шнейдер в газете «Gallois» покровительственно отозвался об авторе «Вальса», который «забавляется сам и забавляет нас».

Лишь немногие критики, и среди них обычно недоброжелательный к Равелю Пьер Лало, верно подошли к

этому своеобразному сочинению и почувствовали его внутренний подтекст.

Хореографическое воплощение «Вальса» было осуществлено лишь в 1928 году по инициативе русской тащовщицы Иды Рубинштейн, однако спектакль этот в репертуаре не удержался.

В 1921 году Равель приобрел небольшой дом в тихом городке Монфор л'Амори в сорока пяти километрах от Парижа. Расположенный в самом сердце Иль де Франса, на высоком холме, откуда открывается чудесный вид на зеленые поляны и рощи, домик этот отныне стал местом постоянного жительства Равеля, его «убежищем» от тягот шумной и беспокойной жизни столицы.



В 1922 году Равель выполнил оркестровку «Картинок с выставки» Мусоргского. Как уже говорилось, первое тесное общение Равеля с музыкой Мусоргского относится к 1913 году, когда он совместно с Игорем Стравинским был занят инструментровкой «Хованщины», работой, оставшейся незавершенной и, очевидно, безвозвратно утерянной.

Имя Мусоргского привлекло к себе пристальное внимание французов еще с конца 80-х годов прошлого столетия, когда парижане познакомились с «Ночью на Лысой горе». Интерес к его творчеству во Франции возрастал с каждым годом, особенно после постановки в 1908 году в Париже труппой Дягилева во главе с Шаляпиным «Бориса Годунова».

Как известно, помимо «Хованщины», Равель глубоко интересовался также оперой Мусоргского «Женитьба», об инструментровке которой он вел переговоры с издательством Бесселя. Предпринимая труд по оркестровке фортепианного цикла Мусоргского французский мастер был творчески подготовлен к этой задаче. Он не только горячо любил и понимал музыку Мусоргского, но и отлично сознавал необходимость применения для полноценного оркестрового воплощения гениальной музыки русского композитора новых выразительных средств, оригинальных и смелых приемов инструментровки. Равелю удалось полностью передать самый дух этой музыки, ее поразительную образность, ра-

скрыть средствами тончайше подобранных инструментальных тембров характеры «действующих лиц», драматургию целого.

Оркестровка «Картинок с выставки» — выдающаяся заслуга Равеля перед русской музыкой. Замечательная партитура помогла широчайшей популяризации произведения Мусоргского на мировой симфонической эстраде.

Среди последних сочинений Равеля необходимо выделить оперу-балет «Дитя и волшебство», симфоническое «Болеро» и два концерта для фортепиано с оркестром — произведения, по праву вошедшие в золотой фонд музыкального искусства XX столетия.

Композитора всегда привлекал фантастический мир детских сказок, где сквозь призму волшебных явлений и чудесных превращений проступают черты глубокой человечности, любовь к природе, к людям, к животным. Равель испытывал глубокую нежность к детям. Вспомним его прелестный цикл «Матушка гусыня», поэтичную «Павану на смерть инфанты», песню «Рождество игрушек». Известна и его любовь к животным — к кошкам, собакам, птицам. И это чувство нашло отражение в его творчестве: «Естественные истории», «Грустные птицы».

Поэтому понятен живой интерес, проявленный Равелем к феерической поэме Сидони-Габриэль Колетт «Дитя и волшебство» (первоначальное название «Балет для моей дочурки»), населенной целым сонмом животных, птиц, насекомых и одухотворенных вещей. Композитор трудился над оперой-балетом несколько лет, закончив попутно ряд крупных работ: сонату для скрипки и виолончели, песни на стихи Ронсара, оркестровку «Картинок с выставки». Сам Равель в своей «Автобиографии» писал об этом периоде:

«Соната для скрипки и виолончели [1920]... обозначает поворот в моей творческой эволюции. Обнаженность мысли здесь доведена до предела; при полном отказе от чар гармонии, центр тяжести отчетливо переместился к мелодии. Лирическая фантазия в двух актах «Дитя и волшебство» подчинена тем же устремлениям, хотя и совсем в ином плане. И здесь преобладает забота о мелодии, поставленной на службу сюжету, который мне хотелось трактовать в духе американской

оперетты (musical.—Г.Ш.). Феерическое либретто г-жи Колетт допускает эту свободу трактовки. Здесь преобладает пение. Оркестр, свободный от виртуозной инструментовки, остается на втором плане»¹.

В этом высказывании композитора некоторое недоумение может вызвать заявление о «духе американской оперетты», казалось бы очень далеком от эмоционального мира этой наивной и несколько сентиментальной детской сказки с определенной «моралью». Между тем этот дух находит проявление не только в знаменитом фокстроте китайской чашечки и английского чайника, забавно объясняющихся во время танца на тарабарском китайско-японско-английском языке, не только в изящном вальсе-бостоне стрекоз, но и в свободном использовании разных стилистических приемов: от нежнейшей лирики арии Принцессы и ее дуэта с Мальчиком до остроумных звукоподражательных эпизодов, воспроизводящих недовольный скрип старого кресла, кваканье лягушек, любовное объяснение кота и кошки.

В письме к Ролан-Манюэлю Равель сам говорит о смешении разных стилей в опере-балете, «что будет surely осуждено критикой. Колетт к этому безразлична, а мне наплевать...».

«Маленькая повесть с моралью» — так характеризует свое либретто Колетт, написавшая эту поэму для своей семилетней дочери с воспитательными целями. В повести действуют Мальчик, его Мама, появляющаяся лишь в начале и в конце представления, множество всяких зверюшек — добрых, веселых, доверчивых, а также деревья, огонь, кресло, стул, стенные часы, чайник, чашка, фигурки пастушка и пастушки, напечатанные на обоях. Принцесса из книги сказок, Гном, олицетворяющий задачник арифметики, и другие. Все эти персонажи поют, танцуют, выражая каждый по-своему отношение к Мальчику, который ведет себя отнюдь не примерно. Наказанный Мамой за лень, Мальчик в ярости рвет и ломает все вокруг, ранит белку, которая убегает из клетки, дергает за хвост кошку, рвет на стене обои, вырывает страницы из книги сказок... Он готов вызвать на бой весь окружающий его мир. И тут начинаются чудеса: животные и вещи горько жалуются на

¹ Журнал «La Revue Musicale», декабрь 1938 г., стр. 22—23.

мучения, которые им доставляет злой мальчик. Равель достигает здесь подлинных чудес музыкальной выразительности, создавая самыми скудными средствами рельефные образы, не только внешне передающие облик животного или предмета, но и раскрывающие его «душу», его характер и отношение к Мальчику. Трудно передать все очарование этой оригинальной музыкальной сказки, одинаково интересной и для детей и для взрослых.

Окруженный зверюшками и вещами, восставшими против маленького тирана, ребенок чувствует свое одиночество. Он испуган. Слышатся жалобы пастушка и пастушки, изображенных на обоях. Порвав обои, Мальчик разлучил их друг с другом, с их «розовыми овечками и голубыми собаками». Появляется прекрасная Принцесса из книги сказок, разорванной Мальчиком. Принцесса нежно упрекает Мальчика за его жестокость. Действие переносится в ночной сад. И здесь Мальчик слышит горькие жалобы деревьев, кору которых он изрезал ножом, плач стрекоз и бабочек. На сцену выпрыгивает раненая белка, она падает рядом с Мальчиком...

Тут в Мальчике происходит «моральный перелом». Он перевязывает белке лапку. Звери и вещи удивлены: «Он перевязал ей лапку, он добрый».

Усталый и напуганный Мальчик наконец произносит заветное слово «мама», которое примиряет его со всеми зверюшками и вещами. Они заботливо ведут ребенка в дом, повторяя вслед за ним слово «мама». Этим полным очарования и нежности хором завершается спектакль.

В опере-балете много танцевальных эпизодов, в которых слово сливается с движением: менует кресла со стулом, жига огня, вальс-бостон стрекоз, фокстрот чашки и чайника, хоровод летучих мышей и другие. Композитор насытил оперу широкораспевными мелодиями, тончайшими по рисунку и речевой выразительности речитативами (здесь несомненно прямое влияние «Детской» Мусоргского). Равель смело соединяет эпизоды шутливо-комические с лирическими, вводит гротескные моменты вроде забавной сценки «уроки арифметики» с причудливым хороводом цифр вокруг Мальчика, не умеющего сосчитать, сколько будет $11+6$.

Язык оперы ясный и прозрачный. Лишь в нескольких сценах очень ясный гармонический план нарушается введением элементов политональности, например в чудесном дуэте лягушки и белки. В этом произведении Равель еще раз проявил редкую находчивость в выборе инструментальных средств для воссоздания столь необычных для оперного жанра картин и персонажей; партитура оперы «Дитя и волшебство» — образец тщательно продуманной работы большого мастера.

Премьера оперы состоялась 21 марта 1925 года в Монте-Карло. Постановщиком был русский балетмейстер Жорж Баланчин (Баланчивадзе), дирижировал Витторио де Сабата. С тех пор опера-балет не раз ставилась во Франции и за рубежом. Последнее возобновление ее на сцене парижской Гранд опера было в сезоне 1960/61 года.

Отдав некоторую дань «музыкальному американизму» в этой опере, Равель не остался глух и к новому в те годы в Европе явлению — негритянскому джазу. В своей сонате для скрипки с фортепиано (1923—1927), посвященной Элен Журдан-Моранж, он очень своеобразно преломляет ритмические и ладогармонические элементы негритянского блюза. Эти же отголоски можно будет обнаружить в его обоих фортепианных концертах.

В 1924 году Равель сочинил для венгерской скрипачки Иелли д'Араньи рапсодию для скрипки с фортепиано «Цыганка». Позднее партия фортепиано была переложена автором для оркестра. Построенная на виртуозной и оригинальной разработке элементов цыганского и венгерского музыкального фольклора, рапсодия очень быстро стала одной из излюбленных пьес скрипичного репертуара.

Стихия танца пронизывает все творчество Равеля. Но ни в одном произведении композитора эта завораживающая сила танцевальных ритмов не проявилась так ярко и безудержно, как в симфонической пьесе «Болеро», написанной по заказу Иды Рубинштейн и ей посвященной. Работая над этой пьесой, композитор не думал о том, что она станет когда-нибудь достоянием симфонической эстрады. Он лишь выполнял задание танцовщицы, задумавшей хореографический спектакль.

— Эту пьесу никогда не станут играть в воскресных концертах, — говорил он друзьям.

Равель рассчитывал на сценическую обстановку, танцы, костюмы и декорации (Александр Бенуа). Все это вместе взятое, казалось ему, сможет восполнить «бедность» его музыки, лишенной драматического развития и ритмического разнообразия.

Однако спектакль «Болеро», поставленный на сцене Гранд опера 22 ноября 1928 года, не встретил успеха у публики. Сцена представляла зал в испанской таверне с огромным круглым столом посередине, на котором танцевала гитана—Ида Рубинштейн. Гитана своей вызывающей пляской постепенно зажигает страсть у окружающих стол мужчин. Находясь как бы под гипнозом этого сладострастного танца, все участники спектакля втягиваются в темпераментную пляску, завершающуюся безудержной оргией...

Как писала Элен Журдан-Моранж, «публика, привыкшая слышать в балете музыку, подробно отражающую сюжет, меняющуюся в соответствии с чувствами, выражаемыми танцорами, сначала не поняла этого статического танца, поставленного на музыку, которая вращается вокруг самой себя»¹.

В «Автобиографии» Равеля содержатся строки, раскрывающие замысел «Болеро»:

«Этот танец в умеренном движении, неизменно единообразный по мелодии, гармонии и ритму, беспрестанный подчеркиваемому маленьким барабаном. Единственный элемент разнообразия привносит оркестровое *crescendo*».

Любопытно, что ни своим строением, ни ритмической «Болеро» Равеля не обязано испанскому народному танцу того же названия. Полностью оригинальна и мелодика этого сочинения, хотя она и проникнута духом испанского музыкального фольклора.

Спектакль «Болеро» не вызвал энтузиазма публики и критики. Но музыка «Болеро» в самый короткий срок завоевала широкое признание во всем мире, подлинно всенародную популярность. Не прошло и двух-трех лет, как сочинение это, выйдя за пределы концертных залов, стало достоянием всевозможных аранжировщиков, переложивших его для самых неожиданных ансамблей. Знаменитую тему «Болеро» (см. примеры 4 и 5) нави-

¹ Hélène Jourdan-Morhange. Ravel et nous, стр. 165.

стывали на улице люди, даже и не подозревавшие ее происхождения. «Болеро», совсем неожиданно для Равеля, принесло ему при жизни такую славу, какой удостоиваются лишь великие композиторы-классики.

В чем же «секрет» огромного обаяния этого произведения?

Прежде всего в редкой красоте темы из двух семнадцатитактных периодов: первый в чистейшей домажорной диатонике, без единого хроматического отклонения: второй — ладово более сложный:

4 *Moderato assai*



5 (*Moderato assai*)



Зародившись в легчайшем звучании флейты на фоне абсолютно неизменной ритмической формулы (два малых барабана *pp*), эта тема многократно повторяется все время на том же ритмическом фоне, но каждый раз в новой инструментальной «одежде». От повтора к повтору с неумолимой настойчивостью нарастает сила звучания, расцветает тембровая палитра, усиливается динамическое напряжение. Новое появление темы — новая краска. После флейты — кларнет, затем фагот в высоком регистре, за ним малый кларнет, потом гобой д'амур. Когда общая сила звучания оркестра уже достигла известной интенсивности, композитор поручает тему двум голосам — флейте и трубе с сурдиной. Далее мелодия звучит поочередно у нескольких саксофонов, у флейт, поддержанных валторной и челестой, у гобоев, английского рожка и кларнетов, наконец вступает молчаливый до сих пор тромбон, после которого мелодия передается всему составу деревянных инструментов и саксофону. Так растет и ширится эта неудержимая лавина. Лишь за четырнадцать тактов до конца, когда экстатически иступленное бушевание оркестра, кажется, уже достигло предела, неукоснительную монотонность до мажора неожиданно нарушает ослепительная модуляция в ми мажор. Это короткое отклонение (всего восемь тактов, после которых вновь утверждается домажорная тональность) как бы по-новому освещает все предшествующее действие, диалектически соединяющее в себе неизменность мелодико-ритмического и гармонического начала с потрясающим своим драматическим напряжением тембро-динамическим развитием.

«Болеро» занимает особое место в творческом наследии Равеля. В то время как широкие массы слушателей во всех концах мира признали эту пьесу безоговорочно «своей», сам автор и современная ему критика отнеслись к ней сдержанно-иронически.

Так в беседе с американским композитором Джорджем Гершвином, который намеревался брать уроки у автора «Пафниса», Равель сказал ему полушутя:

«Остерегайтесь этого, иначе вы кончите тем, что напишете «Болеро».

Друг и биограф Равеля Эмиль Вийермоз считал, что автор «Болеро» этим сочинением дал своим младшим коллегам своего рода учебник инструментовки,

книгу рецептов «приготовления» тембров. Между тем писатель Андре Сюарес услышал в «Болеро» некий «Danse macabre» — «звуковой образ зла, мучивший Равеля всю его жизнь».

В 1931 году были написаны два фортепианных концерта Равеля — две своеобразные лирические симфонии для солирующего фортепиано с оркестром, раскрывающие в очень широком аспекте человеческую и творческую личность художника. Поражает самый диапазон идейно-эмоционального содержания этих произведений — от залитой ярким солнечным светом, жизнерадостной, в народном духе музыки концерта соль мажор до глубоко трагической музыкальной исповеди в концерте ре минор для левой руки. Оба концерта, столь разные по настроению и стилю, создавались одновременно. Концерт для левой руки, написанный для австрийского пианиста Пауля Витгенштейна, потерявшего руку на войне, был начат несколько позже концерта соль мажор, но закончен на три месяца раньше.

В интервью, данном Равелем корреспонденту английской газеты «Daily telegraph», композитор говорит о том интересе, который представлял для него опыт параллельной работы над двумя столь разными произведениями. Далее он дает характеристику каждому из них.

«Первый (соль-мажорный концерт.—Г.Ш.)—это концерт в наиболее точном значении этого слова. Он написан в духе концертов Моцарта и Сен-Санса. В самом деле, музыка концерта может быть веселой и блестящей, и вовсе не обязательно, чтобы она претендовала на особую глубину и драматизм... В начале у меня было намерение назвать мое произведение «дивертисментом». Но потом, подумав, я счел это излишним, поскольку название «концерт» достаточно объясняет характер его музыки. С некоторых точек зрения мой концерт имеет кое-что общее со скрипичной сонатой; в нем тоже есть некоторые джазовые элементы, но сделано это весьма умеренно.

Иной характер носит концерт для левой руки в одной части—в нем больше джазовых эффектов, фактура его не так проста. Главное в произведении подобного жанра—совсем не впечатление легкой звуковой ткани: фортепианная партия должна звучать так, словно она

написана для двух рук. Поэтому я прибегнул здесь к иной манере, гораздо более близкой импозантному стилю традиционного концерта. После первого раздела, написанного в этом духе, появляется эпизод в характере импровизации, в котором слышатся джазовые звучания. Однако слушатель не сразу отдает себе отчет в том, что этот джазовый эпизод в действительности построен на темах первого раздела»¹.

И действительно, оба концерта — очень разные не только по эмоциональному содержанию, но и по стилю. Первый концерт — классика, Второй — романтика. Первый от начала до конца проникнут стихией танца: баскской народной пляски в первой части, медленной сарабанды в *Adagio*, веселой стремительной пляски с джазовыми акцентами в финале. Второй концерт полон глубоких раздумий, мрачных драматических коллизий. Его темы — героические, жалобные, порой элегические, даны в широкой поступи аккордов, в каскадах стремительных пассажей фортепиано, сплетающихся с тревожными выкриками оркестровых голосов.

Несомненно, трагический замысел этого выдающегося произведения, появившегося на свет по инициативе однорукого пианиста — одного из миллионов искалеченных войной солдат, связан с личными переживаниями композитора, видевшего войну в непосредственной близости и в полной мере ощутившего ее ужас.

В отличие от Первого концерта с его объективным, оптимистическим отражением действительности², Второй концерт — глубоко субъективное лирическое высказывание композитора, который, по справедливому замечанию Журдан-Моранж, раскрывает здесь все душевные тайны.

«Ни одна страница в его произведениях не знает таких душевных терзаний, такой трагической выразительности... Здесь Равель показывает нам свое подлинное лицо. Знал ли он, что это его лебединая песнь? И что он уже может теперь, пройдя через все ступени че-

¹ «La Revue Musicale», декабрь 1938 г., стр. 86.

² Очень метко охарактеризовал это сочинение Г. Г. Нейгауз, назвавший Первый концерт Равеля «одним из многих «островов радости», столь часто встречающихся во французской музыке (за что ее, вероятно, так сильно любят)...» Журнал «Советская музыка», 1959, № 4, стр. 141.

ловеческой гордыни, больше не скрывать от людей, что он тоже умел любить и страдать...»¹.

Соль-мажорный концерт, посвященный замечательной пианистке Маргарите Лонг, был с триумфальным успехом впервые ею сыгран 14 января 1932 года в Париже. Дирижировал автор. Второй концерт ре минор (для левой руки) впервые прозвучал в Вене 27 ноября 1931 года в исполнении Пауля Витгенштейна.

После создания этих двух шедевров, занявших почетное место в мировой фортепианной литературе, Равелю было суждено лишь один раз прикоснуться пером к нотной бумаге. По заказу одной из кинокомпаний он написал к кинофильму «Дон-Кихот» три песни, предназначавшиеся для Федора Шляпина. Этот небольшой цикл, названный «Дон-Кихот к Дульцинее», заканчивается ликующей «Застольной песней», последние слова которой гласят: «Я пью за жизнь!».

Но автор этой песни, славящей жизнь, был уже обречен на медленное и мучительное угасание.

В Монфор л'Амори были написаны основные произведения последнего десятилетия творческой жизни Равеля, окончившейся в 1932 году. Тяжело заболев в 1933 году, он не мог уже до последних своих дней ни сочинять, ни дирижировать, ни играть на рояле. Композитор прожил еще пять лет. Но это были годы постепенного угасания, тяжких физических и моральных мучений. 28 декабря 1937 года Равель скончался, оплакиваемый всем музыкальным миром...

В теплой, прочувствованной статье, посвященной французскому мастеру, Сергей Прокофьев называет Мориса Равеля одним из самых крупных композиторов нашего времени.

«Я уверен,— говорится в этой статье,— что в настоящий момент еще не все музыканты отдадут себе отчет в значительности его дарования и мастерства... Как и Дебюсси, Равель не только глубоко интересовался русской музыкой, но и испытал ее влияние, в первую очередь Мусоргского и Римского-Корсакова. Это влияние можно проследить во многих сочинениях Равеля, например в его «Дафнисе». Превосходная же симфоническая транскрипция «Картинок с выставки» Мусорг-

¹ Hélène Jourdan-Morhange. Ravel et nous, стр. 204.

ского может служить лучшим доказательством того неизменного интереса, с которым Равель относился к русской музыке...»¹.

Последние годы жизни Равель пользовался признанием как один из крупнейших мастеров оркестровой музыки XX столетия. Слава эта покоилась прежде всего на колоссальной популярности «Болеро». Должно было пройти время, чтобы музыкальный мир в полной мере оценил его выдающийся вклад в сокровищницу французской и мировой музыкальной культуры, его историческую миссию в развитии современного музыкального искусства. Этот вклад тем более значителен, что новое слово Равеля прозвучало вслед за революцией музыкального мышления, произведенной во французском искусстве Клодом Дебюсси. Дебюсси создал новый мир музыкальных образов, Равель продолжил и развил его находки, дал новое направление.

Сейчас уж не найти критика, который бы взялся отрицать большую новаторскую роль автора «Дафниса» в развитии мирового музыкального искусства. А ведь сравнительно еще недавно некоторые «теоретики модерна» пытались отнести Равеля в разряд эпигонов Дебюсси, отводя ему лишь скромную роль мастера виртуозной инструментовки. Искусство Равеля, проникнутое истинным гуманизмом, глубоко национальное, французское, не чуждающееся самой смелой новизны, если она служит выражению творческой мысли, никогда не омыкалось с модными модернистскими направлениями в области музыкального творчества.

*

Свое творческое кредо Равель довольно обстоятельно изложил в ответе на вопрос американского журналиста Девида Юэна об отношении композитора к музыкальному модернизму:

«Я не являюсь композитором-«модернистом» в собственном смысле этого слова, ибо моя музыка, далекая от бунтарства, скорее отмечена эволюционным развитием. Хотя я всегда без предубеждения относился к новым идеям в музыке (в моей скрипичной сонате име-

¹ «Советское искусство» от 4 января 1938 г.

ется часть в характере негритянского блюза), тем не менее я никогда не пытался опровергать установленные законы гармонии и композиции. Наоборот, я всегда искал вдохновение в творчестве великих мастеров (никогда не перестаю учиться у Моцарта!), и моя музыка в своей основе опирается на традиции прошлого и вырастает из них. Я не «модернист», стремящийся писать «радикальные» гармонии и неогласованный контрапункт, потому что я никогда не был рабом одного какого-либо стиля композиции. Я никогда также не связывал себя с какой-либо определенной музыкальной школой. Я всегда был убежден в том, что композитор должен доверять бумаге лишь то, что он чувствует и как он чувствует, независимо от того, что собой представляет общепринятый стиль. Великая музыка, я убежден в этом, всегда идет от сердца. Музыка, созданная только путем приложения техники, не стоит бумаги, на которой она написана. Это был мой всегдашний довод против так называемой «модернистской музыки», которую создают молодые композиторы «радикального» направления. Их музыка — продукт интеллекта, но не души. Они прежде всего устанавливают свои теории, а потом сочиняют музыку, которая обязана следовать этим теориям. Они строят превосходные теории, объясняющие, почему музыка нашего времени должна быть неприятной и засушенной, математической и рассудочной (как выражение машинного века). И вот они идут дальше и сочиняют музыку этого типа, чтобы оправдать свои теории. В этом причина, почему я не могу принимать всерьез произведения этих экспериментирующих композиторов. Я их рассматриваю как людей, принимающих некую интеллектуальную позу. А великая музыка никогда не рождается в результате позерства.

Как можно тянуть музыку в область математических формул и силлогизмов? Тот, кто так поступает, лишает музыку ее благороднейшего свойства выражать человеческие чувства. Согласно моим убеждениям, музыка должна быть прежде всего эмоциональной, а потом уже интеллектуальной. Вот почему меня никогда не интересуют радикальные приемы молодых и очень интересных композиторов. Я допускаю, что в их музыке есть порой привлекательные моменты. Я согласен также, что она отличается силой и оригинальностью. Но их музы-

ка не имеет сердца, не имеет чувства. Мы отвечаем на нее не эмоциями, но интеллектом. А раз так, то, не смотря на то, что можно найти слова в защиту этой музыки, она несомненно представляет художественный просчет.

Кроме того, будучи в основном «головной», модернистская музыка — это чаще всего музыка уродливая. А музыка, я настаиваю на этом, несмотря ни на что, должна быть прекрасной. Не понимаю аргументации композиторов, пытающихся убедить меня в том, что музыка нашего времени должна быть уродливой, как выражение нашего уродливого века. Для чего выражать уродливые явления века? И что останется музыке, если лишить ее красоты? Какую роль тогда должно выполнять искусство? Нет. Теории могут быть очень красивыми. Но художник должен сочинять музыку не по теориям. Он должен ощущать музыкально прекрасное в своем сердце, он должен глубоко прочувствовать то, что сочиняет»¹.

Таковы были эстетические взгляды Мориса Равеля, жившего и творившего в трудную для французского художника эпоху разгула модернистских теорий и постоянно меняющихся эстетических мод.

Сергей Прокофьев, который прожил около десяти лет в Париже, был дружен с Равелем и тесно соприкасался с музыкальной жизнью Франции 20-х и начала 30-х годов, очень верно определил значение Равеля в истории современной музыки. Он писал:

«Одно время, после войны, во Франции появилась группа молодых музыкантов: Онеггер, Мийо, Пуленк и другие, которые в пылу молодого задора утверждали, что музыка Равеля отжила свой век,— пришли новые люди, пришел новый музыкальный язык. Но годы шли, упомянутая группа заняла свое надлежащее место во французской музыке, а Равель по-прежнему остается одним из крупнейших французских композиторов и одним из значительнейших музыкантов современности»².

¹ Американский журнал «The Etude», февраль 1933 г.

² Газета «Советское искусство» от 4 января 1938 г.

Глава вторая

*Поль Дюка, Альбер Руссель,
Шарль Кеклен, Флоран Шмитт,
Поль Ле Флем, Жан Роже-Дюкасс,
Ги Ропарц, Деода Де Северак,
Альберик Маньяр*

Поименованные выше композиторы объединены в этой главе не столько по признаку творческой общности, сколько по их роли в истории французской музыки на рубеже двух столетий. Воспитанные в школах Франка, Сен-Санса, д'Энди и Форе, современники Дебюсси и Равеля, они несли с собой высокую культуру французского романтического искусства, образуя своим творчеством как бы мост, соединяющий традиции художественной культуры XIX и XX веков. Двадцатый век поставил каждого из них перед крутой ломкой эстетических взглядов, вкусов, требований к искусству. Это особенно относится к тем композиторам, чей активный творческий путь продолжался и после окончания первой мировой войны, когда в художественной жизни Франции наступила пора всеобщей «переоценки ценностей». Композиторы значительного таланта и мастерства, обладавшие достаточной мерой творческой самостоятельности, они по-разному откликнулись на новые художественные течения. Однако ни для кого из них не могли пройти бесследно влияния Дебюсси и Равеля, не миновали их и новые веяния, определявшиеся творчеством Стравинского, Сати, группы «шести».

В музыкальной жизни послевоенной Европы отмечаются тенденции ко все ускоряющейся смене художественных направлений, технических новаций, вкусов публики, нередко насаждаемых требованиями преходящей моды. Об этом очень хорошо и убедительно говорит Поль Дю-

ка в статье, посвященной Эдуару Лало, опубликованной в марте 1923 года в журнале «La Revue musicale».

Вспоминая о времени, когда творил Эдуар Лало, то есть о музыкальной Франции 70—90-х годов прошлого века, Дюка пишет:

«С тех пор многое переменялось, большой путь прошли и мы... Вагнеризм, франкизм, дебюссизм отжили или отживают свой век. Но Вагнер, Франк и Дебюсси остаются с нами. Другие музыкальные «движения» идут на смену. И, как кажется, смены эти происходят во все ускоряющемся темпе. Сопоставляя настоящее с прошедшим, даже с самым близким, мы не обнаруживаем между ними связей ни в доктринах, ни в теориях, ни в практике, ни в отношениях художников к критике, к публике...

Быть может, опасение сойти за ретроградов властвует над нами в еще большей степени, чем потребность каждое утро раздвигать на один градус границы искусства. Быть может, наша критика, одержимая тем же, слишком торопится бросать на ветер славы имена, которые она узнает в Бюро регистрации рождений, в то время как критика прошлой эпохи с излишним благоразумием обращалась за сведениями в Бюро регистрации смертей...»¹.

Это образное определение сущности некоторых процессов, характерных, конечно, не только для 20-х годов, но и для последующих десятилетий, дает также некоторое представление о литературном стиле Поля Дюка—музыкального писателя.

На протяжении многих лет Дюка занимал одно из самых видных мест во французской музыке и как композитор, и как музыкальный критик, и как педагог, пользуясь непререкаемым авторитетом и уважением во всех трех качествах. Музыкальное наследие Дюка количественно невелико, но почти все написанное им отмечено печатью высокого вдохновения, богатой фантазии и безукоризненного мастерства. Требовательный и принципиальный художник, он был беспощадно самокритичен в отношении к собственному творчеству. По свидетельству друзей композитора, Поль Дюка уничто-

¹ Цит. по книге: *Les écrits de Paul Dukas sur la musique*. Paris, 1948, p. 631—632.

жил немало своих готовых или почти готовых манускриптов, которые ему представлялись не вполне художественно полноценными. Очевидно, по той же причине Дюка после большого и заслуженного успеха хореографической поэмы «Пери» в 1912 году почти полностью прекратил сочинять музыку. Сорока семи лет, в полном расцвете творческих сил, Дюка ограничивает свою деятельность преподаванием композиции. Продолжая активную музыкально-общественную деятельность, он решительно отказывается от всех предложений писать музыку для театра, а если что-то и сочиняет, то только «для себя», не для издания.

Биография Поля Дюка (род. 1 октября 1865 г. в Париже, ум. 18 мая 1935 г. там же) не богата событиями. Дюка родился в состоятельной семье банковского служащего. Музыкальный дар он унаследовал от матери — хорошей пианистки, скончавшейся в 1870 году, когда мальчику было только пять лет. Обучаться игре на рояле Дюка начал относительно поздно; лишь в 14 лет он, по собственному признанию, осознал себя музыкантом. Шестнадцати лет он поступает в Парижскую консерваторию, сначала в класс гармонии Теодора Дюбуа и класс фортепиано Жоржа Матиаса, а с 1884 года начинает занятия по композиции под руководством Эрнеста Гиро. В его классе Дюка познакомился с Клодом Дебюсси. Дружба между ними продолжалась до конца дней автора «Пеллеаса». После получения в 1888 году второй Римской премии за кантату «Велледа», Дюка создает симфоническую увертюру по трагедии Корнеля «Полиевкт», исполненную 23 января 1892 года в Париже под управлением Шарля Лямуре.

В 1885—1886 годы композитор работал над трехчастной до-мажорной симфонией, написанной в традициях Франка. Широкое признание Дюка принесло программное симфоническое скерцо «Ученик чародея» (1897), очень быстро завоевавшее себе прочное место в постоянном репертуаре оркестров многих стран. Затем следует большая фортепианная соната (1901), Вариации на тему Рамо для фортепиано (1903), опера «Ариана и Синяя борода» (1907) и, наконец, хореографическая поэма «Пери» (1912).

Профессор по классу инструментовки (с 1913 г.) и композиции (с 1927 г.) Парижской консерватории и Нор-

мальной музыкальной школы (с 1926 г.), Дюка воспитал ряд значительных композиторов, среди которых назовем Оливье Мессиана, Тони Обена, Эльзу Баррен, Жана Ланглена, советского композитора Юлиана Крейна, болгарского композитора Любомира Пипкова, китайского композитора Си Син-хая.

Наиболее характерным для творческого почерка Дюка является его знаменитое симфоническое скерцо «Ученик чародея», которое по строю звучания и драматургии, при всей оригинальности художественного замысла, примыкает к программным симфоническим поэмам Листа («Мазепа»), Сен-Санса («Прялка Омфалы», «Фазтон»), Р. Штрауса («Тиль Уленшпигель»).

В конце XIX столетия на французской концертной эстраде утверждается жанр симфонической поэмы, связанной с литературным сюжетом. Напомним о программных поэмах Франка «Проклятый охотник» (1882) и «Джинны» (1884), о симфонической поэме Шоссона «Вивiana» (1882), о симфонической трилогии д'Энди «Валленштейн» (1873—1879). Горячий отклик французской публики вызвали программно-симфонические пьесы Балакирева «Тамара», Римского-Корсакова «Антар», Бородина «В Средней Азии», прозвучавшие в Париже в дни Всемирной выставки 1889 года.

Именно в русле «описательного» симфонизма, заимствующего свою тематику из литературы и народных сказаний, находится и скерцо Дюка.

Композитор строит свое сочинение в очень точном соответствии с литературным первоисточником — известной балладой Гёте о незадачливом ученике чародея, вздумавшем в отсутствие учителя испытать свою власть над таинственными силами природы. Запомнив заклинание чародея, ученик выпускает на свободу духов, выполняющих все его приказания. Он велит метле спуститься к реке и натаскать в чан воды. Метла принимается за работу. Вот она наполнила водой большой чан, вода уже переливается через край, но метла продолжает свое дело. Напуганный ученик чародея тщетно пытается остановить усердную метлу — вода уже заливает помещение, грозит затопить весь дом. Юноша в отчаянии — он забыл магическое заклинание, которое может утихомирить духов. Наконец он хватается топор и разрубает метлу пополам. (Этот момент в скерцо изоб-

ражен двумя резкими аккордами, после которых наступает мгновенная пауза, затем «беготня» в оркестре еще более усиливается). Каждая половинка метлы судвоенной энергией принимается за прежнюю работу. О горе! Вода заливает весь дом. Как остановить этот бесконечный поток? Но вот, к счастью, на пороге появляется старый учитель. Он произносит магическое заклинание, порядок восстановлен...

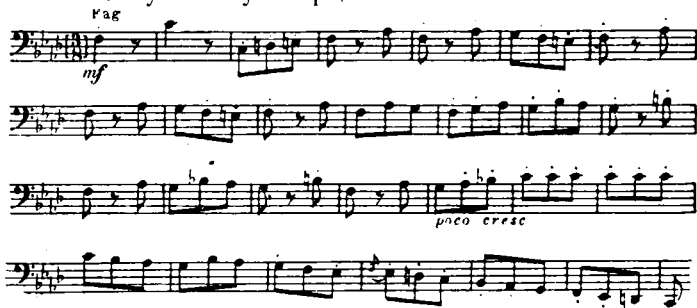
Внимательный слушатель может легко проследить за музыкальным воплощением всех этапов этой трагикомической эпопеи, начиная от коротенького вступления, создающего таинственную атмосферу кельи старого чародея, и кончая финальным эпизодом появления учителя.

В библиотеке Парижской консерватории хранится рукопись партитуры скерцо Дюка, на которой рукой композитора сделаны некоторые пояснения, уточняющие связь музыкальной тематики произведения с развитием действия. Приведем эти авторские ремарки, проливающие свет на замысел произведения.

Скерцо начинается с «мотива колдовства»:



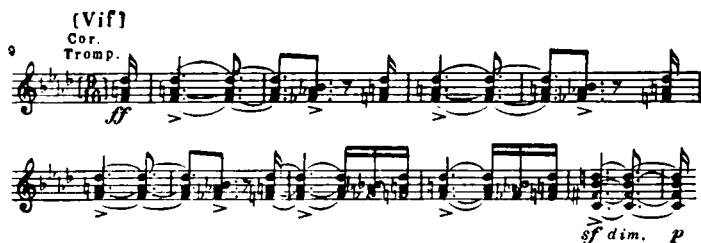
Согласно ремарке автора, он «состоит из двух тематических элементов: первый остается почти неизменным на протяжении всей пьесы. Второй — содержит в зародыше основную тему скерцо». Вот эта тема:



«Вторая тема, очень веселая, с самого начала пылкая, в оживленном темпе, характеризует молодого ученика чародея»:



«Наконец, третья тема, второстепенного значения — нечто вроде энергично скандируемого призыва, — поддерживаемая хроматическими гармониями, называется «мотив заклинания».



Этот «призыв» — у медных инструментов — соединяется в разных комбинациях с двумя основными темами. В конце пьесы он выражает идею «овладения мастерством», появляясь в увеличении в постлюдии, которая вновь приводит к спокойному движению вступления¹.

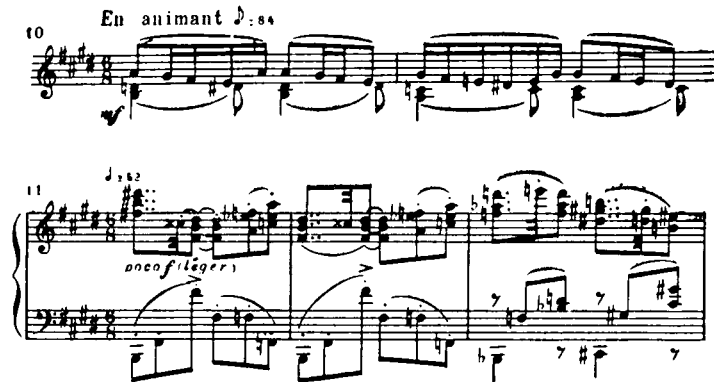
Скерцо «Ученик чародея» — великолепный образец программного симфонизма: необычайная яркость образов предельная выразительность «музыкального описания» всех этапов действия, блистательное оркестровое мастерство, наконец стройная, завершенная форма целого. Неудивительно, что десятилетия, прошедшие со дня появления этой прелестной пьесы, нисколько ее не состарили. Она по-прежнему занимает видное место в мировом симфоническом репертуаре.

Среди немногих оркестровых сочинений Дюка широкой известностью также пользуется хореографическая

¹ Цит. по книге: Georges Favre. Paul Dukas, sa vie — son oeuvre. Paris, 1948, p. 50—51.

поэма «Пери», посвященная русской танцовщице Наталье Трухановой. В основу поэмы композитор положил старинную восточную легенду о принце Искандере, похитившем цветок лотоса у феи Пери. Написанная почти одновременно с балетом «Дафнис и Хлоя» Равеля, поэма Дюка также представляет собой своеобразный синтез симфонического и танцевального начал.

Сама тема восточной сказки подсказала композитору ориентальную окраску музыкальной ткани, развертывающейся подобно роскошному, богато орнаментированному персидскому ковру. Поэма начинается звучащими как бы издалека фанфарами валторн, предваряющими начало хореографического действия. Основу дальнейшего развития музыки составляют две темы — танцевальная и песенно-лирическая, воплощающая любовное томление и негу. Интонируемая первоначально английским рожком, валторнами и виолончелями, эта мелодия рисует соблазнительный образ феи, пробудившей страстную любовь в сердце Искандера. Обе темы подвергаются богатому вариационному развитию, появляясь всякий раз в новых, очень пышных и красочных оркестровых «одеждах».



В 1907 году после четырех лет упорной работы Дюка заканчивает партитуру трехактной оперы «Ариана и Синяя борода». Вслед за Дебюсси, Дюка также обратился к драматургии Метерлинка, взяв за основу либретто его поэму. Композитору удалось во многом преодолеть рыхлость драматургии и вялость развития действия этой символистской поэмы. Героиня оперы Ариа-

на — аллегорическая фигура, призванная воплощать любовь, женственность, духовную силу человека, — должна, по мысли поэта, противостоять разрушительному началу, воплощенному в образе Синей бороды.

Музыка Дюка лучше литературной первоосновы. Композитор не пошел по пути далеких от жизни туманных аллегорий, которыми изобилует поэма Метерлинка. Ариана Дюка — живой образ сильной духом женщины, готовой бороться за свои идеалы. В отдельных сценах музыка оперы достигает большого драматического напряжения. Здесь Дюка ближе к вагнеровскому «Тристану», чем к «Пеллеасу». Применяя порой систему лейтмотивов, Дюка создал подлинно симфоническую партитуру, отдельные страницы которой отмечены вдохновением и романтическим порывом. Очень выразительны хоры первого акта, эффектна сценически и музыкально финальная картина второго акта: Ариана, нарушив запрет Синей бороды, открывает двери склепа, где томятся молодые пленницы, и яркие лучи солнца, освещающие их лица, как бы сливаются со светлым звучанием хора и оркестра, славящих жизнь.

Как известно, Дюка критически относился к некоторым моментам пьесы Метерлинка, в частности к ее сомнительной философии. В известной статье, посвященной произведению Метерлинка, Дюка высказывает сомнение в той морали, которую хочет вывести из своего замысла драматург. Дюка даже дает статье иронический подзаголовок: «Мораль в духе сказок Перро».

Согласно пьесе Метерлинка, несчастные жены Синей бороды, вызволенные благородной и смелой Арианой из глубоких подвалов заколдованного замка, отказываются выйти на свободу, покинуть своего мучителя. Это обстоятельство дает повод Дюка поиронизировать насчет «этих дам», которые, как он пишет, «дали очень мило понять бедняжке Ариане, что мир жаждет не столько свободы, сколько достатка». Они отвергают призыв своей освободительницы уйти из замка; они готовы остаться рабынями «своего палача-ювелира (к тому же красивого мужчины)»¹.

Несмотря на бесспорное воздействие эстетики романтизма, в частности Вагнера, в опере «Ариана и Си-

¹ Les écrits de Paul Dukas sur la musique, p. 623.

няя борода» можно обнаружить немало признаков, говорящих о непосредственной близости творчества Дюка к новой французской школе, что особенно заметно проявляется в красочном, ослепительно ярком оркестровом языке, в живописной гармонии, изяществе формы и звуковых пропорций.

Значительным вкладом во французскую фортепианную литературу явилась большая соната Дюка ми-бемоль минор, посвященная Сен-Сансу. Это монументальное сочинение в духе больших сонат Шумана и симфонической сонаты Листа. Первая часть (*Modérément vite*) построена в четкой форме сонатного аллегро с экспозицией главной и побочной партий, разработкой и репризой. Темы отличаются красотой и эмоциональной выразительностью. Особенно привлекательна мелодия побочной партии, спокойная и напевная:



После медленной второй части (*Calme, un peu lent*), написанной также в сонатной форме, и полного жизни и огня скерцо (*Vivement avec légèreté*) приходит большой, «симфонический» по замыслу и масштабам, финал (*Animé, mais sans hâte et bien rythmé*), тоже построенный по плану сонатного аллегро.

Соната Дюка вызвала знаменательный отзыв Дебюсси, посвятившего ей специальную статью, заканчивающуюся такими словами: «Рассматривая третью часть этой сонаты, вы обнаруживаете под ее очень живописным нарядом силу, которая управляет ритмической фантазией со спокойной уверенностью стального механизма. Эта же сила ведет последнюю часть, где во всей мощи проявляется его (композитора. — Г. Ш.) мастерство в распределении эмоций. Можно даже сказать, что эти эмоции «конструктивны», ибо они вызывают в сознании представление о красоте, близкой к совершенным линиям архитектуры...»¹.

Свое уважение и любовь к французской музыке XVII и XVIII веков Дюка очень поэтично выразил в «Ва-

¹ Claude Debussy. Monsieur Croche antidilettante, p. 57—58.

риациях, интерлюдии и финале на тему Рамо» для фортепиано (1903) — сочинении высокого вдохновения и мастерства. Несложная шестнадцатитактовая тема Рамо (менуэт из второй тетради «Пьес для клавесина») дала повод Дюка для создания серии полифонических вариаций, очень разнообразных по форме и фактурным приемам, выражающих широкий диапазон эмоций и настроений.

Поль Дюка был не только выдающимся композитором и крупным педагогом, но и интересным мыслителем, тонким музыкальным критиком. Его статьи о музыке, печатавшиеся в течение сорока лет на страницах парижских газет и журналов, представляют значительный интерес для историка, изучающего музыкальную культуру Франции на рубеже двух столетий и позже. Изданные в одном томе в 1948 году, избранные статьи Дюка говорят о широком круге интересов музыканта-писателя, о его высокой принципиальности и честности в подходе к явлениям искусства прошлого и настоящего. Как критик Дюка проявляет глубокое понимание и прозорливость в оценке творчества своих современников. В частности, он оказал большую поддержку Дебюсси в период создания оперы «Пеллеас и Мелизанда». Высоким уважением Дюка пользовались композиторы новой русской школы. Его перу принадлежит большая статья «Русская музыка» (1893), знакомящая читателей с творческим обликом крупнейших русских композиторов начиная с Глинки и кончая Глазуновым. Статья заканчивается такими словами:

«Сможем ли мы в скором времени услышать их симфонии, их камерные сочинения! Они полны несравненных красот. Это сослужит хорошую службу делу сближения России и Франции»¹.

•

Сложный путь творческого становления прошел Альбер Руссель (род. 5 апреля 1869 в Туркуане, ум. 3 августа 1937 в Руаяне) — большой композитор, до конца своих дней неутомимо искавший самостоятельную линию

¹ Les écrits de Paul Rukas sur la musique. Paris, 1948, p. 139.

в запутанном лабиринте художественных направлений музыкальной Франции. Подобно многим своим современникам, Руссель не избежал в молодые годы увлечения Вагнером, затем Франком. Известный отпечаток на его ранних сочинениях оставили влияния Дебюсси. Наконец, уже в зрелые годы Руссель попадает под чары Стравинского, у которого находит глубоко заинтересовавшие его ритмические новшества. Не прошел Руссель мимо смелых политональных опытов своего младшего коллеги Дариуса Мийо.

Творческая биография Русселя сложилась необычно. Морской офицер, он, подобно Римскому-Корсакову, провел юность в походах на парусниках по дальним морям, посетив многие страны Индийского и Тихого океанов. Эти впечатления глубоко запали в душу будущего композитора и нашли впоследствии многообразное отражение в его музыке. На всю жизнь композитор сохранил страстную любовь к морю, к могучей водной стихии. Признания в любви к морским путешествиям, к экзотическим странам часто встречаются в его «Воспоминаниях» и письмах к друзьям.

Только в 1894 году в возрасте 25 лет Руссель, и раньше увлекавшийся музыкой, пройдя через период колебаний и сомнений, решает просить об отставке, с тем чтобы полностью посвятить себя композиции. Он поселяется в небольшом городе Рубэ, где начинает занятия по гармонии с директором местной музыкальной школы. С октября 1894 года он живет в Париже и изучает композицию под руководством Эжена Жиго, бывшего ученика известной парижской школы Нидермейера, из которой вышли Сен-Санс и Форе. Через четыре года Руссель поступает в *Schola cantorum* в класс композиции Венсана д'Энди. Широкая культура и отличные знания предмета выдвигают в 1902 году Русселя на пост профессора контрапункта Школы, который он занимает до начала войны 1914—1918 года. Среди его учеников — Эрик Сати, Эдгар Варез, Поль Ле Флем, Алексис Ролан-Манюэль и другие композиторы, занявшие впоследствии заметное место в истории французской музыки.

На рубеже XX века обучение композиции во Франции было сосредоточено в двух парижских учреждениях — Национальной консерватории и в *Schola cantorum*. Если консерватория строила методiku обучения

композиции прежде всего на усвоении национальной традиции и развитии гармонического начала музыкального мышления, то Школа прививала своим студентам интерес к технике контрапунктического письма, к изучению древних церковных ладов. Из стен этой школы вышли талантливые композиторы, отлично владевшие полифонической техникой, успешно обращавшиеся к относительно малопопулярному среди питомцев Парижской консерватории жанру симфонии. Назовем в первую очередь Альбера Русселя и Альберика Маньяра, в каталоге произведений которых числится по четыре симфонии.

Первое сочинение Русселя для оркестра — «Воскресение», вдохновленное романом Льва Толстого. Пьеса была впервые сыграна 17 мая 1903 года в концерте Национального музыкального общества. Дирижировал Альфред Корто.

Еще до этого события имя Русселя начинает приобретать известность в музыкальных кругах благодаря его камерным и вокальным сочинениям (Трио для фортепиано, скрипки и виолончели; четыре поэмы для голоса с фортепиано на стихи Анри де Ренье, «Проходят часы» для фортепиано).

Неостывающий интерес к Востоку заставляет его в 1909 году предпринять большое путешествие в Индию, Камбоджу и Цейлон. Композитор вновь любит величественными храмами Бенареса и Джейпура, посещает представления национального театра теней, вслушивается в звучания народного гамелана. Яркое впечатление на него производят руины древнего индийского города Читора, где по преданию когда-то царствовала Падмавати.

Широкий диапазон творческих интересов и увлечений Русселя, разнотильность отдельных его произведений могут навести на мысль об известной эстетической всеядности композитора. Между тем это не так. Художник очень искренний, сознававший свою ответственность перед искусством, перед обществом, Руссель оправдывал перед самим собой свои поиски беспрестанным стремлением к максимальной выразительности музыкальной речи. В этом несомненно проявилась его романтическая натура, любовь к народу, к природе, к родной ему морской стихии. Был еще один важный источник, подсказы-

вавший композитору пути обновления языка. Это — Восток, с музыкальным искусством которого он познакомился еще во время своих больших морских путешествий. Нередко в произведениях разных лет композитор претворяет характерные ладовые и интонационные особенности индийской, камбоджийской, индонезийской народной музыки. Однако они не были для композитора лишь одним из приемов введения в музыку «экзотического местного колорита». Руссель и здесь стремился прежде всего к обогащению музыкальной речи.

К лучшим сочинениям Русселя относятся Третья и Четвертая симфонии, опера-балет «Падмавати», балеты «Вах и Ариадна» и «Пир паука», Сюита фа минор и «Фламандская рапсодия» для оркестра. Его мелодический дар невелик. Тем не менее в ряде его сочинений слушателя привлекают яркие тематические образы, отмеченные определенной выразительностью, своим «характером».

В обширном творческом наследии Русселя видное место занимают работы для музыкального театра и симфонические полотна.

В опере-балете «Падмавати» Руссель пытался внести новое в установившиеся оперные каноны: он выдвигает на первое место балет, пантомиму, большие массовые сцены-шествия, сопровождаемые хоровыми и симфоническими звучаниями. Вокальные партии солистов, воплощающих образы главных персонажей, хотя и отмеченные большой выразительной силой, играют в развитии целого относительно подчиненную роль.

Действие оперы-балета, либретто которой было написано Луи Лалуа по сценарию самого композитора, разворачивается в Индии во времена монгольского нашествия. Монгольский хан Алауддин гостит у правителя индийского города Читора раджи Ратан-Сена. Оба вождя готовы заключить дружеский союз, когда внезапно Алауддин, ослепленный красотой жены раджи, обращается с требованием к Ратан-Сену отдать ему Падмавати в залог прочности их военного союза. Получив отказ, озлобленный хан начинает войну против Ратан-Сена.

События второго акта происходят в храме Шивы, где скрываются женщины города, осажденного монголами. Падмавати молится о спасении родины. Но силы

индийцев иссякают. Воины неприятеля уже захватили город. Ратан-Сен умоляет свою супругу согласиться на требование хана стать его наложницей и спасти тем самым город от гибели. Но Падмавати неумолима. Она закалывает своего супруга и восходит на костер, чтобы принести себя в жертву богам. И когда в храм во главе своих войск врывается хан Алауддин, ему открывается зрелище страшного костра, на котором погибла Падмавати.

Таково вкратце содержание либретто, написанного вполне в духе восточных оперных легенд Сен-Санса, Делиба, Массне. Сюжет этот дал хороший повод композитору и постановщику развернуть большие массовые сцены обрядов, шествий, плясок, декоративных передвижений толпы, показать целую галерею красочных восточных костюмов.

Поставленная в 1923 году на сцене парижской Гранд оперы, «Падмавати» была хорошо принята публикой и прессой. Любопытен отзыв о спектакле Поля Дюка, который, отметив большие достоинства музыки и роскошь постановки, все же счел нужным указать на известное злоупотребление чисто внешними эффектами при недостаточно выпуклой музыкальной характеристике основных действующих лиц.

«Падмавати» была не первым обращением Русселя к сценической музыке. Еще в 1912 году он написал по заказу одного из парижских театров одноактный балет-пантомиму «Пир паука» на либретто Жильбера Вуазена. Все персонажи балета — насекомые: паук, бабочка, муравьи, жуки-богомолы, гусеницы. Разыгрывается маленькая драма — паук заманивает в свою паутину бабочку и убивает ее. За бабочку пауку мстят два жука-богомолы, пронзающие его своими жалами.

Этот несложный сюжет вызвал к жизни очень своеобразную партитуру, словно сотканную из тончайших нитей. В этом сочинении, пожалуй, ярче всего обнаруживается воздействие на Русселя импрессионистской эстетики. Спектакль балета «Пир паука» (1913) прошел малозамеченным и вскоре был снят с репертуара. Но музыка его продолжает жить на концертной эстраде, привлекая слушателей изысканной красотой миниатюрных, всегда грациозных, проникнутых тонкой иронией образов, изящной, изобретательной инструментовкой

ВСТУПЛЕНИЕ

13 *Lent* $\text{♩} = 56$

p *tr*

14 *très animé* $\text{♩} = 168$

pp *pp* *p* *p*

В своем втором балете — «Вакх и Ариадна» (1930—1931) — Руссель находится в совсем иной музыкальной атмосфере. Он создает полнозвучную, порой экстатически-темпераментную, порой нежную, полную томления музыку. Содержание балета навеяно поэтичными образами греческой мифологии и во многом перекликается с «Дафнисом и Хлоей» Мориса Равеля.

Руссель написал четыре симфонии и симфоньётту для струнного оркестра. Для первой трети XX века это был своего рода подвиг. Напомним, что ни Дебюсси, ни Равель, ни Дюка, ни Форе, ни Шмитт не создали ни одной симфонии (если не считать школьных работ). Д'Энди в XX столетии сочинил две симфонии, из которых лишь одна — си-бемоль-мажорная (1902-1903) — полностью соответствует требованиям жанра.

Как утверждали некоторые французские музыковеды, французским композиторам чуждо симфоническое мышление. В этих утверждениях, несомненно, есть зерно истины. «Абсолютная музыка», то есть музыка, не связанная с какой-либо литературной темой, со словом, программным замыслом, с картинами природы, с театром, относительно редко выходила из-под пера французских композиторов. Четыре симфонии Русселя в известной степени опровергают эти справедливые соображения. Композитор сумел овладеть формой построения музыкального материала, отвергавшейся самими французами как якобы чуждой национальной природе музыкального мышления. Причем он сделал это оставаясь французским художником, без всяких уступок так называемой «немецкой дисциплине», против которой восставали Дебюсси и Равель. Заслуга Русселя не только в том, что в его симфониях есть зерна подлинного симфонизма, но и в том, что его творческий опыт дал толчок новому движению в среде французских композиторов, обратившихся к симфоническому жанру. Достаточно назвать имена Артура Онеггера, Дариуса Мийо, Анри Дютйе, Анри Соге, Андре Жоливе.

Во Второй симфонии (си-бемоль мажор, 1919—1922) Руссель решительно отходит от импрессионизма. Он создает музыку, проникнутую глубокими лирическими раздумьями, музыку, которая может быть охарактеризована как отражение в звуках многогранной личности самого композитора.

Характерно, что музыканты из импрессионистского лагеря не без грусти отметили этот новый этап в развитии творчества композитора:

«Альбер Руссель нас покидает, — писал критик Вийермоз, — покидает не попрощавшись, молчаливо, скромно, сдержанно... Он уйдет, он уходит, он ушел. Но куда?»

В своей Третьей симфонии (соль минор, 1930), написанной по заказу С. Кусевицкого, Руссель еще прочнее утверждает на новом пути. Он создает произведение — стройное по конструкции, глубоко лирическое по содержанию, — в котором очень естественно сочетаются свободный полет фантазии с довольно четкими контурами строения формы.

Наконец Четвертая симфония (ля мажор, 1934—1935) дает еще более определенный ответ на вопрос Вийермоза. Здесь мы уже не сможем обнаружить следов импрессионистской эстетики. Весь музыкальный материал организован согласно строгой дисциплине и логике классического симфонизма. Вместе с тем причудливый, изломанный рисунок основных тем и жесткий, «колющий» гармонический язык придают этой симфонии вполне современный характер.

Главная партия первой части, построенной в форме сонатного аллегро с зеркальной репризой, носит характер энергичного призыва:



Ей противостоит спокойная лирическая тема побочной партии:



После меланхолически мечтательной медленной части композитор помещает быстрое, веселое скерцо; это, пожалуй, лучшая часть симфонии в отношении инструментки, очень экономной и изобретательной.

Впрочем немало интересных оркестровых звучаний содержит и заключительная четвертая часть, написанная в форме рондо-сонаты. Привлекателен простой напевный мотив главной партии:



так же как и последующие эпизоды, вносящие большое оживление в развитие пьесы. Превосходным образом полифонического мастерства Русселя может служить стремительная, сжатая кода, блистательно завершающая симфонию.

В том же 1934 году Руссель выступил с трехчастной симфоньеттой для струнного оркестра, а в 1936 году создал одно из лучших своих оркестровых произведений «Фламандскую рапсодию», в которой мастерски разрабатываются подлинные мелодии пяти народных песен Фландрии, в том числе знаменитой революционной «Песни бедноты» («Chant des Gueux»), происхождение которой восходит к временам Тиля Уленшпигеля. Яркие, выразительные народные темы эпико-героического и плясового характера, ясная форма, прочно сцементированная богатым полифоническим развитием, нигде не затуманивающим мелодический образ, сочная инструментальная палитра — вот неоспоримые достоинства этого демократического по духу и языку произведения. Своей «Фламандской рапсодией» Руссель как бы ответил на художественные запросы широких слушательских масс.

Превосходное впечатление оставляет более раннее сочинение Русселя — трехчастная оркестровая Сюита фа мажор (1927), привлекающая слушателя светлым оптимистическим тоном, ясной и прочной конструкцией, следующей классическим канонам танцевальной сюиты

XVIII века. Отдавая дань неоклассическим тенденциям, характерным для музыкального искусства 20-х годов, Руссель вносит в старинные формы инструментальной музыки живое и взволнованное ощущение современности. Это проявляется в увлекательном динамизме Прелюдии, близкой по ритмическому строению классической аллеманде, но вместе с тем включающей несколько остро звучащих драматических эпизодов. Ощущение современности присутствует в лирических раздумьях средней части Сарабанды, в стихийном размахе заключительной части, построенной в форме рондо. Это блестяще инструментованная зажигательная Жига вызывает в представлении слушателей картины народного празднества, веселые пляски матросов.

Композитор умер 23 августа 1937 года, оплакиваемый не только музыкантами, но и демократическими кругами, группировавшимися вокруг Народной музыкальной федерации, президентом которой он был.

Все, кто писал когда-либо о Шарле Кеклене (род. 27 ноября 1867 г. в Париже; ум. 4 января 1951 г. в Канаделе), с восхищением говорят о нем, как о человеке широкого ума, редкого обаяния и душевной красоты. Он был близким другом Форе и Дебюсси, которые доверяли ему инструментовку своих сочинений, к нему с глубоким уважением относились Дюка, Равель, Руссель, Шмитт, Сати. В годы, когда на музыкальную арену вышли новые молодые силы, пытавшиеся «сбросить с корабля современности» композиторов старшего поколения, Кеклен, всегда оставаясь самим собою, сохраняя полную творческую независимость, сумел с искренней заинтересованностью подойти к молодежи и понять волнующие ее проблемы.

Один из крупнейших полифонистов Франции XX века, автор нескольких трактатов по контрапункту, фуге и гармонии, Кеклен мог с увлечением работать над симфонией, посвященной «звездам» кино, или сочинять массовые песни в честь борцов против фашизма.

Изучать музыкальные дисциплины Кеклен начал относительно поздно, после того как он провел два года в стенах Политехнической школы. В 1890 году двадцатитрехлетний Шарль Кеклен поступает в Парижскую консерваторию в класс Массне (композиция) и Жедальжа (контрапункт). Через четыре года он становится уче-

ником Форе. Ранние сочинения Кеклена были преимущественно в вокальных жанрах: хоры, романсы на стихи Верлена, Банвиля, Леконт де Лиля. В начале XX века Кеклен выступает с целой серией симфонических и камерно-инструментальных сочинений — симфонические поэмы «На море ночью» (1904, по Гейне), «Вальпургиева ночь» (1901—1907, по Верлену), «Траурная песнь в память умерших молодых женщин» (1902—1907) и другие.

Глубоко уважая традиции классической музыки (он был знатоком Палестрины, Баха, Бетховена, французских полифонистов), Кеклен с готовностью присоединялся к исканиям современных французских музыкантов. С первых же исполнений «Фавна» он заинтересовывается новыми перспективами, которые открывали музыкальному миру композиционные приемы Дебюсси. В период борьбы за «Пеллеаса» Кеклен — в первых рядах сторонников оперной реформы Дебюсси. Композитор выступает с горячими статьями в защиту новой оперы, глубоко и тонко анализируя ее художественные средства. Он борется за Дебюсси с той же убежденностью и страстью, с какой выступал недавно, вслед за Эмилем Золя и Анатолем Франсом, в защиту невинно осужденного Дрейфуса.

В поисках своего, самостоятельного языка молодой Кеклен использует не только технические приемы импрессионизма; он обращается к атональному и политональному письму. Сочинения Кеклена с большим трудом пробивают себе путь на концертную эстраду. В музыкальной жизни Франции начала XX века продолжают царить охранительные, консервативные тенденции, исходящие прежде всего от *Schola cantorum*, во главе которой стоит д'Энди, и Национального музыкального общества, где также сильны влияния Школы и музыкантов старшего поколения — Массне, Сен-Санса, Дюбуа. Кеклен был одним из инициаторов и организаторов нового творческого объединения *Société musicale indépendante* (Независимое музыкальное общество), в числе учредителей которого были Габриэль Форе, Морис Равель, Флоран Шмитт, Луи Обер.

Э. Журдан-Моранж в своей интересной книге «Мои друзья музыканты» приводит рассказ Кеклена о возникновении нового общества:

«Однажды, когда мы собрались у Форе, чтобы основать новое Общество, Форе с таинственным видом сказал нам: «По-моему, мы заговорщики!» Сен-Санс, разъяренный появлением нового Общества, выговаривал Форе: «Я надеюсь, что ты разгонишь всю эту банду апашей!»¹.

В 1913 году появился Первый струнный квартет Кеклена. Затем последовала большая серия инструментальных пьес, включающая также произведения для валторны, фагота, кларнета, гобоя. Композитор был знатоком духовых инструментов и существенно обогатил их репертуар. Среди камерных сочинений Кеклена, каждое из которых решает какую-либо стилистическую или техническую задачу, назовем сонату для двух флейт, трио для флейты, кларнета и фагота, квинтет для флейты, арфы, скрипки, альта и виолончели, три струнных квартета.

Кеклен был превосходным педагогом, обучавшим своих учеников не только специальным дисциплинам, но и глубокому пониманию гуманистического начала искусства, художественной этике. Среди наиболее известных его учеников Анри Соге и Франсис Пуленк. Обучая других композиции, Кеклен, подобно молодому Римскому-Корсакову, при этом усердно учился сам. Он любил повторять: «Мой лучший ученик — это я сам».

Перу Кеклена принадлежат книги: «Музыка и народ» (1938), «Клод Дебюсси» (1941) и «Габриэль Форе» (1949).

На долю композитора выпала нелегкая жизнь. Чтобы обеспечить себе и своей семье пропитание, он был вынужден много и напряженно работать на педагогическом поприще, составлять учебники, сотрудничать в периодической печати. Однако никакие трудности не могли нарушить неизменный оптимизм этого большого музыканта и человека. Радость жизни — вот чувство, которое чаще других пробивается в его сочинениях, порой задуманных даже в печальный тонах. Этот оптимизм находит свое яркое выражение в «Симфонии гимнов» (1927). построенной на чередовании гимнов солнцу, жизни, дню, ночи и молодости.

¹ Hélène Jourdan-Morhange. Mes amis musiciens. Paris, 1955, p. 208.

Полна света и радости красочная симфоническая сюита «Книга джунглей» (1939). Замечательная поэма Киплинга, воспевающая природу, диких зверей, рассказывающая о судьбе человеческого детеныша Маугли, нашла интересное отображение в музыке Кеклена, отмеченной тонкой лиричностью, богатством фантазии и юмором. Сюита состоит из семи частей, рисующих образ Маугли, его четвероногих друзей, фантастические пейзажи джунглей. Особенно хороши картины «Идет весна» и «Бандар-Лог» — веселое обезьянье царство. Эта часть сюиты рисует забавные гротесковые сценки, где действует неугомонное племя обезьян. «Бандар-Лог» начинается спокойным вступлением, изображающим пробуждения тропического леса. Но вот тишину утра внезапно прерывают визгливые голоса ватаги мартышек, ворвавшихся на лесную полянку. Здесь композитор мастерски пользуется приемами атонального и политонального письма. Он вводит в центр повествования юмористическую фугу на причудливую хроматическую тему, разрабатываемую в резко диссонантной манере. «Обезьяны не выносят благозвучной музыки», — шутил композитор.



В 1933 году Кеклен, уже маститый художник, завоевавший себе имя в Европе и Америке (он прожил несколько лет в США, где работал в качестве профессора композиции), немало удивил музыкальный мир, выступив с оригинально задуманной «Симфонией семи звезд», каждая часть которой была посвящена одной из «звезд» кино — Дугласу Фербенксу, Кларе Боу, Лириан Гарвей, Марлен Дитрих, Эмилю Яннингсу и, конечно, его любимому Шарло — великому комику Чарли Чаплину. Эта часть построена на виртуозной разработке темы, составленной из букв имени Чаплина. В «Симфонии звезд» Кеклен применил чрезвычайно смелые приемы полифонического развития материала, приводящие порой к остро диссонирующим сочетаниям, особенно в «Чаплине».

На всем протяжении творческого пути Кеклен никогда не замыкался в узкие рамки «чистого искусства». Он был слишком темпераментным художником и человеком, чтобы отделять себя и свое искусство от повседневной жизни и борьбы народа. Это привело его в дни молодости в ряды смелых дрейфуссаров; эти же черты характера определили его позиции в годы, когда над Европой нависла угроза фашистского порабощения. Последовательный и активный антифашист, он с первых дней создания Народной музыкальной федерации (1935) вступает в ее ряды.

Вскоре после основания Народной музыкальной федерации Ромен Роллан обратился к ней с письмом (оно было напечатано также в «Правде» от 3 июня 1935 года). Он писал:

«Ничто не могло меня обрадовать больше, чем весть об учреждении вашей «Федерации». Наш народ в течение больше десяти веков создал богатейшую на Западе сокровищницу народных мелодий, превзойдя в этом отношении Германию и Италию. Наша народная музыка выше нашей симфонической и оперной музыки. Надо вывести этот народ из оцепенения посредственности, в которое его повергла буржуазия. Напомните ему всеми средствами красивые песни всех провинций, возбудите в нем желание создать новые песни. Что еще важнее, чем популяризация великих музыкальных произведений буржуазной эпохи, — это задача создать, наконец, музыку народа, его праздников, его борьбы... Какая может быть революция без голоса, без песни, без звучащих потоков!

Вызовем музыку и песню, дремлющие в глубине сердца масс!».

Начало деятельности Народной музыкальной федерации совпало с интенсивным подъемом антифашистского движения во Франции. Вокруг федерации сгруппировались лучшие силы художественной интеллигенции страны, осознавшие настоятельную необходимость тесного единения с могучим движением Народного фронта.

Наряду с крупнейшими композиторами Альбером Русселем, Артуром Онеггером, Дариусом Мийо, Жоржем Ориком, Шарлем Кекленом, Жаком Ибером, в работе федерации участвовали передовые писатели:

Ромен Роллан, Поль Вайян-Кутюрье, Жан-Ришар Блок, Луи Арагон, Леон Муссиак, а также многие видные музыканты-исполнители и педагоги.

Кеклен отдавал работе в Народной музыкальной федерации весь свой талант композитора и педагога, всю свою неугасимую энергию и творческий энтузиазм. Он записывает и обрабатывает французские народные песни, организует рабочие хоровые коллективы, пишет массовые песни, выступает с лекциями, со статьями в рабочей печати.

В 1934 году Кеклен создает одну из лучших песен французского антифашистского движения — «Свободу Тельману!», получившую широкое распространение во многих странах мира. Эта песня с русским переводом была также издана в СССР¹.

19 Moderato. Con spirito

В на-ме-ре сы-рой ско-ван-ный ге-рой, он не ос-ла-бел,
Слу-шай нас, Нью-Йорк, Лон-дон и Па-риж, Хан-кин и Шан-хай,

он го-тов к борь-бе. Здрав-ствуй, до-ро-гой, наш при-вет те-
в э-тот час Мо-сква фла-га - ми го-рит, го - во - рит весь

sempre

¹ Песня опубликована в сборнике «Антифашистские песни», М., 1939.



Композитор не устал повторять в своих речах и статьях лозунг: «Народ должен иметь доступ к хорошей музыке». Он был твердо убежден, что подлинно большая музыка должна быть всеми корнями связана с народом, с его культурой, жизнью и борьбой. Этой теме посвящена книга Кеклена «Музыка и народ», изданная в Париже в 1936 году.

Кеклен смело и горячо ставит в ней вопросы развития современной музыки: «Музыка должна выражать чувства народа, его надежды, его борьбу... отражать его жизнь».

В 1936 году Кеклен принимает участие, вместе с Русселем, Онеггером и Мийо, в коллективном создании музыки к героической революционной эпопее Романа Роллана «14 июля». Будучи семидесятидвухлетним стариком, Кеклен пишет замечательную симфоническую поэму «Новый город», в которой выражает свои мечты о социалистическом будущем человечества. Героическая борьба испанского народа против франкистских заговорщиков вызывает к жизни его музыку к фильму «Победа жизни», посвященному этой волнующей теме.

Кеклен до конца дней оставался верен своим демократическим убеждениям. Он был горячим другом советского народа. На протяжении многих лет он возглавлял Музыкальную секцию общества Франция — СССР, вел большую общественную и творческую работу в массовых самостоятельных художественных организациях парижских трудящихся, собирал и обрабатывал народные песни Франции.

Творческое наследие Шарля Кеклена очень богато. Однако многие его сочинения, в том числе крупные симфонические и хоровые полотна, остаются до сих пор неизданными. Несмотря на усилия учеников и друзей этого большого музыканта и человека, создавших в Париже «Общество друзей Шарля Кеклена», музыкальная общественность во Франции и за рубежом все еще крайне мало знакома с его творчеством.

*

Известный французский историк музыки Норбер Дюфурк сказал о Флоране Шмитте, что этот композитор является «воплощением современного романтизма». По мнению Дюфурка, Шмитт опровергает ложную теорию о том, что французской музыке несвойственна сила и энергия.

Свое заключение Дюфурк, очевидно, выводит из склонности Шмитта к музыкальным обобщениям литературных сюжетов, повышенному эмоциональному тону высказывания и относительно частому применению мощных средств оркестровой звукописи. Однако эти качества творческого почерка композитора раскрывают далеко не все стороны его таланта. Шмитт обладал живым чувством юмора, любил острую шутку, изящный гротеск, вольные, порой дерзкие приемы обращения с музыкальным материалом. Он очень внимательно прислушивался к сочинениям своих младших коллег, искавших новые пути в искусстве, не отказываясь до глубокой старости от экспериментов в области техники письма.

Первым учителем музыки Флорана Шмитта (род. 28 сентября 1870 г. в Бламон; ум. 17 августа 1958 г. в Нейи) был его отец — хороший органист, — подготовив-

ший юношу к поступлению в Парижскую консерваторию в 1889 году. Его педагогами здесь были Дюбуа (гармония), Жедальж (контрапункт), Массне и Форе (композиция). Начиная с 1896 по 1900 год Шмитт каждую весну выступает в качестве претендента на Большую Римскую премию. Четырежды его преследует неудача. И только в 1900 году за кантату «Семирамида» он удостоивается наконец долгожданной награды, позволяющей ему отправиться в Рим на знаменитую виллу Медичи, место пребывания лауреатов Римской премии. Полагаящийся по уставу четырехлетний срок пребывания в Риме Шмитт использовал не полностью. Несмотря на строгие напоминания начальства, молодой композитор часто вырывается из стен виллы Медичи, для того чтобы повидать широкий свет. Он совершает длительные поездки по Италии, Австрии, Испании, Греции, Польше, Турции, знакомится с древним и современным искусством Европы и Ближнего Востока. Эти впечатления находят затем свое отражение в ряде произведений, написанных в годы странствий и много позже.

Между 1922 и 1924 годами Шмитт стоял во главе Лионской консерватории. С 1929 года он начал регулярно выступать в печати в качестве музыкального обозревателя газеты «Temps». В 1936 году его избирают в члены Французской академии. Флоран Шмитт был неутомимым тружеником. Он сочинял до конца своих дней, создав 138 опусов, среди которых пять балетов, девять кантатно-ораториальных произведений, две симфонии, свыше тридцати симфонических партитур, великое множество камерных ансамблей, пьес для различных инструментов, песен, хоров.

К числу наиболее известных произведений Шмитта принадлежит «Псалом № 47» на тексты из Ветхого завета. Он написал это полнозвучное, темпераментное, отмеченное редкой соразмеренностью формы сочинение в 1904 году в качестве очередной работы стипендиата Римской премии. Композитор рисует в этой красочной фреске картину народного праздника в древней Палестине, экзальтированную толпу, славящую своего бога Иегову. В тексте псалма звучат слова, призывающие народы к миру.

Партия хора строится на простых, порой даже элементарных гармониях, лапидарных ритмах:

20 [Animé]

Xop

Gloi.re au Sei.gneur!

Gloi.re au Sei.gneur!

Xop

Fra . pez!

Fra . pez!

Fra . pez des mains, fra . pez des mains.

Это сочинение особенно примечательно и тем, что оно появилось на свет и смогло утвердить свое «место под солнцем» в период, когда умами французских музыкантов все сильнее и сильнее овладевал Дебюсси с его импрессионистской эстетикой полутонов, утонченных, прозрачных звучаний.

Флоран Шмитт на протяжении многих лет занимал очень видное место в ряду композиторов Франции. Его творческий облик не потускнел даже в тени таких гигантов, как Дебюсси, Равель и Стравинский. Обратив на себя внимание блестящей партитурой «Псалма», которая прозвучала, по словам поэта Леона-Поля Фарга, «подобно извержению вулкана», Шмитт стремился в каждом новом сочинении дать свое, самостоятельное решение художественной задачи. Он не создал школы, не открыл новых путей в композиции. Но многие премьеры его симфонических и сценических произведений превращались в события музыкальной жизни Парижа, о которых говорили, писали, спорили.

Композитор Пьер Октав Ферру — один из немногих учеников Шмитта, — написавший о нем книгу, замечает, что даже самые, казалось бы, дерзкие по звучанию сочинения Шмитта при ближайшем рассмотрении оказываются классически ясными. В основе своей ясна его гармония, логична форма, очень красочен оркестр. Он виртуозно владеет палитрой инструментальных тембров. Склонность к яркой образности и эмоциональной насыщенности письма, характерной для позднеромантической

музыки (Вагнер, Лист, Р. Штраус), сочетается у молодого Шмитта с использованием новых для своего времени приемов ритмической организации материала.

По мнению ряда французских авторов, свидетелей первых успехов Шмитта, некоторые его произведения, написанные в начале века, предвосхитили находки Стравинского, появившегося в Париже три года спустя после премьеры «Псалма № 47» и создания музыки балета-пантомимы «Трагедия Саломеи».

Первоначально музыка «Трагедии Саломеи» была написана для малого состава оркестра и в такой редакции исполнялась 7 ноября 1907 года в Театре искусств в Париже под управлением Дезире-Эмиля Энгельбрехта.

В 1911 году Шмитт сделал новую редакцию партитуры для большого оркестра. Именно в этом оркестровом варианте «Трагедия Саломеи» исполняется ныне на концертной эстраде.

Либретто пантомимы-балета представляет собой повторение известного библейского сюжета, незадолго до того использованного в опере «Саломея» Рихардом Штраусом. Содержание кровавой, проникнутой восточной чувственностью драмы подсказывало композитору соответствующие краски. Его музыка полна восточных «соблазнов»: здесь и медленное вступление, рисующее зловещий закат солнца на берегу Мертвого моря; здесь и написанные в орнаментальном духе сладострастные пляски Саломеи: «Танец страсти», «Танец крови» и «Танец ужаса»... Музыка — красочная, ритмически острая, роскошно оркестрованная, но, как нам представляется, внешне театральная, лишенная внутреннего огня. Эта эффектная пьеса принадлежит к числу наиболее часто исполняемых сочинений Шмитта.

Интерес Шмитта к восточной экзотической тематике, к далеким эпохам нашел свое выражение и в других оркестровых произведениях: «Антоний и Клеопатра» (шесть симфонических эпизодов по драме Шекспира, 1920), «Саламбо» (семь симфонических эпизодов по Флоберу), двухактный балет «Ориана несравненная», «Танец Абисаг» (возлюбленной царя Давида).

Значительный интерес представляет концертная симфония Шмитта для оркестра и фортепиано, написанная по заказу С. Кусевицкого, посвященная ему и Бостонскому оркестру (1932). Три части этого произведения

представляют собой типичное для классических концертов чередование: быстро, медленно, быстро. Фортепиано не является здесь солирующим инструментом, как в обычных концертах, а вплетает свои звучания в общую ткань оркестра, темброво обогащая ее.

В своих поздних сочинениях Шмитт все чаще и чаще обращается к классическим формам — хоры, струнное трио (1944), струнный квартет (1947), соната для флейты, кларнета и клавесина (1936), наконец Вторая симфония (1958), законченная за несколько месяцев до смерти, — произведение в романтическом духе, завершающееся гимном природе и радостям жизни.

Долгий творческий путь Шмитта, начавшийся в конце 80-х годов прошлого столетия и закончившийся в 1958 году, охватывает обширный период в истории французской музыки. Шмитт был свидетелем зарождения музыкального импрессионизма, на его глазах прошла вся жизнь Дебюсси, которого он пережил на целых сорок лет. Кстати, Шмитту принадлежат крылатые слова: «Дебюсси остается, но дебюссизм, слава богу, окончательно изжил себя, как некогда вагнеризм».

Самостоятельный в творческих взглядах и убеждениях, резкий и прямолинейный в своих высказываниях, Шмитт сохранил независимое положение в сложной обстановке борьбы направлений после смерти Дебюсси, когда особенно усилился идейный разброд и художественная анархия. Не оставшись глухим к новшествам, внесенным в современную музыку Стравинским, Сати и композиторами «Шестерки» и отчасти ранним Шёнбергом, Шмитт все же до конца дней был верен своим художественным убеждениям, близким эстетическим канонам французской романтической школы.



Поль Ле Флем (род. 18 марта 1881 г. в Лезардье) — композитор, хоровой дирижер и педагог, родился и провел юные годы в Бретани, северной провинции Франции, издавна славящейся своими песнями и легендами, в которых оживают образы простых крестьян и рыбаков. Ле Флем глубоко в своем сердце музыканта сохранил любовь к народной песне, что нашло живое отражение в его творчестве.

Ле Флем начал заниматься музыкой самостоятельно, затем изучал гармонию под руководством капельмейстера оркестра военных моряков в Бресте. Проучившись некоторое время в Парижской консерватории в классе гармонии А. Лавиньяка, он отправился в Москву, где пробыл два года (1902—1903). Здесь он изучает русский язык, посещает концерты, театры (незабываемое впечатление, как он сам пишет, произвел на него спектакль «На дне» в московском Художественном театре), знакомится с музыкой композиторов «Могучей кучки», Чайковского, Танеева, Скрябина.

Возвратившись в 1904 году в Париж, Ле Флем поступает в *Schola cantorum*, где занимается в классе композиции Венсана д'Энди и по контрапункту у Альбера Русселя. Одновременно он проходит курс философии в Сорбонне. Еще будучи студентом Школы, Ле Флем создает несколько произведений, вошедших в репертуар многих исполнителей. Это прежде всего его соната для скрипки и фортепиано, написанная в 1905 году, вскоре после возвращения из России.

Ознакомившись с этим произведением, привлекающим выразительной, широкораспевной мелодикой, глубокой искренностью высказывания, автор этих строк написал композитору о своих впечатлениях, упомянув при этом о близости интонационного строя сонаты русской музыки. Поль Ле Флем в ответном письме согласился с этим наблюдением. «В этом нет ничего удивительного, — писал он мне, — поскольку я сочинял эту сонату под свежим впечатлением пребывания в вашей стране, которую я так люблю. Будучи бретонцем, я был, возможно, более чувствительным, чем другие французы, к музыке России, к ее фольклору, такому подлинному и волнующему» (от 13 марта 1961 года).

Войну 1914—1918 года Поль Ле Флем провел на фронте в качестве военного капельмейстера. В августовском номере французского журнала «*Musica*» за 1960 год были опубликованы его воспоминания под заголовком «Как я организовал русский военный оркестр»¹.

Композитор вспоминает о трудном времени, когда ему во фронтовых условиях пришлось организовывать

¹ Сокращенный перевод этой статьи был напечатан в журнале «Советская музыка», 1960, № 12.

военно-духовой оркестр Первого особого полка Русского экспедиционного корпуса, прибывшего во Францию весной 1916 года для участия в боях против немцев. С сердечным теплом и уважением рассказывает Ле Флем о русских солдатах, которых он в короткий срок обучил музыкальной грамоте и игре на духовых инструментах, о первых выступлениях оркестра, о том, как постепенно руководимый им коллектив овладевал все более сложным репертуаром. Рассказывает он и о тяжелых боях, в которых погибли многие русские солдаты, в том числе и участники его оркестра.

Поль Ле Флем заканчивает свои воспоминания сценой расставания с оркестром, с людьми, вместе с которыми было так много пережито:

«...Наступил день отъезда. Мои музыканты пришли проводить меня на вокзал Куртине. Были объятия, были слезы. Меня глубоко тронула привязанность моих русских друзей...».

Подлинный гуманизм, душевное тепло, искренность — вот черты, которые проявляются в музыке Ле Флема на всем протяжении его большого жизненного и творческого пути. Великолепный мастер полифонического письма, изобретательно владеющий всем арсеналом гармонических и колористических средств, он привлекает слушателей прежде всего общительностью, теплом настоящего лиризма — «от сердца к сердцу». Ле Флем не претендует и никогда не претендовал на роль новатора, первооткрывателя неведомых музыкальных земель. Он пишет музыку новую не по технологии и стилю, но новую по свежести вложенных в нее искренних чувств, естественности мелодики, редкой свободы ритмического дыхания.

Приведем слова французского историка музыки Рене Дюмениля:

«Поль Ле Флем — поэт, и если он сочиняет пренебрегая требованиями преходящей моды, то это потому, что он находит в классическом языке, понятном каждому, наиболее простые пути оставаться самим собою и выражать глубокую оригинальность своей натуры, логику своих идей...»¹.

¹ Цит. по изданию: *Encyclopedie de la musique*, Tome III. Fasquelle, Paris. 1961. p. 47.

Вскоре после окончания первой мировой войны Ле Флем выступает с симфоническим триптихом — «Мертвым», «Танец», «Воззвание», — в первой части которого звучит интонируемая валторной старая бретонская колыбельная. Триптих Ле Флема с большой силой выражает чувство тревоги и скорби человека, непосредственно пережившего ужасы войны, гибель друзей.

С 1923 по 1939 год Ле Флем был профессором композиции и контрапункта в *Schola cantorum*. Он воспитал ряд талантливых композиторов, среди которых — Андре Жоливе.

Творчество Ле Флема, никогда не шедшего на поводу у моды, долгое время не встречало должной поддержки критики и исполнителей. Его сочинения с большим трудом пробивали себе дорогу на концертную эстраду. Так, написанная в 1907 году симфония около двадцати лет пролежала в портфеле композитора. Лишь в 1927 году она была впервые и с большим успехом исполнена в Париже в концертах Вальтера Стра-рама.

Любовь к бретонскому фольклору проявляется во многих сочинениях Ле Флема, навеянных песнями и легендами родного края. В 1942 году на сцене Оперá комик была поставлена одноактная опера Ле Флема «Соловей из Сен-Мало», забавный сценарий которой написан по мотивам народной бретонской баллады XV века. Это еще один вариант вечной темы: старый и богатый муж, молодая красавица жена, ухитряющаяся под самым носом у ревнивого супруга встречаться в своем саду с юным любовником. На требования мужа сказать, для чего она по ночам покидает супружеское ложе и выходит в сад, прекрасная Азенор отвечает: «Чтобы слушать пение соловья». Муж решает избавиться от соловья. Ночью в саду вновь появляется возлюбленный Азенор и поет ей любовную серенаду. Внезапный шум прерывает серенаду. «Это муж, беги!» Юноша скрывается за оградой. Азенор мечется в страшном волнении за его жизнь. Появляется торжествующий супруг: «Я убил его!» Азенор в отчаянии, она почти теряет сознание: «Где он... где его тело?» Гордый своей победой муж протягивает ладонь, на которой распростерт убитый соловей. Все заканчивается к общему удовольствию. Издали доносится песнь любовника...

Помимо трех основных действующих лиц в этой лирической фантазии участвует трио кумушек, оживленно комментирующих все перипетии этого почти водевильного сюжета.

Музыка Ле Флема превосходно отвечает характеру комедии — она в меру легка, изящна, иронична. Каждое действующее лицо обрисовано выразительно и четко, музыкальная ткань пронизана тонкой игрой ритмов, смелыми модуляциями, порой остропопикантными гармониями.

Вот шесть тактов трио кумушек:

21 *Anime*

Ah! Quel plaisir, quel charme

d'avoir plaisir sur terre

В ином ключе написана лирическая легенда в трех картинах «Повелительница моря» (1947) по либретто известного музыкального критика Жозе Брюнра. В основу этого сочинения также положено старое бретонское сказание о морской кудеснице Даут, заманивающей на дно океана рыбаков и матросов. Оригинальность замысла либреттиста и композитора здесь проявилась в том, что действие, насыщенное фантастикой (вторая картина в замке Даут), происходит в наше время. Появлению морской кудесницы в рыбацком трактире, где собрались матросы и рыбаки, предшествует отрывок из арии «Жа-

лоба Дают» в исполнении «солистки Оперá комік г-жи Икс», звучащей на старом граммофоне...

Третья картина, перед которой помещена большая симфоническая интерлюдия, возвращает действие к реальной действительности. Весь эпизод с появлением Дают и фантастические события второй картины — наводнение, любовные сцены — оказываются лишь сном. Только бедный юродивый верит в реальность происшедшего; он видит на горизонте мираж — из океана встает затонувший в древние времена бретонский город Из.

Музыкальный язык этой оперы, значительно более сложный в отношении интонационно-гармонического стиля, чем язык «Соловья из Сен-Мало», в некоторых эпизодах приближается к атонализму. Для создания контраста реалистическим первой и третьей картинам в момент появления повелительницы подводного царства Дают композитор вводит тонально неопределенную тему, звучащую как бы «из мира иного»:



Опера «Повелительница моря» была поставлена в 1954 году на сцене Оперá комік.

Живой интерес представляет раннее музыкально-сценическое произведение Ле Флема — песня-сказка «Окасен и Николетта» (1909) на сюжет старинной французской фаблю, рассказывающей трогательную историю двух влюбленных, которых не смогли разлучить никакие испытания судьбы. Это — очень просто и прозрачно написанная партитура для струнного оркестра, арфы, фортепиано и органа, пяти солистов и хора. Театрализованное музыкальное повествование ведется от лица хора и солистов, изображающих главных действующих лиц поэтического сказания.

Созданная в 1958 году Вторая симфония, по мнению французской печати, относится к числу наиболее значительных произведений Ле Флема. Именно об этой симфонии, впервые исполненной в 1958 году в Безансо-

не под управлением португальского дирижера Фрейтас Бранко, были сказаны те слова Рене Дюмениля, которые мы привели выше.

В 1965 году 85-летний композитор выступил с Концертино для скрипки с оркестром, записанным на грам-пластинку известным французским скрипачом Деви Эр-ли. Когда состоится публичное исполнение этого сочинения, он не знает. В письме к автору этой книги П. Ле Флем не без горести пишет:

«В 85 лет можно и подождать, во всяком случае до тех пор, пока последний визитер не явится, чтобы перерезать нить моих дней».

Эти печальные слова, впрочем, никак не соответствуют необычайно жизнерадостному и энергичному характеру Поля Ле Флема, сохраняющего и на склоне лет неувядаемую творческую силу, бодрость духа и замечательный оптимизм, который очаровывает всех окружающих.

*

Среди учеников Габриэля Форе в начале XX века выдвинулся талантливый музыкант Жан Жюль Роже-Дюкасс (род. 18 апреля 1873 г. в Бордо; ум. 11 августа 1954 г. в Ле Теллан), автор большого числа сочинений для оркестра, фортепиано, камерных ансамблей, нескольких музыкально-сценических произведений. С самого начала творческого пути за Роже-Дюкассом установилась репутация «трудного композитора», сочиняющего для узкого круга знатоков. Это можно было объяснить стремлением композитора, особенно в ранних сочинениях, к усложнению гармонической ткани непривычными диссонирующими сочетаниями, известной сухостью полифонической техники. В дальнейшем, с ростом мастерства, Роже-Дюкасс сумел успешно преодолеть этот недостаток. В его лучших сочинениях привлекает живая непосредственность высказывания, свежесть фантазии, богатая гармоническая палитра, высокое мастерство оркестровки.

Рано проявившееся музыкальное дарование привело Роже-Дюкасса в 1892 году в Парижскую консерваторию. Его учителями были Шарль Берио по фортепиано, Андре Жедальж по контрапункту и Габриэль Форе по

композиции. Первое сочинение Роже-Дюкасса датируется 1895 годом. Это была «Маленькая сюита» для фортепиано в четыре руки, впоследствии инструментованная автором для большого оркестра. В 1902 году молодой композитор участвует в конкурсе на Римскую премию и удостоивается второй Большой Римской премии за кантату «Альцион».

На оркестровых и камерных сочинениях Роже-Дюкасса можно без труда обнаружить влияние Дебюсси и Равеля. Однако влияние это не настолько сильно, чтобы причислить его к последователям импрессионистской эстетики. Его многочисленные фортепианные пьесы, написанные в изящном и благородном стиле, представляют значительные трудности для исполнения. Если в начале века они порой звучали в концертах, то в настоящее время даже французские пианисты не вспоминают об их существовании. Больше повезло оркестровым и камерным сочинениям Роже-Дюкасса, среди которых продолжают жить в современном репертуаре «Сарабанда» — тонко инструментованная для оркестра и хора, полная поэтичного очарования пьеса, — красочная, но несколько поверхностная «Французская сюита», квартет для фортепиано, скрипки, альты и виолончели.

Не удержалась в репертуаре комическая опера Роже-Дюкасса «Кантегриль» по роману Раймона Эсколье, поставленная в 1931 году на сцене Опера́ комик. Между тем премьера оперы, судя по откликам парижской прессы, прошла с огромным успехом.

Кантегриль — имя веселого француза-южанина, любителя вкусно поесть, выпить, поволочиться за хорошенькими девушками. В четырехактной опере много забавных жанровых сцен, есть ряд мастерски написанных арий и ансамблей, тематический материал которых нередко заимствован из гасконского и провансальского фольклора или написан в духе народной музыки.

Совсем иной характер носит музыка лирической мимодрамы «Орфей», заказанной композитору петербургским Мариинским театром для Михаила Фокина. Предполагалось, что Фокин будет исполнителем роли Орфея и постановщиком спектакля. Война 1914—1918 годов помешала осуществлению этого проекта. Однако музыка мимодрамы Дюкасса прозвучала в Петрограде 31 декабря 1914 года в концерте под управлением А. Зилоти.

Согласно замыслу композитора, роли Орфея и Эвридики воплощены в хореографических образах, без слов. Текст поручен хору, поддержанному оркестром. Мимодрама «Орфей» была впервые поставлена лишь в 1926 году на сцене парижской Гранд оперы. Заглавную роль исполняла Ида Рубинштейн. Музыка, комментирующая события и раскрывающая характеры героев драмы, рисует также обстановку, помогает созданию атмосферы; однако замысел композитора не может не вступить в конфликт с самим содержанием знаменитой легенды о великом певце, укрощавшем своим пением даже диких зверей, а здесь, по воле композитора... лишенном голоса. Судя по откликам критиков, это противоречие не было преодолено ни музыкальным, ни сценическим воплощением сюжета.

Большой интерес представляет отклик Н. Мясковского¹, присутствовавшего на первом исполнении «Орфея» в Петрограде. Мясковский дает глубокий анализ достоинств и недостатков произведения, указывая на серьезные просчеты музыкальной драматургии, приводящие к статичности ряда эпизодов. Вместе с тем критик высоко оценивает «прекрасную музыку лирических моментов, нередко проникнутую глубоким и искренним чувством». Мясковский отмечает также гармоническое богатство и изысканность музыкального языка.

Очень любопытен также отзыв Мясковского о квартете Дюкасса для фортепиано, скрипки, альты и виолончели².

Критик упоминает о большом интересе русских музыкантов к творчеству Дюкасса, который «настойчиво начал вытеснять прочих своих собратьев и предшественников прогрессивного толка, как Дебюсси и, в несколько меньшей мере, Равель». Мясковский усматривает в этом «несправедливость» и дает проницательную характеристику творческого облика французского композитора, обладающего ярким и симпатичным талантом, но далеко не самостоятельным творческим мышлением.

«Творчество его, — пишет Мясковский, — очень непосредственно по замыслам и, так сказать, структурному их осуществлению, но в то же время удивительно не-

¹ См. журнал «Музыка», 1914, № 171.

² Журнал «Музыка», 1913, № 159.

цельно... Некоторые сочинения его в этом отношении более удачны (сарабанда, фортепианные прелюдии, мотеты, романсы), другие же носят явные следы срывов («Au jardin de Marguerite»¹, вариации, Французская сюита для оркестра, отчасти струнный квартет)... Роже Дюкасс часто барахтается в чуждых ему приемах письма, полными пригоршнями черпает из сокровищниц своих соратников Дебюсси, Равеля или же с чистым сердцем и ясным взором приспособляет к своим надобностям запасы зарубежного творчества (преимущественно из Римского Корсакова)».

Тем не менее Мясковский признает большие достоинства музыки Дюкасса, в частности его фортепианного квартета.

«В этом квартете Роже Дюкасс выглядит почти совсем самим собой, — пишет Мясковский. — Это удивительно непосредственная, живая, одушевленная, свежая и красивая музыка, хотя нам, русским, весьма часто и многое хорошее — наше, напоминающая».

Далее следует довольно подробный разбор сочинения, заканчивающийся словами: «Инструментальные средства использованы с громадным мастерством и изобретательностью, так что звучность сочинения должна быть блестящей. Одним словом — это превосходное, клокочущее жизнью произведение, хотя написанное и не в «самом последнем» стиле».

Высказывания Мясковского о творческом облике Дюкасса, относящиеся еще к периоду до первой мировой войны, верно определили значение этого талантливого мастера в истории новой французской музыки. Творчество Дюкасса в послевоенные годы обогатило музыку еще целым рядом содержательных и превосходно написанных партитур, однако не внесших существенных изменений в оценку его роли и места в семье французских композиторов XX века, данную Мясковским.



Ученик Массне по Парижской консерватории, композитор Ги Ропарц (род. 15 июня 1864 г. в Гинган; ум. 22 ноября 1955 г. в Ланлу) прошел долгий жизнен-

¹ «В саду Маргариты».

ный и творческий путь. Родившись за пять лет до смерти Берлиоза и за одиннадцать лет до смерти Бизе, Ропарц был старшим современником Равеля и Русселя, дожив до серийных опытов Булеза и зарождения «конкретной музыки». Сын адвоката, он с детства воспитывался в литературно-музыкальной среде. Его первое непосредственное соприкосновение с музыкой было в оркестровом коллективе юридического колледжа, где будущему композитору приходилось играть на корнете.

Приехав в 1884 году в Париж, он поступил в консерваторию, в класс гармонии Дюбуа, продолжив затем свое образование у Франка (орган) и Массне (композиция). В 1894 году Ропарц занимает пост директора консерватории в Нанси, а с 1919 года становится директором консерватории города Страсбурга. В 1949 году Ги Ропарц был избран членом Французской Академии.

Продуктивный композитор, он написал великое множество произведений в инструментальных и вокальных жанрах, в том числе оперу, пять симфоний, десятки произведений разной формы для оркестра, шесть струнных квартетов, два трио, ряд сонат для разных инструментов, песни, пьесы для фортепиано, хоры, мессы, кантаты.

Важное значение для формирования творческого почерка Ропарца имели его занятия после ухода из консерватории сначала у Франка, а после его смерти у д'Энди.

Оба мастера оказали решающее влияние на формирование творческой личности Ропарца, его вкусов и композиционной техники. В дальнейшем он не прошел мимо нового, что несло с собой искусство Дебюсси, о чем живо свидетельствуют многие страницы творческого наследия Ропарца.

Уроженец Бретани, он всю жизнь оставался верным родному краю, его природе, людям, народным песням. Многие его сочинения навеяны тематикой, связанной с образами Бретани, нередки и прямые заимствования из местных фольклорных источников.

Звучания бретонских народных напевов можно услышать в его лирической опере «Страна», в «Симфонии на бретонский хорал», в его симфонических поэмах «Бретонское воскресенье», «Рыбаки», «Сельская серенада»,

в песнях и хорах. Даже в камерных сочинениях для различных составов инструментов, написанных в классической сонатной форме, композитор остается верен духу бретонской народной музыки (Третья соната для скрипки и фортепиано, трио для скрипки, альтя и виолончели, Второй и Четвертый струнные квартеты).

Написанный на собственный текст «Ноктюрн» для хора и оркестра рисует проникнутую настроением сумрачной печали картину весеннего вечера на северном берегу Франции.

Известностью пользуется симфоническая поэма Ропарца «Охота принца Артура» — программная пьеса, колоритно описывающая сцены ночной охоты в диком фантастическом лесу.

Среди его произведений крупной формы следует упомянуть «Реквием» для солистов, хора и оркестра — сочинение, отмеченное высокими достоинствами вокальной и инструментальной оркестровки. Исполненный в Париже в 1943 году во время нацистской оккупации под управлением Шарля Мюнша, «Реквием» прозвучал как величественный музыкальный монумент в честь тысяч французских патриотов, павших в борьбе против нацистских оккупантов.

Многое из написанного Ги Ропарцем продолжает сохранять художественное значение и в настоящее время, в частности не забыты некоторые его романсы и песни на стихи французских поэтов, разнохарактерные фортепианные пьесы, отдельные камерные сочинения.

•

Музыкальная жизнь Франции сосредоточена главным образом в столице. Почти все французские композиторы живут в Париже, мировом центре культуры, где находятся лучшие театры, концертные организации, музыкальные школы. Здесь, на берегах Сены, формируются творческие направления, здесь сталкиваются различные художественные тенденции.

Своеобразным нарушением этой давней традиции была жизнь композитора Деода де Северака (род. 20 июня 1873 г. в Сен-Феликс де Карман, ум. 24 марта 1921 г. в Сере), предпочитавшего блеску и шуму париж-

ских бульваров покой и тишину маленького города Руссильона на юге Франции. После завершения композиторского образования в Schola cantorum под руководством Венсана д'Энди и Альберика Маньяра, Северак покидает Париж и поселяется в провинциальной глуши, где он может близко соприкасаться с простым человеком, слушать их песни, наблюдать их быт.

Любовь к природе, интерес к народной жизни отразились в творчестве композитора, посвятившего лучшие страницы своих фортепианных пьес, оркестровых поэм, оперных и балетных сочинений тематике, связанной с природой, с людьми родного края, с их поэтичными легендами, песнями и танцами. Эти черты нетрудно обнаружить в его колоритной пьесе для фортепиано с оркестром «Сбор винограда», в фортепианных сюитах и рапсодиях «Серданыя», «В Лангедоке», «Песня земли», «Вдали от города», богатых мелодичными темами, близкими по духу французской народной музыки. Известно, что Дебюсси высоко ценил тонкое гармоническое чутье Северака, его умение воплощать в музыке поэтические образы природы.

В 1909 году на сцене парижской Оперы комик была с успехом поставлена музыкальная комедия Северака «Сердце мельницы» (либретто Мориса Магра). Еще через год на открытом воздухе в Безье состоялось представление трагедии Пьера Сикарда «Гелногабаль» с музыкой Северака. В партитуру этого сочинения композитор ввел народные каталонские инструменты, придавшие особый колорит звучанию оркестра, что привело в восторг присутствовавших на премьере Габриэля Форе и Пьера Лало.

Великолепный импровизатор на фортепиано, Северак далеко не всегда осуществлял свои замыслы на нотной бумаге. Известная пианистка, близкий друг Северака, Бланш Сельва в своих воспоминаниях рассказывает о вдохновенных импровизациях композитора, остававшихся в лучшем случае только в эскизах, с трудом поддающихся расшифровке.

В годы первой мировой войны Северак, так же как и Равель, тщетно добивался зачисления в действующую армию в качестве рядового бойца. Однако по состоянию здоровья он был назначен на должность сапитара.

Сегодня во Франции музыка Деода де Северака почти совсем забыта. Его фортепианные пьесы и романсы ныне являются лишь достоянием преимущественно педагогического репертуара. Но память об этом талантливом и оригинальном художнике и человеке продолжает жить в истории французского искусства XX столетия.

*

Война 1914—1918 годов заставила многих французских художников по-новому взглянуть на жизнь, почувствовать свою кровную связь с народом. В рядах действующей армии оказались композиторы Ролан Манюэль, Жан Ривье, Поль Ладмиро, Жорж Миго, Клод Дельвенкур, Андре Капле. Миго и Дельвенкур вернулись домой по окончании войны с тяжелыми ранениями. Ривье и Капле были отравлены ипритом, что привело Капле к преждевременной смерти в 1925 году.

Еще одна жертва этой войны — талантливый композитор Альберик Маньяр (род. 9 июня 1865 г. в Париже; убит 3 сентября 1914 г. в Бароне), имя которого пользуется большим уважением во Франции. Ромен Роллан в книге «Музыканты наших дней» называет Маньяра «одним из лучших композиторов нашего времени».

Ученик Массне и д'Энди, Маньяр провел почти всю жизнь в стороне от парижского музыкального света, не добиваясь исполнения своих вещей, равнодушный к успеху. В мае 1899 года в Париже состоялся симфонический концерт из его произведений, открывший многим глаза на богатство его музыки, отмеченной, по отзыву Поля Дюка, редкой энергией, красотой образов, волей и темпераментом, остротой нетерпеливых ритмов, смелым сопоставлением тональностей. В рецензии на этот концерт Дюка между прочим писал:

«Маньяр пока еще не написал ни «восхитительных» романсов, ни «очаровательных» пьес для фортепиано, которые открыли бы ему двери салонов, где формируются маленькие, а порой и большие парижские репутации»¹.

¹ Les écrits de Paul Dukas sur la musique, p. 459.

Помимо четырех симфоний и нескольких оркестровых пьес, Маньяр — автор трех опер на собственные либретто и ряда камерных и вокальных произведений. В 1903 году он выступил с оркестровым «Гимном справедливости», в котором выразил отношение передовой интеллигенции Франции к судьбе безвинно осужденного Дрейфуса.

Маньяр геройски окончил свои дни. В конце августа, когда линия фронта приблизилась к местности, где он жил, композитор отправил свою жену и двух дочерей в Париж, а сам остался в своем имении, расположенном на берегу Марны. 3 сентября, когда немецкие солдаты вошли в его сад, Маньяр открыл по ним огонь и убил двоих. Отряд на время скрылся, но через час вернулся с подкреплением. После короткой перестрелки, немцы подожгли дом. Композитор погиб в огне вместе со своими рукописями.

Сати, Кокто и „Шестерка“

В годы, предшествовавшие первой мировой войне, в художественной жизни Франции наблюдается буйное цветение всевозможных эстетических группировок, то всплывающих на поверхность, то вновь бесследно исчезающих.

Эта постоянная смена стилистических лозунгов и модных школок заметней всего проявляется в литературе и изобразительном искусстве. Менее — в музыке, где в основном еще господствуют течения, связанные с именами Дебюсси, Равеля, Форе и «русского парижанина» Стравинского.

Французские композиторы в предвоенные годы в поисках тем охотней всего обращались к мифологии, старинным легендам, далеким экзотическим сюжетам. Хотя уход от жизненной проблематики в композиторском творчестве и не провозглашался столь открыто, как в модернистской литературе тех времен, все же эти настроения были ощутимы и в музыкальной среде. За немногими исключениями (оперы Альфреда Брюно и Густава Шарпантье, кантаты Альберта Дуайена), гражданская социальная тематика, вносящая в искусство страсть и темперамент борьбы, оставалась вне сферы внимания даже самых выдающихся мастеров французской музыки. Любовь к народу, к родине выражается лишь в обращении к национальному фольклору, к музыкальному описанию родной природы, к воплощению образов французской поэзии и драматургии.

Военные потрясения 1914—1918 годов внесли огромные перемены в общественно-политическую и интеллектуальную жизнь страны. Третьего августа 1914 года Германия объявила Франции войну. За четыре дня до того жертвой реакционно-шовинистической пропаганды пал, убитый из-за угла, социалист Жан Жорес, выступавший с разоблачением угрозы империалистической войны. В стране, охваченной военной лихорадкой, установился режим милитаристской реакции, подчинивший жизнь народа интересам войны, развивавшейся первые месяцы крайне неблагоприятно для Франции. Уже в начале сентября 1914 года немецкие дивизии создали реальную опасность захвата Парижа, из-за чего французское правительство вынуждено было переехать в Бордо. Немецкий план молниеносного разгрома Франции был сорван отчасти благодаря наступлению русских войск в Восточной Пруссии, оттянувших на себя значительные силы немцев с Западного фронта. Началась затяжная позиционная война, развернувшаяся на территории Франции, разорившая важнейшие промышленные и сельскохозяйственные районы страны.

Военные невзгоды, тяжелые жертвы, которые нес в течение четырех лет французский народ, нашли яркое отражение в литературе, однако — не в духе прославления войны, как этого желали идеологи империализма, но — в плане разоблачения ужасов мировой бойни, развенчания лжи ура-патриотической агитации окопавшихся в тылу «патриотов».

За четыре военных года и позже французская литература не дала ни одного действительно талантливого произведения, защищающего милитаристские идеи. Это не значит, конечно, что Франция этих лет испытывала недостаток в шовинистически настроенных писателях и поэтах, усиленно занимавшихся военными славословиями. Достаточно вспомнить здесь имена Поля Фора, Анри де Ренье, Мориса Барреса, Шарля Морраса и других апологетов войны, отдавших свои перья на службу империалистической реакции. Их военная продукция не оставила никакого следа во французской литературе. Зато с каждым годом войны и послевоенного похмелья крепнет и развивается гуманистическая литература революционного протеста против войны, против шовинистического угара.

Солдат-фронтовик Анри Барбюс в 1916 году выпускает замечательную книгу «В огне» — правдивый рассказ о страшном окопном быте, развенчивающий лживую «романтику» человеческой бойни. Писатель с беспощадной убеждающей силой показал в своей книге «В огне» и в следующем романе «Ясность» людей, потрясенных бедствиями войны, у которых открываются глаза на правду жизни. В 1919 году Ленин отметил исключительное художественно-агитационное значение двух книг Барбюса:

«Одним из особенно наглядных подтверждений повсюду наблюдаемого, массового явления роста революционного сознания в массах можно признать романы Анри Барбюса: «Le feu» («В огне») и «Clarté» («Ясность»)»¹.

Протест против войны звучит в романе Ромена Роллана «Клерамбо», в романах и повестях писателей фронтовиков Поля Вайяна-Кутюрье и Раймона Лефевра, в «Песнях отчаяния» Шарля Вильдрака, в «Оде Жоресу» Жоржа Шенневьера. В эти годы растет и крепнет прогрессивное течение, объединяющее ряд талантливых писателей-гуманистов, продолжающих высокие реалистические традиции Золя, Франса, Мопассана, Ромена Роллана.

Кровавая бойня 1914—1918 годов нашла свое отражение в многих песнях, сложенных безымянными солдатскими поэтами и композиторами. В этих песнях фронтовиков отразились подлинные чувства и настроение солдатской массы, в сознании которой постепенно вызревало чувство гнева и классовой ненависти к тем, кто послал солдат на бессмысленную бойню.

Вот одна из самых трагических песен империалистической войны, сложенная солдатами французской армии, — «Песня Краонна» на мотив бытовавшей в те годы во Франции песенки.

В рефрене звучат печальные слова:

Прощай, жизнь, прощай, любовь!

Прощайте, наши жены!

Нас обрекли на гибель в этой бесстыдной войне.

Здесь, на плато Краонн, мы умрем.

Мы осуждены на смерть, нас принесли в жертву.

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 39, стр. 106.

CHANSON de CRAONNE

Quand au bout d'huit jours le repos ter.mi.né on
 va reprend'les tran.chées Not.re.plac'est si u.
 til' que sans nous on prend la pi.le. Mais c'est bien fi.ni on
 en a as.sez, per.son.ne ne veut plus mar.cher, et
 le coeur bien gros com'm'dans un sanglot on. dira.dieu au civ'.
 .lot. Mê.me sans tambour mê.me sans trom.pett' on
 s'en va là haut en bais.sant la tête. *Refr.* A.dieu la.vie,
 a.dieu l'amour, a.dieu toutes les fem.mes. C'est bien fi.ni
 et pour tou.jus de cet.te.guerr'e in.fa.me c'est à Cra onn'
 sur le pla.teau qu'on doit lais.ser sa peau.
 C'est nous les con.dam.nés, c'est nous les sa.cri.fiés

Война ускорила процесс коренной ломки идейно-эстетических основ творческой деятельности французских литераторов, художников, музыкантов. Военные испытания ожесточили молодежь, привили ей злой скепсис, презрение к чувствительности, к лирической созерцательности. Круто меняются эстетические взгляды и вкусы, меняется отношение к жизни, к искусству, к вчерашним идеалам. В разгаре войны, в затемненном из-за опасности воздушных налетов Париже, то и дело возникают новые художественные явления, вокруг которых затевается ожесточенная полемика в прессе, бурные столкновения в театральных залах, скандалы на музыкально-театральных премьерах.

Видный историк французской музыки Поль Ландорми так характеризует этот период в жизни французского музыкального искусства:

«Рождался новый мир, и вместе с ним в муках и страданиях рождалась новая музыка. Война придала решимость, развила вкус к быстрым действиям, нередко импровизированным. Она сделала добродетелью смелость и даже дерзость, она сделала необходимостью силу, энергию и даже грубость. Всякого рода утонченность, хрупкость, скрупулезность оказались отброшенными на задний план»¹.

Именно в этот переломный момент в истории европейской культуры на музыкальном горизонте Франции появляется имя композитора, долгие годы остававшегося в тени. Речь идет об Эрике Сати, композиторе оригинального таланта, человека острого и независимого ума, который по возрасту и творческому стажу относился к поколению музыкантов, выдвинувшихся еще в конце прошлого века. Тем не менее для широкой публики его имя — автора множества фортепианных и вокальных пьес под ироническими и гротескными наименованиями — оставалось почти неизвестным. И только после скандальной премьеры балета «Парад» весной 1917 года Сати — этот загадочный музыкальный сфинкс, «наивный и злой, невинный и хитрый, вдохновенный и себе на уме», — как писал о нем Поль Ландорми, — внезапно оказался в центре артистической жизни Парижа, окру-

¹ Paul Landormy. La musique française après Debussy. [Paris], 1943, p. 40.

женный толпой молодых музыкантов, увидевших в нём вождя нового направления. Неожиданно для самого себя пятидесятилетний композитор становится во главе движения, восставшего против импрессионизма, против Дебюсси и его эпигонов.

Композитор Эрик Сати завоевал себе громкое имя и очень заметное место в истории французской музыки не только творчеством, отмеченным печатью подлинной оригинальности и таланта, но еще больше — вызывающей, независимой позицией по отношению к академическому искусству, к официальным музыкальным учреждениям, к признанным авторитетам, к буржуазной респектабельности. В своих сочинениях и высказываниях он едко высмеивал и пародировал художественные идеалы искусства символизма и импрессионизма. Его собственные творческие устремления отчасти смыкались с новыми модернистскими веяниями во французской поэзии и живописи — урбанизмом, дадаизмом, кубизмом.

Оригинальные черты творческой и человеческой личности Сати привлекли к нему живейший интерес французской музыкальной молодежи, пришедшей в искусство в годы войны и бурных политических и социальных потрясений. Пресытившись манерной изощренностью символизма и утонченностями импрессионизма, молодые композиторы искали вдохновение в ритмах городской жизни, в шуме машин и уличном гае, в «новой простоте», идущей на смену эстетическим установкам искусства «fin du siècle».

Сама обстановка, в которой развивалось музыкальное искусство, диктовала необходимость решительных перемен. И эти перемены дали о себе знать. Основным ядром нарождавшегося нового движения, пришедшего на смену «дебюссизму», стала знаменитая «Шестерка», объединившая группу талантливых молодых композиторов, видевших в Сати своего духовного вождя. Глашателем и теоретиком группы заявил себя поэт, драматург, художник и блестящий полемист Жан Кокто.

•

Прежде чем обратиться к этому интереснейшему этапу в истории французской музыки, напомним некоторые факты из творческой биографии Сати. Он родился

17 мая 1866 года в небольшом городе Онфлере на левом берегу Сены при впадении реки в Атлантический океан. До двенадцати лет он оставался в Онфлере, затем семья перебралась в Париж, где и начались серьезные музыкальные занятия будущего композитора. В 1879 году Сати поступил в консерваторию, но проучился там всего лишь около года. Его первые сочинения — «Вальс-балет» и «Вальс-фантазия» для фортепиано — появились в 1885 году и были опубликованы в журнале «Музыка в семье» под опусом 62 (!). Уже в этом проявилась характерная для Сати склонность к мистификации и эксцентриаде.

В 1886 году Сати — солдат 33 пехотного полка. Он не долго выдерживает режим суровой воинской дисциплины. Чтобы избавиться от солдатчины, Сати, обнаженный до пояса, проводит несколько часов на морозе — в результате легочное заболевание и освобождение из армии. Во время болезни он знакомится с творчеством писателя-мистика Ж. Пеладана, настраивающее его на религиозно-аскетический лад. Сати сочиняет музыку к сценическим произведениям Пеладана «Сын звезд» (1891) и «Гимн знамени» (1892), проникнутым духом средневекового мистицизма. В 1895 году композитор редактирует и издает журнал «Картюлер», посвященный церковному искусству «под водительством Иисуса». Тогда же он создает «Мессу бедняков» для хора с органом, сочинение, проникнутое искренним сочувствием к людям, стоящим на низшей ступени социальной лестницы, — бедным и обездоленным.

Принадлежность к религиозно-литературным кругам, возглавляемым обществом «Роза и крест», не мешает, однако, Сати сочинять вполне «светские» фортепианные и вокальные пьесы, нередко пародийно-саркастического содержания, снабженные забавными эксцентрическими названиями и комментариями. В 1887 году он начинает работать в качестве пианиста в кафе «Черная кошка» — месте встреч парижской литературно-музыкальной богемы. Работа в этом кафе-концерте является в те годы не только единственным источником существования для Сати, но и местом, где формируется его композиторский «характер», где получает развитие его склонность к мистификации, эстетический нигилизм, оттачивается остроумие.

В 1891 году Сати уходит из «Черной кошки», чтобы начать ту же работу в кабаре «Гвоздь», постоянным посетителем которого был Клод Дебюсси. Именно здесь произошла встреча двух музыкантов, положившая начало длительной дружбе. Дебюсси первый подошел к Сати, глубоко заинтересовавшись оригинальными гармониями и мелодической свежестью импровизаций пианиста. Познакомившись с сочинениями Сати, Дебюсси настолько увлекся этим своеобразным художником, что взялся даже за оркестровку его фортепианного цикла из трех пьес «Гимнопедии». Встречи с Сати, как известно, оказали определенное влияние на Дебюсси, в частности они помогли ему преодолеть юношеское увлечение Вагнером.

В ранних фортепианных произведениях Сати чаще всего говорит простым и ясным языком мелодии, напевной и по-своему выразительной. Тематический рисунок этих сочинений нередко покоится на диатонике, на ладовых последовательностях, родственных средневековой монодии и григорианскому хоралу. Фактура пьес очень скромна, композитор избегает пышности изложения, не признает виртуозных эффектов. Обычно мысли его излагаются по принципу — мелодия в правой руке, гармония-сопровождение — в левой руке. Композитор чувствует себя абсолютно свободным в построении гармонической ткани, руководствуясь лишь собственным вкусом, фантазией, стремлением придать острую выразительность мелодическому образу. Сати был одним из первых, а может быть и первым, во французской музыке, широко применившим всевозможные нонаккордовые последовательности. В этом отношении он был прямым предшественником «нонаккордового царства» Дебюсси.

Характерным образцом раннего фортепианного стиля Сати может служить цикл из трех небольших пьес «Гнюссиены» («Гнюссиена» — слово, придуманное Сати). Приведем фрагмент из третьей «Гнюссиены». Пьеса выдержана в настроении элегического раздумья: в ней нет никаких особых нарушений «общепринятого», кроме того, что в нотах отсутствуют указание метра и тактовые деления. Впрочем и без этих указаний ясно, что автор имеет в виду простое метрическое построение на $\frac{4}{4}$. Столь же ясны места для отсутствующих тактовых черт:



Фортепианную музыку Сати можно характеризовать как своего рода вызов сложностям современного ему пианистического искусства. Никакой оркестральности, полное пренебрежение к виртуозному блеску импрессионистской звукописи. Его пьесы характеризуют лаконизм высказывания, суровая простота, но при этом тонкая образность, нередко светлый лиризм, живой юмор.

Приобщению публики к фортепианной лирике Сати в известной степени способствовали названия его пьес — забавно-неожиданные, гротескные, часто озорные. Вот, к примеру, курьезное примечание автора к одной из пьес цикла «Передние и задние мысли»:

«Ручеек промок, а леса огнеопасны, подобно спичкам. Мое сердце очень маленькое. Деревья напоминают мне сломанный гребень, а у солнца хорошенькие отполированные лучики. Однако спине моего сердца холодно».

К пьесе «Голотурия» из цикла «Сушеные эмбрионы» Сати делает примечание исполнителю: «Как соловей, у которого болят зубы». В пьесе «Эдриопталама» из того же цикла звучит тема из Похоронного марша Шопена. В авторском примечании говорится: «Здесь цитата из знаменитой мазурки Шуберта».

Жан Кокто справедливо считал, что этими своими эксцентрическими примечаниями и забавными названиями, шокирующими публику, Сати хотел «защитить свою музыку от людей, которые готовы молиться на все «вышешнее» в искусстве».

Широкую известность получил цикл Сати «Три пьесы в форме груши» (1903) для фортепиано в четыре руки. Такое название он дал своим пьесам в ответ на настойчивый совет Дебюсси больше заботиться о форме сочинений. Это полное жизни поэтичное произведение, остроумное, богатое оригинальными и мастерски развиваемыми темами, разнообразно по изложению.

В 1898 году Сати перебирается с шумного Монмартра в небольшой рабочий поселок — пригород Парижа — Аркей. Скрамная комната на втором этаже над маленьким кафе стала его убежищем, в которое до самой смерти композитора не смог проникнуть ни один из его друзей. «Аркейский отшельник» — такое прозвище укрепилось за Сати, — больше всего дорожил своей независимостью и духовной свободой. Именно поэтому композитор избегал заключать договора с издателями, уклонялся от выгодных предложений театров, предпочитая жить в одиночестве, оставаясь в постоянной оппозиции к публике и критике, отказывая себе порой в самом необходимом. Чтобы заработать на хлеб, Сати сочинял песенки для известной в начале XX века парижской эстрадной дивы Полетт Дарти. Изящные, выразительные песенки свидетельствуют о превосходном мелодическом даре Сати, тонком вкусе и прекрасном знании требований жанра. Недавно выпущенная в свет французской фирмой Le Chant du Monde пластинка с записью этих песен может и сегодня служить образцом хорошей эстрадной музыки.

Живя в Аркейе, Сати время от времени появлялся в Париже с каким-нибудь новым сочинением, вызывавшим неизменный интерес друзей-музыкантов. Весь музыкальный Париж охотно повторял острые словечки Сати, его меткие, иронические суждения об искусстве, о коллегах-композиторах.

В 1905 году Сати немало удивил своих друзей: в тридцатидевятилетнем возрасте он решил исправить ошибку молодости и пополнить свое композиторское образование. Уже известный в музыкальных кругах композитор появился на пороге парижской Schola cantorum с просьбой принять его в класс контрапункта Альбера Русселя. После трех лет напряженной, усидчивой работы над школьными заданиями, Сати получает диплом, подписанный Венсаном д'Энди, свидетельствующий, что

«Эрик-Альфред-Лесли Сати успешно закончил курс контрапункта и тем самым выполнил необходимые требования для занятия композицией».

Когда Сати рассказал Дебюсси о своем намерении приступить к систематическому изучению музыкальных дисциплин, тот высказал сомнение:

— Вы затеяли опасную игру,— сказал он Сати,— в вашем возрасте уже не меняют кожу.

— Если я сорвусь, тем хуже для меня. Значит у меня ничего не было внутри,— ответил Сати.

Жизнь подтвердила правильность решения Сати. По окончании курса в Schola Сати, обогащенный солидной полифонической техникой, создает ряд фортепианных пьес по-прежнему лаконичных, часто забавных, проникнутых живым юмором, порой поэтичных и тонких по настроению. Но теперь его музыка стала много разнообразней, богаче красками, приобрела новые выразительные качества. В 1911 году он пишет первую свою оркестровую пьесу «В лошадиной шкуре», где широко использует приемы контрапунктического письма. Сати объяснял, что в своей пьесе стремился выразить ощущения не столько седока, сколько лошади, зажатой в оглобли. По мнению его биографа П. Темплие, это заявление можно понять как намек на жесткие правила контрапункта, ограничивающие свободу композитора.

Между 1912 и 1915 годами Сати создает большую серию фортепианных пьес под эксцентрическими заголовками, свидетельствующими о неистощимой выдумке и остроумии их автора, не только своеобразного художника, но и злого полемиста. Среди этих сочинений выделяется цикл «Настоящие вялые прелюдии (для собаки)», вышедший в свет вскоре после первой тетради «Прелюдий» Дебюсси. Сати в этих пьесах, а также во многих других («Автоматические описания», «Спорт и развлечения», «Сушеные эмбрионы», «Три вальса пресыщенной жеманницы», «Двусмысленные рассуждения» и другие) пародирует Дебюсси, любившего давать изысканно-поэтичные, «описательные» заголовки своим пьесам (в частности, прелюдиям).

Особое место занимает в серии пьес Сати знаменитая «Бюрократическая сонатина» для фортепиано (1917), остроумно высмеивающая самый принцип описательной музыки, где каждые несколько тактов должны изобра-

жать действие или выражать настроения определенных персонажей. Сати избрал для своей пародии классическую форму сонатины в духе Клемента, с прямыми цитатами из его до-мажорной сонатины, хорошо известной всем начинающим пианистам. Очень тонко разработанная музыкальная ткань, изобилующая изящными подробностями, должна «описывать» поведение некоего бюрократа, вполне довольного собой, своим положением по службе...



В начале 1917 года в Париж возвратилась труппа Русского балета, гастролировавшая в Америке, Испании и Италии. С. Дягилев, недавно рассорившийся с Нижинским и Фокиным, стремился укрепить положение своей труппы привлечением новых, свежих сил. В помощь художникам Леону Баксту, Михаилу Ларионову и Наталии Гончаровой он приглашает Пабло Пикассо. Одним из самых активных «поставщиков идей» при Дягилеве становится Жан Кокто. Главным хореографом труппы — Леонид Мясин, блестяще поставивший в Риме балет «Кикимора» на музыку Анатолия Лядова.

Несмотря на близость фронта, артистическая жизнь Парижа весной 1917 года была довольно интенсивной. Ни постоянная угроза воздушных налетов, ни затемнения не могли полностью парализовать деятельность музыкальных театров и концертных залов. По-прежнему бурлила жизнь артистической богемы, собиравшейся в

кабачках Монмартра, чтобы послушать новые стихи Аполлинэра и Макса Жакоба, поспорить о кубистской живописи Брака, Пикассо, Леже.

По совету Кокто Дягилев решил пополнить список работавших на него композиторов новым именем — Эрика Сати. Он заказал «Аркейскому отшельнику» музыку балета на либретто Жана Кокто «Парад».

Пока шла работа над новым балетом, Дягилев показал парижанам «Кикимору», возобновленную «Жар-птицу» и балет «Благонравная дама» на музыку Скарлатти в инструментовке Томмазини. По инициативе Дягилева в финале «Жар-птицы» были сделаны некоторые изменения, отметившие победу Февральской революции в России. Так, Иван-царевич в конце балета венчался не короной и царским скипетром, но... «шапочкой свободы» и красным флагом. Монархист по убеждениям, Дягилев тем не менее хотел этим жестом показать свою солидарность с Временным буржуазным правительством, сменившим династию Романовых. Красный флаг, по его мысли, должен был символизировать «победу светлых сил над темным кашеевым царством»...

Любопытно, что эта сценическая ситуация встретила весьма прохладное отношение французской публики, почувствовавшей грубую фальшь нелепой затеи Дягилева.

Большие надежды Дягилев возлагал на балет Сати. Согласно замыслу автора либретто Жана Кокто, спектакль этот должен был сыграть роль манифеста кубистов, представителей нового направления, отмечающего всякое стремление к изыску, утонченности, чувствительности.

Действие «Парада», разворачивающееся на арене цирка, представляет собой последовательность цирковых номеров, поданных в хореографическом плане, — общий выход участников, китайский фокусник, балерина-американка, пара акробатов, танцующая лошадь, которую изображали два актера, чревовещатель, клоун. На сцене действовали также цирковые рабочие, администратор и другие персонажи. Автор декораций и костюмов Пикассо решил все оформление в кубистском духе: конструкции с площадками на разных уровнях, картонные задники, изображающие американские небоскребы, геометрические формы костюмов, мешавшие танцорам свободно двигаться... Вполне соответствовала

этому стилю и музыка Сати — простая и четкая в своих контурах, лишенная и тени красоты, насыщенная ритмами джаза и кабацких песенок и в то же время ярко самобытная, темпераментная. Оркестр «Парада» характеризуется жесткостью обнаженных тембров, отсутствием гармонической «педали», нарочито грубой инструментальной — «без соуса», по выражению самого Сати. Композитор широко использовал шумовые эффекты, в частности стук пишущей машинки.

Неудивительно, что премьера «Парада» 18 мая 1917 года в зале Шатле вызвала бурную реакцию аудитории и злые нападки критики. Произошел очередной «театральный скандал», о котором мечтал Дягилев. В течение одного вечера Сати завоевал широкую славу. Его имя стало символом искусства, пришедшего на смену импрессионизму.

Вот рассказ биографа Сати П. Темплие о первом представлении «Парада»:

«Это был скандал! Весь Париж был в Шатле и бурлил негодованием! Сати был в восхищении: они дерутся из-за меня!... Пресса была очаровательна — Сати, Кокто и Пикассо называли «бошами»... Один из отчетов возбудил Сати до такой степени, что он послал его автору письмо, полное грубых оскорблений. В результате — судебный процесс. Автора «Парада» присудили к восьми дням тюремного заключения за «публичное оскорбление и клевету»¹.

На памятной премьере «Парада» присутствовал Илья Эренбург, рассказавший об этом вечере в своих воспоминаниях «Люди, годы, жизнь»².

«Дягилев поставил балет «Парад»; музыку написал Эрик Сати, декорации и костюмы сделал Пикассо. Это был очень своеобразный балет: балаган на ярмарке с акробатами, жонглерами, фокусниками и дрессированной лошастью. Балет показывал тупую автоматизацию движений, это было первой сатирой на то, что получило название «американизма». Музыка была современной, декорации — полукубистическими. Пабло дал мне приглашение на премьеру. Публика пришла изысканная,

¹ Цит. по книге: Nicolas Slonimsky. Music since 1900. New York. 1938, p. 178.

² Журнал «Новый мир». 1960. №№ 8-10.

как говорят французы — «весь Париж», то есть богатые люди, желающие быть причисленными к ценителям искусства. Музыка, танцы и особенно декорации возмущали зрителей. Я был до войны на одном балете Дягилева, вызвавшем скандал, — это была «Весна священная» Стравинского. Но ничего подобного тому, что случилось на «Параде», я еще не видел. Люди, сидевшие в партере, бросились к сцене, в ярости кричали: «Занавес!» В это время на сцену вышла лошадь с кубистической мордой и начала исполнять цирковые номера — становилась на колени, танцевала, раскланивалась. Зрители, видимо, решили, что актеры издеваются над их протестами, и совсем потеряли голову, вопили: «Смерть русским!», «Пикассо — бош!», «Русские — боши!»¹.

Вспоминая об этой премьере, Кокто в 1926 году писал: «Партитура» «Парада» включала всевозможные шумовые эффекты — автомобильные гудки, стук машин, гул пропеллеров и динамо-машин — все то, что Жорж Брак правильно называет «фактами». Однако технические трудности и спешка репетиционной работы помешала установке почти всех этих шумов. Таким образом, произведение было представлено неполным, лишенным главного букета.

«Парад» ознаменовал новый этап в развитии французской музыки, подобно тому как в свое время это сделал «Пеллеас», хотя, конечно, художественные достоинства этих двух сочинений несоизмеримы. И все же, несмотря на незначительность содержания и внутреннего подтекста, балет Кокто — Сати скрывал в себе тот взрывчатый материал, который дал толчок своеобразной цепной реакции, вызвавшей к жизни группу «шести» и многие последовавшие за ней художественные явления.

Композиторская молодежь восторженно отнеслась к «Параду», услышав в нем новый призыв к освобождению от романтико-импрессионистской зависимости, от «музыки высокой материи», которую надо слушать в благоговейном молчании, «подперев щеку ладонью».

Любопытно, что Стравинский, обычно очень скупой на похвалы в адрес своих современников, признаётся в

¹ Журнал «Новый мир», 1960, № 10, стр. 47.

том, что спектакль «Парад» поразил его своей свежестью и подлинной оригинальностью:

«Парад» как раз подтвердил мне, что я был прав, когда так высоко ставил достоинства Сати и роль, которую он сыграл во французской музыке тем, что противопоставил смутной эстетике доживающего свой век импрессионизма свой сильный и выразительный язык, лишенный каких-либо вычур и прикрас»¹.

Элен Журдан-Моранж в своей книге «Мои друзья-музыканты» вспоминает об атмосфере, окружавшей Сати:

«Жанна Батори пела романсы, немало способствовавшие маленькой славе [этого] музыканта: «Дафенео», «Бронзовая статуя», «Шляпник» на забавные стихи Шалюпта и Леона-Поля Фарга, которые входили в нашу небольшую группу. В этих романсах открывался уголок голубого неба, в чем сказывался Сати-поэт... В это же примерно время я играла... маленькую пьеску Сати для скрипки с фортепиано, пародирующую стиль Сарасате и других. «Вещи, рассматриваемые «справа и слева» — хорошее название для пародии! Эта своеобразная сатира на скрипачей, с их каденциями, сверхкаденциями... сверх-сверхкаденциями... была, как и следовало ожидать, освистана, но сторонники Сати кричали все же громче других, ибо нам пришлось бисировать эти каденции... сверх-каденции и сверх-сверхкаденции!»².

Колочий, неуживчивый характер «Аркейского отшельника», его человеческие странности, его намеренно вызывающая позиция по отношению к официальному музыкальному миру, естественно, нажили ему множество врагов. Среди современников Сати музыкантов и немужыкантов было немало людей, которые готовы были вообще отказать ему в праве называться композитором.

Зло иронизируя над своими противниками, а заодно и над методами музыкального анализа некоторых французских критиков, Сати писал:

«Все говорят, что я не музыкант. Это верно. С самого начала моей карьеры, я должен был быть отнесен к разряду фонометрографов. Мои труды представляют

¹ И. Стравинский. Хроника моей жизни. Л., 1963, стр. 148.

² Hélène Jourdan-Morhange. Mes amis musiciens, p. 75.

собой чистую фонометрию. Что бы ни взять — «Сына звезд» или «Пьесы в форме груши», «В лошадиной шкуре» или «Сарабанды» — можно заметить, что в создании этих произведений не участвовала никакая музыкальная идея, но только научная мысль. Кроме того, мне доставляет большее удовольствие измерять звуки, чем их слушать. Я с радостью и уверенностью работаю, держа в руках фонометр... В первый раз, когда мне довелось поработать с фоноскопом, я исследовал си-бемоль средней величины. Уверяю вас, мне никогда не приходилось видеть ничего более отталкивающего... На фоновесах обычное фа-диез потянуло 93 килограмма. Оно исходило от тучного тенора, которого я взвесил. Знакомы ли вы с чистой звуков? Это довольно грязное дело...» и так далее.

Если сам Сати в беседах с молодыми музыкантами обычно отделялся полухитлыми советами или намеками, то роль теоретика нового искусства взял на себя Жан Кокто — талантливый поэт, драматург и острый полемист, выступивший в 1918 году с брошюрой-манифестом «Петух и Арлекин»¹. В этом эстетическом трактате он высмеивал импрессионизм, звал к созданию искусства грубого, здорового, агрессивного, ясного; искусства «для улицы», искусства повседневности. Это был открытый бунт против Дебюсси, Равеля, Форе.

Объектом самых необузданных нападок Кокто был также немецкий романтизм и Бетховен, ибо Бетховен «привел музыку к Вагнеру».

«...Слишком просто защищать Вагнера только потому, что на него нападает Сен-Санс,— пишет в своем памфлете Кокто.— Надо кричать: долой Вагнера вместе с Сен-Сансом!».

Дебюсси, который боролся против вагнеризма, по словам Кокто, смог избежать германской западни, но лишь для того, чтобы попасть в «русскую ловушку». Дебюсси «играл по-французски, но с русской педалью...», — заявлял Кокто.

«Русская педаль» ощущается и в творчестве молодых композиторов, свободных от воздействия импрессионистской эстетики,— признаёт Кокто. Это прежде всего сказывается в увлечении музыкой Стравинского, иг-

¹ Jean Cocteau. Le coq et l'arlequin. Paris, 1918.

рающего важную роль в формировании новой французской школы. Но все же не Стравинский — «вождь» молодых. Согласно Кокто, этим «вождем» является Сати, который в долгие годы господства «импрессионистских туманов» всегда сохранял независимость, всегда умел находить самостоятельные творческие пути.

Стремление создать искусственный ореол вождя нового направления вокруг имени Сати явно не соответствовало масштабам творческой личности этого музыканта. Однако красноречие Кокто находило живой отклик в сердцах молодых.

«Петух и Арлекин» в толковании Кокто это — французский дух и противостоящий ему эклектизм. Отсюда — «Да здравствует Петух! Долой Арлекина!» Французские музыканты должны отказаться от всех ненужных сложностей, размышлений и сантиментов. Нужна чистая и простая линия, ясный рисунок. «Линия — это мелодия. Возвращение к рисунку подразумевает обязательное возвращение к мелодии. Довольно гоняться за изысканными гармониями. Французская музыка — музыка мелодическая прежде всего...» — утверждал Кокто.

Контрапункт — да. Но контрапунктические переплетения не должны запутывать мелодику. «Мотивы, отличающиеся друг от друга, как отличаются вещи, следуют друг за другом не сплетаясь в путаные клубки...».

Новое искусство, о котором пишет Кокто, должно быть «земным, свободным от приятностей дебюссизма, от всяких иллюзий». Наконец автор «Петуха и Арлекина» зовет композиторов прислушаться к музыке кафе-концертов — ибо там, по его убеждению, еще живет французский вкус и дух экзотики, несмотря на англо-американские влияния. Именно там «молодой музыкант может подхватить нить, утерянную в германославянском лабиринте».

«Музыка цирка, музыка парадов, музыка ярмарки — вот чем должна быть музыка молодых. Нужно переводить на язык искусства впечатления от жизни улицы, цирковой арены, балагана и других общественных мест».

«Мы не мечтатели. Мы разведчики-реалисты... Правда, обнаженная правда! Даже — с риском отпугнуть буржуазное благонравие! Даже — рискуя не вызвать любопытства публики, которая обожает всякого рода

иллюзии и обманы, но которая весьма мало уважает простую правду».

Казалось бы, в этих призывах Кокто звучали какие-то демократические нотки, бросающие вызов пресловутым теориям «чистого искусства» для элиты, искусства, создаваемого в «башнях из слоновой кости». Однако на поверку демократизм этот носил весьма условный и, по существу, чисто эстетский характер. Книга Кокто создавалась в период величайших исторических катаклизмов, нашедших свое выражение в послевоенном подъеме революционного движения во многих странах Европы, в победоносной Октябрьской социалистической революции в России. Можно было ожидать, что в поисках «обнаженной правды» автор брошюры «Петух и Арлекин» обратит свои взоры и к этой стороне жизни человечества, напомним молодым музыкантам об их долге перед родиной, только что выдержавшей страшные испытания четырехлетней войны, призовет «разведчиков-реалистов» к поискам не только новых технических приемов композиции, но и новой тематики, отражающей жизнь народа, его борьбу, его чаяния. Но нет. Так далеко «демократизм» эстетических принципов Кокто не простирался. «Молодые бунтовщики» во главе с Кокто в действительности ограничивались узкими задачами смены эстетических идеалов и стилистической ломки музыкального языка. Тем не менее нельзя отрицать, что эти новые тенденции в дальнейшем в известной мере способствовали приближению лучших представителей молодежи к широкому демократическому движению Народного фронта, начавшемуся в тридцатые годы.

Кокто никогда не состоял в какой-либо литературной группировке. Для этого он был слишком независимым и многосторонним художником. Все его усилия направлялись против догматизма, ложной патетики и академической успокоенности в творчестве. «Изобретатель мод в искусстве», «Оракул всего нового», «Главный жрец нового духа в искусстве XX века» — такими эпитетами одаряли Жана Кокто его почитатели и критики. Сам же он не без кокетства называл себя «лжецом, который всегда говорит правду».

Говоря о музыкальной атмосфере Франции периода, непосредственно следовавшего за окончанием войны 1914—1918 годов, нельзя не упомянуть еще об одном

явлении, оказавшем заметное влияние на творческое мышление молодых композиторов. Это джазовая музыка, первоначально привезенная во Францию американскими солдатами и в послевоенные годы заполнившая французскую эстраду, кафе и рестораны. Джаз с его острой, синкопированной ритмикой, импровизационным стилем исполнения и новыми тембрами с необычайной быстротой распространился в послевоенной Европе. Зародившись в негритянских кварталах Нью-Орлеана, это искусство, одновременно примитивное и сложное, механистичное в своей метрической неизменности и в то же время стихийно свободное от всех условностей европейской музыки, очаровало не только широкую демократическую публику, которая с огромным увлечением танцевала в негритянско-американских ритмах, но и композиторскую элиту. Исключительный интерес к джазу совпадает с тягой к примитивному, «варварскому» искусству безвестных народных художников и скульпторов отдаленных уголков Черной Африки.

«Искусство XX века, свободное и грубое, в котором предельно обнажены все первозданные элементы музыки и танца». «Джаз вырвал музыку из рук композитора и вернул ее народу!» — такими словами приветствовали джаз теоретики музыкального модерна.

«Джаз нам рассказывает о своих горестях, — говорил Сати, — а всем на это наплевать. Вот этим он и хорош».

По мере эволюции джазовая музыка оказывалась способной не только распространять свое влияние на современное музыкальное искусство, но и впитывать в себя технические и стилистические достижения «большой музыки» — гармонические находки Дебюсси и Стравинского, политональный контрапункт, наиболее рафинированные приемы современной инструментовки.

Мимо джаза не прошли и композиторы старшего поколения — Равель, Кеклен, Шмитт, Стравинский, не говоря уже о молодых, услышавших в экзотических зовах саксофонов и глиссандирующих тромбонов новый звуковой мир, далекий от сковывающих канонов школярства.

17 ноября 1918 года в кабаре «Казино де Пари» состоялось первое в Европе выступление американского джаз-банда Гарри Пильсера. «Очищающей грозой» назвал это новое явление Мийо. Молодые французские му-

зыканты, увлеченные оригинальностью тембров и остро-синкопированной ритмикой джазовой музыки, увидели в ней путь к созданию новой музыки современного города. Так, впервые в истории, Америка, которая до сих пор в музыкальном отношении была европейской провинцией, внезапно стала источником новых веяний, новой музыкальной эстетики. Под влиянием негритянской джазовой музыки вскоре возникли сотни произведений, в которых с большим или меньшим успехом «эксплуатировались» элементы джаза.

Молодых композиторов привлекали многие черты нового искусства, но больше всего — его дерзкая независимость от эстетических принципов европейской музыки, от правил контрапункта, инструментовки и техники исполнения, которым их обучали в консерваториях.

В очень интересных мемуарах «Notes sans musique» Дариус Мийо рассказывает о своеобразном быте музыкальной богемы Парижа в первые месяцы после окончания войны. Его, только что возвратившегося на родину после двухлетнего пребывания в Латинской Америке, поразили размах музыкальной жизни: вечера новой музыки в разных помещениях, порой совсем непригодных для концертов, жаркие споры за и против «дебюссизма», масса новых по стилю и духу сочинений его молодых товарищей по консерватории. Особенно бурно кипела музыкальная жизнь вокруг зала Юген на Монпарнасе; небольшое душное помещение, неудобные скамьи без спинок, «но здесь, на этих концертах, присутствовал весь элегантный Париж», — пишет Мийо.

В такой обстановке зародилась известная группа «Шести», или «Шестерка», объединившая под эгидой Эрика Сати и Жана Кокто композиторов Дариуса Мийо, Артура Онеггера, Луи Дюрея, Жоржа Орика, Франсиса Пуленка и Жермену Тайефер.

Вот рассказ одного из участников группы — Пуленка — об ее возникновении:

«Коротко о группе «Шести», если вам так хочется. Эта группа, созданная во время войны, не преследовала при своем возникновении иной цели, кроме чисто дружеского объединения, вне каких-либо творческих тенденций. Потом мало-помалу установились общие взгляды, крепко связавшие нас, а именно: борьба против рас-

плывчатости, возвращение к мелодии, возвращение к контрапункту, точность, стремление к простоте и т. д. Под влиянием Сати и Кокто, вместе с присоединившимся к нам вернувшимся из Бразилии Мийо, мы сплотились еще тесней. Мы были достаточно многочисленны, чтобы выступать с самостоятельными концертами в зале Юген. Нас было тогда шестеро, но не мы себя пересчитывали. Это Анри Колле впервые нас пересчитал и назвал «Шестеркой». Хорошей стороной нашего объединения было то, что, связанные очень общими взглядами, мы тем не менее крайне отличаемся друг от друга в наших творческих устремлениях. Совершенно очевидно, что Орик не больше походит на Онеггера, чем я на Дюрея»¹.

Первое упоминание «Шестерки» в печати имело место 16 января 1920 года в статье Анри Колле, названной «Пять русских и Шесть французов», в еженедельнике «Comœdia».

«Русская музыка, выпестованная знаменитой «Пятеркой» — Балакирев, Кюи, Бородин, Мусоргский и Римский-Корсаков, — группой, единой в своих целях, стала предметом всеобщего восхищения потому, что эти композиторы последовали примеру Глинки.

Шесть французов — Дариус Мийо, Луи Дюрей, Жорж Орик, Артур Онеггер, Франсис Пуленк и Жермена Тайефер, неразделимые, как это демонстрирует интересный альбом группы «шести», успешно и добровольно вернувшиеся к простоте, способствуют возрождению французской музыки, ибо они поняли урок Эрика Сати и последовали умным советам Жана Кокто»².

Далее критик дает краткую характеристику сборника, содержащего шесть пьес вышеназванных композиторов. Он отмечает единый подход к искусству всех авторов, «соответствующий установкам глашатая группы Жана Кокто».

Так появилась на свет «Шестерка», олицетворявшая в глазах современников главный оплот борьбы за новое, «земное» музыкальное искусство, против импрессионистских туманов и символистских полунамеков.

¹ Цит. по книге: Paul Landormy. La musique française après Debussy, p. 115—116.

² Цит. по книге: Nicolas Slonimsky. Music since 1900, p. 201.

Мийо в своих мемуарах не без юмора рассказывает о «безвыходном положении», в котором очутились шесть молодых композиторов после появления статьи Колле. Критик объединил под одной «вывеской» совсем разных по художественным темпераментам и симпатиям музыкантов.

«Орику и Пуленку были близки идеи Кокто, Онеггеру — германский романтизм, мне — средиземноморская лирика, — писал Мийо. — Я решительно не одобрял эстетические теории общего характера, неразумно сдерживающие фантазию художника, которому надо находить для каждого нового произведения различные выразительные средства, нередко прямо противоположные друг другу. Но сопротивление было бесполезным! Статья Колле имела столь широкий резонанс, что группа «шести» была создана, и я, хотел я того или не хотел, — был ее участником»¹.

Как мы уже говорили, одним из первых толчков, пробудивших музыкальную молодежь Франции к восстанию против «дебюссизма», был спектакль «Парад» на музыку Сати. В противовес академическому Национальному музыкальному обществу и находившемуся под влиянием композиторов старшего поколения — Форе, Равеля, Шмитта — «Независимому музыкальному обществу» молодые композиторы, группировавшиеся вокруг Сати, основали свое объединение под именем «Концерты новых молодых» («Les concerts des Nouveaux Jeunes»). Первый концерт этой группы состоялся 6 июля 1917 года в Париже по программе, включавшей сюиту из балета «Парад» Сати, фортепианное трио Орика, «Колокола» Дюрея, шесть поэм Онеггера на стихи Аполлинэра. После первого успеха группа, к которой присоединился вернувшийся с фронта Ролан-Манюэль, дала еще серию концертов, привлечших внимание публики и критики.

Тем временем Эрик Сати, перестроившись на серьезный лад, начал работу над одним из своих самых значительных произведений — симфонической драмой с голосом «Сократ». Это — положенный на музыку рассказ о жизни и смерти великого греческого философа, запечатленный в «Диалогах» Платона и трудах Федо-

¹ Darius Milhaud. Notes sans musique. Paris, 1949, p. 111.

на. В симфонической драме Сати три части: «Портрет Сократа», «На берегу Илиссуса» и «Смерть Сократа».

Мне довелось увидеть спектакль на основе третьей части драмы «Смерть Сократа», поставленный труппой западноберлинского оперного театра. Две солистки ведут неспешный диалог, оживляющий в памяти слушателей события, сопутствовавшие смерти великого мыслителя, который принял яд из рук своих любимых учеников, исполняя приговор Афинского суда. По ходу рассказа на сцене разыгрывается пантомима, воспроизводящая в выразительных мизансценах все перипетии последнего дня Сократа.

Музыкальный язык драмы на сей раз отличается почти классической ясностью и аскетической сдержанностью. Небольшой камерный оркестр, «обволакивающий» партии вокалистов прозрачной полифонической тканью, нигде не нарушает строгий и суровый характер звучания, полностью свободного от каких-либо внешних эффектов. Трудно представить более разительный контраст с бьющей на внешний эффект, «эпатирующей» партитурой «Парада»!

Вскоре после «Сократа» Сати, неутомимый в придумывании новых, поражающих воображение молодых музыкантов теорий, пускает в ход термин «меблировочная музыка» («*musique d'ameublement*»). Согласно его мысли, музыка отныне должна служить звуковым фоном повседневной жизни, выполняющим роль своего рода «музыкальных обоев», которые призваны украшать жилище, без того, однако, чтобы привлекать к себе внимание. Он сумел заинтересовать этой «идеей» Мийо, подготовившего вместе с ним партитуру «меблировочной музыки» для заполнения антрактов спектакля в галерее Барбазанж. Предоставим слово самому Мийо:

«Для того чтобы создать ощущение, что музыка звучит со всех сторон, мы разместили кларнетистов в трех разных углах [зала], пианиста в четвертом, а тромбониста в ложе первого яруса. Специальное примечание в программке предупреждало публику о том, что придавать значение [музыкальным] ритуальным, которые будут исполняться в антрактах, следует не больше, чем люстрам или стульям на галерке. Однако, несмотря на наше предупреждение, как только зазвучала музыка, публика устремилась к своим креслам. Напрасно Сати

кричал им: «Да разговаривайте же! Гуляйте! Не слушайте!» Они слушали, они молчали. Все было испорчено...»¹.

Чуждачества подобного рода сочетались в биографии Сати с интересными поисками в области формы, с искренним стремлением приблизить свое искусство к народу. В 1920 году Сати выходит из Социалистической партии и вступает в только что созданную Коммунистическую партию Франции. В разговорах с друзьями он нередко шутливо величал себя «Эрик Сати из советского Аркея».

Среди последних сочинений Сати — балеты «Меркурий» (с декорациями Пикассо) и «Перерыв», не вызвавшие большого интереса парижан. В последние годы жизни Сати (он умер 1 июля 1925 года) все более и более отдалялся от прежних друзей. Он порвал всякие отношения с членами «Шестерки», собрав вокруг себя новую группу молодых композиторов, получившую искусственное и вполне условное наименование «Аркейской школы».

Смерть Сати прошла малозамеченной; его музыка, наделавшая в свое время столько шума, была вскоре почти полностью забыта, хотя о его влиянии на новое поколение композиторов писали все исследователи этого переломного периода в музыкальном искусстве Франции. Лишь в конце пятидесятих годов наблюдается оживление интереса к творческому наследию Сати: появляются грамзаписи его фортепианных и вокальных пьес, делаются попытки возобновления его сценических произведений.



Музыкально-театральная жизнь Франции после окончания войны приобретает с каждым годом все большую интенсивность. Париж вновь становится притягательным центром, к которому устремляются артисты, художники, театральные деятели и музыканты многих стран Европы, Америки и Азии. Опять вспыхивают жаркие дискуссии вокруг спектаклей Русского балета, руководимого неутомимым Дягилевым, внимание публики привлекают

¹ Darius Milhaud. Notes sans musique, p. 138.

парижские гастролы Шведского балета, который по примеру своих русских коллег ставит ряд новых хореографических спектаклей на музыку современных французских композиторов. Оживляется деятельность двух оперных театров, в Париж тянутся крупнейшие дирижеры, пианисты, скрипачи, вокалисты, в Парижской консерватории, Schola cantorum и в Нормальной музыкальной школе обучаются исполнители и композиторы со всех краев земли.

В 1921 году на сцене Гранд оперы впервые после долгого запрета появляется опера Вагнера «Валькирия». Огромный успех этого спектакля у парижан показал, что ни война, ни длительная антивагнеровская кампания не смогли поколебать любовь французов к музыке великого немца. Вслед за «Валькирией» театр в том же сезоне выпускает «Зигфрида», затем «Лоэнгрина», а в начале следующего сезона — «Нюрнбергских мастеров пения». Вновь разгорается дискуссия о Вагнере в музыкально-театральных кругах и на страницах печати. На защиту Вагнера против молодых его ниспровергателей встают композиторы Венсан д'Энди, Флоран Шмитт, Морис Равель, Альбер Руссель. Даже внутри «Шестерки» возникают расхождения в оценке вагнеровского наследия: Дариус Мийо — решительный противник Вагнера и вагнеризма, в то время как Артур Онеггер не устает восхищаться мастерством автора «Тристана», чье творчество является, по убеждению Онеггера, прямым продолжением искусства Баха и Бетховена.

В ответе на анкету специального номера журнала «La Revue musicale» (октябрь 1923 года), посвященного теме «Вагнер и Франция», композитор Роже-Дюкасс не без остроумия привел слова Корнеля о Ришелье:

Он сделал слишком много хорошего,
Чтобы говорить о нем плохо.
Он сделал слишком много плохого,
Чтобы говорить о нем хорошо.

По-прежнему привлекают жгучий интерес публики и музыкантов новые произведения Игоря Стравинского: «История солдата», «Соловей», «Свадебка», «Байка о Лисе». Подобно яркому метеору проносится над Парижем имя молодого Сергея Прокофьева. Его «Скифская

сюита» и балет «Сказка о шуте» были горячо приняты парижанами, немедленно оценившими яркий и глубоко оригинальный талант русского композитора.

Первые послевоенные годы отмечены премьерами ряда выдающихся сочинений французских композиторов старшего поколения, продолжающих вызывать симпатии публики, несмотря на яростные наскоки молодых бунтовщиков.

С успехом проходят премьеры опер «Пенелопа» Форе, «Падмавати» Русселя, «Дитя и волшебство» Равеля, возобновляются оперы и балеты Дебюсси, Дюка, Шарпантье, Мануэля де Фальи, Рихарда Штрауса, Стравинского. В концертных залах все чаще звучат сюиты из балетов «Дафнис и Хлоя» Равеля, «Пир паука» Русселя, «Трагедия Саломеи» Шмитта, «Пери» Дюка.

Параллельно с этим происходит бурный процесс выдвижения молодых сил, представленных прежде всего группой «Шести», а также несколькими примыкающими к ним композиторами младшего поколения. Мийо в уже цитировавшейся автобиографии («Notes sans musique»), рассказывая об этом периоде в жизни композиторской молодежи Франции, озаглавил XIV главу своей книги одним выразительным словом: «Скандалы». Из этого рассказа читателю становится ясно, что некоторые молодые композиторы, и среди них сам Мийо, сознательно и преднамеренно шли на общественный скандал, создавая произведения, насыщенные «хлесткими» политическими звучаниями, бросающими вызов музыкальному здравому смыслу. Характерно признание Мийо, следующее за рассказом о дикой потасовке в публике во время исполнения его симфонической сюиты «Протей»: «Я был очень горд. Эта стихийная реакция публики, искренняя, резкая, давала мне огромную веру в свои силы. Безразличие публики — угнетает. Энтузиазм или горячий протест свидетельствуют о том, что ваше произведение действует»¹.

По инициативе Шведского балета Орику, Мийо, Онеггеру, Пуленку и Тайефер была заказана музыка к «кубистскому спектаклю» на либретто Жана Кокто «Новобрачные на Эйфелевой башне» («Les mariés de la

¹ Darius Milhaud. Notes sans musique, p. 121.

tour Eiffel»), наделавшему в свое время немало шума в Париже.

Содержание этого «балета-пантомимы» таково: жених и невеста в компании родных, гостей и старого генерала — друга семьи — решили отпраздновать свадьбу на первой площадке Эйфелевой башни. Действующие лица в весьма эксцентрических костюмах безмолвны. По ходу действия спектакль комментируют два чтеца, одетые в виде граммофонов, расположенных по краям сцены. Прибывают участники свадебного празднества. «Грамммофоны» объявляют: «Вот невеста — нежная как ягненок», «тесть — богатый как Крез», «жених — красивый как валет червей», «теща — лживая как фальшивая монета», «генерал — глупый как гусь» и тому подобное.

Гротесковые образы и сатирическая направленность комментариев подчеркивают ничтожество и банальщину буржуазной среды. Кто-то зло издевается над героями своего представления, внося в пьесу дух злободневного фарса, уличного балагана, импровизационности.

Гости — за свадебным столом. Появляется фотограф с огромным фотоаппаратом, из объектива которого выскакивают страус, затем девушка в купальном костюме, за ней лев. Погоня за страусом. Танец купальщицы. Лев набрасывается на генерала, который только что начал поздравительную речь... Следует серия забавных мизансцен вокруг гигантского фотоаппарата. Появляется девушка-телеграфистка, представляющая Эйфелеву башню (как известно, башня использовалась в качестве антенны радиотелеграфа). Ее танец, всеобщая кутерьма, лев пожирает генерала, найдя его под свадебным столом...

Мало смысла, отсутствие логики в развертывании сюжета, изобилие неожиданностей, но в общем забавно, скандально, вызывая остро. Спектакль в полной мере отвечал утвердившемуся в те времена лозунгу «эпатировать буржуазию».

Партитура балета создавалась коллективно. Орик написал увертюру и ритурнели между картинами, Пуленк — «Купальщица из Трувиля» и «Речь генерала» («Discours du général»), Тайефер сочинила кадрили и «Вальс телеграмм», Онеггер «Похоронный марш» и «Фугу избиения гостей». Сам Мийо признаёт, что качество музыки балета оставляло желать лучшего.

Увлечение подобного рода бессмысленными эксцентриадами вполне соответствовало духу времени. В живописи той поры царили кубисты и фовисты («дикие»), в литературе — дадаисты и сюрреалисты, отражавшие тревожные настроения французской интеллигенции, неустойчивость и непрочность жизненных основ, стремление уйти от мучительных проблем общественной жизни. Эти настроения порождали крайние проявления индивидуализма, нигилистическое, наплевательское отношение к высоким задачам искусства, национальной культуры.

В тот же примерно период в среде артистической молодежи Франции наблюдается увлечение идеями конструктивизма, культа машин, шумов большого города, варварской экзотики. Рядом с этим, как ни странно, сосуществует тенденция «модернизации» античных и библейских сюжетов, оживления средневековых легенд и всевозможной церковщины.

Онеггер выступает с симфоническими картинами, посвященными воспеванию мощного паровоза («Пасифик 231») или изображению спортивной игры («Регби»), Мийо пишет сюиту для голоса и семи инструментов на тексты каталога сельскохозяйственных машин, Орик сочиняет фортепианную пьесу в джазовом стиле «Прощай, Нью-Йорк».

Цирк, кафе-концерт, джаз, искусство африканских негров, конструктивистские увлечения — все это характеризует начало скрытой «войны», которая велась в послевоенные годы на театральных подмостках, в поэтических кабачках, в ателье парижских художников. Война против утонченностей символизма и импрессионизма, против тяжеловесного глубокомыслия академического искусства, против «расслабляющей восточной неги», дягилевского балета. Главным идеологом и глашатаем этой «войны» был Жан Кокто, объявивший своего рода крестовый поход за новое искусство. «Парад» Сати был началом этого похода, поддержанного рядом поэтов во главе с Гийомом Аполлинером, художниками Пабло Пикассо, Жоржем Браком, Раулем Дюфи, композиторами группы «Шести».

Любопытно, что выступая смелым поборником ясности и простоты в музыке, освобожденной от излишеств и усложненностей импрессионизма, ратуя за современность сюжетов, «повседневность» художественных прие-

мов, Кокто с тем же увлечением звал своих друзей и последователей к работе над античной тематикой, создав ряд модернизированных вариантов классической греческой трагедии — «Антигона», «Царь Эдип» и другие.

В журнале-плакате «Парижский петух» участники «Шестерки» во главе с Кокто пытались формулировать теоретические положения, оправдывающие их творческие искания. В ответ на статью критика Поля Суде, который назвал однажды «Петуха» официальным органом музыкального кубизма, Жан Кокто писал: «Петух» не является органом какой-либо школы. Это листок, в котором высказываются шесть музыкантов с различными вкусами, объединенных дружбой... К этим музыкантам присоединяются поэты, художники, которые их любят... Если один из нас выражает мнение, с которым не соглашается другой, мы превосходно знаем, что эти очаровательные диссонансы — лишь игра в расхождение»¹.

О том же писал Сати в статье «Никаких казарм» («*Ras de casernes*»): «Я никогда не нападаю на Дебюсси. Меня донимали только дебюссисты. Нет никакой школы Сати. «Сатизм» не мог бы существовать. Я всегда буду [ему] враждебен. В искусстве не должно быть рабства. Я всегда старался сбить с толку [своих] последователей формой и сущностью каждого нового своего произведения. Это единственное средство, с помощью которого художник может избежать превращения в главу школы, то есть — в классного надзирателя»².

«Реакция против дебюссизма была необходима, — вторил Сати Жорж Орик, — но поскольку опасность слишком большой утонченности избегнута, надо остерегаться ее антипода — модернизма, вредного в свою очередь»³.

Стремясь к творческой независимости, молодые участники «Шестерки» не смогли, однако, избежать сильного воздействия эстетических и технологических принципов Стравинского. Автор «Петрушки», «Весны священной» и «Свадебки» живым примером своего искусства

¹ Цит. по книге: Henri Hell. Francois Poulenc, musicien français. Paris, 1958, p. 26—27.

² Там же, стр. 26.

³ Там же, стр. 27.

лучше любых широковещательных деклараций и теоретических трактатов помог молодым музыкантам избавиться от эстетики импрессионизма и стать на путь поисков новых музыкальных горизонтов.

Группа «Шести» не может быть охарактеризована как творческая школа. И Пуленк, и Мийо, и Онеггер в своих воспоминаниях о возникновении «Шестерки» неизменно подчеркивают чисто случайный, основанный на дружеских связях характер этого объединения. Если бы критик Анри Колле, придумавший это звонкое наименование, во время своего посещения квартиры Мийо встретил там не шесть друзей, а пять или семь, то в истории французской музыки фигурировала бы «пятерка» или «семерка».

Как писал биограф Онеггера Вилли Тапполе, «Шестерка» — это лишь «удобная этикетка для четкого каталогизирования».

Интересный материал о первых шагах «Шестерки» содержат воспоминания одного из ее участников — Луи Дюрея, напечатанные в журнале «Советская музыка» (1955, № 8, стр. 128 — 129). Он рассказывает о концертах французской музыкальной молодежи в начале 20-х годов, устраивавшихся в мастерских художников на Монпарнасе, а затем в театре «Старая голубятня», руководимом энтузиасткой нового искусства, талантливой певицей Жанной Батори:

Здесь же выставлялись полотна Матисса, Брака и Пикассо, — пишет Дюрей. — Ж. Кокто пытался извлечь из всего этого новые законы эстетики, которые он убежденно отстаивал, несмотря на чрезмерную склонность к фантазированию. Во всяком случае, хотя каждый из новичков проявлял себя в творчестве по-своему (их индивидуальности были очень несхожи), вместе они сумели противостоять пессимистическим настроениям, порожденным войной. Теперь, по прошествии долгих лет, я вправе сказать, — продолжает Дюрей, — что в наших молодых дерзаниях все же было много хорошего. Конечно, подчас мы хватали через край, но виной этому была горячность, неумная энергия юности. И хотя пылкое стремление к новизне, присущее молодежи, порой побуждало нас прибегать к атонализму, к политональности, мы никогда не возводили это в систему. В подтверждение своих слов сошлюсь на ряд выдаю-

щихся произведений, выдержавших испытание временем. Лучшие традиции французского искусства нашли продолжение в ораториях Онеггера («Царь Давид», «Юдифь»), в операх Мийо («Христофор Колумб», «Боливар»), в многочисленных симфонических произведениях этих крупных музыкантов, в фортепианных пьесах и особенно в романсах Франсиса Пуленка, столь близких народной песенности».

Дюрей справедливо указывает на положительные стороны течения, рушившего изощренный аристократический эстетизм французского искусства начала столетия. Выступая против обособленности эстетических тенденций «дебюссизма», против попыток увести музыку в некие потусторонние сферы, участники «Шестерки» в своих лучших произведениях сохраняли здоровую ясность мысли и логику развития материала — качества, присущие французской музыке. Молодые композиторы не забывали о требованиях времени, о живой повседневности «материального бытия». Их поиски были подсказаны стремлением отображать в искусстве напряженный динамизм жизни большого города, отыскивать зерна поэзии в шуме городских улиц и площадей, в ярких огнях мюзик-холлов, в демократических ярмарочных увеселениях.

Уже в первые годы существования «Шестерки» между ее членами наблюдались расхождения в оценке ряда творческих явлений современности (Мийо, Орик и Пуленк были горячими приверженцами Сати, Онеггер никогда не считал его в числе своих учителей. «Я никогда не кричал «долой Вагнера!» — пишет Онеггер). С годами эти противоречия усиливались и углублялись. Тем не менее название «Шестерка» оказалось очень живучим. По настоящее время имена композиторов, когда-то «пересчитанных» Анри Колле, продолжают фигурировать во всех исследованиях новой французской музыки под этой объединяющей «этикеткой».

Глава четвертая

Артур Онеггер

С самого начала творческого пути Онеггер искал общения с широкой аудиторией. Принципиальное отношение к искусству не раз приводило его к столкновению с Кокто, который проповедовал в ту пору эстетический нигилизм.

В произведениях разного времени и в своих высказываниях Онеггер предстает как серьезный, искренний художник, далекий от поверхностного щеголяния «новизной ради новизны», ведущий творческую родословную от великих французских полифонистов, от Баха, Генделя и Бетховена. Даже в молодые годы, в период «бури и натиска», характеризовавший послевоенную деятельность Сати, Кокто и только что возникшей «Шестерки», Онеггер остается самим собой. Он продолжает поиски искусства больших эмоций, гуманистического содержания, новых выразительных средств.

Лишь один раз Онеггер принял участие в «шалостях» молодых участников группы «Шести», написав гротесковый «Похоронный марш на смерть генерала» для буффонного музыкального спектакля «Новобрачные на Эйфелевой башне» на пародийное либретто Кокто.

А когда под влиянием Кокто и Сати члены «Шестерки» примкнули к молодым «ниспровергателям» Равеля, Онеггер, а вместе с ним и Дюрей, решительно уклонились от участия в этой компании. Оба композитора отказались подписать памфлет Сати, в котором, между прочим, была и такая фраза: «Господин Равель не при-

нял орден Почетного легиона, но его музыка этот орден принимает...».

Онеггер оказал немалую помощь своим биографам и исследователям, оставив ряд глубоких по мысли высказываний о своем жизненном и творческом пути, о своих взглядах на искусство. Обратимся к этому источнику и мы.

В 1951 году в Париже вышла книга Онеггера «*Je suis compositeur*» («Я — композитор»), представляющая собой обработанную автором запись его бесед с известным французским музыковедом Бернаром Гавоти, которые велись перед микрофоном Парижского радио в 1949—1950 годах. Книга содержит драгоценный материал для познания сложной творческой натуры композитора, его эстетических принципов, его отношения к жизни и к искусству.

Артур Онеггер родился 10 марта 1892 года в Гавре, в семье швейцарского коммерсанта, уже давно обосновавшегося во Франции. Сам композитор шутливо называл себя человеком с «двойным гражданством» — Франции и Швейцарии.

«Я прожил большую часть своей жизни во Франции, — рассказывал Онеггер, — здесь я учился, как всякий француз. Но все же я ощущаю в себе швейцарское начало, швейцарский атавизм, то, что Мийо называл моей «гельветической чувствительностью»¹.

Музыка с раннего детства влекла к себе мальчика, которому отец прочил карьеру коммерсанта. Ребенком Онеггер уже мечтал о славе композитора. Его первые попытки сочинять «сонаты» относятся к десятилетнему возрасту, когда он самоучкой смог овладеть начатками музыкальной грамоты. Вскоре начались систематические уроки игры на скрипке, вслед за тем появилась целая серия «сонат» для этого инструмента. В 1909—1911 годах Онеггер жил в Цюрихе и изучал в местной консерватории музыкально-теоретические предметы. В 1911 году девятнадцатилетний Онеггер становится студентом Парижской консерватории по классу скрипки Люсьена Капе, композиции — Шарля Видора, контрапункта — Андре Жедальжа.

¹ Arthur H o n e g g e r. *Je suis compositeur*. Paris. 1951, p. 103—104.

Молодой музыкант, как он сам пишет, был целиком увлечен классической и романтической музыкой, Рихардом Штраусом и Максом Регером. Знакомство с музыкой Форе и Дебюсси служило хорошим противовесом в его тяге к классицизму и Вагнеру. В консерватории Онеггер крепко сдружился с товарищем по классу контрапункта, своим однолеткой Дариусом Мийо, который, по признанию Онеггера, оказал на него сильнейшее влияние.

Мийо ввел его в круг артистической аристократии Парижа, познакомил с крупными музыкантами, писателями, художниками, втянул в художественные интересы парижской богемы предвоенных лет.

В беседах с Гавоти Онеггер подчеркивает свое неизменное желание «писать музыку, понятную широким массам слушателей и в то же время свободную от банальности, чтобы заинтересовать и меломанов»¹. И, надо сказать, композитор на протяжении всей своей творческой жизни искренне стремился к осуществлению этого принципа. Пусть не всегда ему это в полной мере удавалось, но он боролся за эту идею и делом и словом, не опасаясь прослыть в глазах своих друзей и со товарищей по группе «Шести» отсталым романтиком. В то время, когда подстегиваемые призывами автора «Петуха и Арлекина» молодые французские композиторы очертя голову кидались в бурлящую ярмарочную толчею мюзик-холла, в крайности конструктивизма, джаза, эксцентриады, Онеггер находил в себе мужество искать художественную правду на совсем иных путях. Он писал:

«Меня не влечет ни к ярмарке, ни к мюзик-холлу, я люблю совсем другое — камерную и симфоническую музыку во всей ее серьезности и силе».

В числе первых зрелых сочинений Онеггера — серия романсов на стихи французских поэтов. Среди них выделяются шесть поэм на известный цикл стихов Аполлинэра «Алкоголь».

В этом произведении, написанном в 1915—1917 годах, Онеггер еще находится под воздействием вокального стиля Дебюсси и Равеля. Те же влияния можно

¹ Arthur H o n n e g g e r Je suis compositeur, p. 108.

ощутить и в его нескольких ранних инструментальных пьесах.

Но вот в конце 1917 года появляется струнный квартет, который сам автор определяет как «бетховенский полупродукт». В книге «Я — композитор» Онеггер пишет:

«Вы мне скажете: Бетховен для бедных! Согласен. Но, тем не менее, именно здесь выражена моя подлинная сущность. В этой категории пьес, которые далеко не всегда встречали одобрение, у меня есть свои тайные предпочтения: среди них квартеты, и особенно Первый. Потому что он очень точно отражает индивидуальность молодого человека, который его сочинил в 1917 году. В нем есть недостатки, длинноты, но в нем я узнаю себя как в зеркале»¹.

Одновременно с квартетом Онеггер работал над симфонической поэмой «Песнь Нигамона», в основу замысла которой положен эпизод приключенческого романа Гюстава Эмара из жизни североамериканских индейцев. Музыка рисует образы индейских вождей, воинственные пляски гуронов и ирокезов, наконец драматическую сцену сожжения побежденных ирокезов во главе с вождем племени Нигамоном. Поэма заканчивается патетической предсмертной песней Нигамона и его воинов.

Написанная под воздействием принципов программного симфонизма Рихарда Штрауса, поэма Онеггера в одинаковой степени далека как от импрессионистской звукописи дебюссизма, так и от лапидарного, конструктивистского стиля Сати и его молодых последователей. Вместе с тем сочинение это было значительной заявкой молодого композитора с сильной творческой индивидуальностью, обнаружившего редкую силу воображения в использовании средств современного оркестра.

В конце войны одним из притягательных центров парижской артистической молодежи становится, как мы уже говорили, маленький театральный зал на Монпарнасе «Старая голубятня», во главе которого в те годы стояла Жанна Батори. Здесь проходили вечера новейшей поэзии, ставились пьесы никому еще не известных драматургов, звучала музыка молодых композиторов.

¹ Arthur Honegger. Je suis compositeur, p. 115—116.

«Старая голубятня», так же как и небольшой зал на улице Юген, стала своего рода плацдармом для наступления радикально настроенной композиторской молодежи, объединившейся под эгидой «Концерты новых молодых». Здесь в бурных спорах о жизни, войне, культуре, о новейших художественных течениях выдвигались и получали путевку в жизнь новые музыканты, поэты, художники, актеры. Здесь Онеггер познакомился и сдружился с будущими членами «Шестерки»: Жоржем Ориком, Жерменой Тайефер, Луи Дюреем, Франсисом Пуленком. Мийо в это время уже не было в Париже, он находился в Бразилии на дипломатической работе.

15 января 1918 года в театре «Старая голубятня» Жанна Батори спела цикл песен Онеггера на стихи Аполлинэра. В той же программе прозвучали сочинения Тайефер, Орика, Дюрея, Пуленка и Ролан-Манюэля.

Весной 1918 года Жанна Батори заказала Онеггеру музыку к мистерии бельгийского поэта Поля Мералия «Сказание об играх мира», в которой была аллегорически истолкована библейская легенда о сотворении мира. По замыслу поэта, его мистерия должна была «воплощать космический цикл, в котором человек, животные и природа представляют в последовательности три элементарных фазы сотворения: рождение, жизнь и смерть». Название эпизодов этой пьесы: «Солнце и Цветок», «Гора и Камни», «Ребенок и Мать», «Мужчина и Женщина», и далее в таком же духе. Для музыкального оформления этой пьесы Онеггер использовал камерный состав оркестра — двойной квартет струнных, контрабас, флейта, труба и ударные, включавшие оригинальный инструмент *bouteillophone* (бутылофон). Это было вызвано не только ограниченными возможностями театра с его крохотной оркестровой ямой, но и модным в те годы течением «обнаженной» инструментальной графики, ведущей свое начало от «Лунного Пьеро» и «Камерной симфонии» Шёнберга, «Истории солдата» и «Японской лирики» Стравинского.

Музыка Онеггера к «Сказанию», включающая двенадцать номеров — вступление, десять танцев и эпилог, — относится к числу наиболее «агрессивных» по языку сочинений Онеггера, что вполне соответствовало заумному содержанию мистерии и ее «космическому»

сценическому воплощению. Композитор использовал здесь крайне усложненную полифоническую технику, почти полностью игнорирующую смысловое значение гармонических вертикалей, возникающих в результате движения контрапунктирующих голосов. Некоторые номера (например, «Гора и Камни») были поручены только ударным инструментам при участии бутылофона.

Премьера «Сказания об играх мира» 3 декабря 1918 года превратилась в один из самых громких скандалов в летописи французского искусства, что, впрочем, по понятиям той эпохи, соответствовало шумному успеху. Об Онеггере заговорила пресса, вокруг его имени скрестились копыта наиболее видных музыкальных и театральных критиков.

«Сказание» явилось первым театральным опытом композитора. В дальнейшем он многократно обращался к различным формам музыки театра и кино, что несомненно способствовало развитию его образного мышления и чувств театральности.

Уже в юности Онеггер проявил себя чрезвычайно продуктивным композитором. Один за другим появляются его опусы — песни на слова Блеза Сандрара, Макса Жакоба, Жана Кокто, две сонаты для скрипки с фортепиано, сонаты для альта с фортепиано, для виолончели с фортепиано, разнообразные фортепианные пьесы, инструментальные ансамбли. К 1920 году, когда дружеское объединение молодых композиторов оформилось в «Шестерку», Онеггер был уже зрелым художником с определившимися взглядами на цели искусства, уверенно владевшим мастерством. Не отказываясь от поисков новых путей искусства, он, однако, с глубоким уважением относился к художественному наследию прошлых времен. Известны слова Онеггера: «Не следует рвать нити, связывающие нас с музыкальными традициями. Ветвь, отторгнутая от ствола, быстро засыхает»¹.

В противовес эстетическим теориям Кокто, звавшего композиторов возвратиться к простым и лапидарным формам примитивного искусства, к отказу от гармонических сложностей в пользу ясной мелодической линии, к джазу, к музыке кафе-концертов, Онеггер уже в самом начале существования «Шестерки» недвусмыслен-

¹ Arthur Honegger. Je suis compositeur, p. 109.

но провозглашает совсем иные идеалы. В журнале «Victoire» от 20 сентября 1920 года появляется его статья, в которой композитор открыто заявляет:

«Я придаю большое значение музыкальной архитектуре, которой никогда не пожертвую ради требований литературы или живописи. Моя тенденция, возможно даже преувеличенная, — искать полифонические сложности. Великим образцом для меня служит И. С. Бах... Я не стремлюсь, подобно некоторым музыкантам-антиимпрессионистам, к гармонической простоте. Наоборот, я нахожу, что мы должны пользоваться гармоническим материалом, созданным этой предшествовавшей нам школой, но в другом плане — как базой для линий и ритмов»¹.

В начале осени 1920 года, в самый разгар кампании за «перевооружение» французского музыкального искусства, возглавляемой Кокто и Сати, Онеггер создает партитуру «Летней пасторали» для камерного оркестра, проникнутую радостным настроением ясного летнего дня. Музыкальный материал и характер его развития в поэме ближе всего по духу романтической музыке, хотя в произведении можно обнаружить некоторые следы влияния Дебюсси и Равеля. Построенная в четкой трехчастной форме, «Пастораль» отличается прозрачностью оркестровой ткани, выразительностью тематизма, свежестью гармонического языка.

Полной противоположностью спокойно-созерцательной «Летней пасторали» является написанная почти одновременно с ней симфоническая пьеса «Гораций-победитель», вдохновленная исторической хроникой римского писателя Тита Ливия, в которой рассказывается о подвигах римского военачальника Горация, сразившего в боевом поединке вождя враждебной армии Курия — жениха своей сестры Камиллы. Камилла проклинает убийцу. Разъяренный Гораций убивает сестру. Такова схема этого грубого сюжета, заинтересовавшего композитора. Согласно первоначальному замыслу Онеггера и его друга художника Ги-Пьера Фоконе, этот эпизод исторической хроники должен был быть воплощен в виде трагической пантомимы с актерами на котурнах, в масках, с хором и другими атрибутами ан-

¹ Цит. по книге: Willy Tappolet. Arthur Honegger. Genève — Zürich, 1957, p. 56.

тичного реагра. Но в разгар работы над осуществлением этого плана Фоконе внезапно умер. Онеггер оставил мысли о сценическом воплощении замысла.

Партитура *symphonie minee* «Гораций-победитель» включает восемь эпизодов, последовательно рисующих ход событий драмы. Первое исполнение, состоявшееся 2 ноября 1921 года в Женеве, вызвало противоречивые оценки критики, причем большинство готово было присоединиться к мнению публики, отнесшейся к новому сочинению Онеггера резко отрицательно.

В этом опусе, отмеченном чертами экспрессионизма, композитор нередко сталкивает разнотональные пласты, прибегает к нагнетанию резко диссонирующих гармоний, кричащих оркестровых эффектов. Центральным и наиболее впечатляющим эпизодом является музыка боя, написанная с большим размахом и темпераментом. Здесь и зловещие фанфары засурдиненных валторн, и стоны струнных, и стремительная беготня голосов оркестровой фуги. Напряженное динамическое нарастание прерывается внезапным молчанием... Противник повержен. Наступает заключительный эпизод: триумф победителя, жалобная песнь его сестры и еще одна кульминация: гневный порыв Горация, убивающего свою непокорную сестру.

Композитор сознавал большие трудности для восприятия широкой аудиторией этой своеобразной звуковой фрески. В 1925 году он признался своему другу Ролан-Манюэлю в том, что считает эту партитуру наиболее удачной и оригинальной из всех созданных им сочинений. И тут же добавил: «Нельзя требовать от широкой публики, которая любит «Царя Давида», чтобы она сразу же увлеклась произведением столь сложным, как «Гораций-победитель»¹.

Живой интерес Онеггера к Баху и Генделю естественно привел его к жанру, казалось бы, уже давно потерявшему свое значение в музыкальном искусстве Франции. Мы говорим о жанре кантатно-ораториальном — в его светском, нецерковном преломлении.

Обратившись к этому «отжившему» роду музыки, Онеггер сумел вдохнуть в него новые силы, наполнить его подлинным драматизмом, широким эпическим раз-

¹ Цит. по книге: Willy Tappolet. Arthur Honegger, p. 67.

махом, сочетающимся с лирической теплотой. Написанная в 1921 году драматическая оратория «Царь Давид» принесла автору заслуженный успех и широкое признание на родине и за рубежом. Это поэтичное сочинение по праву занимает одно из виднейших мест не только среди сочинений Онеггера, но и во всей французской ораториально-симфонической музыке XX столетия.

Оратория была создана в предельно сжатый срок — в течение двух месяцев — по заказу народного театра Жора в небольшом швейцарском селении Мезиере, расположенном в десяти километрах от Лозанны. Начиная с 1908 года здесь в летние месяцы силами профессионалов и любителей давались спектакли средневековых мистерий, сказочных феерий, классических опер. Театр помещался в огромном амбаре с земляным полом и простыми скамьями. В свое время Сен-Санс поставил в театре Жора «Орфея» Глюка, а Дебюсси мечтал о постановке на этой сцене «Пеллеаса и Мелизанды». В военные годы театр в Мезиере был закрыт. И лишь в 1921 году швейцарский поэт Рене Моракс решил возобновить спектакли, всегда привлекавшие интерес местного населения и туристов. Для открытия театра Жора Моракс написал драматическую поэму, воскрешающую библейскую притчу о Давиде — пастухе и полководце, царе и пророке.

Брат поэта, художник Жан Моракс, сделал эскизы декораций и костюмов. Дело было за музыкой. По совету швейцарского дирижера Эрнеста Ансерме и Игоря Стравинского, Рене Моракс обратился к Онеггеру с предложением написать музыку к будущему спектаклю, предоставив ему два месяца сроку и довольно жесткие условия — партитура должна быть рассчитана на смешанный хор в сто человек, трех солистов и оркестр в составе не более семнадцати музыкантов. Онеггер с охотой взялся за выполнение заказа, однако его смущали необычные звуковые пропорции предложенного ему ансамбля. Озадаченный композитор, обратился за советом к Стравинскому. Тот не замедлил с ответом: «Это очень просто... Делайте так, как если бы вы сами задумали музыку для ста певцов и семнадцати инструменталистов»¹.

¹ Willy Tappolet. Arthur Honegger, p. 70.

Онеггер пишет по этому поводу: «Это казалось очень простым... ответ дал мне великолепный урок композиции: никогда не считать предложенные условия навязанными извне, но, наоборот, рассматривать их как свое задание, как внутреннюю необходимость»¹.

11 июня 1921 года состоялась премьера «Царя Давида»; в спектакле приняли участие профессионалы-певцы, студенты и крестьяне. В Мезиер съехались музыканты и критики из Франции и различных городов Швейцарии. Здесь они оказались среди простых, неискушенных слушателей — крестьян и горожан, с живым вниманием следивших за ходом событий музыкальной драмы. Оратория, разыгранная на сцене, имела огромный успех у демократической аудитории, доставив высокое художественное наслаждение и искушенной музыкальной элите. Премьера «Царя Давида» породила множество откликов в печати, среди которых выделилась статья Эмиля Вийермоза, написанная в восторженных тонах. Критик не только с восхищением отметил высокие достоинства музыки и драматургическое мастерство Онеггера, но и вполне справедливо указал на решительное расхождение автора этого сочинения с направлением, которого придерживались участники группы «Шести» вкупе с Сати. Вскоре в журнале «Comœdia» был напечатан весьма задиристый ответ Кокто, в котором автор «Петуха и Арлекина» причислял Онеггера к ретроградкам, «придерживающимся порядка». «Царь Давид» стал своего рода яблоком раздора между Кокто и Онеггером, который все дальше и дальше отходил от эстетических принципов «Шестерки».

В книге «Я — композитор» Онеггер не раз упоминает о своем стремлении быть доступным и профессионалам, и рядовой массе. «В известные моменты, как кажется, — пишет он, — мне удавалось достигнуть этой цели: например, когда я слышал, как крестьяне из Мезиера пели «Аллилуйя» из «Царя Давида».

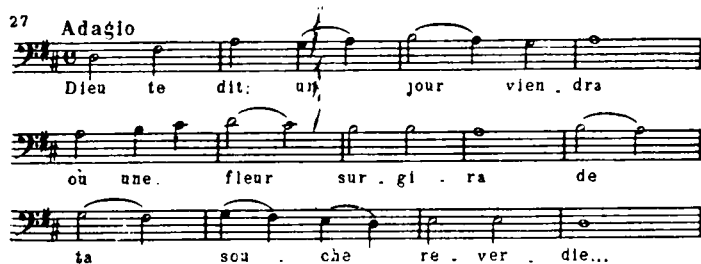
Драма Моракса давала повод композитору создать ряд впечатляющих музыкальных эпизодов. Музыку отличает выразительная мелодика, простота и афористичность образов. За немногими исключениями, хоры написаны в ясной диатонике, нередко в унисонном или октав-

¹ Журнал «La Revue Musicale», май — июнь, 1939 г.

ном изложении. В этих мощных, как бы высеченных из одного монолита хоровых кусках заключена главная художественная идея композитора — показать народ, его веру в справедливость, в божественное призвание героя. Хоры перемежаются столь же лаконичными, немногословными сольными вокальными эпизодами и небольшими оркестровыми фрагментами — «В лагере Саула», «Марш филистимлян», «Марш иудеев», «Коронация Соломона». Исключение представляет широкоразвитый номер «Танец перед ковчегом», исполняемый оркестром, солистами и хором. Яркого драматического накала достигает Онеггер в музыке, рисующей душевные переживания Давида, приведшие его к отречению от престола в пользу сына Соломона. Подлинным шедевром является заключительный эпизод «Смерть Давида», построенный на благородной и ясной мелодии прощальной песни Давида. Все ярче в полифоническом сплетении высоких голосов звучит ликующая «Аллилуйя»:



На этом фоне появляется широкая мелодия хора Давида, интонируемая басами: «О, как прекрасна была жизнь!» Таким жизнеутверждающим гимном заканчивается это выдающееся произведение Онеггера:



Не просто дать общую характеристику стиля этой музыки, как будто выдержанной в канонах полифонического искусства Баха и Генделя с его суровой сдержанностью мужественных эмоций, строгостью строения формы. В то же время в своих гармонических исканиях Онеггер не-

редко обращается к выразительным средствам Дебюсси и Стравинского, не страшась порой жестко звучащих атональных и политональных комплексов. Рельефность тематического материала, концентрированность динамики музыкального действия, отказ от всех внешних эффектов — при живой выразительности вокальной интонации — вот некоторые черты стиля и характера музыки «Царя Давида».

«Полное отсутствие каких-либо предвзятых решений в отношении стиля», — писал об оратории Эмиль Вийермоз.

В интервью, данном критику Морису Брилану на следующий день после премьеры «Царя Давида», Онеггер высказал мысль о необходимости для художника быть свободным от любых сковывающих обязательств в отношении стиля и выразительных средств. «Я прохожу мимо всяких теорий. Я люблю музыку, люблю всякую музыку, которая мне представляется хорошей. Я не спрашиваю себя, является ли то или иное произведение модным, прежде чем начать им восхищаться. Я хотел бы быть честным тружеником музыкального искусства, который сознательно выполняет свою работу».

Вскоре после премьеры в Мезиере оратория «Царь Давид» начала свою жизнь на концертной эстраде. Для этой цели Рене Моракс написал краткие, поясняющие действие монологи для чтеца. Для концертного исполнения Онеггер переинструментировал партитуру «Царя Давида» для большого состава оркестра. В этой редакции сочинение вошло в репертуар многих оркестров и хороших коллективов¹.

В сезоне 1960/61 года парижская Гранд опера сделала попытку сценического воплощения драмы Моракса с музыкой Онеггера. Поставленный режиссером Роже Саразеном и дирижером Пьером Дерво, спектакль этот привлек внимание музыкального мира, но все же не оказался достаточно притягательным для обычной публики Гранд опера.

Вскоре после «Царя Давида» Онеггер пишет симфоническую «Песнь радости» — небольшую, бурлящую

¹ 25 сентября 1927 года «Царь Давид» прозвучал в Ленинграде в исполнении Ленинградской капеллы под управлением М. Климова.

энергией, трехчастную по форме пьесу, и посвящает ее Равелю. Этим он сделал еще один шаг, отдаляющий его от Сати и Кокто.

Творческие расхождения Онеггера с некоторыми членами «Шестерки» несколько не влияют на дружбу молодых музыкантов. Они встречаются в литературных и артистических кафе, играют друг другу свои новые сочинения, время от времени участвуют в совместных программах концертов «шести», организуемых Батори в «Старой голубятне». Онеггер в этих концертах, как правило, бывает представлен камерными сочинениями — сонатами для различных составов инструментов или песенными циклами.

В конце 1923 года Онеггер закончил партитуру пьесы, которой суждено было стать знаменем музыкального конструктивизма. Это — поэма «Пасифик 231».

Сама идея «музыки машин» носилась в воздухе задолго до появления пьесы Онеггера. Еще в 1913 году итальянские и французские футуристы пытались создавать «организованные шумы», прославляющие «машинный XX век». В своем скандальной памяти «манифесте» они звали композиторов создавать «шумовые симфонии», отображающие жизнь большого горста, грохоты поездов, рокот моторов, автомобильные гудки и даже завывания водопроводных труб. Для воспроизведения этих «музык» были изготовлены специальные шумовые инструменты самых разнообразных сортов.

Немалую роль всевозможные механические шумы играли в партитуре балета «Парад» Сати, в опере «Авиатор Дро» итальянского композитора Франческо Прателла, в пьесах для одних ударных инструментов Эдгара Вареза. 18 июня 1921 года в Париже состоялся концерт итальянского футуриста Луиджи Руссоло, в котором исполнялись «произведения» для всевозможных шумовых инструментов, вплоть до «храпящих», «скрипящих», «жужжащих» и «чихающих». Нужно ли говорить о том, что в большинстве своем эти «пьесы», рассчитанные на «эпатаж» или дешевую сенсацию, имели мало общего с искусством.

Тем более ошибались музыканты, которые готовы были причислить «Пасифик 231» Онеггера к разряду «музыки машин». Прежде всего следует напомнить, что партитура эта написана для обычного симфонического ор-

кестра с парным составом деревянных, с добавлением флейты-пикколо, английского рожка, бас-кларнета и контрафагота. Медь представлена четырьмя валторнами, тремя трубами, тремя тромбонами и тубой. Ударные занимают в партитуре всего три строчки. Тембровую палитру оркестра дополняет струнный квинтет. Уже самый состав оркестра снимает всякое предположение о том, что композитор собирался в своей пьесе следовать рецептам «машинной музыки» и натуралистически воспроизводить грохот поезда.

Композитором владела поэтическая идея — передать музыкой мощь и красоту совершенной машины, ощущение нарастающей скорости движения, гипнотической силы ритма.

В ответ на похвалы критиков, отмечавших мастерство оркестровой имитации шумов работающего паровоза, Онеггер писал:

«То, что я искал в «Пасифике», — это не подражание шуму локомотива, а передача через музыкальную конструкцию зрительного впечатления и физического наслаждения [движением]»¹.

Онеггер с детства любил машины, особенно паровозы. Он собирал коллекцию фотографий локомотивов всех типов; отправляясь в поездку по железной дороге, он обязательно совершал прогулку по перрону к паровозу, который должен был вести состав. Композитор подошел к идее своей симфонической поэмы о паровозе так же, как другие музыканты подходили к воспеванию иных средств передвижения, узаконенных высокой поэзией, — корабля, несущегося по воле ветра по водным просторам, зыбкой гондолы, быстрых саней, запряженных тройкой лошадей. Вполне естественно, что объект, вдохновивший на сей раз композитора, требовал совсем иных выразительных средств, иной внутренней динамики. Вполне естественно также, что тема, избранная композитором, должна была привести его к некоторой механистичности музыкального образа и его развития. Ибо, несмотря на заявление автора, в пьесе все же огромную роль играют чисто звукоизобразительные, натуралистические приемы, воплощающие и стук колес, и движение могучих поршней, и свист воздуха, разрывае-

¹ Цит. по книге: Willy Tappolet. Arthur Honegger, p. 92.

мого мчащейся машиной. И в этом — своя поэзия, своя красота!

Приведем еще одно высказывание автора:

«Спокойное дыхание паровоза, находящегося в неподвижности, усилие трогającego состава, затем постепенное нарастание скорости, и, наконец, лирическое или патетическое ощущение, вызываемое мчащимся сквозь ночь со скоростью 120 километров в час поездом, весом в 300 тонн.

В качестве сюжета я избрал локомотив типа «Пасифик 231» для тяжелых быстроходных поездов»¹.

Создавая партитуру «Пасифика», Онеггер поставил перед собой еще одну задачу — организовать весь этот, казалось бы, хаотический, послушный одному лишь ритмическому началу, материал в строгой форме фигурированного хорала, насыщенного интенсивным, контрапунктическим движением. Ритмическая структура также подчинена четкому замыслу: ощущение постепенного ускорения движения паровоза достигается простым изменением длительностей опорных звуков от целых нот до шестнадцатых. Приводим начало пьесы:



После того как движение поезда достигло предельной скорости, отмечаемой размеренным стуком колес и мо-

¹ Willy Tappolet. Arthur Honegger, p. 92.

гучим дыханием локомотива, композитор вводит все новый и новый тематический материал, врывающийся то острыми акцентами валторн, то широкой песенной мелодией деревянных, то звонкими выкриками труб. И все это на неизменном ритмическом фоне движения машины. Нигде, за исключением одного короткого эпизода перед самым концом, с поразительной точностью звукоизображения рисующего момент, когда поезд проносится по мосту, композитор не прибегает к нагромождению шумовых эффектов, к злоупотреблению форсированным звучанием.

Огромное, захватывающее дух динамическое нагнетание внезапно прерывается «экстренным торможением». Несколько тактов, повторяющих в обратном порядке начало пьесы, — шестнадцатые переходят в триоли, а затем в восьмые, в четверти, половины и целые, — и колоссальное напряжение звукового потока гаснет. Еще несколько тактов, и все сложнейшие переплетения оркестровых голосов стягиваются к заключительному унисону — поезд замер в неподвижности...

Первое исполнение «Пасифика 231» 8 марта 1924 года в Париже под управлением Сергея Кусевицкого превратилось в подлинный триумф Онеггера. Его замысел дошел до всех. И широкая публика, и искушенные меломаны с одинаковым восторгом приветствовали произведение, отразившее, хотя и односторонне, тему, близкую современности. В течение нескольких лет «Пасифик» обошел все симфонические эстрады мира, утвердив славу Онеггера как яркого выразителя новых тенденций в искусстве XX века.

Одной из особенностей творческого метода Онеггера была его склонность работать параллельно над несколькими сочинениями порой совсем разного профиля и содержания. Так, в год создания «Пасифика» композитор сочинял песни на лирико-иронические стихи Жана Кокто, писал сценическую музыку к «Буре» Шекспира и к сатире Ромена Роллана «Лилиюли». В январе 1924 года Онеггер приступил к работе над оперой «Антигона» (по Софоклу) на либретто Кокто. Сценическая судьба этого произведения оказалась незавидной. Тем не менее Онеггер называл «Антигону» своим любимым детищем.

«Она,— писал он,— воплощает мои чаяния, мои оперные принципы. Без излишней гордости и ложной

скромности я полагаю, что «Антигона» является вкладом в музыкальный театр»¹.

Знаменателен был самый факт обращения Онеггера к греческой трагедии, в классическим традициям искусства высокого гуманизма. Возрождение интереса к античному искусству характерно для многих французских музыкантов середины 20-х годов. Сати после всех своих эксцентриад создает «Сократа», Мийо пишет музыку к трагедиям Эсхила «Агамемнон», «Хозфоры» и «Протей», Стравинский выступает с оперой-ораторией «Царь Эдип» и балетом «Аполлон Мусaget».

Для каждого из них обращение к классике было связано не только с изменением идейного содержания искусства, но и прежде всего с поисками нового стиля, новых средств выразительности. Так, Стравинский, взяв темой своей оперы трагедию Эдипа, обратился к архаике неоклассицизма, отказался от литературного языка, понятного слушателю («Царь Эдип» написан на либретто Кокто, переведенное на язык мертвой латыни).

По-иному подходил к своей задаче Онеггер. «Антигона» привлекала его силой драматизма, накалом страстей. Неумолимый рок приводит к гибели всех героев трагедии: гибнет верная памяти убитого брата бесстрашная Антигона. Вместе с ней кончает свою жизнь ее жених Гемон — сын царя Креона, по приказу которого идет на смерть Антигона. Узнав о гибели сына, убивает себя супруга царя Эвридика. Так сбывается предсказание вещего старца Тирезия. Оставленный всеми, снедаемый страшными угрызениями совести, умирает и старый Креон.

Композитор видел перед собой задачу с наибольшей рельефностью донести содержание текста античной трагедии, весьма решительно модернизированного Кокто, целью которого было сделать действие понятным для современного слушателя. Вместе с тем композитор хотел выразить идею произведения в симфоническом плане. Отсюда важная драматургическая функция оркестра, не только сопровождающего пение, но и раскрывающего действие. Оркестр, по выражению Вийермоза, выполняет «роль античного хора, комментирующего действия людей и богов». Вокальный стиль музыки «Антигоны» опре-

¹ Arthur Honegger. Je suis compositeur. Paris, 1951, p. 116.

деляется прежде всего декламационной выразительностью, приближающейся к напевной речи. Это сознательное стремление композитора (о чем он прямо говорит в предисловии к партитуре оперы) привело его к отказу от свободно развивающихся арий, к речитативному складу вокальных партий.

Опера далеко не сразу получила сценическое воплощение. Парижские театры от нее отказались. Лишь в 1927 году театр Моне в Брюсселе решился первым показать «Антигону»; год спустя опера была поставлена на немецком языке в Эссене. Однако ни тут ни там спектакль успеха не имел и вскоре был снят с репертуара.

Список театральных работ Онеггера чрезвычайно обширен. Он охватывает сочинения разных жанров — от музыкальной драмы до оперетты, от балета до музыки к драматическим спектаклям. Композитор сотрудничает с крупными поэтами, драматургами, в числе которых назовем Рене Моракса (трехактная опера «Юдифь», впервые поставлена в театре Жорá в Швейцарии в 1925 году), Поля Валери (мелодрама «Амфион», 1929), Пьера Луиса (трехактная оперетта «Похождения короля Позоля», 1930), Габриэля д'Аннунцио (музыка к трагедии «Федра»). По заказу Иды Рубинштейн Онеггер создает музыку к мистерии Сен-Жоржа де Буэлье «Императрица на скале», мелодраму-балет «Семирамида» на либретто Поля Валери; балетмейстер Сергей Лифарь подсказывает ему тему балета «Песня песней».

Театр (а позднее звуковое кино и радио) влечет к себе Онеггера. Здесь он видит возможность приблизиться к массовому слушателю. Он мечтает увидеть свои творческие замыслы воплощенными на сцене. Однако ни одно из многочисленных сценических произведений композитора не завоевало симпатий публики, не стало репертуарным, не получило подлинно массового отклика. Сам композитор был склонен объяснять это консерватизмом рядового посетителя оперы, привыкшего слушать «ушами своих дедушек», требующего от музыкального театра прежде всего демонстрации вокального мастерства оперных примадонн и любимцев дам — теноров. В этих рассуждениях есть несомненная доля истины. Однако было бы несправедливо винить во всем публику и угождающий ее вкусам театр. Надо признать, что в сво-

их операх Онеггер не смог отыскать то зерно лиризма и общительности, без которого театр обречен на холодное равнодушие публики.

Не встречая поддержки театра, которому он посвятил столько усилий, композитор приспособил многие свои сценические сочинения для концертного исполнения. Так возникли оратории «Царь Давид», «Юдифь», «Антигона», «Жанна д'Арк на костре», симфонические пьесы — «Гораций-победитель», «Федра» и другие.

Успех пьесы «Пасифик 231» способствовал обращению Онеггера к программному симфонизму, тематически связанному с современностью, с повседневной жизнью своих соотечественников. С детства увлекаясь спортом, будучи страстным болельщиком футбола и регби, композитор пишет динамичную пьесу для большого оркестра под названием «Регби». Если в «Пасифике» характернейшим элементом музыки был неизменный железный ритм работающей машины, то здесь задача композитора была, по его собственному признанию, «выразить языком музыки все перипетии игры, ритм, краски матча, проходящего на Колумбийском стадионе...» Этот замысел привел композитора к созданию партитуры, насыщенной острыми ритмическими переборами, рывками, беспорядочной сменой красок. Лишь при очень внимательном рассмотрении партитуры можно обнаружить известную закономерность ее структуры, приближающейся к форме рондо с постоянным возвращением центрального образа. Нарочитая сумбурность изложения, разорванность формы, соответствующая, по мысли автора, характеру грубой спортивной игры с ее острыми ситуациями, случайностями, радостями и досадами, мешает восприятию музыки вне программы, хотя и здесь композитор проявил блестящее мастерство оркестровой техники и богатую фантазию.

Весной 1928 года Онеггер вместе с женой, талантливой пианисткой Андре Ворабур, совершил поездку в Советский Союз. 14 марта в Ленинграде в Большом зале филармонии состоялся его авторский концерт, в котором прозвучали «Песнь Нигамона», «Летняя пастораль», «Гораций-победитель», концертно для фортепиано с оркестром (солистка А. Ворабур), ноктюрн из оперы «Юдифь» и «Пасифик 231». Дирижировал автор, очень горячо принятый публикой, среди которой были видней-

шие музыканты Ленинграда. Время пребывания в Советском Союзе Онеггер использовал для ознакомления с советским музыкальным искусством. Он встречался с композиторами и музыковедами, рассказывал им о музыкальной жизни Франции, о новых течениях во французском искусстве.

Об одной из таких встреч свидетельствует приводимая здесь фотография, сохранившаяся в архиве ленинградского музыковеда Ю. Я. Вайнкопа, на которой мы видим Онеггера вместе с несколькими советскими музыкантами.

В 1929 году Онеггер написал превосходный концерт для виолончели с оркестром — сочинение, исполненное свежести чувств, остроумия, энергии молодости, изобилующее благородными выразительными темами. Трехчастный концерт исполняется без перерыва. Посвященный выдающемуся французскому виолончелисту Морису Марешалю, концерт Онеггера украшает репертуар многих крупнейших мастеров-исполнителей на этом инструменте.

В середине 20-х годов в искусстве Франции продолжается процесс дальнейшего расслоения творческих сил. Значительная часть художественной интеллигенции находится под влиянием нигилистической богемы или салонного модерна. Здесь все подчинено законам моды, устанавливаемой с оглядкой на корифеев из окружения Дягилева, Кокто, на мэтров кубизма. Однако во Франции были и другие художники, обладавшие самостоятельной творческой волей, умеющие избирать свой путь независимо от преходящей моды, от изменчивых лозунгов дня. К таким мастерам, безусловно, принадлежал Онеггер. Ни шумный успех «Пасифика», ни провалы его опер не могли поколебать творческие принципы композитора, его взгляды на главные задачи искусства. В этом отношении он был схож со своим другом Сергеем Прокофьевым.

Критик Жозе Брюир приводит запись своей беседы с Онеггером:

«Ныне у нас есть выбор лишь между Стравинским и... Гуно. Стравинский тянет назад, к Перголези? Я предпочитаю Стравинского, который обедает у Стравинского... Что-то слишком много стало возвращений в современную музыку. Однажды Прокофьев сказал мне:

«Скоро мы останемся только двое — вы и я, — которые не собираются к чему-то возвращаться»¹.

Эти слова метко определяют характер поветрия неоклассицизма, в 30-х годах захватившего многих европейских музыкантов с Игорем Стравинским и Паулем Хиндемитом во главе. Неоклассики проповедовали возвращение к эстетическим нормам музыки XVII и XVIII столетий, к объективному, «отрешенному от жизни» искусству, одинакового чуждому как утонченной звукописи импрессионизма, так и грубым, преувеличенно чувственным проявлениям экспрессионизма. «Назад, к Баху!», «Назад, к Шютцу!» — призывы такого рода были популярными в кругах эстетствующих снобов, подымавших на щит такие сочинения Стравинского, как «Царь Эдип», «Симфония псалмов», «Аполлон Мусaget» не столько из-за художественных достоинств музыки, сколько из-за ее направленности.

Онеггер остался в стороне от ретроспективных тенденций неоклассицизма. Его волновали сюжеты, связанные с образами героев народных движений, большие философские темы, которые давали возможность применить новые художественные средства.

В 1930 году у композитора зарождается мысль об оратории на тему о современном человеке, сталкивающемся с окружающей действительностью, с безжалостным миром машин. Тема конфликта между художником и мрачной капиталистической действительностью начиная с этой поры красной нитью проходит через ряд произведений Онеггера, особенно усиливаясь в период второй мировой войны и после нее. Об этом свидетельствуют и его высказывания в книге «Я — композитор», где целые страницы посвящены глубоко пессимистическим размышлениям автора о судьбах искусства, о роли художника в современном буржуазном обществе.

Вместе с поэтом Рене Бизе он разрабатывает план оратории «Голоса мира», идею которой подсказали ему известные стихи Джона Китса «Гимн одиночеству». Человек одинок в мире, где действуют волчьи законы капитализма, где всякое проявление творческого духа

¹ Цит. по книге: Marcel Delanoy. Honegger. Paris, 1953, p. 106

вступает в конфликт с толпой, привязанной к громыхающей колеснице «машинного века». Человек слышит голоса природы, голоса заводов и фабрик, зовы большого города, голоса «других» людей, он пытается проникнуть в космос, он ждет ответа от женщины — все напрасно: мучительный вопрос о смысле жизни остается неразрешенным, человек обречен на одиночество. Надо прямо сказать, что замысел этот был осуществлен поэтом и композитором в декадентском духе, с значительным налетом мистики. Однако само обращение Онеггера к современной теме, к проблеме человек и общество — знаменательно.

Стремление отразить столь сложную тему привело композитора к созданию произведения, в котором сочетаются разнообразные стилистические и технические приемы. Так, наряду с эпизодами, рисующими картины природы, горные пейзажи, экзотические страны, в музыкальном действии важное место занимают сцены из жизни ночного города с натуралистическим воспроизведением шума улиц, электрических поездов метро, грохочущего и завывающего джаза. Светлая лирическая песня о любви соседствует с звуковым изображением работающего завода.

Оратория «Голоса мира» для солистов, смешанного хора и оркестра была впервые исполнена в Париже в мае 1931 года. Прием у публики и прессы был весьма сдержанным. В книге «Я — композитор» автор делает такое замечание по поводу этого сочинения:

«Тепло встреченная в Швейцарии, [оратория] не имела успеха в Париже. Одни видели в ней коммунистическое произведение, другие реакционный гимн. В действительности же я в ней выражаю бунт индивидуума против толпы, которая его сокрушает: сюжет вполне современный...»¹.

Совсем по-иному выражена эта идея в одном из лучших созданий Онеггера — оратории «Жанна д'Арк на костре» (1935). Герой и народ, великий патриотический порыв и черная измена родине, искренность и лицемерие — все это должно было найти отражение в музыке, прославляющей славную героиню французского народа. Инициатором этого замысла была русская танцов-

¹ Je suis compositeur, p. 127.

щица Ида Рубинштейн, уже давно мечтавшая о сценическом воплощении образа Орлеанской девы. Напомним, что эта талантливая артистка в свое время была инициатором, заказчицей и первой исполнительницей таких произведений, как «Мученичество св. Себастьяна» Дебюсси, «Болеро» и «Вальс» Равеля. Ида Рубинштейн познакомила Онеггера с крупным поэтом и драматургом Полем Клоделем, который после некоторых колебаний согласился принять участие в создании спектакля, посвященного Жанне д'Арк. Созданная им драматическая поэма «Жанна д'Арк на костре» обладает несомненными литературными достоинствами, поэтичностью образов, интересным, необычным освещением известных событий, связанных с осуждением и казнью героини. Вместе с тем в поэме Клоделя немало страниц, окутанных мистическим туманом, страдающих излишним многословием. В стихах Клоделя Жанна предстает как канонизированная католической церковью святая, общающаяся больше с посланцами неба, чем с живыми людьми. Все это, несомненно, отразилось и на художественной цельности музыкального воплощения замысла. Рядом с великолепными эпизодами, насыщенными выразительными мелодиями, скупым и сдержанным лиризмом, есть места, лишенные душевного волнения.

И все же эта «народная музыкальная фреска», как называли ораторию ее первые критики, не может оставить никого равнодушным. Онеггеру здесь, так же как и в «Царе Давиде», удалось сочетать своеобразие далеко не традиционных приемов композиции, остроту гармонического языка и оригинальную полифоническую технику с большой эмоциональной силой повествования, рассчитанного на непосредственное восприятие массового слушателя. Композитор еще раз показал себя замечательным мастером широких, написанных смелой кистью эпико-героических полотен.

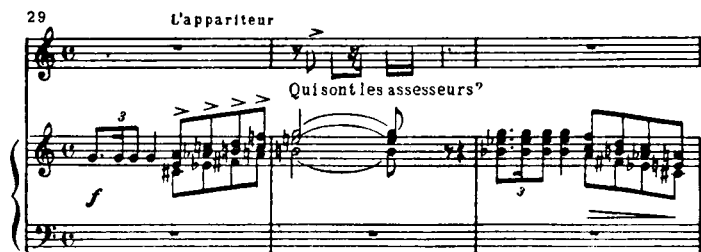
Онеггер писал об оратории «Жанна д'Арк на костре»:

«Музыка должна изменить свой характер, стать честной, простой, широкомасштабной: народу наплевать на технику и ухищрения. Я пытался воплотить все это в «Жанне на костре». Я старался стать доступным человеку улицы и в то же время заинтересовать музыкантов»¹.

¹ Цит. по книге: Marcel Delannoy. Honegger, p. 181.

Оратория-мистерия «Жанна д'Арк на костре» написана для смешанного и детского хоров, чтецов, солистов и симфонического оркестра не вполне обычного состава: две флейты, два гобоя, три кларнета, три саксофона, три фагота, контрафагот, четыре трубы (в том числе одна малая), четыре тромбона, два фортепиано, ударные, струнные и электроинструмент «волны Мартено». Действие оратории, включающей одиннадцать частей, начинается с момента, когда Жанна, уже прикованная к позорному столбу, ожидает казни. Она слышит голоса неба, к ней спускается с заоблачной выси святой Доминик, который читает Жанне книгу ее жизни. Так перед слушателем, своего рода «наплывом», проходят эпизоды жизни простой девушки из Домреми, ставшей спасительницей Франции. По ходу действия слышатся зловещие «голоса земли», посылающие проклятия Жанне, клеймящие ее «еретичкой», «колдуньей», требующие сожжения ее на костре.

Оригинально задумана и мастерски осуществлена пародийная сцена суда над Жанной, вершимого отцами католической церкви в облики зверей. После фанфар, извещающих о прибытии судей, звучит вопрос: «Кто будет председательствовать?» — «Тигр!» Ответ: «Тигр уклонился». «Лиса?» — «Лиса заболела!». Наконец обязанность председателя суда берет на себя Свинья. Намек на архиепископа Кошона, председателя трибунала, осудившего Жанну на смерть («кошон» — свинья). Это острогротескная сцена идет на латинском языке под музыку слегка джазового характера. Звери поют фразы-цитаты из священных книг в довольно «кошунственном» изложении. Присяжные заседатели — бараны — на все вопросы судьи отвечают блеянием:



App. *Qui êtes vous?* *rit.* *3*

S Bée! Bée! Bée! Bée! Béeéééé E-go no-minor Pe-cus

A Bée! Bée! Bée! Bée! Béeéééé E-go no-minor Pééééé-cus

T Bée! Bée! Bée! Bée! Béeéééé E-go no-minor Pééééé-cus

B Bée! Bée! Bée! Bée! Béeéééé E-go no-minor Pééééé-cus

Композитор создал в этой сцене злую сатиру на церковное судопроизводство, не побоявшись острой издевки над рутинной католической псалмодии.

Еще одна пародийная сцена, цель которой — разъяснить политическую подоплеку событий, связанных с выдачей Жанны отцам церкви, представляет собой «игру в карты», где действуют четыре короля — Франции, Англии, Бургундии и Смерть, четыре дамы — «Гордость», «Глупость», «Жадность» и «Сластолюбие», четыре вала и так далее. Музыка этой сцены носит характер церемонного придворного танца в стиле XVIII столетия:

30 (♩ = 96)



Пародийную сцену «игра в карты» сменяет музыкально очень сильный эпизод колокольного звона, на фоне которого звучат «голоса неба», призывающие Жанну к подвигу во имя родины и бога:

31 (d = 60)

subito

Marguerite

Jean-ne, Jean-ne, Jean . ne, Fille de Dieu, valvalval

subito

Catherine

Jean-ne, Jean-ne, Jean . ne, Fille de Dieu, valvalval

Jeanne

J'irai! J'irai! Je vas! Je vas! Je suis allée! Ouest ma bonne epee! Je

Партии Жанны и брата Доминика построены на свободной речитации, без музыки или ритмически упорядоченной речи на музыке. Это, конечно, в какой-то мере снижает впечатляющую силу образа героини оратории. Особенно не хватает вокального голоса Жанны в великопечной заключительной сцене «Жанна д'Арк в огне», написанной с огромным трагическим подъемом. Здесь в напряженной полифонической ткани сплетаются «голоса земли» — людей, радующихся смерти еретички, и «голоса небес», славящие героиню французского народа, принятую в лоно святых.

В оратории есть прелестная, в духе Рабле, сцена народного гуляния по случаю воссоединения двух частей Франции, одна из которых была захвачена англичанами. Здесь царит живой народный юмор, звучат чудесные мелодии средневековых крестьянских песен:

32

Alto *p* (*lointain*)
Tenore

Vou-lez-vous man-ger des ceases? Vou-lez-vous man-ger du flan?

Quand i-rons nous à Lies-se? Quand i-rons nous à Laon?

33 *Voix d'enfant solo*

En re-ve-nant de ces verts champs, en re-ve-

-nant de ces verts champs, j'avons trou-vé les blés si grands les aubé-

-pi-nes fleu-ris-sant de-vant Dieu.

Оратория «Жанна д'Арк на костре», исполненная впервые 12 мая 1938 года в Базеле с участием Иды Рубинштейн в роли Жанны, стала вскоре одним из наиболее часто исполняемых произведений этой формы во Франции. Особенно горячо встречала публика пьесу в

тяжелые годы национального унижения — во время нацистской оккупации. Оратория была исполнена в сорока городах неоккупированной части страны. После Освобождения «Жанна д'Арк на костре» была поставлена в сценическом варианте театром Гранд оперá в Париже.

•

Тяжелый промышленный кризис, охвативший страны капиталистического мира в начале 30-х годов, колоссальный рост безработицы, нарастающая угроза фашизма после гитлеровского путча в Германии—все это способствовало росту классового самосознания французского пролетариата и трудовой интеллигенции.

В ответ на возникновение профашистских организаций — «Огненные кресты», «Французская солидарность» и других—славный своими революционными традициями рабочий класс Франции спланирует ряды. Под давлением снизу Французская социалистическая партия принимает предложение коммунистов о единстве действий. В октябре 1934 года между двумя партиями было заключено соглашение о создании антифашистского Народного фронта, к которому примкнули все прогрессивные силы страны.

Еще раньше, в 1932 году, в Париже было создано Объединение революционных писателей и художников Франции, генеральным секретарем которого стал поэт-коммунист Поль Вайян-Кутюрье. Крупнейшие писатели — Ромен Роллан, Жан-Ришар Блок, Луи Арагон, Поль Элюар — словом и делом активно участвуют в работе Объединения. Вместе с писателями в ряды антифашистского Народного фронта пришли художники во главе с Пабло Пикассо и Фернаном Леже, композиторы, артисты, деятели кинематографии. Для многих представителей художественной интеллигенции Франции, еще недавно блуждавших в тумане бесплодных теорий «чистого искусства», увлекавшихся формалистическими изысками сюрреализма и кубизма, эпоха Народного фронта стала важным историческим рубежом. Люди искусства в полной мере почувствовали себя частью народа, грозные события надвигающейся войны и фашистской агрессии в Европе лишний раз показали, в каком направлении должны развиваться искусство и литерату-

ра современности, чего ждут от художников миллионы трудящихся. Это чувство ответственности перед своим народом, перед историей сплотило писателей и композиторов, художников и артистов, примыкавших к самым различным творческим течениям. Великая задача спасения родины и культуры объединила их, оттеснила на второй план моменты чисто эстетических разногласий. Особенно ярко проявилось единство лучших сил французской культуры в годы героической борьбы испанского народа против фашистских захватчиков.

Народный фронт вызвал к жизни десятки различных творческих объединений в разных областях искусства. Как мы уже рассказывали, в 1935 году, по инициативе Ромена Роллана, Шарля Кеклена, Луи Дюрея, Роже Дезормьера, в Париже была создана массовая организация — «Народная музыкальная федерация», поставившая своей целью объединение всех передовых музыкантов Франции в борьбе за национальную культуру, за музыкальное воспитание широких масс трудящихся, за идеи Народного фронта. В короткий срок Федерация привлекла в свои ряды почти всех лучших композиторов Франции, многих крупных дирижеров, педагогов, музыкантов-исполнителей. По инициативе рабочих парижских предприятий возникают самодеятельные хоры и духовые оркестры, создаются Дома культуры, клубы, библиотеки. Перед композиторами и поэтами возникает задача создания репертуара для этих коллективов. Из пыли забвения извлекаются песни и хоры Великой французской революции 1789 года. Композиторы обращаются к неисчерпаемой сокровищнице французской народной песни, делают обработки этих мелодий для различных хоровых и инструментальных составов. Наконец — они создают новые песни и хоры на слова современных поэтов, выражающие мысли и чаяния французского народа, его ненависть к фашизму, стремление к свободе и счастью.

В 1935 году в Париже был организован большой рабочий хоровой коллектив (во главе которого стал маститый Шарль Кеклен), получивший название «Парижский народный хор». Это был великолепный ансамбль из ста двадцати певцов-любителей, дававший концерты в крупнейших залах столицы. В программы хора, наряду с классикой, входили массовые песни французских авторов, посвященные актуальным темам современности.

Для обеспечения репертуаром сотен самодеятельных музыкальных объединений в Париже и других городах Франции было создано музыкальное издательство «Песни мира» («Le chant du Monde»), выпускавшее не только ноты, но и грампластинки с записями лучших произведений.

С первых же дней создания Народной музыкальной федерации в числе ее руководителей и активных сотрудников мы видим всех композиторов бывшей группы «Шести». Вместе со своими сверстниками и музыкантами старшего поколения они участвуют в концертах для рабочих, делают обработки народных мелодий, сочиняют песни политического содержания.

В июле 1936 года в парижском театре Альгамбра была поставлена историческая хроника Ромена Роллана «14 июля». Написанная в 1901 году, драма рисует пробуждение французского народа, его революционную мощь. Роллан показывает одушевленную революционным порывом массу, сплотившуюся в организованное целое. Писатель мечтал о создании национального Народного театра, который должен был, по его мысли, «противопоставить изыскам парижских увеселителей искусство мужественное и мощное, отображающее жизнь великого коллектива и подготовляющее возрождение нации».

Эти мечты Роллана смогли найти частичное воплощение лишь в период Народного фронта, когда двери французских театров открылись наконец для широких масс трудящихся.

Спектакль «14 июля» был поставлен под эгидой центрального парижского Дома культуры, возглавлявшегося писателем-коммунистом Леоном Муссиаком. Декорации написал Пикассо, музыку, выполняющую чрезвычайно важную функцию в драматургии пьесы, сочинили композиторы Жак Ибер — «Увертюра», Жорж Орик — «Сцена в саду Пале-рояль», Дариус Мийо — «Вступление и похоронный марш», Альбер Руссель — «Вступление ко второму акту», Шарль Кеклен — большой хоровой и инструментальный номер «Свобода», Артур Онеггер — «Марш на взятие Бастилии» и Даниэль Лазарюс — «Праздник свободы».

Рассчитанная первоначально на исполнение под открытым небом, музыка была написана для большого ду-

хового оркестра, которым дирижировал Роже Дезормьер. Наиболее яркие страницы в этой коллективной партитуре принадлежат Мийо и Онеггеру. Композиторы создали впечатляющие звуковые картины массовых шествий, огромного революционного порыва народа, штурмующего оплот монархии — Бастилию. Онеггер ввел в партитуру хор, поющий с закрытым ртом. Этим он передает настроение людей, охваченных печалью при виде жертв, томившихся в тюрьме.

В июне 1937 года в Париже собрался Второй конгресс «Народной музыкальной федерации», на котором присутствовали делегаты от многих провинций Франции. Конгресс в своих документах отметил мощный подъем самостоятельного музыкального движения в стране, вовлекшего многих видных композиторов и дирижеров.

Конгресс обратился ко всем музыкантам мира с посланием, подписанным крупнейшими музыкальными деятелями Франции. В послании говорится:

«Нынешнее положение в мире очень серьезно. Силы варварства объединяются, чтобы нанести силам жизни всех стран смертельный удар. Мы протягиваем руку всем музыкантам, которые являются жертвами этой тиранической реакции, и мы приветствуем всех музыкантов, которые за рубежами Франции борются за общие идеалы. Нет более прекрасного и лучшего языка мира и интернационального братства, чем музыка. Этот конгресс должен заложить основу международной сплоченности, которая позволит нам сделать первые шаги к установлению связей с музыкальными организациями других народов и других стран, чтобы выполнить пророческое предначертание музыканта-борца Бетховена: «Обнимитесь, миллионы...»¹.

Работа в Народной музыкальной федерации приносила Онеггеру большое удовлетворение. Его превосходные массовые песни на стихи поэтов-коммунистов Поля Вайян-Кутюрье «Юность» и Леона Муссинака «Тревога» (посвященная антифашистской борьбе испанского народа) звучали на митингах и демонстрациях, в концертах Парижского народного хора.

¹ Бюллетень «L'art musical populaire», апрель. 1939 г., № 15, стр. 7.

В июне 1937 года группа композиторов, примыкавших к антифашистскому Народному фронту, участвует в создании массового спектакля «Свобода», предназначенного для показа на открытом воздухе во время Всемирной выставки в Париже. Среди авторов музыки к этому представлению — композиторы Морис Жобер, Дариус Мийо, Жак Ибер, Анри Совплан, Жермена Тайефер, Марсель Деланнуа, Ролан-Манюэль. Артур Онеггер создал для этого спектакля полную драматизма музыкальную картину «Смерть Жореса», посвященную памяти убитого 31 июля 1914 года пламенного борца против милитаризма, одного из вождей французских социалистов Жана Жореса.

Участие в работе массовых просветительских организаций поставило перед французскими музыкантами новые большие задачи. Впервые близко соприкоснувшись с народом, с его искусством, они осознали роль музыки в общественной жизни, открыли для себя новые источники вдохновения. Годы, непосредственно предшествовавшие второй мировой войне, многому научили французских композиторов, в частности участников бывшей «Шестерки»: воспитали в них чувство гражданской ответственности, показали им путь, по которому должно развиваться подлинно передовое искусство нашей эпохи.

•

С появлением звукового кино Онеггер с живым интересом работает в области киномузыки. Им создано около трех десятков партитур к кинокартинам крупных режиссеров Франции, в том числе к фильмам «Преступление и наказание» (по Достоевскому, 1934), «Отверженные» (по Гюго, 1939), «Пигмалион» (по Шоу, 1938), «Похищение» (на сюжет Ш. Рамюза, 1934), «Капитан Фракас» (по Т. Готье, 1943). Киномузыка ставит, по мнению Онеггера, перед композитором новые проблемы не только технического, но и эстетического порядка. «Звуковой фильм, — писал Онеггер, — может очень хорошо расширить сферу музыки, придав ей конкретный смысл»¹. Работа в жанре киномузыки несомненно спо-

¹ Цит. по книге: Marcel Delannoy. Honegger. Paris, 1953. p. 159.

собствовала обращению Онеггера к конкретной образности, к простоте. Имея в виду широкую массу кинозрителей, неискушенных в музыкальных тонкостях, композитор считал своим долгом искать наиболее верные и действенные средства художественной выразительности.

После совместной работы с Клоделем над ораторией «Жанна д'Арк на костре» между композитором и поэтом установились дружеские отношения. В 1939 году Клодель, вдохновившись знаменитыми фресками немецкого художника XVI века Гольбейна младшего «Образы смерти», написал поэму, проникнутую мрачной религиозно-мистической символикой средневековья. Клодель широко цитирует в своей поэме библейские тексты, средневековые хоралы и заклинания, народные и революционные французские песни. Он вводит в текст голоса святых, латинские молитвы, выкрики и стоны. Весь этот пестрый арсенал поэтических средств в конечном итоге служит автору для утверждения некоего туманного католического постулата: «Помни, человек, что ты лишь песчинка! Помни, человек, что ты лишь дух! Помни, человек, что ты лишь камень, и на этом камне я построил мою церковь!».

Текст Клоделя лег в основу монументального сочинения Онеггера, лучшие эпизоды которого гораздо ближе к острым, отмеченным глубоким психологизмом аллегорическим гравюрам Гольбейна, чем к философски расплывчатой поэме Клоделя.

Оратория «Пляска мертвых» (для чтеца, трех солистов-певцов, смешанного хора и симфонического оркестра) состоит из семи частей, исполняющихся без перерыва. После краткого — всего несколько тактов — оркестрового вступления («Гром и молния») начинается диалог Иеговы и хора мертвецов (без сопровождения), затем следует один из наиболее впечатляющих эпизодов оратории — танец мертвецов, сопровождаемый пением хора, порой переходящим в ритмически организованную речитацию. Из этого все более и более нарастающего движения возникает мелодия революционной «Карманьолы»; с ней сплетаются интонации народной песни «На мосту в Авиньоне» и грозные звучания хорала «Dies irae». Пляска прерывается взволнованной лирической арией баритона, сопровождаемой прозрачными аккордами струнных и парящей где-то наверху мелодией скрип-

ко соло. Вновь слышен голос чтеца, взывающий от имени Иеговы к мертвецам. Композитор чередует аскетически скупые ламентации, построенные на оstinатном движении хоровых и оркестровых голосов, с красивым, мелодически выразительным дуэтом сопрано и контральто; финальная часть начинается простой и суровой песней хора, напоминающей средневековые хоралы. Ораторию завершает печальная фраза сопрано соло на фоне затихающего оркестра.

«Пляска мертвых» представляет собой значительную страницу в творческом наследии Онеггера. Композитору удалось преодолеть мистическую направленность стихов Клоделя и создать музыку, проникнутую ощущением глубокой тревоги за судьбы человечества. Оратория дописывалась в период, когда над Европой уже гремели взрывы авиабомб и залпы орудий, когда перед Францией во весь рост встала угроза фашистского порабощения. Исполненная впервые в Базеле 1 марта 1940 года, оратория «Пляска мертвых» была воспринята аудиторией как своеобразный отклик композитора на мрачные события эпохи, как взволнованный призыв к человечности, к миру на земле.

Онеггер много и охотно писал для симфонического оркестра, доверяя ему свои самые сокровенные музыкальные мысли. Из симфонических работ композитора помимо уже названных следует упомянуть драматическую увертюру к «Буре» Шекспира (1923), очень образно передающую разыгравшиеся силы природы и накал человеческих страстей, симфоническую «Пьесу № 3» (1933, завершающую цикл «Пасифик 231» — «Регби», но на сей раз без программной расшифровки замысла), Первую симфонию (1930), написанную по заказу Сергея Кусевицкого в честь пятидесятилетнего юбилея Бостонского оркестра. В 1946 году появилась трехчастная Четвертая симфония для камерного оркестра, светлая, пасторальная по характеру, не отягощенная гармоническими или полифоническими сложностями. Во второй и третьей частях этой симфонии композитор мастерски варьирует две народные базельские темы (поэтому симфонию иногда называют «Базельской»).

Среди сочинений Онеггера военных и послевоенных лет особое место занимают три симфонии: Вторая, Третья и Пятая — сочинения, в которых в полную силу про-

явились чуткость и душевная сила художника, необычайно остро, порой болезненно остро переживающего события окружающей действительности. В этих симфониях композитор предстает как мастер широких художественно ярких обобщений, отражающих раздумья композитора о судьбах человечества. Музыка симфоний глубоко субъективна по характеру высказывания и эмоциональному содержанию. Отсюда резкая порывистость, экспрессивная острота лирических излияний, драматизм и даже трагизм образов. Во всех трех симфониях в известной мере есть черты программности, однако отнюдь не литературного или сюжетного порядка. Программные замыслы этих симфоний рождены самой жизнью, переживаниями современников.

В октябре 1941 года, в один из самых мрачных периодов в истории человечества, когда гитлеровская военная машина поработила почти всю Западную Европу, когда миллионы людей в оккупированных странах с глубокой тоской расставались с мыслями о свободе, Онеггер заканчивал партитуру Второй симфонии для струнного оркестра с трубой. Весь строй этой музыки, проникнутой мучительной скорбью и сердечной болью, порожден трагическими переживаниями художника-патриота, его думами о судьбах родины, его ненавистью к нацистскому варварству. Вместе с тем композитор нашел в себе веру и мужество закончить симфонию не мрачным видением зла, не криком отчаяния, но торжественной и светлой песней победы. Думается, что этот жизнеутверждающий финал делает неправомерным подзаголовок Второй симфонии «Трагическая», предложенный некоторыми критиками. Если это и трагедия, то трагедия оптимистическая, в которой автор выразил идею преодоления сил тьмы и утверждения веры в конечное торжество света, правды, свободы.

Симфония начинается медленным вступлением, где на фоне высоких струнных звучит многократно повторяемый мотив-жалоба (альт соло):

34 *Molto adagio*

Alto solo



Этот мотив появляется, подобно тяжелой навязчивой мысли, еще много раз на протяжении драматически развивающегося действия первой части симфонии, центральный образ которой — энергичная и угловатая тема, звучащая как грозное напоминание о вражеском нашествии:



Разбросанные в разных регистрах терпко звучащие фрагменты «темы нашествия» вступают в противоборство с широкораспевной мелодией побочной партии. Напряжение постепенно усиливается, и когда оно достигает предела (напоминаю, что симфония написана для одних струнных — труба пока молчит), наступает внезапное оцепенение... Вновь слышатся упорно повторяющиеся жалобные причитания солирующего альта. Но теперь голос альта кажется особенно значительным. Ухо жадно ловит его негромкое звучание, которое доносится сквозь вновь нарастающее неумолимое движение контрапунктирующих голосов. Гнев и горе, мужество и ужас перед страшным врагом — все это выражено в скромном по динамическим возможностям и краскам звучании камерного оркестра. Перед концом первой части мы еще раз слышим упрямый голос альта, интонирующего свою простую, но такую значительную тему.

Вторая, медленная, часть начинается скорбной песней виолончели соло на фоне монотонно и упорно повторяющихся вздохов-стонов остальных голосов. То же движение и те же терпкие гармонии сопровождают новую напевную выразительную тему, звучащую у первых скрипок. После трагических ламентаций второй части финал, казалось бы, вносит луч света. Появляется быстрая скерцообразная тема, напоминающая о движении народного танца. Однако вскоре этот танец приобретает зловещие черты. Размеренные остинатные ритмы вносят в музыку элементы неумолимой механичности. Все сильнее и сильнее запутывается клубок набегающих друг на друга голосов, все больше сгущается атмосфера. И вдруг из этого клубка дисгармонирующих, бьющихся в параксизме отчаяния голосов возникает торжествующая, про-

стая и ясная, в чистейшем ре мажоре песня победы, которую ведет звонкий металлический голос трубы, подержанный скрипками. Трудно передать словами поразительный эффект этого гениально найденного приема! Неудивительно, что исполнение Второй симфонии в городах оккупированной Франции каждый раз становилось событием большого патриотического значения. Даже самые неискушенные слушатели понимали идею произведения: народ победит, враг будет изгнан!



Свидетельством неугасимой веры композитора в конечное торжество народа может стать написанная в 1942 году «Песня освобождения» на слова Бернара Циммера для баритона, смешанного хора и оркестра. Это очень простое по языку произведение впервые прозвучало в освобожденном Париже 22 ноября 1944 года. Дирижировал Шарль Мюнш.

Годы войны и нацистской оккупации Онеггер провел в Париже и в Швейцарии (он был швейцарским подданным). Он участвовал в благородных и смелых действиях французских музыкантов-патриотов, которые под самым носом у оккупантов организовывали концерты и радиопередачи из произведений композиторов, числившихся в черных списках гестапо.

В оккупированном Париже звучали пьесы Мийо, композиторов Жобера и Алена, павших на поле брани во второй мировой войне, «Гимн справедливости» Маньяра, геройски погибшего во время войны 1914 года. Композиторы — участники движения Сопротивления, среди которых были многие виднейшие мастера, сочиняли боевые песни и хоры, издавали в подпольных типографиях ноты, выпускали пластинки.

Онеггер в эти годы, помимо Второй симфонии и «Песни освобождения», написал несколько партитур для спектаклей драматических театров Парижа: к драмам Эсхила, Клоделя, Моракса. Для театра в Монте-Карло он сочинил две картины балета «Шота Руставели» на либретто Сергея Лифаря (совместно с Александром Черепниным).

Вскоре после Освобождения начинается бурное возрождение художественной деятельности во всех городах Франции. Онеггер в 1945 году приступает к сочинению Третьей симфонии, называемой «Литургической», поскольку автор дал каждой из трех частей симфонии латинские названия, принятые в церковном обиходе: *Dies irae* (День гнева), *De profundis clamavi ad te, Domine* (Из бездны взываю к тебе, господи), *Dona nobis pacem!* (Даруй нам мир!). Уже из этих заголовков видно, что в основе симфонии лежит определенный программный замысел, содержание которого раскрыл сам автор в беседе с критиком Бернаром Гавоти:

«Я хотел в этом произведении выразить протест современного человека против нашествия варварства, глупости, страданий, против власти машин и бюрократии, которые душат нас вот уже несколько лет. Я нарисовал в музыкальных образах борьбу, которая происходит в его сердце между слепыми, давящими силами и стремлением к счастью, миру, к божественному покою. Моя симфония — это драма, которая разыгрывается, если хотите, между тремя персонажами, реальными или символическими: горем, счастьем и человеком. Это вечные темы. Я попытался взглянуть на них по-новому!»¹.

Нужно прямо сказать, композитору не удалось в этой очень сильной и глубокой по музыкальному содержанию симфонии дать ответ на волновавший его вопрос о судьбах человечества, об исходе драмы, в которой сталкиваются страшные силы разрушения и вечно живой человеческий дух. Композитор не видит выхода из мрачного тупика, не ощущает животворящих сил, таящихся в народе. Он страстно зовет людей к миру (в этом — идейная концепция симфонии), но, по его собственному признанию, он не знает, каким должен быть этот столь страстно желаемый мир.

«Я не беру на себя ответственность (за этот мир. — *Г. Ш.*), — говорит Онеггер в той же беседе. — Для одних этот мир означает вечный покой, счастье в небесах. Для других — это рай на земле, смиренный рай красоты, простого счастья, о котором мечтают все смертные: «Такой, значит, могла бы быть жизнь»².

¹ Цит. по книге: Willy Tappolet. Arthur Honegger. Genève — Zürich, 1957, p. 243—244.

² Там же, стр. 245.

Первая часть симфонии — *Allegro moderato* — носит подзаголовок *Dies irae*. Композитор использовал здесь все средства экспрессионистского музыкального языка. После громовых фанфар вступления начинается необычайно напряженная, резко диссонантная игра «злых» образов. На слушателя обрушивается ураган жестких, зловещих звучаний, напоминающих об ужасах войны, принесшей неисчислимые страдания миллионам людей. И главная, и побочная партии, и разработка — все подчинено одному настроению, раскрытию непрерывно углубляющегося трагического конфликта. В конце первой части наступает неожиданное затухание звучности. Слышится тихое пение флейты и английского рожка. Сам композитор говорит о том, что этот короткий эпизод рисует появление птицы, «которая оплакивает...».

Во второй части — *De profundis* — композитор несколько разряжает драматическую атмосферу. Это — медленная, печальная музыка раздумий, оплакивания погибших, воспоминаний о тяжелых утратах; она построена на развитии бесконечной и гибкой мелодии. Время от времени слышится суровая тема молитвы *De profundis clavi ad te, Domine* (Из бездны взываю к тебе, господи). И эта часть заканчивается пением птицы — флейты, символизирующей, согласно разъяснению автора, «голубя с оливковой ветвью в клюве — вестника мира в пучине бедствий».

Третья часть симфонии *Dona nobis pacem!* (Даруй нам мир!), по мысли композитора, вновь рисует разгул злых сил — война, милитаризм, шовинизм, обнищание, духовное порабощение. «Нет ничего страшней, чем вакханалия варварства в цивилизованном мире», — говорит в своих примечаниях к симфонии Онеггер. В оркестре слышится тяжкая поступь «марша роботов», выступающих против человека. Грозная, тревожно-напряженная музыка постепенно вырастает до иступленного крика человека «даруй нам мир!»... Наступает эмоциональный перелом. Просветление... Затихает неумолимая поступь «марша роботов». Слышится интонируемая солирующей виолончелью и первыми скрипками нежная, спокойная мелодия, сплетающаяся с легкими узорами флейты. Это опять поет птица, и в этой песне — призыв к миру.

«Литургическая симфония», посвященная Шарлю Мюншу, — одно из немногих произведений западного

музыкального искусства, в котором, хотя и в очень своеобразном преломлении, отражены трагические события военных лет и предшествовавшего им дикого разгула фашистского мракобесия в Западной Европе. В этом отношении Онеггер с его необычайно чутким и нервным восприятием окружающей действительности, с его глубоко прочувствованным, субъективно-страстным отношением к большим социальным проблемам может быть сопоставлен с Дмитрием Шостаковичем; обоих художников объединяет монументальность и драматический пафос симфонических полотен, высокое мастерство музыкальной драматургии, почти всегда обусловленной скрытой программой. Внимательный исследователь несомненно сможет обнаружить и некоторую общность стилистических признаков музыкально-образного мышления двух композиторов, их склонность к использованию «сильно действующих» средств выразительности, острых контрастов, смелых сопоставлений разных жанровых и стилистических пластов.

Трагедия войны и продолжающаяся международная напряженность, идейные шатания и разброд, характерный для значительной части художественной интеллигенции Запада, а также тяжелое сердечное заболевание — все это привело к усилению мрачных пессимистических настроений у Онеггера, все больше и больше терявшего веру в торжество разума, в победу доброго гуманистического начала над злыми силами милитаризма и черной реакции. Неверие в народ и его светлое будущее, покорность судьбе, поиски утешения в религиозном экстазе в значительной мере определили философскую концепцию «Литургической симфонии». Именно в этом слабость Онеггера, не увидевшего за темными тучами военной катастрофы и послевоенной атомной угрозы луча света, идущего из стран социализма, из многочисленного лагеря борцов за мир, за дружбу народов. Именно в этом он оказывается слабее Шостаковича, обладающего непоколебимой верой в силу гуманизма, в победу разума над военной истерией, победу света над мракобесием.

Достаточно познакомиться с некоторыми страницами книги Онеггера «Я — композитор», чтобы почувствовать глубокую безнадежность его взглядов на окружающую действительность. В его рассуждениях звучит мысль о

фатальной неизбежности новой войны, которая приведет к гибели всей мировой культуры в огне атомного столкновения.

Нарисовав страшную картину опустошенной атомными взрывами земли, Онеггер обращается к радиослушателю и читателю: «Действительно ли вы верите, что создатель духовных ценностей, индивидуалист, сможет продолжать жить и посвящать себя своему искусству, сочинять музыку? Тогда для всех будет существовать лишь одна проблема — не умереть с голоду и не замерзнуть! Таково будущее, каким я его вижу, — и оно не за горами»¹.

И дальше:

«Я говорю это без всякой претензии на политические пророчества. Я — человек улицы. Я просто констатирую, что занятие музыкой... не дает нам права строить какие-либо иллюзии относительно будущего и укрыться в башне из слоновой кости»².

Настроения подобного рода нашли свое глубокое отражение в Пятой симфонии (1950), носящей подзаголовок «*Di tre re*», то есть «Симфония трех ре»: все три части симфонии написаны в тональности ре минор, каждая часть заканчивается ударом литавры и *pizzicato* контрабасов на ноте ре. О том, как создавалась симфония, нам рассказал сам Онеггер:

«Я страдал мучительной бессонницей. Чтобы отогнать от себя мрачные мысли, я стал заносить их на бумагу. Так возникли наброски. Соединив их между собой, я заметил, что из них могла получиться симфония; тогда я оркестровал ее!»³.

Симфония получилась предельно мрачной, почти полностью лишенной проблесков света, надежды, веры в будущее. Все три части симфонии — медленная первая, скерцообразная вторая и несущаяся в бешеном урагане третья — по-разному, различными музыкальными «словами» рассказывают об одном — о кошмарных картинах разрушения в прошлой войне, о зловещей угрозе будущих военных катаклизмов, об отчаянии художника, не

¹ Arthur H o n e g g e r. Je suis compositeur, p. 12.

² Там же, стр. 12—13.

³ Цит. по книге: Hélène J o u r d a n - M o r h a n g e. Mes amis musiciens, p. 99—100.

знающего иного решения трагедии, им самим воплощенной в звуках, как только безнадежное смирение и почерпнутое ожидание конца.

«Это — суровая музыка, которая не оставляет места надежде», — так охарактеризовала содержание Пятой симфонии Элен Журдан-Моранж¹.

Первое исполнение симфонии состоялось 9 марта 1951 года в Бостоне под управлением Шарля Мюнша. Через два месяца она прозвучала в Париже: Несмотря на экспрессионистскую жесткость языка и сложность формы, «Симфония трех ре» была с чутким пониманием воспринята аудиторией. И в дальнейшем это сочинение, постоянно включаемое в программы крупнейших оркестров мира (в 1960 году симфония впервые прозвучала в Советском Союзе под управлением Курта Зандерлинга), вызывает неизменный интерес и живой отклик слушателей.

После создания Пятой симфонии Онеггер написал еще несколько симфонических партитур — «Архаическую сюиту» (1951), «Монопартиту» (1951), музыку к драматическим спектаклям — «Царь Эдип» (по Софоклу, 1947) и «С любовью не шутят» (по Альфреду де Мюссе, 1951), «Рождественскую кантату» для баритона, детского и смешанного хоров и органа (1953). Начиная с 1953 года в состоянии его здоровья наступает ухудшение; 27 ноября 1955 года Артур Онеггер скончался.

Онеггер всегда занимал во французской школе самостоятельную, независимую позицию. Музыкант сильной воли и яркой творческой индивидуальности, художник-мыслитель, он прошел большой путь исканий, отмеченный яркими достижениями, но и не свободный от заблуждений, свойственных эпохе и окружению. Сохраняя до конца своих дней теплые, дружеские отношения к бывшим участникам «Шестерки», он умел строго критически относиться к их творческим ошибкам, к теоретическим положениям идеолога группы Кокто. Онеггер болезненно переживал кризисные явления в современном творчестве и в художественной жизни капиталистических стран. Ему были чужды фальшивые лозунги «чистого» искусства, находящегося «над схваткой», далеко от жизненных проблем общества. Талантливый ли-

¹ Hélène Jourdan-Morhange. Mes amis musiciens, p. 100.

тератор и острый полемист, он смело выступал в своих писаниях против идеологов призрачной «свободы искусства» от жизни, призывающих композиторов творить для «немногих избранных».

Свое отношение к задаче художника Онеггер очень ясно выразил в дружеском послании к Пуленку:

«Дорогой мой Франсис, я только что получил твои «Беседы»¹. Я прочел их одним духом. Спасибо. Должен сказать, это чтение меня чрезвычайно сблизило с тобой. Оно еще больше усилило чувство любви к моему верному другу и увеличило восхищение, которое я испытываю к музыканту и человеку, естественно творящему музыку, что тебя так отличает от многих других.

В окружении модных течений, систем, лозунгов, которыми бессильные пытаются обратить на себя внимание, ты остался самим собою с редким мужеством, вызывающим высокое уважение.

Мы с тобой, я это знаю, совсем разные по темпераменту. Но у нас есть общее: любовь к музыке большая, чем любовь к успеху. Занимая противоположные позиции, мы тем не менее выражаем себя в одном направлении.

Ты заявляешь о своей любви к Саги и о своем непонимании Форэ. Я когда-то смотрел на Форэ как на салонного музыканта. Теперь он предмет моего большого восхищения, а Сати я считаю человеком очень точного ума, но совсем лишенного творческого дара. «Делайте то, что я вам говорю, но ни в коем случае не делайте того, что я делаю...»

...Ты не любишь Ван Гога, а я отдам за него всего Тулуз-Лотрека, которым я восхищаюсь, как ты восхищаешься Греко. Все эти расхождения не могут нас различить, но, как мне кажется, наоборот, нас сближают. Разнообразие самая прекрасная вещь в жизни и в искусстве, не правда ли?

Ты не сочтешь меня слишком самонадеянным, если я поставлю себя рядом с тобой, чтобы сказать тебе: мы два «честных человека».

Обнимаю тебя по-братски

твой А. Онеггер».

10 мая 1954 г.

¹ F. Poulenc. Correspondence 1915—1963, p. 221.

В своей первой книге «Заклинание окаменелых», представляющей собрание статей композитора, написанных в разные годы, Онеггер восстает против «окаменелых» музыкальных консерваторов, признающих только искусство прошлых времен и игнорирующих живое современное творчество. Вместе с тем он зло высмеивает некоторых французских музыкантов, погнавшихся за модной в послевоенной Европе додекафонией.

«Если Музыка не хочет ограничиться ролью театрального задника [жизни] мелкого буржуа, она должна вернуться к большим общественным задачам: Шествия, Народные зрелища, Труд на заводах и на полях, Стадионы, Фильмы, Танцы. Она должна помогать Людям жить», — говорит Онеггер¹.

Немало метких суждений разбросано в его уже неоднократно цитировавшейся книге «Я — композитор».

Интересны и вполне актуальны сегодня мысли Онеггера о путях развития современной музыки. Он противник всяких догм и предвзятых теорий в творчестве.

«Я — свободный человек, — пишет композитор, — и хочу пользоваться в своем искусстве всем, что может ему служить. Я сознаю вред и глупость всяких теорий, какими бы они ни были. Живут лишь те произведения искусства, которые создаются с верой и искренностью... Музыка — это искусство, которое доходит до сердца через интеллект и до интеллекта через сердце»².

Онеггер был решительным и последовательным противником додекафонной системы Шёнберга, нашедшей в послевоенные годы немало последователей среди композиторской молодежи Франции. Он пишет в книге «Я — композитор» о деспотических правилах, которыми ограничивают свое творческое воображение композиторы, придерживающиеся этой системы:

«Додекафонисты напоминают мне каторжников, которые, разорвав свои цепи, чтобы быстрее бежать, добровольно привязали к ногам стокилограммовые ядра... Их догма во многом напоминает школьный контрапункт,

¹ Цит. по книге: Marcel Delannoy. Honegger, p. 227.

² Цит. по книге: Bernard Gavoty et Daniel Lesur. Pour ou contre la musique moderne? Paris, 1957, p. 152.

с той, однако, разницей, что цель овладения контрапунктом — добиться гибкости пера и с помощью упражнений развить фантазию, в то время как серийные принципы выдвигаются не как средство, а как сама цель!»¹

Додекафонная «реформа», по мысли самого Шёнберга и его последователей, должна подарить человечеству новый музыкальный язык, идущий на смену «устаревшему» тональному языку. Очень убедительно опровергают эти взгляды слова Онеггера:

«...Язык не стареет, зато слишком часто выплывает мысль композитора. Изношенность словаря — это предлог, выдуманный теми, кто, не имея что сказать обычными словами, пытается изобретать новые слова, чтобы прикрыть бедность своей творческой фантазии. Слово, само по себе не имеет ценности. Фраза — вот что важно. Я не верю в искусственный прогресс, не верю в движение вспять. Поэтому я отношусь с полным скептицизмом к додекафонии... Драма Шёнберга заключалась в том, что он использовал атонализм не из художественной необходимости, но из страха перед тональной системой, иначе говоря из-за своей слабости. Догматическое применение метода Шёнберга привело к «серийной системе», к этой отвратительной серийной продукции, можно прямо сказать — к созданию сложных пьесок, невыносимо скучных и ребяческих. Это не искусство, это — сумма приемов: самое опасное в том, что каждый считает себя способным ими пользоваться»².

И далее: «Мысль о том, что твое произведение рискует оказаться устаревшим, что для того чтобы не выйти из моды, необходимо опережать свою эпоху, иначе говоря, изобретать моду, которая будет господствовать через двадцать лет, представляется мне глупой и дикой. В этих условиях искусство существовать не может»³.

В беседе, опубликованной в книге «За или против современной музыки», Онеггер подчеркивает свое уважительное отношение к суждению демократической аудитории.

¹ Arthur Honegger. Je suis compositeur, p. 138.

² Цит. по книге: Bernard Gavoty et Daniel Lesur. Pour ou contre la musique moderne? p. 152—153.

³ Там же, стр. 153.

«Мой вкус и мой труд всегда были направлены на то, чтобы писать музыку, понятную широким массам слушателей и в то же время свободную от банальности, чтобы заинтересовать меломанов. Можно и должно обращаться к большой публике без всяких скидок, но и без тумана. Вот почему довольно значительное число моих сочинений находит отклик у широкой аудитории: я имею в виду «Царя Давида», «Юдифь», «Пляску мертвых», «Жанну д'Арк на костре»...»

Каждый год после кончины Онеггера приносит новые и новые свидетельства растущей славы этого выдающегося мастера. Его музыка занимает сегодня одно из видных мест в современном репертуаре. Все яснее вырисовывается значение этого композитора в истории новой французской музыки, в развитии высоких и славных традиций гуманистического искусства.

Глава пятая

Дариус Мийо

Эпоха, непосредственно следовавшая за окончанием первой мировой войны, не только выдвинула ряд новых композиторских имен и новые художественные течения, но и внесла большие перемены в сознание музыкальной аудитории, постепенно приспособлявавшейся к новым веяниям в искусстве.

На парижской симфонической эстраде все чаще звучат сочинения современных авторов, шире открывают свои двери притоку свежих сил и музыкальные театры.

Однако публика далеко не всегда приемлет новое. По-прежнему премьеры музыкальных спектаклей превращаются в бурные стычки между сторонниками разных взглядов на искусство. Эти ставшие почти традицией «скандалы премьер», создавая атмосферу сенсации, в известной мере способствуют укреплению позиций нового искусства.

Само понятие «нового искусства», утвердившееся после войны в музыкальном обиходе Запада, в отличие от понятия «современное искусство», как бы подчеркивает оппозиционное отношение молодых художников к искусству, существовавшему в мире до их прихода. Молодые отменяют «старое» и утверждают «новое». Эстетические предпосылки этого движения покоятся на отрицании классического, романтического и импрессионистского искусства, на общих требованиях «независимости» и «поисков искусства сильного и простого»; никакой положительной программы его участники не выдвигали.

В то же время в концертной и театральной жизни Франции продолжают укрепляться позиции мастеров старшего поколения. На симфонической эстраде значительно чаще, чем до войны, звучат пьесы Дебюсси, Равеля, Дюка, Шмитта, Русселя, д'Энди. Взоры театральных деятелей все чаще обращаются к сочинениям французских композиторов XX века. Огромным престижем пользуется творчество Стравинского, горячий интерес вызывают сочинения молодого Прокофьева, представившего на суд парижской публики свои партитуры: «Скифскую сюиту», «Семеро их», балет «Шут», фортепианные произведения.

На сцене ряда театров утверждается хореографический спектакль, порой далекий от традиций балетной классики: балет с вокальными ролями, мимодрама с хорами, драматическими монологами и диалогами: «Рождение лиры» Русселя, «Орфей» Дюкасса, «Сократ» Сати, «Персефона» Стравинского. Возрождается давно забытый жанр оперы-балета типа «Падмавати» Русселя и «Дитя и волшебство» Равеля. Усиленно экспериментируют в области новых музыкально-сценических форм композиторы «Шестерки».

Напомним еще раз, что знаменитая «Шестерка», в которую волей критика Анри Колле были зачислены Онеггер, Мийо, Орик, Пуленк, Дюрей и Тайефер, не являлась объединением композиторов, придерживавшихся единых идейно-эстетических взглядов, но представляла собой просто группу музыкантов, подружившихся еще со школьной скамьи и продолжавших встречаться, прослушивать сочинения друг друга, обмениваться мнениями о современном искусстве.

Самим участникам «Шестерки» приходилось не раз опровергать взгляды некоторых критиков на это чисто дружеское объединение как на некую «музыкальную партию» или «школу», преследующую определенные художественные цели, придерживающуюся единых эстетических принципов.

В 1923 году Дариус Мийо на страницах журнала «*Congrès musical*» писал:

«Рассказывают, что мы основали «Шестерку» как основывают клуб или социалистический профсоюз, что мы организованы финансово, что мы платим директорам оркестров и театров, чтобы нас играли... С другой сторо-

ны, утверждают, что мы все шестеро являемся учениками Эрика Сати, что мы следуем определенной эстетике, выработанной Жаном Кокто».

Не без раздражения Мийо опровергает все эти домыслы, говоря о полной независимости художественных взглядов каждого из членов группы, объединенных только дружескими чувствами.

Действительно, и по направленности творческих поисков, и по отношению к проблемам наследия почти все участники «Шестерки» резко отличались друг от друга. Особенно ярко заметно это отличие при сопоставлении творческого облика Артура Онеггера и Дариуса Мийо — композиторов разного художественного темперамента, разных творческих взглядов.

Мийо в группе «Шести» в молодые годы занимал наиболее радикальные позиции. Он больше других своих товарищей был склонен к экспериментированию в области формы и языка, к нарушению традиций классического искусства. Обладая южным, «средиземноморским» артистическим темпераментом, Мийо часто оказывался на противоположных позициях с Онеггером — музыкантом, по своим художественным симпатиям близким классической германской школе. С юных лет Мийо ищет пути обновления музыкального языка в политонализме. Онеггер никогда не изменяет принципам тональной музыки.

Мийо написал автобиографическую книгу, которая дает довольно полное представление о творческом пути и эстетических взглядах композитора. Эта книга «*Notes sans musique*», законченная в 1948 году и изданная в Париже в 1949 году, представляет собой очерк, в котором живо отражены не только события и факты из жизни самого Мийо, но и картины музыкальной жизни Франции целой эпохи¹.

Важным источником информации о становлении и развитии творческих принципов Мийо может служить другая книга — «Беседы с Клодом Ростаном» («*Entretiens avec Claude Rostand*», 1952), представляющая собой ответы композитора на вопросы критика Ростана.

¹ В 1963 г. вышло в свет второе издание этой книги, где повествование доведено до лета 1962 г.

В этих беседах Мийо указывает на прочные внутренние связи своего творчества с французскими национальными традициями, с линией Куперена, Рамо, Берлиоза, Бизе и Шабрие. Особенно дорог композитору мир образов, связанный с его родным Провансом, со Средиземноморским побережьем.

Выходец из еврейской семьи, предки которой издавна жили на юге Франции, Дариус Мийо родился и провел юные годы в городе Экс-ан-Прованс. Дата его рождения — 4 сентября 1892 года. Начав изучение музыки в раннем возрасте, в десять лет Мийо уже исполнял партию второй скрипки в струнном квартете, собирающемся регулярно у его родителей по пятницам и субботам. Семнадцати лет Мийо поступает в Парижскую консерваторию в класс скрипки профессора Бертелье. Вскоре начинаются занятия по гармонии, контрапункту и композиции — у Ксавье Леру, Поля Дюка, Андре Жедальжа и Шарля Видора. В классе Жедальжа Мийо встретился с Онеггером; молодые люди много музицировали, вместе читали партитуры в библиотеке консерватории, вместе ходили на симфонические и камерные концерты и в оперу. Так завязалась тесная дружба, продолжавшаяся до самой кончины Онеггера.

К числу сильнейших музыкальных впечатлений юности Мийо, по его словам, относит концерты Эжена Изаи и Рауля Пюньо, в которых звучали сонаты для скрипки и фортепиано Бетховена, и вечера Марии Олениной-д'Альгейм, исполнявшей в сопровождении Альфреда Корто песни Мусоргского.

«Эта музыка (Мусоргского.—Г. Ш.),—пишет Мийо,—произвела на меня такое впечатление, что я немедленно приобрел партитуру «Бориса Годунова»¹.

Мийо внимательно изучал музыку Дебюсси и Равеля, посещал концерты Schola cantorum, в которых звучали произведения Сезара Франка, Венсана д'Энди, Деода де Северака, Шарля Борда.

С особым интересом молодой композитор знакомится с операми Вагнера. Однако здесь его постигает разочарование. По словам Мийо, ему претит «претенциозность и вульгарность» «Парсифаля», он скучает на «Тристане и Изольде».

¹ Darius Milhaud. Notes sans musique, p. 33.

«Я не сразу стал отдавать себе отчет в том, что мое латинское сердце просто не могло приспособиться к этому философски-музыкальному языку, к этому мистико-гармоническому, жестяному, по существу своему помпезному искусству, где «лейтмотивы» являются своего рода тематическим «гидом», помогающим публике... всякий раз определять, «где мы сейчас находимся»,— все это представлялось мне ребячеством»¹.

Тем не менее Мийо приобрел клавиры всех опер Вагнера, хотя и не испытывал соблазна, по его словам, их играть. «В то время как «Пеллеас» и «Борис Годунов» были моими настольными партитурами»²,— пишет Мийо.

Мийо усердно посещает спектакли Русского балета, особенно восхищается «Половецкими плясками» и «Шехеразадой» и, конечно, подпадает под очарование первых балетных партитур Стравинского, которого он называет «самым большим музыкантом нашего столетия».

Опера Равеля «Испанский час» вызывает критическое отношение Мийо; с тех пор как он сам пишет, он остается в оппозиции к Равелю, хотя и признаётся, что в своей нелюбви к автору «Дафниса» часто бывает несправедливым.

Первые удачные опыты сочинения музыки относятся к 1911 году. Это Шесть песен на стихи Франсиса Жамма и соната для скрипки с фортепиано, которые композитор пометил первым и третьим опусами. За сонатой последовал струнный квартет, затем две оркестровые сюиты, первые наброски оперы «Заблудшая овца». Так начался чрезвычайно продуктивный творческий путь композитора, создавшего свыше четырехсот опусов во всех формах и жанрах музыкального искусства.

1917—1918 годы Мийо проводит в Южной Америке в качестве личного секретаря поэта и дипломата Поля Клоделя, бывшего послом Франции в Бразилии. В 1919 году Мийо возвратился на родину. Он привез с собой не только множество ярких впечатлений от встреч с новыми людьми, от знакомства с природой, городами и селениями этой экзотической страны, но и ряд готовых сочинений, навеянных образами Бразилии, ее богатым самобытным фольклором. В своих мемуарах

¹ Notes sans musique, p. 31.

² Там же, стр. 32.

композитор рассказывает о незабываемых впечатлениях, полученных им во время грандиозного карнавала в Рио-де-Жанейро, длящегося в течение шести недель и сопровождающегося веселыми песнями и плясками.

Непосредственным результатом пребывания в Бразилии явились пронизанные ритмами и интонациями бразильских народных мелодий партитуры балетов: эксцентрического («Бык на крыше») и мистико-эротического («Человек и его желание»), а также цикл эффектных фортепианных пьес «Бразильские города». Элементы бразильского фольклора можно обнаружить и в сочиненных позже балетах «Сотворение мира» и «Салат». В Рио-де-Жанейро были написаны опера «Эвмениды» (по Эсхилу, в свободном переводе Клоделя), а также ряд симфонических пьес, среди которых надо упомянуть серию «Маленьких симфоний».

В Париже Мийо застал много перемен. В поэзии царили Гийом Аполлинэр, Блез Сандрар, Макс Жакоб, Жан Кокто и другие представители течений сюрреализма и кубизма. Такая же картина наблюдалась в области изобразительных искусств. На многочисленных выставках нового искусства рядом с Дереном и Матиссом соседствовали Пикассо, Брак и Леже. Бурно развивалось новое течение и в музыке.

Мийо очень чутко воспринял зовы новой эпохи. Молодой музыкант, устремленный в будущее, он не видел путей в развитии эстетических тенденций импрессионистского искусства. В одном из своих высказываний 1937 года он вспоминает:

«Когда я начал писать музыку, я сразу почувствовал опасность следования по дорожкам музыкального импрессионизма. Столько туманностей, ароматных ветерков, фейерверочных ракет, сверкающих ожерелий, дымов, истомы отмечали конец эпохи, слащавость которой вызвала во мне непреодолимое отвращение»¹.

Композиторская молодежь активно продвигала свои сочинения, организуя всевозможные концерты-выставки в различных, порой очень мало приспособленных для этого, помещениях. Горячо встреченный своими товарищами по консерватории, Мийо охотно присоединился к этой деятельности, представив на суд парижских цени-

¹ Цит. по книге: Jean R o y. Musique Française, p. 209.

телей нового искусства ряд сочинений, написанных в годы пребывания за границей.

Среди молодых композиторов Мийо с его дерзкими опытами в сфере политонализма оказался наиболее «крайним» и самым «скандальным». В своей книге Мийо очень охотно рассказывает об атмосфере скандалов, окружавшей почти каждую премьеру его сочинений в 20-е годы. Он тогда воспринимал эти стычки с публикой как должное, как свидетельство его радикализма, его творческой независимости.

Дружба с Сати, носившимся тогда с новой придуманной им теорией «меблировочной музыки», способствовала возникновению у Мийо эксцентрического замысла — написать цикл песен для голоса с инструментальным ансамблем на сугубо прозаический текст каталога сельскохозяйственных машин.

«Я положил на музыку,— пишет Мийо,— описания машин, взятые из каталога, который я принес в 1913 году с выставки сельскохозяйственных машин... Я был так увлечен красотой этих огромных мегаллических разноцветных насекомых — великолепных современных братьев плуга и косы,— что мне пришла мысль воспеть их... Я написал небольшую сюиту для голоса и семи солирующих инструментов в стиле моих «Маленьких симфоний» со следующими названиями [номеров]: Сенокосилка, Сноповязалка, Жатка-лобогрейка, Сеялка-борона, Сеносушилка...»¹.

Ссылка на стиль «Маленьких симфоний» свидетельствует о политональной манере письма, что, впрочем, в данном замысле, сознательно ангинозическом, может оказаться уместным. Тем не менее публика восприняла этот опус как очередной вызов, и композитор мог зарегистрировать еще один «скандал премьеры».

Стремление расширить арсенал выразительных средств гармонии и полифонии приводит молодого Мийо ко все более дерзким опытам в области политонального письма, например в опере на сюжет Эсхиловых «Эвменид».

24 октября 1920 года в Париже под управлением Габриэля Пьерне состоялся концерт, в котором прозвучали симфоническая сюита Мийо, составленная из му-

¹ Notes sans musique, p. 139.

зыки к драме Клоделя «Протей», и «Интерлюдии» Онеггера к пьесе Макса Жакоба «Смерть св. Альмеены». По свидетельству Мийо, исполнение фуги из его сюиты вызвало «неописуемый скандал, настоящую баталию, во время которой органист собора Победы г-н Франк получил пощечину от Дюрея. Оркестра уже не было слышно; страшный шум все усиливался; вмешалась полиция. Муниципальные гвардейцы начали освобождать от публики кресла балкона. Я имел удовольствие видеть, как два полицейских «выводили» критика [журнала] «Ménestrel» г-на Бранкура»¹.

Подобные «манифестации», как их называет Мийо, имели место и во время исполнения его пяти этюдов для фортепиано с оркестром, написанных в «агрессивном» политональном стиле, оперы «Заблудшая овца», поставленной на сцене театра Опера́ комик, и многих других сочинений этого периода.

Конечно, с годами вкус к «эпатированию» публики прошел, стиль музыки Мийо, оставаясь оригинальным и далеким от академической успокоенности, претерпел большие изменения. В своих зрелых произведениях композитор все дальше отходит от крайностей политонализма, его поиски направляются в более плодотворное русло эмоциональной выразительности и народности.

Мийо много путешествует, посещает Соединенные Штаты Америки, Испанию, Польшу, Италию, Австрию, Турцию, Ирак, Ливан, Египет. В марте 1926 года Мийо приезжает в Советский Союз, где выступает в ряде концертов из своих произведений. Вместе с ним в качестве солиста-пианиста едет друг Мийо — композитор и пианист Жан Вьенер.

Мемуары Мийо содержат несколько живописных страниц, посвященных этому путешествию. Композитор рассказывает о встречах с советскими деятелями искусств, в том числе с Игорем Глебовым (Б. Асафьевым), Г. Поповым, В. Дешевым, А. Каменским. Французские музыканты посетили в Ленинграде и Москве оперные спектакли «Борис Годунов», «Любовь к трем апельсинам» и «Руслан и Людмила», слушали выступления Персимфанса (оркестра без дирижера), по приглашению В. Мейерхольда побывали на репетиции «Ревизо-

¹ Notes sans musique, p. 120.

ра», смотрели спектакль «Рычи, Китай». Мийо ярко запомнилась встреча в Ленинграде с «юным музыкантом в больших очках», который показал ему свою симфонию. Это был девятнадцатилетний Дмитрий Шостакович.

В Москве Мийо и Вьенер также встречались с советскими музыкантами, бывали в концертах, посещали музеи и картинные галереи.

В период между двумя войнами Мийо продолжает сочинять с необычайной интенсивностью и быстротой. Из-под его пера выходят партитуры опер «Несчастья Орфея» (1924), «Эсфирь из Карпантра» (1925), «Бедный матрос» (1926), три одноактные оперы — «Похищение Европы», «Покинутая Ариадна» и «Избавление Тезея» (1927), большие оперы — «Христофор Колумб» (1928), «Максимилиан» (1930), «Медея» (1938); балеты — «Салат» (1924), «Голубой экспресс» (1924), «Сновидения» (1933); музыка к драматическим спектаклям, десятки разнообразных симфонических пьес, скрипичный концерт, концерт для альта с оркестром, десять струнных квартетов, множество камерных ансамблей для различных инструментов, фортепианных пьес, песен и хоров. Поражает жанровое и тематическое разнообразие: от высокой греческой трагедии до фривольной комедии-фарса, от сложнейших полифонических и политональных инструментальных ансамблей до простых и гармонически ясных пьес на народном материале.

Вместе со своими товарищами по группе «Шести» Мийо принимает действенное участие в работе Народной музыкальной федерации Франции с первых дней ее основания. Он сочиняет выразительную оркестровую пьесу «Вступление и похоронный марш» для революционной эпопеи Ромена Роллана «14 июля», пишет превосходный хор без сопровождения на стихи Шарля Вильдрака «Рука, протянутая всем», впервые исполненный в 1937 году в Париже Парижским народным хором на Всемирном конгрессе Ассамблеи против расизма и антисемитизма:

...Руки, протянутые всем — мужчинам и женщинам,
которые рядом с тобой на земле,
в которых ты узнаешь себя.
Да будут благословенны их очаги,
Да прославится их труд, их мечты, сбывающиеся в мире и любви.

MAIN TENDUE A TOUS Hymne pour Choeur à Capella

Paroles de
CHARLES VILDRAC

Musique de
DARIUS MILHAUD

Soprano *mf*

Contralto

Ténor *mf*

Basse

En tout lieu de la terre, Ou monte u . ne fu .
L'homme ain . si que l'oi . seau A vain . cu la dis .
Peu . ples de . li . vrez . vous de vos hom . mes de

S.

C.

T.

B.

. me . e . Ou tinte et bat l'en . clume, Où serpe . nte un che .
. tan . ce, Sur les rou . tes du monde A mil . le car . re .
proie, De vos a . ven . tu riers, De ces fous cri . mi .

S.

C.

T.

B.

. min Hom . me, tu trou . ve . ras d'aut . res hom . mes tes
. fours Les peu . ples de par tout se croi . sent et s'as .
. nels Qui fon . dant leur pou . voir sur l'or gueil (et la

S. *mf*

C. *mf*

T. *mf*

B. *mf*

frères Com.me toi la.bou.rant construi.sant et chan.tant
 sem.blent Ay.ant me mes es.poirs souf.frant me mes ri.gueurs
 haï.ne Ven.lent aux na.ti.ons l'a.me de la tri.bu.

S. *mf*

C. *mf*

T. *mf*

B. *mf*

S'ils n'ont pas ton par.ler, ta cou.leur ta con.tu.me lis
 Qu'ils soient donc com.me fleurs en un bou.quet mé.lé.es Fleurs
 Peuples re.trou.vez force et rai.son pour a.bat.tre Tout

S.

C.

T.

B.

por.tent com.me toi leur ame dans leurs y.eux
 de tons les jar.dins mais de me.me sai.son
 ce qui per.se.cute et tout ce qui de.truit

S
C
T
B

Ils por.tent com.me toi les si.gnes de l'es.pe.
Cha.cu . ne s'aug.men.tant de la beau.te des au.
Tout ce qui di.mi.nue et tout ce qui sé.pa.

S
A
C
T
B

. ce Et leurs pe.tits en.fants Pleu.rent com.me les tiens.
. tres Cha.cu . ne com.ple.tant la com.mu.ne beau.té.
. re Et que croisse par tout l'ar.bre de li.ber.té.

REFRAIN

S
C
T
B

Main ten.due a tous, hom.mes et fem.mes A.vec

qui tu es sur la ter.re En eux re.con.nais.toi

Que leur foy.er soit bé.ni, Quesoient lou.es leur la.beu.ret,leur

re.ve A.ccom.pli dans la paix et l'a.mour.

mp *sf*

Наряду с Кекленом, Онеггером, Ориком, Дюреем, Лушером, Жобером и другими передовыми композиторами Франции он делает обработки народных песен разных провинций Франции для собрания грамзаписей, выпускаемых прогрессивной фирмой «Le Chant du Monde».

В 1936 году появляется «Провансальская сюита» для большого симфонического оркестра, представляющая собой свободную обработку народных песен родного Мийо Прованса.

По собственному признанию, Мийр рассматривает фольклорные источники (французская, латиноамериканская, негритянская, еврейская народная музыка) как «исходный пункт» творчества. Он не считает себя связанным ни характером, ни стилем данной народной мелодии. Так, песни Прованса явились лишь поводом для создания симфонической пьесы, проникнутой духом народного искусства. Гармонический язык «Провансальской сюиты» сохраняет все особенности индивидуально-го стиля Мийо, вплоть до использования местами политональных созвучий.

Вот как, например (ля мажор + ре мажор), гармонирует Мийо начальную тему, отличающуюся ясным ладовым и ритмическим строением:



Война республиканской Испании против фашистских захватчиков, непрерывно нараставшая угроза нацистской агрессии создавала напряженную, предгрозовую атмосферу в жизни трудящихся масс Франции. Тем не менее французское правительство сочло своевременным организовать в 1937 году в Париже чрезвычайно пышную Международную выставку, прилекшую множество участников и посетителей со всех концов земного шара. В украшении павильонов выставки приняли участие крупнейшие художники во главе с Пикассо, который создал знаменитое панно «Герника», отражающее

трагедию испанского городка Герники, уничтоженного гитлеровскими воздушными бандитами.

Хорошо было представлено на выставке народное и профессиональное искусство разных стран. С огромным успехом выступал в эти дни в Париже Краснознаменный ансамбль песни и пляски Красной Армии под управлением А. В. Александрова.

«СССР прислал нам великолепный хор,— писал в газете «*Se soire*» композитор Жан Вьенер.— Эти люди, когда поют, полны веселья, мгновенно передающегося аудитории... Удивительная жизнерадостность и красота песен, гибкость хора, большое мастерство его дирижера обеспечили Ансамблю триумфальный успех».

Группе французских композиторов было поручено создание музыкальных фресок для праздничных мероприятий выставки. Мийо написал музыку к «Празднику света», завершавшуюся торжественной песней на стихи Клоделя.

В этом же году Мийо сочинил эффектную, построенную на танцевальных ритмах жанровую сюиту для двух фортепиано «Скарамуш». Это одно из самых известных произведений Мийо возникло из театральной музыки, написанной в 1937 году для парижского театра «Скарамуш» к спектаклю «Лекарь поневоле» Мольера. Получив заказ на пьесу для двух фортепиано, Мийо взял за основу для двух первых частей трехчастной сюиты материал из своей сценической музыки к пьесе Мольера. Третья часть основана на материале его музыки к драме Сюпервьеля «Боливар». Однако писал он сюиту с большой неохотой, о чем и рассказывает в своих мемуарах. Когда издатель Дейсс предложил Мийо опубликовать эти пьесы, композитор отсоветовал ему:

«Никто их не станет играть». Но мой издатель,— пишет далее Мийо,— обладал особым характером: он издавал только то, что ему нравилось...»¹.

Так сюита для двух фортепиано «Скарамуш» вышла в свет и вскоре стала излюбленным номером в репертуаре всех фортепианных дуэтов мира. И это не случайно. Музыка всех трех частей захватывает при первом же знакомстве замечательным ритмическим напором, яркой мелодикой, увлекательной танцевальной сти-

¹ Notes sans musique, p. 258—259.

хий. Темпераментным плясовым пьесам — первая и третья части — противостоит прелестная средняя часть «Modégé», меланхоличная, задумчивая музыка песенного склада.

Перед самым началом второй мировой войны на сцене Оперá комик были поставлены оперы Мийо «Эсфирь из Карпантра», «Бедный матрос» и балет на музыку «Провансальской сюиты» с декорациями Андре Маршана. Симфонические пьесы и инструментальные концерты Мийо все чаще и чаще появляются в программах концертов лучших парижских оркестров и солистов.

Война застала Мийо в его родном Экс-ан-Провансе. В течение нескольких месяцев после объявления войны ничего существенного не происходило, и некоторые недалековидные французы, слишком понадеявшиеся на укрепления пресловутой линии Мажино, стали называть ее «смешной войной».

«Единственный враг, с которым приходилось сражаться на фронте,— иронизирует Мийо,— была скука. Отосюду раздавались требования присылать карты, шашки и радиоприемники для солдат, которых ими не вооружили. Один капитан, находившийся на линии Мажино, направил жене отставного генерала просьбу прислать игры: «Это ваши лото выиграют войну»,— писал он. А между тем именно в эти дни моторизованные части, пикирующие бомбардировщики растерзали Польшу»¹.

После первых потрясений, связанных с начавшейся войной, многие французские деятели искусств вернулись к обычной работе, рассчитывая, очевидно, на мирный, спокойный исход событий. Вернулся к прерванной было творческой деятельности и Мийо.

В конце 1939 года композитор закончил Первую симфонию, написанную по заказу Чикагского симфонического оркестра в связи с намечавшимся в 1940 году празднованием его пятидесятилетнего юбилея. Парижская Гранд оперá готовила к постановке оперу Мийо «Медея». Заботы о предстоящей премьере вытесняли тревожные мысли о войне. 9 мая Мийо присутствовал на премьере своей оперы в Париже, собравшей элегантную и благожелательно настроенную аудиторию.

¹ Notes sans musique, p. 298.

В вечер премьеры, вспоминает Мийо, в зрительном зале «были слышны глухие удары зенитной артиллерии. Наутро мы узнали о начале вторжения в Голландию... Развернулась битва за Францию...»¹.

В течение двух недель армии союзников были разгромлены. Франция была порабощена гитлеровской Германией. Париж оккупирован. Правительство предателя Петена обосновалось в Виши.

...После многих тревожных испытаний и трудностей Мийо с женой и сыном удалось перебраться в США.

Здесь Мийо встретил некоторых друзей-музыкантов, писателей, художников, артистов,— бежавших, как и он, из порабощенных нацистами стран Европы.

Список работ композитора, созданных за годы пребывания в Америке, чрезвычайно велик: опера «Боливар» (1943), балеты «Колокола» (по Эдгару По, 1945) и «Весенние игры» (1944), Концерт для двух фортепиано, Концерт для кларнета с оркестром, Концерт для виолончели с оркестром, Третий фортепианный концерт, Концерт для губной гармоники с оркестром, Второй скрипичный концерт, Концерт для маримбы с оркестром, четыре струнных квартета, несколько сонат для разных инструментов. В числе симфонических произведений этого периода следует назвать Вторую и Третью симфонии, «Opus americanum № 2», «Французскую сюиту» на материале народных песен Нормандии, Бретани, Иль де Франса и Эльзаса-Лотарингии, два симфонических марша. К этому надо добавить «Карнавал в Новом Орлеане» и «Бал на Мартинике» для двух фортепиано, в которых использованы фольклорные темы.

Вернувшись в 1946 году на родину, Мийо занял пост профессора композиции Национальной консерватории в Париже. Однако он не порвал своих связей с Америкой: он преподает композицию в калифорнийском Миллс-колледже (композитор чередует по годам свое пребывание в США и в Париже).

Мийо принадлежит к числу композиторов, чей творческий стиль не так просто поддается однозначному определению. Он не чувствует себя связанным какими-либо обязательствами перед господствующими течениями, модными теориями, техническими новшествами.

¹ Notes sans musique, p. 301—302.

Даже в молодые годы, когда вместе со своими товарищами по «Шестерке» он пытался утверждать новые каноны искусства, в его экспериментах не было проявления догматизма. Политонализм? Да. Но наряду с этим композитор сочинял сочные по колориту, вдохновленные народной бразильской тематикой пьесы для фортепиано и для оркестра, ясные по рисунку, выразительные песенные мелодии, часто не без фольклорных заимствований. Разговоры о необычайной продуктивности Мийо уже давно стали, так сказать, хрестоматийным достоянием. Но поражает не только нескончаемый, почти не поддающийся охвату, поток сочинений. Поражает и исключительное разнообразие тематики, жанров, литературных источников, философских и эстетических тенденций. Он писал и продолжает писать для самой квалифицированной аудитории камерных собраний, он писал и продолжает писать и для широкой демократической публики, совсем не искушенной в тонкостях современной композиторской техники.

Вот эта широта творческого диапазона, искреннее стремление служить своей музыкой людям, нести им радость — важнейшая черта музыкальной биографии художника-гуманиста Дариуса Мийо. К какому бы его сочинению мы ни обратились, мы всегда почувствуем в нем личность композитора, его любовь к жизни, веру в человека, проявляющиеся и в лирике, и в драме, и в озорной буффонаде, и в массовых жанрах.

В «Беседах с Клодом Ростаном» Мийо делится мыслями о своем творчестве. Он решительно отвергает все попытки критиков определить временные этапы его творческого пути: «...первая манера», «вторая манера», «третья манера» и так далее. ...Я не вижу у себя ничего подобного,— говорит Мийо.— Скорей я замечаю ряд различных направлений, которые возникают поочередно одно за другим в соответствии с творческими задачами»¹.

По мнению Мийо, это, во-первых, оперы, во-вторых, камерная музыка, затем музыка симфоническая и музыка виртуозная. Заметное место в его творчестве занимают сочинения для солирующих инструментов, музыка

¹ Darius Milhaud. Entretiens avec Claude Rostand. Paris, 1952, p. 74.

развлекательного характера, музыка балетная, затем музыка, вдохновленная фольклором, и, наконец, музыка, стилизованная в классическом духе. Произведение, относящееся к какой-либо из этих категорий, сочинено в соответствии с техническими и художественными требованиями данного жанра. Композитор категорически возражает против того, чтобы подымать значение одного вида музыки за счет принижения другого. Он убежден в том, что все жанры, все виды музыки хороши, все имеют право на существование, кроме музыки бесцветной и скучной.

Перу Мийо принадлежит четырнадцать опер и пять партитур больших музыкально-сценических произведений (музыка к трагедиям Эсхила «Эвмениды», «Агамемнон» и «Хоэфоры», музыка к трагедии Клоделя «Протей», к его же драмам «Благовещение» и «Мудрость»). Сопоставляя музыкальный язык оперных и музыкально-сценических произведений Мийо, можно говорить о существовании «параллельных линий» и в пределах одного вида музыки (чрезвычайно сложный, политональный материал «Эвменид» и «Хоэфор» и выразительный, в духе французских народных песен мелодический язык оперы «Бедный матрос»).

Особое место в оперном творчестве Мийо занимают три оперы на американскую тематику — «Христофор Колумб» (либретто Поля Клоделя). «Максимилиан» (либретто Армана Люнеля по Ф. Верфелю) и «Боливар» (либретто Мадлены Мийо по Ж. Сюпервьелю).

В «Колумбе» композитор широко использует приемы ораториального письма, где хор играет не менее важную роль, чем солисты.

Либретто Клоделя, очень далекое от жизненной правды, истолковывает исторический факт открытия Америки в сугубо мистическом духе: Колумб своим открытием соединяет две разобщенные половины человечества вопреки воле богов Западного полушария, которые делают все, чтобы помешать «посланцу христовой церкви» достигнуть берегов Америки...

Премьера оперы состоялась 5 мая 1930 года в Берлине, дирижировал Эрих Клайбер. Важным элементом спектакля был киноэкран, на котором по ходу действия проецировались различные экзотические пейзажи и картины разбушевавшейся морской стихии.

Чрезвычайная сложность музыкального языка, нередко политонального строения, вызвала необходимость проведения ста хоровых и двадцати четырех оркестровых репетиций. Ряд эпизодов построен на хоровом скандировании слов в строго определенном ритмическом рисунке — эффект, примененный уже ранее Мийо в «Хоэфорах».

В качестве основы для либретто оперы «Максимилиан» Мийо взял драму австрийского писателя Франца Верфеля «Хуарес и Максимилиан», воспроизводящую историю франко-англо-испанской интервенции в Мексике в 1861 году, насильственного воцарения там марионеточного правительства во главе с австрийским эрцгерцогом Максимилианом Габсбургом. В 1867 году Максимилиан был свергнут и казнен восставшим народом. В этой опере Мийо использовал ряд подлинных повстанческих песен времен гражданской войны в Мексике. Тем не менее общий характер звучания музыки, насыщенной острыми диссонансами и политональными гармониями, оказался, как пишет критик Рене Дюмениль, «невыносимо монотонным». Премьера «Максимилиана» 6 января 1932 года в парижской Гранд оперá не принесла автору успеха.

Как вспоминает Мийо, пресса «словно сорвалась с цепи. Меня рвали на части, поносили, смешивали с грязью»¹.

Третья «американская» опера Мийо — «Боливар» — была закончена в 1943 году в США. Посвященная жизни и политической деятельности Симона Боливара (1783—1830) — одного из вождей восстания народов Латинской Америки против испанского колониализма, — опера эта, по словам Мийо, своим сюжетом отвечала его мыслям о свободе, его мечтам об освобождении родины.

Либретто оперы, написанное женой композитора Мадленой Мийо, придало романтический характер образу главного героя драмы: после смерти любимой жены Симон Боливар решает посвятить себя борьбе за освобождение родины от чужеземных захватчиков. Он добивается освобождения негров от гнета рабства, организует угнетенный народ в революционную повстанческую

¹ Darius Milhaud. Notes sans musique, p. 240—241.

армию и, в результате одержанной победы над испанцами, завоевывает свободу и национальную независимость для Латинской Америки. Однако раздоры в лагере повстанцев и заговор ставленников испанских завоевателей приводят к изгнанию Боливара. Опера кончается сценой появления перед Боливаром духа покойной жены, несущей ему примирение с печальной судьбой изгнанника.

Мийо написал сильную музыку, проникнутую горячим чувством, местами захватывающую своим драматизмом. Впечатляет сцена, когда испанский генерал заставляет женщин, оплакивающих убитых повстанцев, танцевать с испанскими солдатами. В то время как оркестр на сцене играет мелодии народных испанских танцев XVIII века, основной оркестр трагическими акцентами раскрывает душевное состояние несчастных жертв террора.

«Боливар» изобилует яркими зрелищными эпизодами: переход повстанческой армии через Кордильеры, землетрясение, сцена пышного бала в стане испанцев, боевые схватки. Поставленная в 1949 году на сцене Гранд оперá, музыкальная драма Мийо была тепло встречена публикой и музыкальной прессой.

Совсем в ином духе — опера «Бедный матрос», названная композитором «Complainte en trois actes». Термин «complainte» во французском фольклоре обозначает род жалостной песни куплетной формы (нечто вроде наших «страданий»), рассказывающей о каком-то печальном или даже трагическом событии. Эта народная песенная форма подсказала Мийо не только внешние контуры музыкального повествования, построенного на характерных ритмах и интонационных оборотах «complainte», но и изящную простоту языка, свободного от всяких оперных эффектов.

Либретто оперы принадлежит перу Кокто, с которым Мийо уже не раз сотрудничал в музыкально-сценических работах. Сюжет «Бедного матроса» несложен: жена моряка в течение пятнадцати лет ожидает возвращения пропавшего без вести мужа, отказываясь, несмотря на настояния своего свекра, вступить в новый брак. Но вот матрос возвращается в родной город. Он заходит сначала к соседу, от которого узнаёт, что все эти годы жена оставалась ему верна. Муж хочет убедиться «со сторо-

ны» в своем счастье. Он просит соседа представить его жене в качестве друга ее мужа. Неузнанный, он рассказывает морячке о печальной судьбе ее супруга, якобы находящегося на чужбине и горько бедствующего. Для того чтобы муж мог вернуться, нужно послать ему побольше денег. Сам рассказчик говорит о больших деньгах, которые находятся при нем. Он просит ночлега. Жена соглашается приютить незнакомца и ночью убивает его, чтобы завладеть богатством и помочь возвращению мужа... Занавес опускается до того, как женщина осознала свою роковую ошибку, весь ужас которой понятен только зрителям.

Музыка оперы в своей вокальной части мелодична и проста, чаще всего Мийо использует песенную куплетную форму. Дух народного искусства витает над всем произведением, лишенным черт психологизма и рефлексии. Роль оркестра сведена только к аккомпанементу певцам. Первоначально музыка оперы была написана для обычного состава симфонического оркестра. Затем автор переделал партитуру, сведя ее к тринадцати солирующим инструментам, создающим довольно пикантный гармонический и полифонический фон для вокальных партий.

Острый драматический сюжет, простая напевная музыка, крайне несложное оформление при четырех действующих лицах и маленьком оркестре — все это способствовало продвижению оперы на сцене Франции, Германии, Испании и других стран.

Касаясь произведений Мийо для балетного театра, следует вспомнить о нашумевшем в свое время балет-пантомиме «Бык на крыше» по сценарию Кокто. Действие балета происходит в американском баре в период, когда в США действовал «сухой закон». Среди персонажей — хозяин бара, боксер, карлик-негр, элегантная женщина, рыжая женщина, одетая в мужской костюм, полисмен и другие. Действие носит характер откровенной клоунады. После нескольких эксцентрических танцев в баре внезапно появляется полицейский. Хозяин бара мгновенно меняет обстановку и вместо коктейля предлагает посетителям молоко. В это время вентилятор сносит голову полицейскому; рыжая женщина в образе Саломеи танцует с головой несчастного танец «семи покрывал»... и так далее в таком же духе.

Animé

1
Piano

II
Piano

8

8

8

The musical score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system features a treble and bass staff for the first piano part, labeled '1 Piano', and a grand staff (treble and bass) for the second piano part, labeled 'II Piano'. The tempo/mood is marked 'Animé'. The second system continues the grand staff for the second piano part. The third system shows a continuation of the grand staff with various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings like 'p'.

Музыка спектакля построена на элементах джаза и латиноамериканских народных танцев — танго, матчиш, самба, — с которыми Мийо познакомился во время пребывания в Бразилии.

Поставленный Кокто балет «Бык на крыше» (1919) привлёк внимание парижан главным образом благодаря забавной эксцентриаде, разыгранной при участии профессиональных клоунов во главе со знаменитым Альбером Фрателини.

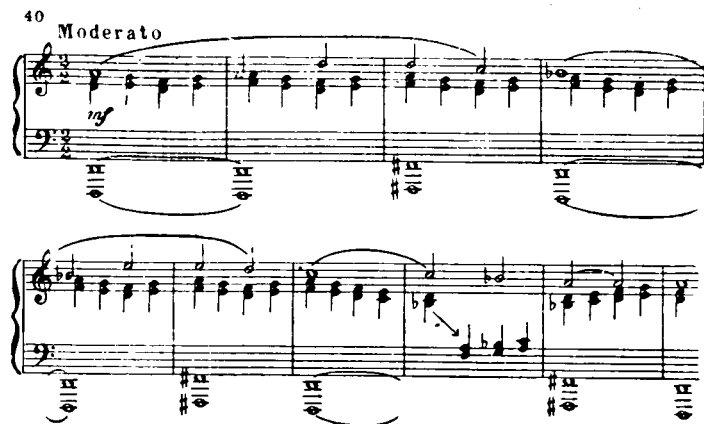
Значительно больший музыкальный интерес представлял балет Мийо «Сотворение мира» (по сценарию Блеза Сандра), впервые увидевший свет 25 октября 1923 года в театре Елисейских полей. В балете воплощена легенда о сотворении мира, истоки которой на сей раз лежат не в Библии, а в древнем фольклоре африканских негров, знатоком которого был поэт Сандра. В создании балета принял активное участие художник Фернан Леже.

Три негра спускаются с небес на землю, где царит первозданный хаос. Своими ритуальными танцами негры вызывают к жизни из недр хаоса сначала растения, потом различных животных и рыб, наконец, мужчину и женщину...

Сюжет этот подсказал Мийо мысль обратиться к негритянскому джазу с его характерными интонационно-ритмическими чертами, с его приемами инструментовки. Партитура балета включает увертюру и пять связанных между собой эпизодов. Оркестр объединяет 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, фагот, саксофон, валторну, 2 трубы, тромбон, фортепиано, 2 скрипки, виолончель, контрабас и ударные.

Партитура «Сотворения мира», очень прозрачная и экономная, являет собой хороший образец мелодического стиля композитора. Каждая из шести частей обладает ярко выраженным мелодико-ритмическим образом, превосходно передающим настроение и внутренний подтекст сцены. В отличие от других сочинений, создававшихся в те же годы, здесь царит почти классическая завершенность формы, сдержанность в применении остро диссонирующих гармоний.

Вступление начинается песней солирующего саксофона на фоне параллельных терций у фортепиано и струнных:



Хорошим образцом полифонического стиля Мийо может служить оригинальная fuga из второго номера сюиты, построенная на теме джазового характера:



Оживленный «Танец растений и животных» начинается грубоватой, остросинкопированной темой:



Балет «Сотворение мира» появился за два года до «Рапсодии в стиле блюз» Гершвина. Мийо удалось сказать новое слово в области симфонического преломления своеобразных элементов негритянской музыки.

Сезон 1923/24 года в Париже был особенно богат событиями хореографического искусства. Помимо балетных спектаклей Гранд оперы и Опера комик здесь давали представления русские артисты, объединенные в двух коллективах — Сергея Дягилева и отделившейся от него группы под руководством Леонида Мясина, а также труппа Шведского балета, руководимая Рольфом де

Маре. На сцене Гранд оперы впервые была показана опера-балет Русселя «Падмавати». Дягилевская труппа поставила «Свадебку» Стравинского — «хореографические сцены с пением и музыкой». В мае 1924 года труппа Мясина показала новый балет (с пением) Мийо «Салат», 15 июня в том же исполнении — балет Сати «Меркурий» с декорациями Пикассо, а через пять дней в театре Елисейских полей состоялась премьера «оперетты без слов» Мийо «Голубой экспресс», поставленной труппой Дягилева.

В своих мемуарах Мийо называет балеты «Салат» и «Голубой экспресс» «близнецами». Обе партитуры были написаны в течение одного месяца. Первый балет — в характере итальянской комедии масок, с введением в действие веселых интермедий, песенок в народном духе, забавных переодеваний. В партитуру «Салата» введены подлинные итальянские мелодии, записанные композитором во время его путешествий по Италии.

Действие балета «Голубой экспресс» (либретто Ж.Кокто) происходит на модном курорте и в купе поезда, который доставляет на берег моря купальщиц и туристов. В непрерывно меняющихся картинах можно увидеть и акробатические движения, и спортивные игры, и эпизоды на пляже. Музыка этой «оперетты без пения» весьма легковесная, в духе шантана, джаза, с пикантными деталями в инструментовке и гармонии.

Невероятно быстрые темпы работы не могли не сказаться на качестве некоторых произведений Мийо, созданных в спешке¹. Большое техническое мастерство, владение всеми жанрами музыкального искусства, острое театральное чутье и высокая общая культура позволяют композитору с необычайной легкостью справляться с любым заданием. Однако не всегда эта легкость и быстрота в решении художественных задач сочетается у него с должной самокритичностью и требовательностью к себе². Отсюда — стилистическая «всеядность», случающиеся по-

¹ Как он сам рассказывает, Четвертая симфония была написана в каюте парохода за время переезда через Атлантический океан из Сан-Франциско в Гавр. Дуэт для двух скрипок был сочинен в течение сорока минут, пока композитор находился в гостях у Иегуди Менухина.

² Неравноценность творческой продукции Мийо признают почти все французские музыковеды, писавшие о нем.

рой погрешности вкуса, поверхностность содержания некоторых работ, особенно написанных в молодые годы, в период «бури и натиска», под воздействием эстетики «эпатажа».

В 20-х годах Мийо был наиболее ярким и последовательным защитником принципов политонализма. В этом «агрессивном», резко диссонантном стиле им написаны десятки опусов разных жанров, начиная от вокальных пьес и кончая симфоническими, оперными и балетными партитурами. Очень часто приемы политонального письма служат ему для придания пикантности и эксцентрической заостренности самым простым музыкальным мыслям. Мийо — по природе своей мелодист, наделенный щедрым даром изобретения выразительных и абсолютно тональных тем. Даже при самом беглом взгляде на его политональные партитуры мы можем обнаружить чисто тональную природу его мелодий. Мийо не признаёт туманов атональности, его мысли обычно заключены в очень четкую, часто симметричную форму; нередко он обращается к оstinатным повторениям раз найденной гармонической и ритмической формулы или фактурного приема. Тем острее воспринимаются политональные сочетания фигураций и аккордов:

[Soupir]

Голос

le bras s'empourpre a l'aventure aux

Форте-пиано

champs de Vol . hy - nie qui se-ra, la rouge ceinture de tes



Этот характерный пример взят из вокального цикла на слова Рене Шалюпта «Петроградские вечера» (1919), содержание которого связано с последними днями царствования династии Романовых (12 коротких пьес гротескно-иронического плана, среди которых мы встречаем беглые музыкальные зарисовки Распутина, последнего царского премьер-министра Протопопова и самого «полковника Романова»). Здесь полигональность воспринимается как своеобразная, «подперченная» диссонансами гармоническая окраска, не вызывающая слухового раздражения. Иное дело политональное письмо в таких пьесах Мийо, как пять этюдов для фортепиано с оркестром (1920), где композитор соединяет в параллельном звучании четыре четырехголосные фуги: в ля мажоре у деревянных инструментов, в ре-бемоль мажоре у медных, в фа мажоре у струнных и в смешении всех этих тональностей — у солирующего фортепиано. Нетрудно себе представить, как должно звучать подобное чудовищное соединение чужеродных голосов! Не приходится удивляться тому, что первое исполнение этих пьес вызвало бурное возмущение публики.

В том же политональном духе написаны «Маленькие симфонии», музыка к трагедии Эсхила «Хозфоры», опера «Эвмениды», балет «Человек и его желание» и многие другие произведения.

Мийо любит небольшие инструментальные составы, он сочинил для них много разнообразных пьес. Композитор охотно использует подобные ансамбли для сопровождения своих опер и балетов.

«Маленькие симфонии» (1917—1923) представляют собой серию из шести пьес: «Весна», «Пастораль», «Серенада», «Дикстуор струнных», «Дикстуор духовых», «Вокальный квартет с гобоем и виолончелью». Эти пье-

сы не имеют ничего общего с жанром симфонии. Как уже упоминалось, свою настоящую первую четырехчастную симфонию Мийо написал только в 1939 году; она построена по канонам классических симфоний Моцарта и Гайдна.

Вторая симфония, написанная в 1944 году в Америке, посвященная памяти Натальи Кусевицкой. В симфонии пять частей, каждая носит название, определяющее ее настроение: «Безмятежность», «Таинственность», «Скорбь», «Спокойствие», «Аллилуйя». Художественные достоинства частей нам представляются крайне неровными: расплывчатость формы, полифоническая «вязкость» не способствуют созданию нужного настроения в первых двух частях. Искреннее чувство согревает музыку третьей, медленной, части, проникнутую печалью и глубоким раздумьем. Малозначительная четвертая часть в движении жиги подводит к завершающей симфонию «Аллилуйя» — энергичной, в духе генделевских финалов, оркестровой фуге.

В Третьей симфонии, написанной в США в 1946 году, композитор использует в качестве инструментальной краски хор, поющий без слов (вторая часть). В финале хор поет молитву «Te Deum».

Мийо написал двенадцать симфоний и восемнадцать струнных квартетов. Здесь не представляется возможным характеризовать достоинства и недостатки всех этих произведений, так же как и множества других его работ в разных жанрах и формах.

Напомним лишь о двух его квартетах — Восьмом (1932) и Девятом (1935), — сочинениях, богатых сочными, выразительными темами, зачастую народного французского склада, прозрачных и ясных по фактуре, проникнутых светлым лирическим настроением. Вот тема второй части Девятого квартета — веселая плясовая мелодия, в дальнейшем мастерски разрабатываемая композитором:

44 *Allegro*



В своих «Записках без музыки» Мийо вспоминает, как однажды осенью 1948 года один из американских друзей подарил ему изящно переплетенный зеленый нотный альбом, на каждой странице которого было восемь нотных строк. «Страницы эти были чисты,— пишет Мийо,— ни одна молодая девица еще не внесла в этот альбом запись какой-нибудь сентиментальной мелодии с аккомпанементом гитары...».

Эти нетронутые восьмистрочные страницы внушили композитору оригинальную идею — написать два квартета, которые при одновременном исполнении смогут представить струнный октет, что, впрочем, не исключает их исполнения порознь. Так появились на свет Четырнадцатый и Пятнадцатый квартеты, изданные вместе на восьмистрочных страницах.

Каждый из квартетов, рассматриваемый отдельно, представляет собой характерный пример полифонического письма Мийо — ясный мелодический и ритмический рисунок во всех голосах, выразительная фразировка, тонко продуманные детали инструментовки, стройная форма целого. Однако при одновременном исполнении Четырнадцатого и Пятнадцатого квартетов, написанных в разных тональностях, возникают неизбежные столкновения чуждых друг другу гармоний, резко диссонирующих сочетаний полифонических линий.

Квартеты начинаются в фа мажоре и в ре мажоре. Затем по мере развития материала проходит соединение и других разнотональных пластов, порой сближающихся, а порой еще более осложняющихся политональной фактурой каждого из квартетов. Лишь финал октета приводит сочинение к тональному единству: оба квартета завершаются аккордом в чистом соль мажоре.

Какие же качества, какие признаки определяют возможность сочетания этих двух квартетов в форме октета? Прежде всего — единство развития материала во времени: метр, темп, строение формы (сонатное аллегро первой части), внутренняя структура всех разделов трех частей.

И все же, как нам представляется, это единство недостаточно для органического и художественно целесообразного соединения двух партитур в одновременном звучании. Исполнительская практика показывает, что квартеты эти живут на эстраде каждый сам по себе.

Любопытный опыт создания новой формы кантаты представляет собой хоровая фреска «Смерть тирана» на стихи латинского поэта Ламприда в переводе Дидро. В произведении Ламприда выражена радость римского народа, ликующего при вести о смерти тирана Коммода. Народ славит нового правителя Пертинакса, с именем которого у римлян связаны светлые надежды. Слышны выкрики толпы, темпераментные призывы к свободе, к чести, к разуму. Народ требует освобождения невинно заключенных, изгнания предателей из Сената: «à la voïrie!» («На свалку!»).

Мийо использовал здесь прием хоровой речитации в строгом ритмическом рисунке на фоне оркестра, состоящего из целой батареи ударных инструментов с добавлением флейты пиколло, кларнета и тубы. Выкрики мужских и женских голосов, изредка перемежающиеся краткими вокальными репликами, хорошо передают огромное возбуждение толпы. Эту мощную звуковую фреску дополняет ритмически организованный грохот и звон барабанов, литавр, тарелок, кастаньет, прорезаемый разбросанными в разных регистрах фразами флейты, кларнета и тубы. К сожалению, сложные ритмические наложения речевых комплексов очень затрудняют восприятие текста. В этих условиях пьеса теряет свою социальную заостренность, что противоречит замыслу композитора, стремившегося этим хором выразить чувства протеста против фашистской тирании.

Избыток музыкальных идей, высокое композиторское мастерство и необыкновенное трудолюбие способствовали тому, что Мийо имел возможность в самые короткие сроки выполнять разнообразные заказы театров, радиостанций, симфонических оркестров, городов, штатов, правительств. Так, в 1952 году правительство Израиля заказало Мийо оперу «Давид» (либретто А. Люнеля по библейскому сказанию). Как пишет композитор, уже через несколько месяцев опера (пять актов) была готова. В 1957 году Мийо по заказу Калифорнийского университета пишет Восьмую симфонию. Образцом для нее становится знаменитая пьеса Сметаны «Влтава» из цикла «Моя родина». Мийо, как и великий чешский композитор, посвящает свою музыку реке. Он воспекает Рону, течение которой зарождается где-то в Альпах (первая часть), затем река спокойно пересекает плодородную до-

лину (вторая медленная часть), ее бег ускоряется, течение становится бурным (скерцо), и наконец могучий поток сливается с Средиземным морем (финал). Девятая симфония была написана по заказу оркестра города Форт Лоредаль (штат Флорида) в 1959 году. Десятая была заказана композитору штатом Орегон в 1960 году. Мийо использовал в этой партитуре народные песни, бытующие в этом штате. Одиннадцатая симфония (1960) писалась по заказу симфонического оркестра и публичной библиотеки города Далласа, наконец Двенадцатая, носящая подзаголовок «Сельская». (1961), написана по заказу Калифорнийского университета.

Мийо очень любит форму инструментального концерта. В «Беседах с Клодом Ростаном» он упоминает о своей склонности к этому жанру, выдвигающему особые проблемы перед композитором,— дать исполнителю все шансы проявить свои технические данные, сохраняя при этом высокое качество музыки. Всего им написано двадцать семь концертов для различных инструментов.

Среди послевоенных сочинений Мийо особое место занимает кантата «Огненный замок» на стихи Жана Кассу. Композитор посвятил эту трагическую поэму памяти своего племянника Жана Мийо, замученного фашистскими палачами. С захватывающей выразительностью и беспощадной ненавистью к врагам человечества Мийо создает страшную картину страданий и гибели в печах Майданека, Освенцима и Бухенвальда миллионов ни в чем не повинных людей. Музыка рисует страшное шествие обреченных мужчин, женщин, детей. Зловещие вопли оркестра, жалобные стенания хора — все сливается в волнующий звуковой образ, запечатлевший самую трагическую, самую страшную страницу в истории человечества. Глубокое впечатление оставляет финальный хор идущих к печам заключенных. Слышатся голоса палачей, требующих, чтобы матери отдали на казнь детей. Наконец палачи выкрикивают последний приказ: «Входите и сгорайте!»

Кантата завершается скорбными замирающими звучаниями оркестра. Это плач о погибших...

Признавая высокие художественные достоинства произведения, написанного, что называется, кровью сердца, нельзя не пожалеть все же, что Мийо — замечательный композитор, глубоко ощущающий свой долг перед на-

родом,— не смог найти музыкальный образ для выражения протеста и осуждения гитлеровских палачей. Очевидно, здесь появился недостаток прежде всего литературного материала, отмеченного известной пассивностью драматургии, символистской недоговоренностью.

Годы тревог, вынужденных скитаний, отрыва от родной почвы сильно подорвали здоровье Мийо. Однако его необычайная творческая энергия нисколько не ослабевает. Второе издание книги «Notes sans musique» содержит полный каталог всего сочиненного Мийо вплоть до 401 опуса (1962). В каталоге его работ на 1964 год числится еще восемь сочинений, в том числе оркестровая «Ода на смерть павших в последней войне», кантата «Мир на земле» для двух солистов, смешанного хора и оркестра на полный текст известной энциклики Римского папы Иоанна XXIII «Pacem in Terris» (первое исполнение 20 декабря 1963 года в Париже), концерт для кларесина с оркестром (1964).

Только за последние двадцать лет — с начала 1945 по конец 1964 года,— как это видно из каталога, Мийо написал десять симфоний, семь струнных квартетов, двенадцать инструментальных концертов, шестнадцать кантат и арий с оркестром, десятки инструментальных сонат, сюит, характерных пьес, множество оркестровых партитур, музыку к кинофильмам. Всего 160 опусов.

Мийо не раз высказывал мысль о том, что он рассматривает себя как музыкального труженика, выполняющего профессиональный долг перед обществом. Не отрицая роли вдохновения, он тем не менее признаётся, что пишет почти исключительно по заказу, для определенного случая или задания. Он любит писать по заказу, ибо при этом всегда знает, чего от него ждут, кто будет слушателем нового произведения, на какой состав исполнителей он может рассчитывать.

Уже многие годы прикованный к креслу на колесах, он тем не менее продолжает интенсивную педагогическую работу в Париже и в Окленде (США), участвует в различных музыкально-общественных организациях, дирижирует, разъезжает с концертами по всему миру. В 1966 году Дариус Мийо был назначен Президентом созданного при Министерстве культуры Франции «Национального музыкального комитета».

Жорж Орик, Франсис Пуленк

Из всех членов группы «Шести» Жорж Орик наиболее ярко и последовательно выражал бунтарский дух содружества молодых музыкантов, объединившихся под покровительством Сати и Кокто. Именно ему Кокто посвятил свою книгу-манифест «Петух и Арлекин», провозгласившую «конец» той музыки, которую надо слушать с закрытыми глазами, в позе роденовского «Мыслителя».

Орику тогда было всего восемнадцать лет. С горячностью юности он увлекся конструктивистскими идеями своего старшего друга, звавшего молодых к искусству, «очищенному» от всех туманов импрессионизма, ясному, жизнерадостному, крепко сбитому. Высокая творческая одаренность, живой ум, склонный к острой шутке, к иронии, тонкое драматургическое чутье — все это быстро выдвинуло Орика в первые ряды французских композиторов нового, послевоенного призыва. Всей своей дальнейшей деятельностью Орик подтвердил этот юношеский успех. Художник-гуманист, многосторонний мастер, за плечами которого множество произведений, утвердившихся на французской и зарубежной музыкальной сцене и симфонической эстраде, Орик и сегодня занимает одно из самых видных мест в семье композиторов Франции.

Жорж Орик — южанин. Он родился 15 февраля 1899 года в небольшом городке Лодеве в провинции Лангедок. Его музыкальный талант проявился рано. В один-

надцать лет Орик начал учиться игре на фортепиано в консерватории города Монпелье, тринадцати лет его привозят в Париж; мальчик, ярко проявивший себя в композиции, становится студентом Национальной консерватории по классу контрапункта и фуги Жоржа Коссада. В классе Коссада Орик встречается с Жерменой Тайефер. Обоих вскоре связала тесная дружба с Мийо и Онеггером — учениками Андре Жедальжа.

Не вполне удовлетворенный своими занятиями в консерватории, Орик одновременно начинает брать уроки композиции у д'Энди в Schola cantorum. Однако эти занятия вскоре прерываются, так как юный музыкант не выдерживает сурового режима Школы и деспотических методов преподавания д'Энди. Далекий по своему артистическому темпераменту от музыкальных заветов Вагнера и Франка, перед которыми преклонялся его профессор, Орик с живым интересом изучает музыку Шабрие и Дебюсси, Сати и Стравинского. Решающий толчок к переходу в лагерь сторонников нового искусства дает ему «Весна священная» Стравинского.

Орику было всего пятнадцать лет, когда он сочинил цикл из трех романсов на стихи Рене Шалюпта, изданный в 1918 году под названием «Интерлюдии». Уже в этих ранних пьесах ощущается богатый мелодический дар композитора.

Еще до войны 1914 года в концертах Национального музыкального общества прозвучали вокальные пьесы пятнадцатилетнего Орика, привлечшего внимание музыкальной общественности. Летом 1917 года в концерте молодых композиторов, группировавшихся вокруг Сати, было сыграно трио Орика. Вскоре последовала целая серия песен на слова Тристана Клингзора, Жана Кокто, Жерара де Нерваля, Теодора де Банвиля. Особое место занимает цикл из восьми песен на стихи Кокто (1919). Орик впервые стремится здесь реализовать эстетические принципы «Петуха и Арлекина». В этих песнях можно обнаружить попытку создания своеобразной атмосферы художественной богемы Монмартра. Композитор смело привлекает характерные интонации и ритмы уличных песенок. Ясный и лапидарный мелодический рисунок, подчеркнутая простота гармонии, юмор, ирония — эти черты, характеризующие цикл, найдут затем свое развитие во многих произведениях Орика.

В 1919 году Орик дал для фортепианного «Альбома шести», выпущенного издательством «Max Eschig» в Париже, небольшую пьесу «Прелюдия».

К тому же времени относятся и другие фортепианные сочинения Орика, среди которых наиболее жизнеспособными оказались сонатина, три пасторали и пять экспромтов.

В 1923 году Орик получает первый заказ на музыкальное оформление комедии Мольера «Докучные» в парижском театре Одеон. Орик сочинил несколько номеров общей длительностью в двенадцать минут, облеченных в форму классических танцев XVIII века, однако звучащих очень остро и пикантно благодаря свободному использованию политональной гармонии. Дягилев, услышавший эту музыку на премьере спектакля в Одеоне, немедленно обратился к Орику с предложением переработать партитуру на большой симфонический состав, дополнив ее необходимыми номерами для создания балетного спектакля на тот же сюжет. Так началось сотрудничество Орика с Русским балетом, давшее балетные партитуры — «Матросы» (1925), «Пастораль» (1926), «Воображаемые» (1933).

Успех сценической музыки положил начало целой серии музыкальных произведений для драматического театра, в которых композитор проявил себя многогранным и тонким художником, отлично понимающим законы сцены, требования драматурга. Среди сценических работ Орика назовем музыку к комедии «Свадьба Фигаро» Бомарше, «Мальбрук в поход собрался» Марселя Ашара, «Вольпоне» Бена Джонсона, «Птицы» Аристофана, «Свадьба господина Труадека» Жюлья Ромена.

С первых же лет появления звукового кино Орик с увлечением сочиняет музыку к кинофильмам — новому жанру музыкального искусства, обращенному к широчайшим массам зрителей-слушателей. Работа в кино способствует кристаллизации прогрессивных творческих принципов композитора, сознательно стремящегося служить своим искусством народу. Орик является автором свыше шестидесяти партитур к фильмам, в том числе к знаменитой картине Рене Клера «Свободу народу» (1932), а также к картинам «Убийца боится ночи», «Цезарь и Клеопатра», «Пиковая дама», «Мулен руж», «Собор Парижской богоматери».

Одновременно с работой в театре и кино Орик продолжает сочинять камерные и вокальные пьесы. Среди них — Сюита для скрипки, виолончели, кларнета, фюгата, трубы и фортепиано (1925), два романса на стихи Деборд-Вальмора, четыре поэмы на слова Жоржа Габори.

Вокальный стиль Орика с годами все более проясняется. Его песни, написанные в 30-е годы, особенно очаровательные детские песни на слова Вайян-Кутюрье и Лизы Ирц, отличаются гибкой выразительностью мелодики, прозрачной и очень экономной фактурой сопровождения, естественным гармоническим языком.

45 **Vi**

Plano *mp léger*

Il é-tait u - ne pe-ti-te pi-e

Tou - jours au de - ses poir Et tou - jours.



Подобно остальным своим товарищам по «Шестерке», Орик не прошел мимо больших задач, выдвинутых перед французской художественной интеллигенцией антифашистским Народным фронтом. Орик входит в 1935 году в правление «Народной музыкальной Федерации Франции», участвует во многих массовых музыкальных мероприятиях, организуемых Федерацией, пишет массовые песни, зовущие французский народ к единению и свободе, делает обработки народных песен по заданию прогрессивной издательской и граммофонной фирмы «Le Chant du Monde». Превосходным образцом музыки, предназначенной для массового исполнения, является написанная на слова поэта-коммуниста Леона Муссиная песня «Спойте, девушки». Красивая мелодия в духе народных французских песен, широкий распев рефрена, славящего молодость и счастье, мир и труд,—все дышит поэзией, любовью к людям. Недаром эта песня была своего рода гимном французской молодежи в годы, предшествовавшие второй мировой войне. Она продолжала служить делу национального освобождения и в мрачные годы гитлеровской оккупации:

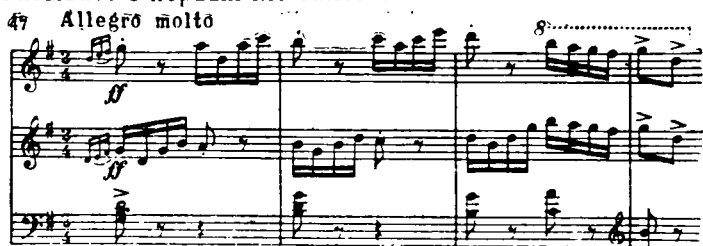
46 [Tempo di marcia] Refrain

O mes com - pa - gnes, chan - tons en chœur! Par les

vil - les et les cam - pa - gnes. Chan - tons en chœur! O mes com -

pa - gnes, chan - tons la chan - son du bon heur!

В 1938 году в концерте, организованном «Le Chant du Monde», под управлением Роже Дезормьера — композитора и дирижера, активного деятеля Народного фронта, — состоялось первое исполнение «Увертюры» для симфонического оркестра Орика. Пьеса имела триумфальный успех. И это неудивительно: веселая, бодрая, исполненная жизнерадостной энергии, музыка «Увертюры» захватывает с первых же тактов:



Эта простая, предельно ясная тема служит основным ядром сочинения, написанного в классической форме сонатного аллегро. Композитор не пытается здесь изобретать какие-то новые, сверхоригинальные формы, гармонии, приемы развития материала. Оригинальность и новизна «Увертюры» именно в естественности и простоте, в открытости чувств и искренности высказывания. Немудрено, что «Увертюра» Орика, восторженно встреченная публикой, оказалась не по вкусу некоторым снобистски настроенным критикам. Так, например, известный швейцарский музыковед Алоиз Моозер пренебрежительно назвал это сочинение «шампанским для бедных».

«Увертюра» Орика действительно искрится и пенится подобно шампанскому, ее неподдельное веселье немедленно передается аудитории. Только предвзятый ум может столь ошибочно подойти к оценке этой пьесы, не заметить великолепного мастерства композитора, создавшего музыку, «равно докладную знатокам и простой публике» (Глинка).

В годы фашистской оккупации Орик проявил себя мужественным патриотом. Музыка служила в то мрачное время большим утешением для французского народа. Многие парижане нашли тогда дорогу в концертные залы, приобщились к национальному музыкальному искусству.

В 1940 году, по инициативе замечательного организатора и музыкального пропагандиста Рене Николи, в Париже были заложены основы массовой музыкальной организации, получившей название «Jeunesses musicales de France» («Музыкальная молодежь Франции»). Начав с небольшого, Николи смог в трудных условиях оккупации организовать широкое патриотическое движение молодых любителей музыки, уже через год разросшееся до массовых масштабов (25 тысяч членов, а еще через два года свыше ста тысяч членов организации, из них в Париже 40 тысяч). Николи, поддержанный крупнейшими музыкальными деятелями Франции, организовывал концерты-лекции, где молодежь знакомилась с лучшими творениями французской музыки, с произведениями зарубежных композиторов-классиков и, конечно, с сочинениями современных французских авторов, имена которых порой приходилось зашифровывать.

Орик был в числе композиторов, уделявших много творческих сил и энергии поддержанию благородного начинания Николи. Созданные им «Четыре песни страдающей Франции» на слова Арагона, Сюпервьеля и Элюара (1947), останутся своеобразным музыкальным памятником, запечатлевшим мысли и чувства французов, боровшихся за освобождение родины, не терявших и в эти страшные годы веры в победу сил гуманизма над фашистским мракобесием.

Война и оккупация, заставившие Францию пережить четыре года страшного кризиса, наложили свой отпечаток на психологию народа, на его литературу и искусство. Эти события, и особенно героические дела участников движения Сопротивления, в которые были втянуты и многие деятели искусства, по-новому поставили вопрос — искусство и народ. Именно в этот период во Франции возникает термин «l'art engagé» («воинствующее искусство»).

Военные и послевоенные сочинения Орика свидетельствуют о новой, более глубокой по эмоциональному содержанию направленности его творчества. Мы уже упоминали о его «Четырех песнях страдающей Франции». В 1948 году он создает цикл из шести поэм на стихи замечательного поэта-коммуниста Поля Элюара. Вскоре следует партитура лирического балета «Художник и его модель» на либретто Бориса Кохно, поставленного

в 1949 году в театре Елисейских полей Леонидом Мясным. Как пишет Элен Журдан-Моранж, в музыке этого балета Орик предстает в новом облике — художника страстного и трагического.

«Орик,— пишет она,— который приучил нас к музыке колкой и иронической, о чем я уже говорила, раскрывает здесь свою встревоженную душу. Это неузнанный трагик»¹.

«Хореографической трагедией» называет Журдан-Моранж балет Орика «Федра», написанный в 1950 году (либретто, декорации и костюмы Ж. Кокто, постановка Сергея Лифаря). Широкой известностью пользуется сюита из музыки этого балета, представляющая собой развернутое драматическое полотно, в музыкальных образах которого запечатлены все основные события трагедии.

С первых же тактов вступления композитор погружает слушателя в грозную атмосферу надвигающейся трагедии: грохочущие литавры служат фоном для душераздирающих стонов скрипок и медных инструментов... Но вот устанавливается ритм грозного марша. Слышны взволнованные зовы валторн, короткая нежная фраза скрипок, и опять звучит марш... При всем разнообразии тематических «блоков» и постоянной смены контрастных настроений, композитору удалось воздвигнуть на редкость монолитное, величественное музыкальное здание.

Центральным эпизодом сюиты служит грандиозный похоронный марш, героическая поступь которого заставляет вспомнить «Марш на смерть героя» из ля-бемоль-мажорной двенадцатой сонаты Бетховена. На мерном фоне ударных, меди и аккордов арфы струнные в унисон запевают похоронную песнь:

48 Très large (♩ = 82)



¹ Hélène Jourdan-Morhange. Mes amis musiciens, p. 149.

Сюита представляет собой большую, свободно развивающуюся пьесу, объединенную несколькими очень рельефными и выразительными тематическими элементами, очевидно связанными с сюжетной канвой и образами балета. При всей сложности гармонического языка, в сюите не найти места, за которое композитора можно было бы упрекнуть в нарочитости или неестественности стерки». Это «новая ясность» — при глубине содержания, которой всегда стремятся подлинны художники и которая не так легко давалась молодым участникам «Шестерки». Это «новая ясность» — при глубине содержания, при большом эмоциональном подъеме, при масштабности замысла.

Орик сочиняет относительно мало. Чаще всего его творчество связано с конкретными заказами театра или кино. Из небольшого числа его произведений камерно-инструментального жанра известностью пользуются фортепианная соната (1930—1931), соната для скрипки с фортепиано (1937), трио для гобоя, кларнета и фагота (1938).

После кончины Онеггера Орик стал во главе S.A.S.E.M. (Общества по охране авторских прав композиторов и драматургов), а с 1962 по 1968 год он занимал пост Генерального директора Национальных оперных театров (Гранд оперá и Оперá комик). В 1963 году Орик был избран членом Французской Академии.

•

Среди участников «Шестерки» ближе всех сходятся творческие индивидуальности Жоржа Орика и Франсиса Пуленка. Их объединяет общность художественных вкусов, устремлений, темпераментов, склонность к юмору, иронии, и вместе с тем лиризм и жизнерадостность. Сблизившись еще в юные годы, они остались верными друзьями на всю жизнь. Однолетки (Пуленк род. 7 января 1899 г. в Париже — умер 30 января 1963 г. там же), они в юности посещают концерты новой музыки, поклоняются Дебюсси, с восхищением относятся к Стравинскому, не пропуская ни одного исполнения его сюит — «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная».

Пуленк рассказывает, что Орик еще в юном возрасте поражал его своей необыкновенной эрудицией и глу-

биной суждений не только о музыке, но и о литературе, социальных вопросах, живописи. Авторитет друга был непререкаем для Пуленка. Дальнейшая судьба молодых композиторов, их творческое становление и развитие шли параллельными путями: знаменательная встреча с Сати, оказавшим большое влияние на художественное миросозерцание друзей, первые совместные выступления в «Концертах новых молодых», наконец «Шестерка».

Творческий характер Пуленка, по его собственному признанию, складывался под влиянием Шабрие, Сати, Равеля и Стравинского. Особенное значение Пуленк придает Шабрие. Пуленк признаётся, что любит Шабрие «как доброго отца, карманы которого всегда полны вкусными лакомствами. Музыка Шабрие — это никогда не иссякающая сокровищница... Она несет мне утешение в самые мрачные дни, ведь вы знаете, верный друг, что я меланхолик, который любит смеяться, как все меланхолики»¹.

Пуленк изучал композицию у Кеклена и фортепиано у Виньеса, друга Дебюсси, Форе и Равеля. Рикардо Виньес не только сделал из него превосходного пианиста, но и оказал значительное влияние на развитие композиторского таланта Пуленка, особенно в сфере фортепианного творчества.

Первый успех Пуленку принесла его «Негритянская рапсодия» для струнного квартета, флейты, кларнета, фортепиано и певца-солиста. Исполненная впервые 11 декабря 1917 года в концерте, организованном Жанной Батори в театре «Старая голубятня», «Рапсодия» восемнадцатилетнего композитора сразу привлекла к нему горячие симпатии публики и прессы. Слушателей увлек молодой задор этой музыки, экзотические квазинегритянские интонации и ритмы, забавная партия баритона соло на тарабарский текст якобы негритянского происхождения, свежая, изобретательная инструментовка.

Вскоре последовало еще одно сочинение Пуленка, получившее, подобно «Негритянской рапсодии», широкое распространение: «Вечные движения» для фортепиано — три небольшие пьесы в классическом духе, очень свежие и темпераментные, не без пикантности в гармонии.

¹ Francis Poulenc. *Moi et mes amis*. Paris—Genève, p. 67—68.

Молодой Пуленк охотно пробует свои силы в жанрах камерной, фортепианной и вокальной музыки: он сочиняет сонату для фортепиано в четыре руки (1918), два вокальных цикла на стихи Аполлинэра и Кокто, сонаты для различных духовых инструментов. Создавая пьесы для того или иного состава, Пуленк подходит к своей задаче всегда как музыкант-практик: он хочет, чтобы его музыка звучала и доставляла радость слушателям. Он не защищает своим творчеством какие-либо теории, не занимается решением эстетических проблем. Его пьесы очень быстро находят исполнителей и встречают теплый отклик аудитории.

Цикл из шести коротких песен на слова Аполлинэра «Бестриарий» (в средние века этим словом называли описание зверей с аллегорическим истолкованием) написан для голоса в сопровождении струнного квартета, флейты, кларнета и фагота. Каждая песня рисует один «образ» — верблюда, тибетской овцы, дельфина, кузнечика, рака и карпа. Композитор проявил здесь, как и в других своих вокальных сочинениях, умение создавать естественные и певучие мелодии, выразительную музыкальную декламацию. Аккомпанемент — простой, прозрачный, подчеркивает характерные черты того или иного «образа».

«Концерты новых молодых», в программах которых звучали произведения будущих участников «Шестерки», сблизили Пуленка с Кокто и Сати. Пуленк признаётся: «Влияние Сати на меня было значительным как в духовном, так и в музыкальном отношении. Оно было глубоким и мгновенным»¹.

В спектакле «Бык на крыше» (1921), музыку к которому написал Мийо, прозвучало также несколько номеров, созданных Сати, фокстрот «Прощай, Нью-Йорк» Орика и цикл из трех песен Пуленка «Кокарды» на бессмысленный дадаистский текст Кокто. Затем последовала коллективная музыка «Шестерки» к футуристическому спектаклю «Новобрачные на Эйфелевой башне», для которого Пуленк написал веселую польку «Купальщица из Трувиля» и забавный номер «Речь генерала». Этот

¹ Цит. по книге: Henri Hell. Francis Poulenc, musicien français. Paris, 1958, p. 5.

спектакль, вызвавший большой шум и жаркие дискуссии в газетах, явился своего рода завершающим аккордом в коллективных выступлениях «Шестерки». В дальнейшем творческие пути молодых композиторов разошлись, осталась только дружба и вошедшее в историю французской музыки название — «Шестерка». Иначе не могло и быть: каждый из участников группы представлял собой достаточно крупную и самостоятельную творческую величину, чтобы покорно следовать эксцентрическим доктринам Сати и Кокто.

Первым крупным произведением Пуленка и его первой работой для музыкального театра явился одноактный балет «Лани» («Les Biches», 1923), написанный по заказу С. Дягилева для Русского балета. В беседе с молодым композитором Дягилев не сумел предложить ему определенного сюжета, не говоря уже о готовом либретто. Он высказал лишь общее пожелание, чтобы «атмосфера спектакля как-то перекликалась с «Сильфидами», но в современном духе».

Так возник балет без либретто, без фабулы. Пуленк написал серию номеров — Увертюра, Рондо, Песня-танец, Adagietto, Рэг-мазурка, Andantino, еще одна Песня-танец и Финал. Бронислава Нижинская поставила балет в плане сменяющих друг друга хореографических сцен лирического характера, в которых заняты четыре танцовщика и шестнадцать танцовщиц. Балет радовал слушателей изяществом линий и форм, разнообразием ритмического рисунка, навеянного движением классических и современных танцев.

Музыка «Ланей» легла в основу сюиты того же названия, состоящей из пяти номеров (исключены увертюра и две песни-танца). Партитура балета, в которую включены песенно-хоровые номера, может служить убедительным примером того перелома в развитии французского творчества 20-х годов, который проявился в решительном отказе от изысканности импрессионизма, в «опрощении» средств музыкальной выразительности. Простейшие песенно-танцевальные мелодические обороты, прозрачная диатоника, ясный гармонический план, квадратность периодов — черты, определяющие стиль этой музыки. Вот некоторые наиболее важные тематические «зерна» балета.

Тема первой части:

49 Allegro molto
Tromp. solo



Тема второй части:

50 Adagietto
Hrb. solo



Тема третьей части — «Рэг-мазурка»:

51 Presto



Тема четвертой части:

Andantino

52 1. vons



Тема финала:

Presto

53 Fl., vons



Эти элементарные темы получают у Пуленка очень изобретательное развитие. Высоким мастерством отличается инструментовка сюиты, получившая в 1940 году новую авторскую редакцию.

Показанный впервые 6 января 1924 года в Монте-Карло, балет «Лани» имел значительный успех у публики и большинства критиков.

Критик Жан Марнольд на страницах газеты «*Mercure de France*» отмечал «кажущуюся простоту этой музыки, за которой скрывается естественная и зрелая полифония нового типа», а критик Луи Лалуа в «*Comœdia*» приветствовал «бодрые ритмы и прозрачные мелодии».

Написанная под явным влиянием эстетики Сати, партитура «Ланей» пришлась по душе автору «Парада». 11 января 1924 года он шлет Пуленку письмо:

«Дорогой друг.— Здравствуйте.— Как дела? — Еще раз браво за «Ланей». — Позвольте посоветовать вам не слишком склоняться перед г-ном Л. Л. (Луис Лалуа.— *Г. Ш.*)... Да. Презирайте этого «типа». Да... Не забывайте, что вы в тысячу раз выше его. Да. Дружески. Э. С.»¹

Пуленк обогатил французскую фортепианную музыку рядом превосходных пьес виртуозного плана. Широкой известностью у пианистов пользуется его блестящая, полная энергии Токката, поэтичная «Французская сюита», ноктюрны, повелетты, экспромты, интермеццо.

Во «Французской сюите» (1935) Пуленк использует некоторые темы из сборника танцев забытого французского композитора Клода Жервеза (XVI век). С большим вкусом и мастерством Пуленк разрабатывает эти непритязательные мелодии в серии изящных фортепианных пьес, стилизованных под старину. В книге о французской фортепианной музыке Альфред Корто характеризует эту сюиту как проявление своего рода духовного родства «между искусством, подчиненным требованиям нашего времени, и отголосками далекой традиции».

Встреча с выдающейся польской клавесинисткой Вандой Ландовской подсказала Пуленку мысль о создании концерта для клавесина с оркестром. Сочинение это было закончено осенью 1928 года и получило название «*Concert champêtre*» («Сельский концерт»). И здесь можно говорить об известной стилизации — на сей раз в духе музыки французских клавесинистов XVIII века. Вместе с тем легкая ирония, пронизывающая это произведение, разбросанные там и тут изящные пикантности, обостряющие знакомые и простые гармонические обороты, придают ему современный характер. В концерте три части: быстрая, медленная, быстрая. Юношеский задор и веселье определяют настроение первой части¹.

¹ Цит. по книге: Henri Hell. Francis Poulenc, p. 43.

54 Allegro molto

ff très gai

Вторая часть построена в ритме сицилианы. И здесь композитор обращается к музыкальным жанрам XVIII столетия:

[Mouvement de Sicilienne]

55

mf

très chanté mais doux

Проносящийся вихрем виртуозный финал начинается с соло клавесина:



Первое исполнение «Сельского концерта» состоялось 3 мая 1929 года в Париже. Солисткой выступила Ван-да Ландовская, которой Пуленк посвятил свое произведение. Впоследствии композитор создал фортепианный вариант, получивший значительное распространение на концертной эстраде.

Вскоре после завершения работы над клавесинным концертом Пуленк берется за осуществление нового оригинально задуманного произведения — фортепианного концерта-балета «Aubade» («Утренняя серенада»), сюжет для которого он придумал сам: «На рассвете летнего дня, окруженная своими подругами, Диана восстает против закона, обрекшего ее на вечную девственность. Подруги утешают богиню и дарят ей лук со стрелами. Диана берет лук и удаляется в лес, пытаясь в охоте найти утешение от любовной тоски».

Концерт-балет был впервые показан публике труппой Русского балета 21 января 1930 года в театре Елисейских полей. Роль богини исполняла Вера Немчинова, постановщиком был Жорж Баланчин.

Музыка концерта-балета, как пишет биограф композитора Анри Элл, «задуманная в галантном стиле некоторых опер-балетов Рамо, счастливо избегает дешевой умильности».

Великолепный пианист, Пуленк охотно писал для своего инструмента. В 1932 году он выступил с виртуозным

концертом для двух фортепиано с оркестром — сочинением, полным жизненной энергии, блеска, веселья, сочетающим элементы задористого пляса с нежной и светлой песенностью. Существующая грамзапись этого сочинения, сделанная в 1960 году при участии автора (второе фортепиано — Жак Феврие), отлично передает радостную увлеченность музыкой солистов и всего оркестрового коллектива под управлением Жоржа Претра.

В списке работ Пуленка очень большое место занимают произведения для голоса с фортепиано. Он любит поэтическое слово и умеет воплощать его в свободно льющейся выразительной мелодии. Пуленк стремится, по его собственному признанию, не только передавать в музыке «прямое значение слов, но и все то, что скрывается между строк». Фортепианное сопровождение его песен очень тонко и гармонически содержательно раскрывает и комментирует распетое слово.

Становление вокального стиля Пуленка проходило под сильным влиянием Стравинского и особенно Мусоргского. «Я не перестаю играть и переигрывать Мусоргского. Я ему невероятно многим обязан. Никто даже не знает, до какой степени»¹.

Пуленком написано свыше ста шестидесяти песен, больше всего на стихи Гийома Аполлинэра, Поля Элюара, Макса Жакоба, Луи Арагона — поэтов, которых композитор близко знал, с которыми был дружен. Ему нравились непринужденность и парадоксальность их мышления, дух протеста против буржуазной респектабельности, их стремление мистифицировать публику, поражать ее неожиданностями, обновлять привычные приемы стихосложения. В 1931 году Пуленк написал 5 поэм на стихи Жакоба, для творчества которого были характерны гротеск и злая ирония, смешанные с меланхолией и мистикой².

Пуленк избрал стихи Жакоба для своей светской кантаты «Бал-маскарад», написанной в 1932 году для баритона, фортепиано, скрипки, гобоя, кларнета, фагота, корнета и ударных. Эти далеко не всегда осмысленные стро-

¹ Цит. по книге: Henri Hell. Francis Poulenc, p. 197.

² В годы оккупации Парижа поэт должен был ходить с желтой звездой на рукаве — знак его еврейского происхождения. В 1944 г. он погиб в гитлеровском застенке.

фы, часто пародийного характера, дали повод композитору к сочинению озорной, гротескной музыки в балаганно-карнавальном духе. Перед слушателями возникает образ неунывающего парижского гамена, готового поиздеваться над кем угодно и превратить в фарс любую, даже грустную тему («Слепая дама»). Музыка кантаты, чаще всего простого квадратного строения, принимает облик то польки, то галопа, то бравурного марша. Мелодический материал, очень определенный и ясный по рисунку, преподносится в «окружении» гармонии, слегка приправленной диссонансами. Вокальная партия часто строится на шутливых скороговорках и нарочито напыщенных фразах. Много выдумки и в инструментовке, в частности композитор умело использует игру тембров солирующих инструментов. Особенно важная роль в партитуре поручена фортепиано. В записи, имеющейся в нашем распоряжении, эту партию с блеском исполняет сам автор.

Совсем иные чувства и настроения несет слушателям кантата «Засуха» для смешанного хора и оркестра на стихи английского поэта Эдуарда Джеймса. Это серьезное, искреннее и глубокое по эмоциональному содержанию произведение, написанное с большим подъемом, местами с подлинным вдохновением. Здесь мы не встретим ни одной иронической гримасы, не услышим ни одного такта, продиктованного желанием подразнить слушателей оригинальным или особо хлестким приемом. Четыре части кантаты — «Саранча», «Опустевшее село», «Неверное будущее» и «Скелет моря» — рисуют горькую судьбу тружеников земли, переживающих стихийное бедствие — засуху. К сожалению, текст кантаты порой носит абстрактный характер, уводящий слушателя в область туманной символики («Скелет моря» — образ высохшего до дна моря). Однако музыка всегда остается выразительной, полной живого человеческого чувства, интонационно близкой французской народной песне. Превосходный мастер хоровой полифонии, Пуленк широко использует в кантате разнообразные сочетания мужских и женских голосов, контрастные звучания хоральных эпизодов *à capella* и драматических кульминаций в оркестре.

Перу Пуленка принадлежит много хоровых сочинений, в том числе и религиозного содержания: семь хоров на стихи Аполлинэра и Элюара (1936), «Литании к

Черной Богоматери» (1936), пять трехголосных детских хоров, «Песни Франции» для смешанного хора без сопровождения (1945), Stabat mater (1950), Gloria (1959), несколько мотетов и другие.

Особо следует выделить кантату для двойного хора без сопровождения «Человеческое лицо» на стихи Элюара, написанную в 1943 году в период фашистской оккупации. В этом сочинении Пуленк проявил высокое пражданское мужество, патриотизм, веру в победу народа.

Композитор отобрал самые волнующие стихи из знаменитой книги Элюара «Поэзия и правда 1942 года», завершив кантату вдохновенной песней надежды и свободы:

На школьных своих тетрадках
И на древесной коре,
На зыбких холмах песчаных
Я имя твоё пишу...
На беспредельных равнинах,
На крыльях летящих птиц,
На мельничных сонных крыльях
Я имя твоё пишу...
На гибели без возврата,
На голом сиротстве своем,
На шествиях погребальных
Я имя твоё пишу...
Могуществом этого слова
Я возвращаюсь к жизни,
Рожденный дружить с тобою,
Рожденный тебя назвать —
СВОБОДА!

(Перевод П. Антокольского)

В книге Поля Ландорми «Французская музыка после Дебюсси» (1943) в разделе, посвященном Пуленку, говорится о том, что композитор признался однажды в своей нелюбви к опере. Этот жанр, говорил Пуленк, не вызывает у него творческого интереса. И действительно, композитор, создавший множество разнообразных вокальных произведений, проявивший столько вкуса и мастерства в песнях, хорах и кантатах, до сорока пяти лет ни разу не соблазнился богатыми возможностями музыкального театра, если не считать его двух балетов — «Лани» и «Примерные животные» (По Лафонтену, 1942),

представляющих собой, по существу, танцевальные сюиты. Признание в нелюбви к оперному жанру выглядит особенно странно сегодня, когда музыкальный мир знает Пуленка как автора трех талантливых и своеобразных оперных произведений: оперы-буфф «Грудь Тирезия» («*Les mamelles de Tirésias*»), музыкальной драмы «Диалог кармелиток» и монооперы «Человеческий голос».

Написанная в 1944 году, опера «Грудь Тирезия» — на текст сюрреалистской комедии Аполлинэра — представляет собой яркий образец неистощимой мелодической изобретательности Пуленка, остроумия, блестящего владения всеми тайнами подлинной театральности. Вместе с тем знакомство с оперой вызывает сожаление, что композитор потратил столько чудесных, веселых и лирических мелодий на бессвязный сюжет, представляющий собой случайную последовательность фривольных и нарочито глупых сцен — порою забавных, бурлескных, но чаще всего просто чуждых здравому смыслу.

«Грудь Тирезия» были написаны Аполлинэром в 1903 году, когда во Франции с особой остротой встала проблема катастрофического уменьшения деторождения. Буффонада Аполлинэра в какой-то мере затрагивает эту проблему, ибо сквозь все рассыпанные в комедии нелепые чудачества проскальзывает центральная «тема»: призыв к французам «делать детей». Именно этим лозунгом и заканчивается опера. Разорванность действия, марионеточность образов действующих лиц, отсутствие логики в их поведении и поступках — все это помешало опере Пуленка удержаться на сцене, несмотря на великолепную музыку, обладающую редким единством стиля, чисто французской живостью, легкостью и остроумием.

В опере неисчерпаемое богатство мелодий — грациозных, певучих, порою веселых, потешных, порою лирических. Над партитурой носится озорной дух оперетт Оффенбаха, Лекока, Шабрие, подсказавший Пуленку общий характер музыки, построенной на непрерывном чередовании забавных номеров, вызывающих улыбку и смех даже у слушающих оперу в грамзаписи. Пародийно-серьезные арии сменяются лихими польками, нежные мелодии вальсов модулируют в темпераментные галопы, сольные куплеты соседствуют с широкоразвитыми ансамблями. Композитор порой насмехается над своими

героями, порой всерьез рассказывает о пустяжных событиях, переходя на нарочито напыщенный стиль «большой оперы». Гармонический язык — простой и непринужденный. И вместе с тем музыка отличается редкой свежестью красок, чему в немалой степени способствует остроумная и сочная инструментовка.

В 1947 году Пуленк выступил с четырехчастной симфоньеттой, которая в известной степени перекликается с оперой-буфф «Грудь Тирезия». И здесь слушателя привлекает выразительность тематического материала, свежесть гармонии, ясность формы. Большой удачей композитора явился виртуозный фортепианный концерт (1949), написанный в неоклассическом духе, проникнутый жизнерадостным весельем и теплым лиризмом. Особенно выделяется виртуозный финал «Rondo à la française», в котором сплетаются танцевальные темы в классическом французском духе с фривольной мелодией матчиша и американской народной песенки.

Совсем в новом свете предстал Пуленк в своей второй опере «Диалоги кармелиток» (1953—1956) на религиозно-мистический сюжет католического писателя Жоржа Бернаноса. История создания оперы такова: немецкая писательница Гертруда фон Лефорт написала роман из времен Великой французской революции под названием «Последняя на эшафоте». В 1947 году по этому роману был сделан киносценарий. Для киносценария понадобились диалоги, которые сочинил Бернанос. Однако его работа была отвергнута и осталась в портфеле писателя. После смерти Бернаноса ее работа была опубликована под названием «Диалоги кармелиток». Она-то и легла в основу оперы Пуленка — сочинения большого эмоционального накала, местами достигающего подлинно трагического пафоса. Основные действующие лица в опере — монахини-кармелитки, оказывающиеся в стане врагов революции и гибнущие под ножом гильотины по приговору революционного трибунала.

На партитуре оперы имеется посвящение: «Памяти моей матери, которая пробудила во мне музыку, Клоду Дебюсси, который вызвал во мне желание ее сочинять, Клаудио Монтеверди, Джузеппе Верди и Модесту Мусоргскому, которые служили мне образцом».

Знакомство с музыкой оперы убеждает, что упомянутый выбор трех композиторов в качестве образцов от-

нюдь не является случайным. Строгая простота и экономия средств, широкое мелодическое дыхание говорят о стремлении претворить по-своему оперные традиции двух великих итальянцев. Естественность музыкальной декламации, очень точно передающей живую интонацию речи и психологический подтекст — результат сознательного следования заветам Мусоргского. Вот несколько фрагментов:

57 *Très doux (♩-76)*

Бланш *p*

Mon Dieu, il en est peut - ê - tre du pé -

pp très doux et lié

ril com - me de l'eau froi - de qui d'a - bord vous

cou - pe le souf - fle et ou l'on se trouve à l'ai se...

58 Bien lent (♩ = 50)

p bien douz

mf

Mes soeurs, no _ tre Ré _ vé _

f

p très douz

ren _ de Mè re vien _ dra bien _ tôt nous fai _ re ses a _ dieux,

f

car el _ le doit se rendre à Pa _ ris.

mf

p

и т. д.

Главное действующее лицо драмы — юная девушка Бланш де ла Форс, дочь французского аристократа, хрупкое существо, одержимое страхом перед жизнью и смертью. Стремясь вырваться из трагического одиноче-

ства и страха перед народной революцией, потрясающей дом ее отца, Бланш уходит в монастырь кармелиток. Монахини, гонимые революционным трибуналом, решают принять обет мученичества. Бланш проявляет малодушие и скрывается из монастыря. Однако в решающую минуту, когда кармелитки с пением молитв одна за другой взбираются на эшафот, Бланш преодолевает в себе страх смерти и добровольно присоединяется к скорбной процессии, чтобы умереть вместе со своими подругами под ножом гильотины...

Таково вкратце содержание этой драмы, обладающей несомненными литературными достоинствами, подсказывающими возможность музыкального воплощения. Однако, надо прямо сказать, сюжет этот повернут так, что все симпатии зрителей должны быть на стороне кармелиток — жертв революции, идущих на плаху во имя идеалов «святой церкви». И хотя текст оперы как будто прямо и не затрагивает политических проблем, кликальная суть сюжета, посвященного идее некой «высшей жертвенности», придает отдельным эпизодам оперы реакционную направленность.

Поставленная впервые в миланском театре Ла Скала 26 января 1957 года, опера «Диалоги кармелиток» была высоко оценена критикой. Летом того же года «Кармелитки» увидели свет рампы в парижской Гранд опере, где роль героини оперы Бланш де ла Форс исполняла талантливая французская певица и актриса Дюваль, являющаяся превосходным интерпретатором и многих других произведений Пуленка.

Творческая дружба Пуленка с Дюваль, возможно, подсказала композитору мысль обратиться к монодраме Жана Кокто «Человеческий голос» (1958), представляющей собой большой монолог — телефонный разговор молодой женщины со своим возлюбленным, который завтра должен жениться на другой. Нелегкая задача для композитора и для актрисы: создать впечатляющий музыкально-сценический образ, используя такие ограниченные возможности, как самый обыденный по форме монолог по телефону с невидимым партнером. Как писал Кокто в предисловии к своей пьесе, вся обстановка драмы предельно проста и прозаична: «Одно явление, одна комната, один персонаж, и банальная принадлежность всех современных пьес — телефон».

Сцена представляет собой спальню женщины. На постели лежит Она. На ночном столике телефон. Полумрак.

Краткое оркестровое вступление создает тоскливое настроение душевной тревоги и нервозности:

Lent et angoissé (Занавес)

59 *strident*

1 *mf m. g.* *accelerando*

2 *Très calme* *pp* *a.* 3 *Tempo I*

Мрачное оцепенение прерывает звонок телефона (ксилофон в оркестре). Женщина порывисто хватается трубку — она ждет звонка своего возлюбленного: «Алло, алло...» Горькое разочарование. Кто-то добивается разговора с доктором Шмиттом. С досадой и волнением молодая женщина объясняет кому-то на другом конце провода его ошибку: «Нет, нет, это не приемная доктора, это частная квартира... ноль восемь, ноль семь».

Так сугубо обыденно начинается эта глубоко жизненная драма угасшей любви.

Еще один звонок, на сей раз это Он — человек, которого Она страстно любит и который навсегда от нее уходит. Мы слышим прерываемый естественными паузами разговор, сначала самый обычный, банальный. Как пишет Кокто, сидящие в зрительном зале как бы подслушивают интимный диалог двух любовников:

«Да, любимый... Вчера вечером? Вчера я легла рано, но долго не могла уснуть. Пришлось принять снотворное... Нет, только одну таблетку...».

Женщина хочет казаться спокойной, она говорит о своих нарядах, о подругах, задает пустячные вопросы, не решаясь прямо подойти к мучительной теме расставания. Она спрашивает мужчину, откуда он звонит. «Из дому... Алло!.. Если нас разъединят, милый, позвони мне немедленно опять».

Естественно, что характер монолога, не только лишенного цельности развития мысли, но и разорванного выразительными паузами, должен был предопределить речитативный стиль вокальной партии. Пуленк блистательно справляется с этой задачей, находя тончайшие по психологической глубине и интонационной правдивости мелодико-ритмические формы. Сколько разнообразия, сколько гибких оттенков в передаче меняющихся настроений, с трудом сдерживаемых душевных порывов — нежной ласки, сомнения, отчаяния, безнадежных попыток вернуть ушедшую любовь — вложил композитор в партию героини! Мелодия вокальной партии чаще всего развивается в пределах небольшого диапазона, подымаясь до патетики лишь в наиболее драматических по содержанию фразах:

60 *Vite et affolé*

Et quand j'ai su que c'é-tait vrai, que j'é-tais

seu le, que je n'a.vais pas la tête sur ton cou,

j'ai sen-ti que je ne pou.vais pas vi vre!

Внимательный слушатель без труда обнаружит в этих речитативах влияние вокального стиля Мусоргского. Пуленк вслед за автором «Бориса» стремится к интонационно правдивому воплощению слова, фразы, душевного состояния.

Оркестр договаривает за женщину то, что она не решается сказать в телефонную трубку. Музыка комментирует и раскрывает ее душевное состояние, отвечает на ее вопросы, создавая то художественное единство содержания и формы, без которого этот спектакль действительно мог превратиться в довольно банальный «подслушанный интимный разговор двух любовников».

Разговор по телефону несколько раз прерывается. Это вызывает все большую тревогу у брошенной женщины. Не дождавшись звонка, Она сама звонит возлюбленному. Из разговора со слугой выясняется, что его хозяина нет дома. Он не ночевал у себя. Значит, Он манул ее и в этом... Но вот зазвонил телефон. Это опять Он. Долго еще длится этот печальный монолог. Женщина обвивает телефонный шнур вокруг шеи: «Теперь твой голос обнимает меня». В ее голосе слезы, она теряет самообладание, цепляясь за провод, как за послед-

нюю нить, соединяющую ее с любимым. Она умоляет его не уходить... Разговор опять прерывается, что-то неладно в телефоне. В мучительной тоске Она молит: «Боже, сделай так, чтобы Он позвонил еще!»



Разговор окончен. Партнер повесил трубку... Но женщина продолжает шептать в телефон: «Я люблю тебя»...

«Лирическая трагедия в одном акте» (так назвал свою оперу Пуленк) — была с большим успехом не раз исполнена в концертном варианте в Москве и Ленинграде (солистка Надежда Юренева, дирижер Геннадий Рождественский). В сезоне 1964/65 года опера была поставлена на сцене Большого театра Союза ССР при участии Галины Вишневской.

Глубокий знаток оркестра, изобретательный мастер-инструментатор, создавший ряд превосходных оперных, балетных и ораториальных партитур, не говоря уже об инструментальных концертах, Пуленк почти не проявил себя в области симфонической музыки (только Симфоньетта, 1947). Очевидно, композитор не испытывал склонности к симфоническому мышлению. Его больше влекли жанры театральные, камерно-инструментальные, концертные, и особенно вокальные.

В письме к музыковеду Андре Шеффнеру Пуленк писал (декабрь 1942):

«Возможно, я слишком долго ждал, чтобы выразить себя симфонически. Но я об этом не жалею, ибо мне удаются лишь те вещи, к которым я испытываю настоящую страсть. С другой стороны, я уверен, что мой багаж автора песен вполне удовлетворит тех, кто любит Аполлинэра — Элюара: поэзию нашего времени».

И далее в том же письме:

«Я хорошо знаю, что не принадлежу к тем музыкантам, которые обновляют гармонический язык, как Игорь, Равель или Дебюсси. Но мне думается, возможна новая музыка, пользующаяся аккордами, изобретенными другими. Не таков ли случай Моцарт — Шуберт?».

Творческий дар Пуленка получил очень богатое развитие в пределах тональной системы. Несмотря на все «соблазны» атонализма, додекафонии, сериализма, Пуленк сумел сохранить независимую позицию художника-гуманиста, стремящегося к непосредственной музыкальной беседе с людьми. Он не раз заявлял о своем пренебрежительном отношении ко всем доктринерским теориям и системам, претендующим на монополию в современной музыке. Музыка Пуленка тональна, его мелодии чаще всего диатонического строения, гармонии свежие, порой расцвеченные острыми диссонансами, но всегда органически связанные с движением музыкальной мысли, с мелодией.

Если для музыки молодого Пуленка были характерны жизнерадостность, легкость, блеск остроумия, элегантность, то в зрелые годы его привлекает прежде всего глубина и серьезность художественного замысла, выразительность и эмоциональная наполненность музыкальных образов. Несмотря на то, что композитор никогда не прибегал к использованию фольклорных источников, его творчество великолепно выражает национальный французский дух в искусстве. Недаром Равель однажды сказал о нем:

«Что есть хорошего у Пуленка, это то, что он сам создает свой фольклор»¹.

¹ Цит. по книге: Bernard Gavoty et Daniel Lesur. *Pour ou contre la musique moderne?* Paris, 1957, p. 272.

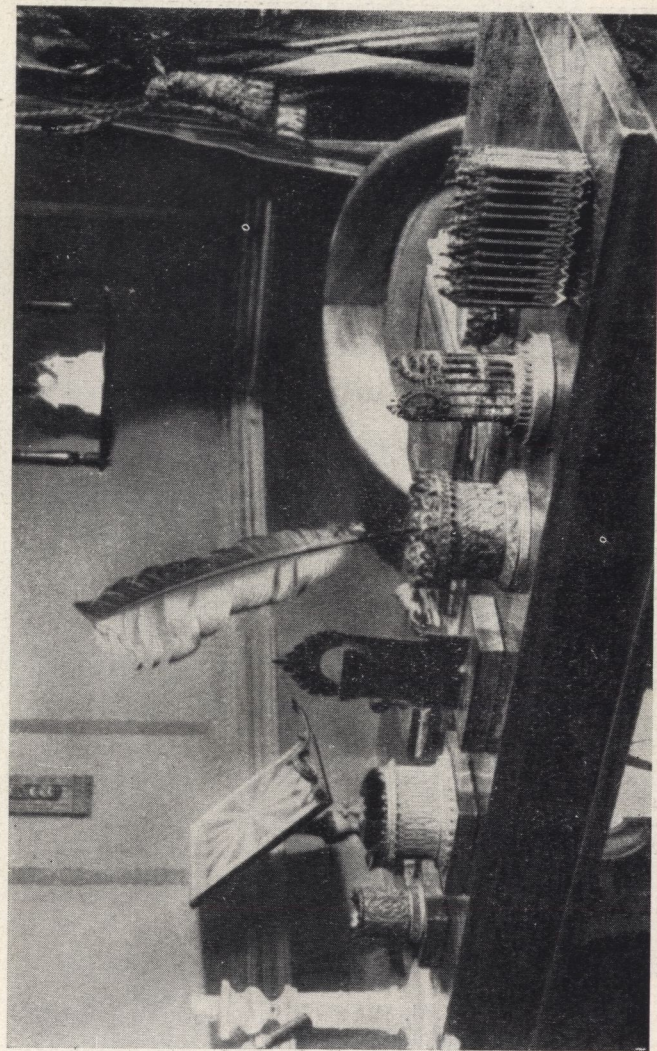


Клод Дебюсси (начало XX века)



Клод Дебюсси (рис. Г. Дегуш)

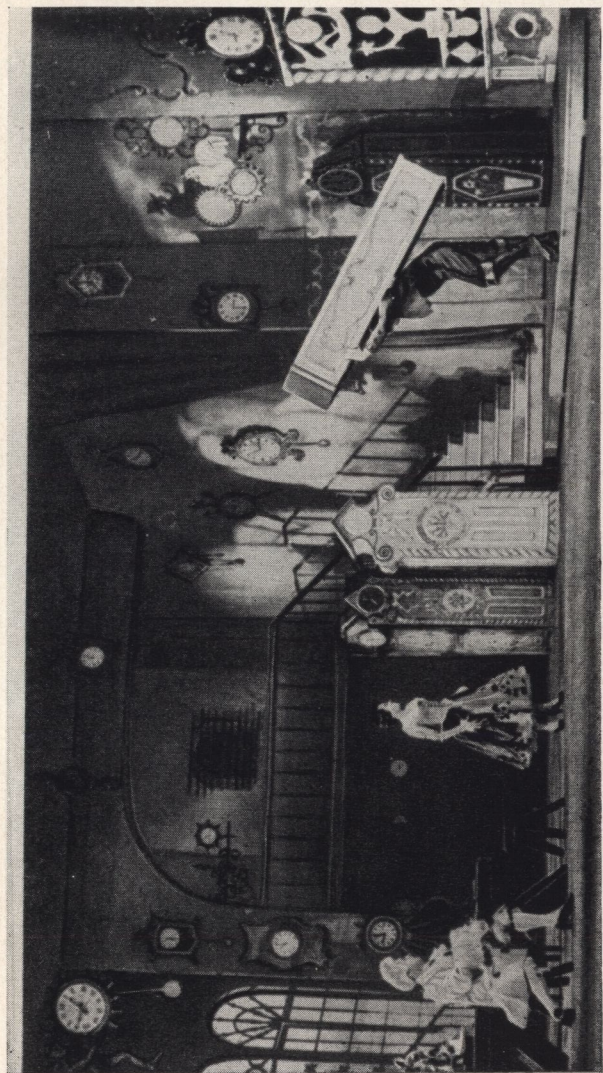




Рабочий стол М. Равеля



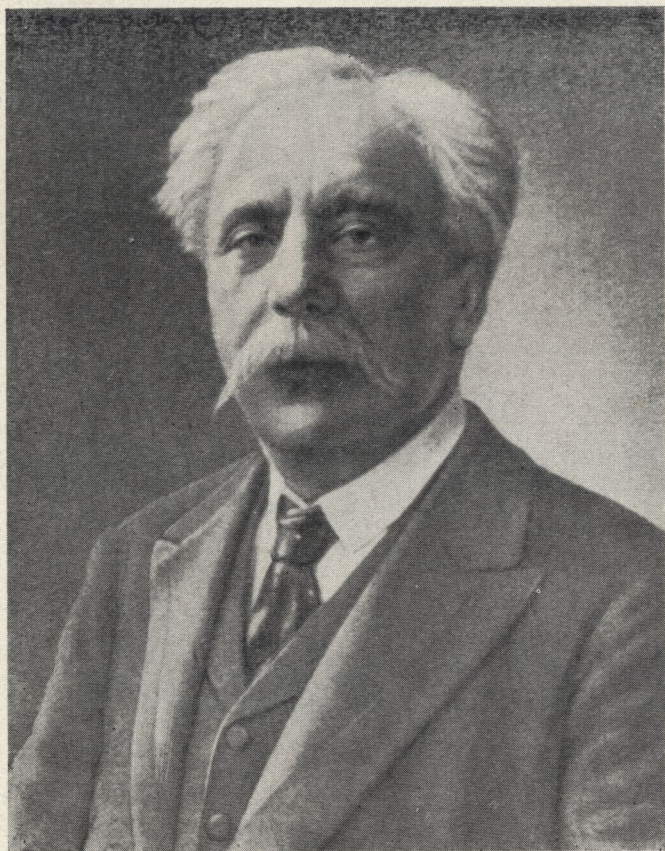
Сцена из оперы М. Равеля «Дитя и волшебство»
(Гранд Опера, 1960)



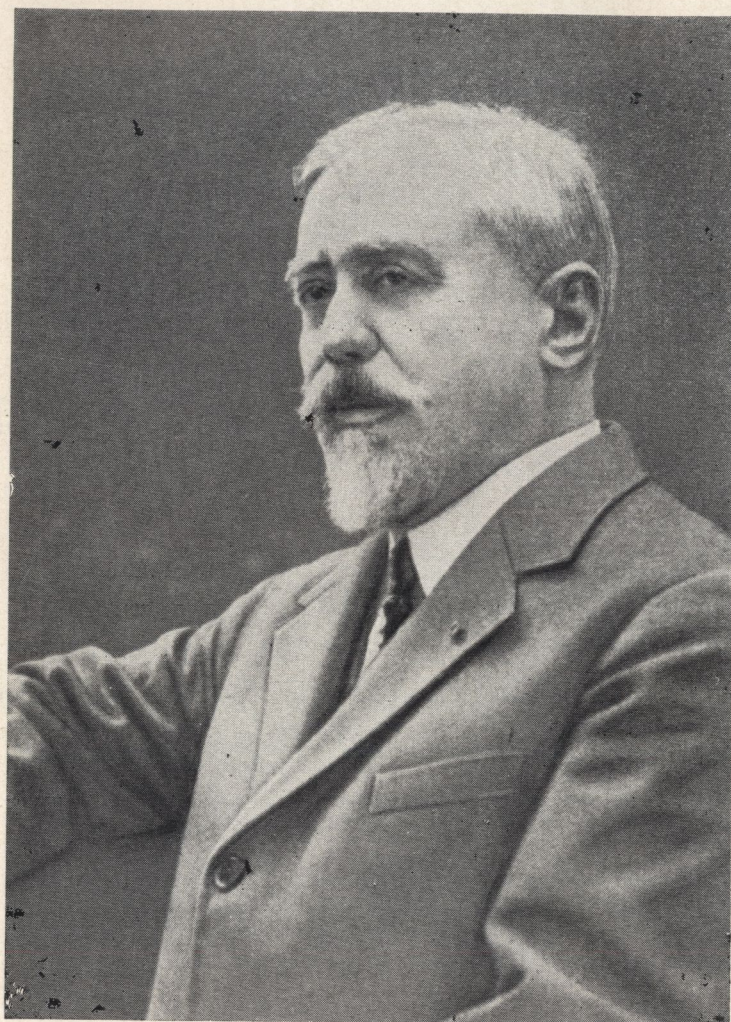
Сцена из оперы «Испанский час»
(Опера комик, 1960)



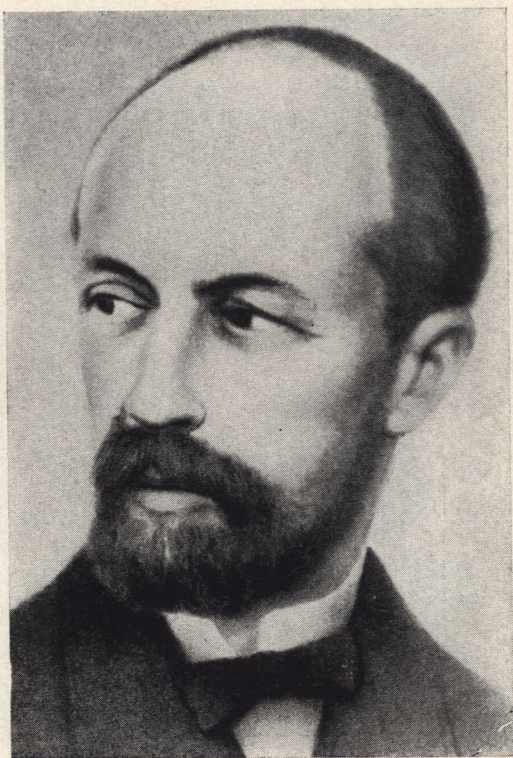
Венсан д'Энди



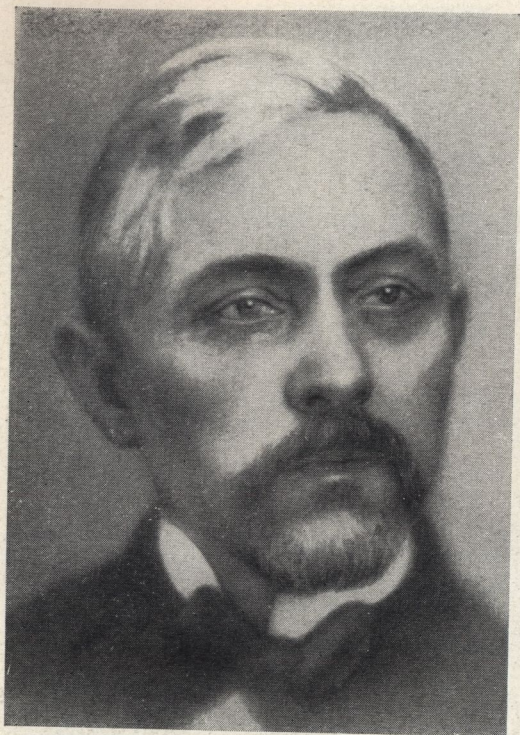
Габриэль Форе



Поль Дюка



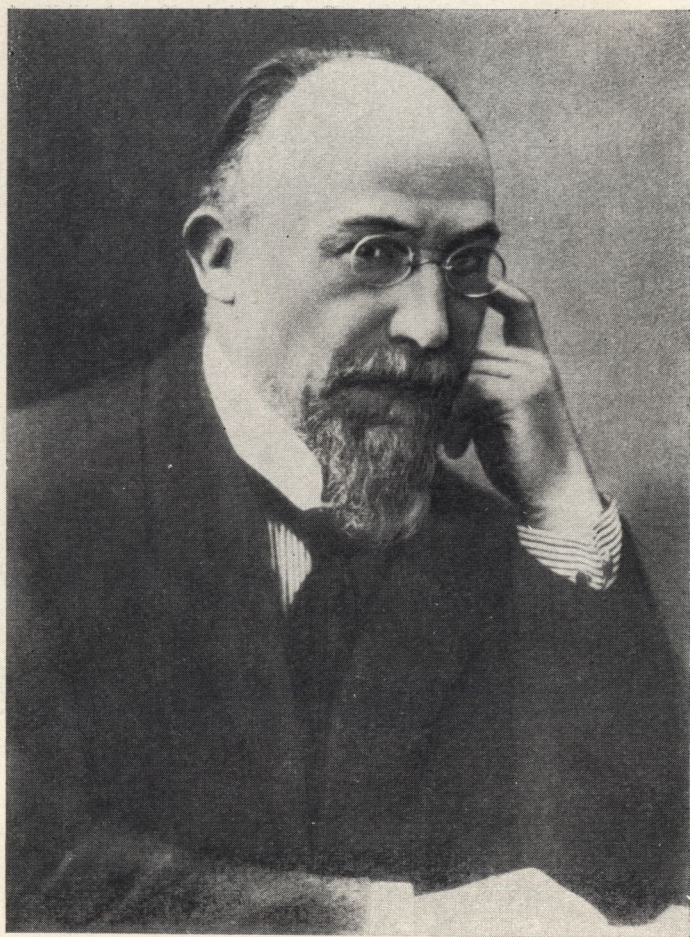
Альбер Руссель



Флоран Шмитт



Русский военный оркестр во Франции.
В центре — П. Ле Флем



Эрик Сати



Эрик Сати (рис. П. Пикассо)



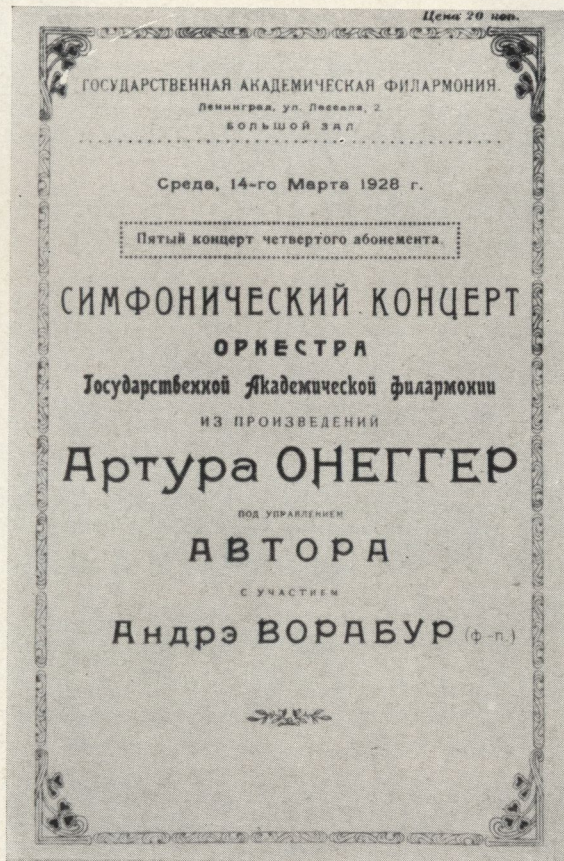
Шестерка и Жан Кокто (за роялем). Стоят слева направо:
Д. Мийо, Ж. Орик, А. Онеггер, Ж. Тайсфер, Ф. Пуленк, Л. Дюрей (1951)



Артур Шнитцлер



Артур Онеггер с супругой (Андре Ворабур) среди ленинградских музыкантов (1928). Стоят слева направо: А. Каменский, Ю. Вайнкоп, А. Онеггер, И. Шиллингер; сидят: Д. Шостакович, А. Бушен, А. Смирнов, А. Ворабур



Афиша концерта Онеггера в Ленинграде



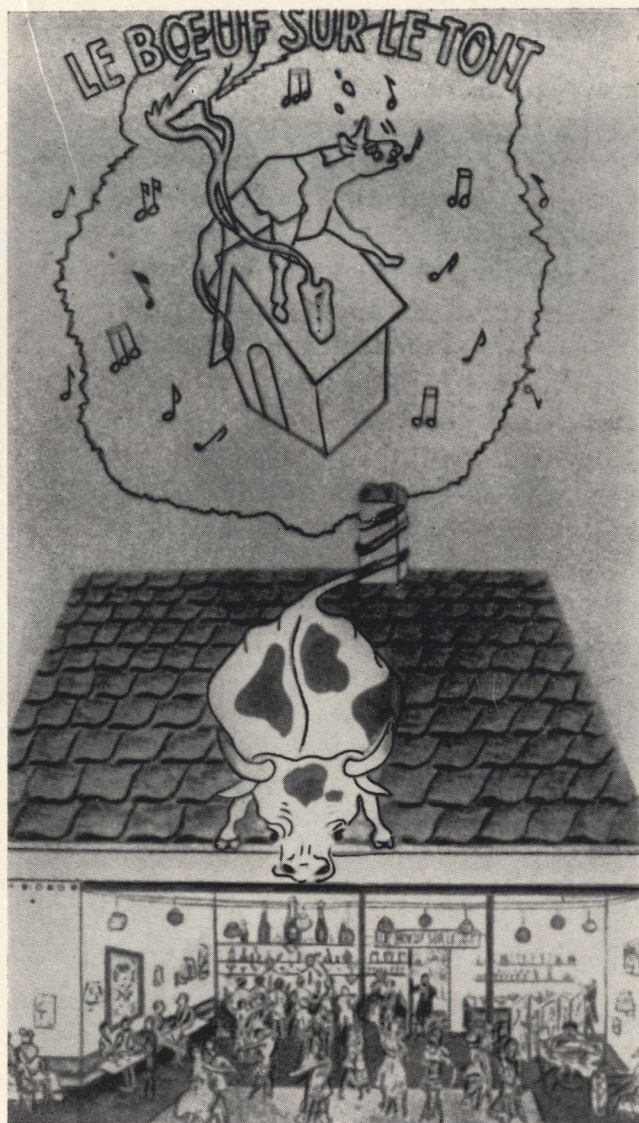
Сцена из оперы А. Онеггера «Царь Давид»
(Гранд оперá, 1960)



Дариус Мийо



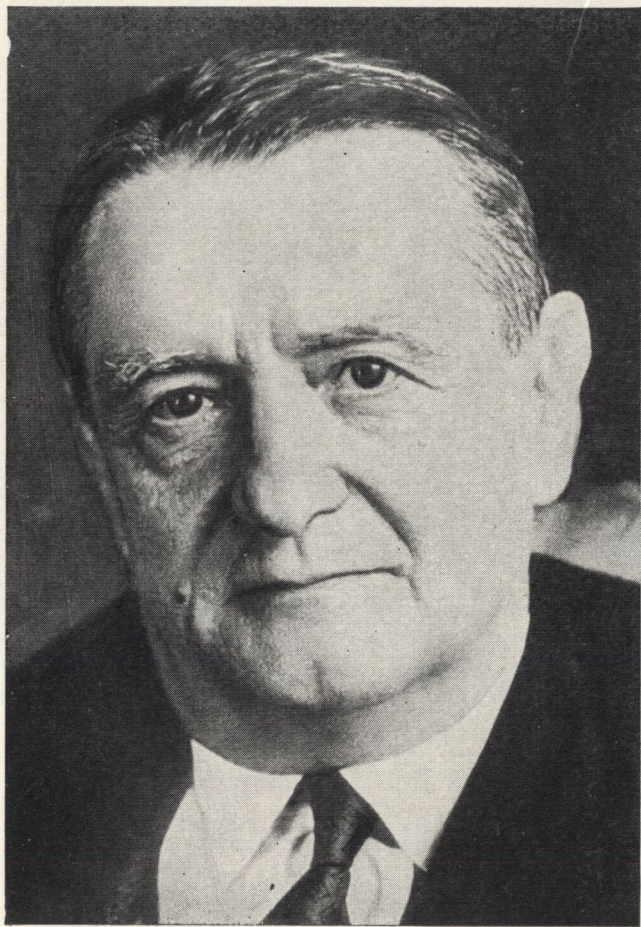
Д. Мийо среди ленинградских музыкантов.
Первый справа в первом ряду — Д. Мийо,
четвертый справа во втором ряду — Э. Вьенер



Карикатура на спектакль «Бык на крыше»



Франсис Пуленк



Жорж Орик

«См. стр. 101»



Анри Соре



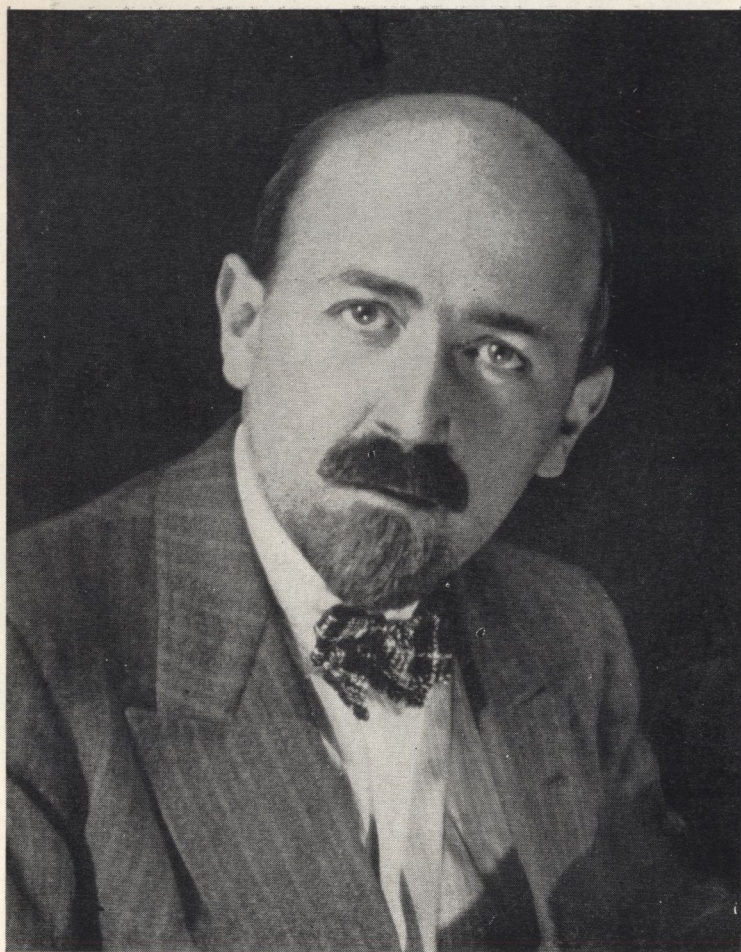
Жак Ибер



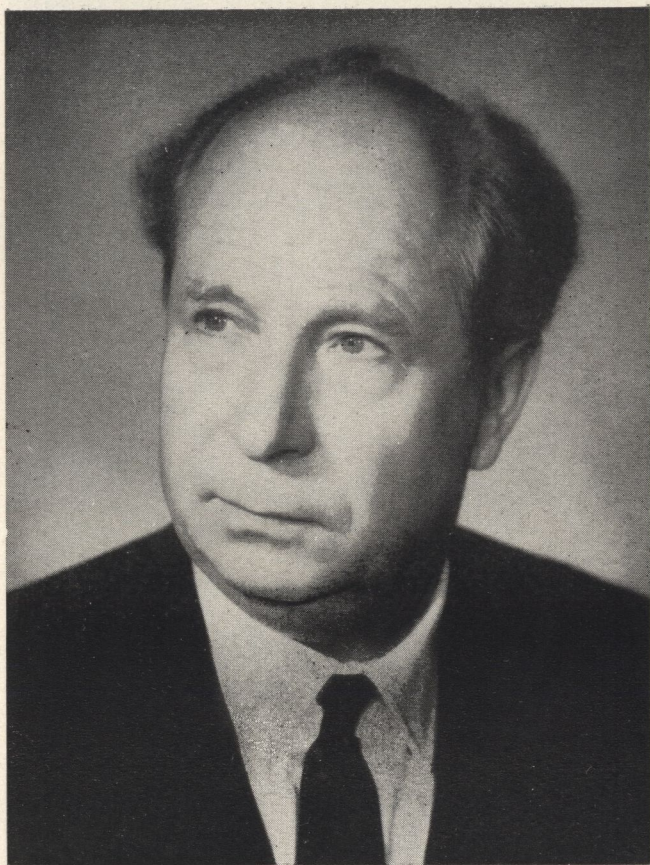
Сцена из оперы Ж. Ибера «Анжелика»



Клод Дельвенкур



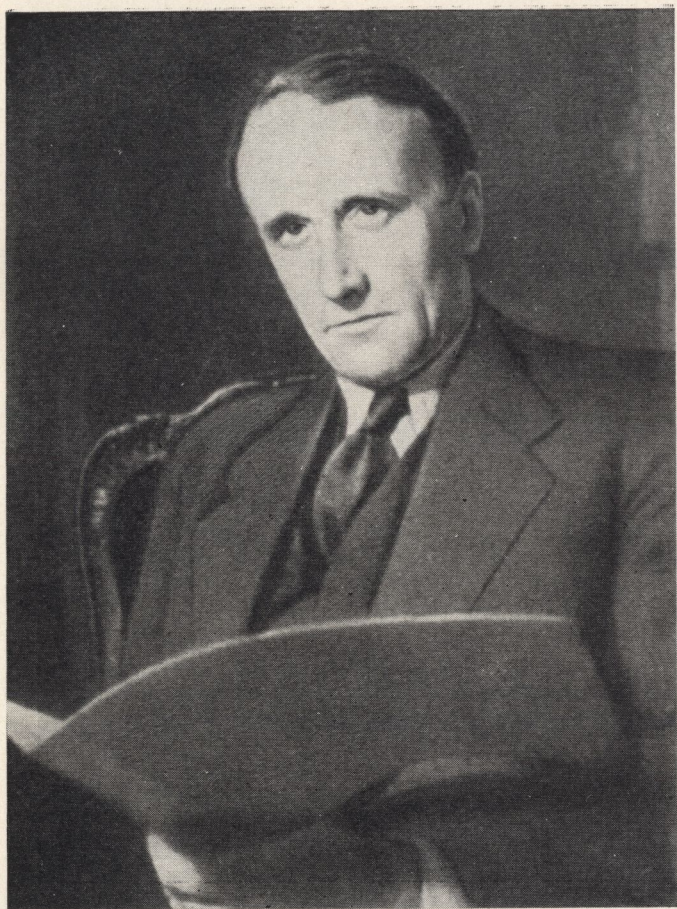
Жан Ривье



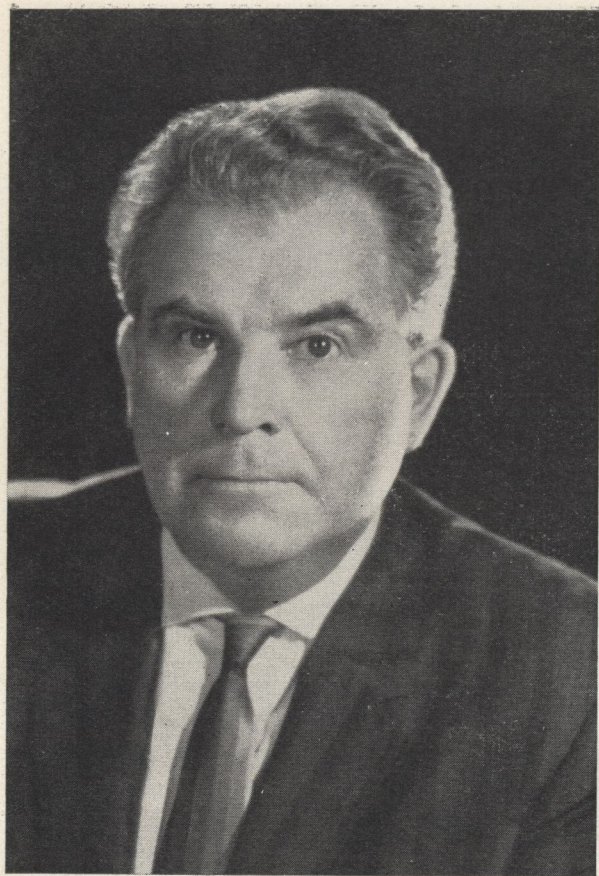
Раймон Лушер



Оливье Мессиа́н



Анри Барро



Андре Жоливе



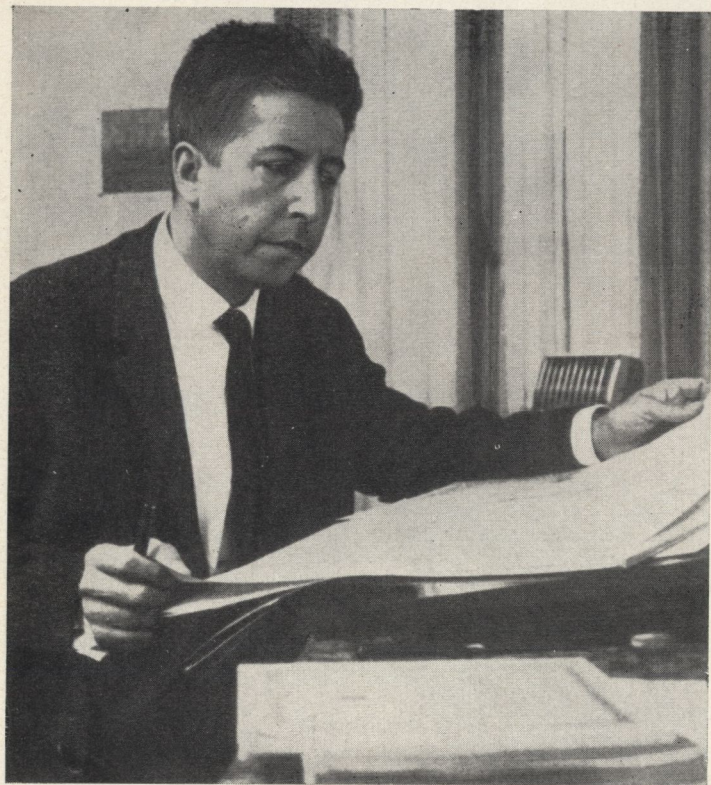
Сцена из балета. А. Жоливе «Концерт»



Даниэль Лесюр.



Жан Франсе



Анри Дютийе

SAMEDI 11 MARS 1939, à 21 heures

Grande Salle GAVEAU, 45, Rue de la Boétie
(Métro : MIROMESNIL)

CONCERT

DE LA

CHORALE POPULAIRE DE PARIS

POUR SON 4^e ANNIVERSAIRE

avec le concours de

Ginette GUILLAMAT

Grand Prix du Disque 1938

Charles PAUL

de l'Opéra

Présentation de Ch. KŒCHLIN

AU PROGRAMME

Des Chœurs de la Renaissance ;

Chants populaires français et étrangers ;

Œuvres de Schubert, Schumann, Liszt, Sauveplane,
Ravizé, Kœchlin, J.-C. Simon, D. Milhaud.

Places à 12, 8 et 6 francs

LOCATION à la Salle GAVEAU, 45, rue de la Boétie ; à la F.M.P., 29, rue d'Anjou ; chez
DURAND, 4, place de la Madeleine ; à l'Agence PARTIR, 1, rue du 4 Septembre ; au
CHANT DU MONDE, 137, boulevard Saint-Germain ; aux E.S.L., 24, rue Racine



Le Gerant : A. GRUFFY.

Афиша концерта Народного хора в Париже



Робер Казадезюс



Жак Тибо



Шарль Мюнш

== THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA ==

JEUDI 28 FÉVRIER A 21 HEURES

FRANCE
U. R. S. S.

A L'OCCASION DU 3^{me} ANNIVERSAIRE
DE LA VICTOIRE DE **STALINGRAD**

sous la Présidence d'Honneur de M. Félix GOUIN, Président du Gouvernement
sous la Présidence effective de S. Exc. M. BOGOMOLOV, Ambas. de l'U.R.S.S.
et de M. NAEGELEN, Ministre de l'Education Nationale.

1^{re} AUDITION

de la

8^{me} SYMPHONIE
de
CHOSTAKOVITCH

ORCHESTRE DE L'OPÉRA

sous la Direction de **Roger DESORMIÈRE**

PRIX DES PLACES de 50 à 400 frs - Location au Théâtre de l'Opéra ; chez Durand, 4, Place de la Madeleine
à France-U. R. S. S., 29, Rue d'Anjou ; chez Gaveau, 45, Rue La Boétie. (Places réservées aux Jeunesses Musicales de France)

BUREAU de CONCERTS MARCEL DE VALMAÏÈTE, 45, Rue La Boétie, PARIS-8^e - ELY. 28 38

H. C. BEINE STIGAT

IMPRIMERIE ARTISANALE 72, Boulevard Voltaire, PARIS-11 MOO. 1-57 C.O.E.R. 750-404

Афиша первого исполнения в Париже
Восьмой симфонии Д. Шостаковича (1946)



Здание театра Гранд оперá в Париже



Здание Schola cantorum



Читальный зал в Библиотеке (Париж)

Литература - это жизнь

Музыка Сопrotивления

Четыре года и два месяца длилась нацистская оккупация Парижа. Четыре года и два месяца гитлеровские гауляйтеры терзали великий народ Франции, пытались всеми доступными им способами поработить французов. Массовые казни и зверские преследования патриотов чередовались с попытками непосредственно «договориться» с предателями-колабратионистами о культурном и экономическом «сотрудничестве»; грабеж населения и угон французской молодежи в Германию в качестве дешевой рабочей силы сочетались с политикой провокаций и подкупа.

Но чем злее и хитрее становился враг, тем выше вздымалось знамя всенародной борьбы против ненавистных оккупантов, тем яростней разгоралось пламя Сопrotивления, объединившего десятки и сотни тысяч борцов, народных мстителей. С каждым месяцем оккупации вырастала сила ударов, которые отважные бойцы фронтиеры наносили нацистам и предателям. Все чаще взлетали на воздух гитлеровские военные склады и эшелоны с войсками, отправлявшиеся на Восточный фронт, учащались акты саботажа, нарушавшие производство военных материалов, взрывались бомбы в ресторанах и кинотеатрах, основными посетителями которых были немецкие офицеры и солдаты.

Никакие преследования и расстрелы не могли заглушить голос Французской коммунистической партии, главного организатора движения Сопrotивления. Не-

смотря на преследования гестапо, все эти годы в условиях глубокого подполья продолжала выходить газета «Юманите», неустанно звавшая французов к борьбе против оккупантов. Вот выдержки из одного из воззваний, напечатанного в «Юманите» в начале 1943 года:

«Французы, действуйте, действуйте, действуйте! Боритесь посредством манифестаций, стачек, расцепки поездных составов, против отправки рабочих в Германию. Отвечайте силой на насилие полиции и гестапо. Саботируйте, саботируйте, выводите из строя машины, локомотивы, грузовики, суда! Взрывайте железнодорожные пути, мосты и шлюзы. Поджигайте предприятия! Парализуйте военную промышленность гитлеровцев и их транспортные средства!..

Организируйте новые отряды франтиреров; включайте в них рабочих, которым угрожает отправка в Германию... Французы, действуйте действуйте и действуйте!»¹.

Последний (317) номер подпольной «Юманите» вышел 18 августа 1944 года, в дни, когда на улицах Парижа уже шли решительные и победоносные бои против оккупантов. За годы оккупации Французская коммунистическая партия выпустила десятки подпольных листовок, в составлении которых принимали участие крупнейшие поэты и писатели Франции, выдающиеся партийные деятели. Вот названия некоторых листовок: «В защиту французской культуры», «Расстрелы в Шатобриане», «Предатели 1940 года», «Прощальное письмо Габриэля Пери»², «Памятка бойцов-франтиреров и партизан Франции».

Рядом с «Юманите» выходила подпольная литературная газета «Леттр франсэз», в которой сотрудничали замечательные писатели-патриоты Луи Арагон, Поль Элюар, Клод Морган, Робер Деснос, Жак Садуль и многие другие. «Леттр франсэз» много сделала для консолидации сил французской художественной интеллигенции. Газета публиковала рассказы и стихи, цель которых была активизировать народ на борьбу, мобилизовать патриотический дух.

¹ Цит. по книге: Морис Торез. Избранные произведения. М., 1959. Том I, стр. 539.

² Габриэль Пери (1902—1941) — герой Сопротивления, член ЦК ФКП. В декабре 1941 г. был расстрелян гитлеровцами.

В 14 номере газеты было напечатано стихотворение Луи Арагона «Французский марш», ставшее боевым гимном Сопротивления:

Гнать в шею, без разговора
Шпиона, хищника и вора,
Зерно отвеять от зерна,
Чтобы очистилась страна.
С любой гряды и огорода
Полоть проклятую породу.
Все погребя и все сады
Отнять у вражеской орды...
Все, что мы чтим под небесами,
Должны освободить мы сами.

(Перевод П. Антокольского)

Рядом с Арагоном творил замечательный поэт Поль Элюар, вступивший весной 1942 в ряды французской компартии. В том же году он опубликовал серию стихотворений, выразивших всю силу любви поэта к своей страдающей родине, всю силу ненависти к ее поработителям. Элюар не только писал поэмы и стихи в честь героев Сопротивления, он был энергичнейшим организатором широкого фронта патриотической революционной поэзии тех лет. По его инициативе в подпольном издательстве «Полночь» вышли два сборника стихов лучших поэтов Франции под названием «Честь поэтов». В предисловии к сборнику 1943 года Элюар писал: «Поэзия может только возмужать от соприкосновения с действительностью», «борьба может только придать силы поэту».

«Перед лицом опасности, грозящей сегодня человечеству, мы, поэты, сошлись со всех концов Франции. Снова и снова поэзия перестраивает свои ряды, находит средства для замаскированного нападения, кричит, обвиняет, надеется».

В 1965 году в Париже вышла в свет пластинка (Le Chant du Monde), запечатлевшая стихи Луи Арагона, Поля Элюара, Робера Десноса, Жана Кассу, Пьера Сегерса, Эжена Гийевика, Мишеля Лериса, Клода Серне, Жана Лескюра, Жака Марсенака, впервые опубликованные в сборнике «Честь поэтов». Стихи читают известные французские актеры во главе с Жаном Виларом, читают огненные строки, написанные в условиях гитлеровской оккупации, стихи, служившие невидимым, но

острым орудием в кровавой борьбе против ненавистных захватчиков.

«Сборник «Честь поэтов»,—пишет в предисловии к пластинке Жан Руар,— это был яркий луч солнца, проникший в мрак глубокой ночи. Это была боевая песнь, передававшаяся из уст в уста, повторяемая тысячи и тысячи раз; это был могучий зов разума, отказывающегося подчиниться насилию...».

Двадцать одно стихотворение записано на пластинке. Звучат слова, в которых живет неукротимый дух Сопротивления, слова великой сыновней любви к родине, к ее бессмертным героям, погибшим в гитлеровских застенках, слова, обращенные к тем, кто с оружием в руках сражался за свободу родины, кто каждый день рисковал жизнью, кто помогал французам сохранять мужество и человеческое достоинство перед злобной маской врага.

Чтение стихов сопровождается импровизация на рояле и клавишине Жана Вьенера, создающего ненавязчивый, но удивительно точно совпадающий по настроению фон. Композитор мастерски использует мотивные элементы «Интернационала», «Марсельезы», «Песни болотных солдат». Так перед слушателем этой пластинки оживает память о трагических днях фашистской оккупации, о подвигах патриотов, бесстрашных народных мстителей.

Многие стихотворения Арагона и Элюара были положены на музыку французскими композиторами. Одно из них, посвященное герою Сопротивления Габриелю Пери, принадлежащее перу Элюара, легло в основу талантливой вокально-симфонической пьесы Эльзы Баррен:

Последняя пред смертью ночь
Короче всех ночей была.
Одну лишь мысль не гнал он прочь.
Всю кровь она ему сожгла.
Он задыхался и стонал,
Что так здоров, что так силен.
И вот на самом дне тоски
Внезапно улыбнулся он.
Из близких не пришел никто,
Но миллионы, миллионы
Отмстят за все — он это знал.
Так для него пришел рассвет.

(Перевод П. Антокольского)

В мае 1944 года Эльза Баррен написала партитуру поэмы для смешанного хора и оркестра на эти стихи Элюара. Поэма начинается мрачными диссонирующими аккордами на фоне мерных шагов басовых инструментов, подчеркивающих трагическую неотвратимость приближающегося часа казни. На словах «и вот на самом дне тоски внезапно улыбнулся он» в оркестре появляется новая краска — последование просветленно чистых аккордов, интонируемых струнными. Дальнейшее развитие музыкальной мысли ясно из приводимого нотного примера:

62..

Des mil-lions et des mil-lions
Мил-ли-о-ны, мил-ли-о-ны

Pour le ven-ger il le sa-vait
От-мстят за все-он э-то знал

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The vocal line begins with a whole note G4, followed by a half rest, and then continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

The second system continues the musical score with the following lyrics:

Et le jour se le - va pour lui
 Так для не - го при-шел рас - свет.

The vocal line has a long note on "le" and "lui". The piano accompaniment continues with its rhythmic pattern.

The third system is marked "rall." (rallentando). It includes the following lyrics:

Et le jour se le - va pour
 Так для не - го при-шел рас -

The tempo is slower than the previous systems. The vocal line has a long note on "le" and "pour". The piano accompaniment features sustained chords in the right hand and a steady bass line.



Цитата из «Песни о Родине» Дунаевского не требует пояснений. В оккупированной Франции мелодии советских песен несли надежду на скорое освобождение от нацистского гнета. Эта надежда росла и укреплялась с каждым днем, с каждой новой победой Красной Армии, гнавшей фашистские войска со своей территории.

Десятки боевых маршей и патриотических песен были созданы профессиональными поэтами и композиторами, сотни таких песен возникали непосредственно в отрядах маки. Но ни одна массовая песня той эпохи не приобрела такой популярности и всенародного признания, как знаменитая «Песня освобождения» Анны Марли на слова выдающегося французского писателя Мориса Дрюона¹. Эта замечательная песня осталась в памяти французского народа как своеобразный музыкальный символ Сопротивления.

Товарищ, ты слышишь ли воронов грай над полями?
Ты слышишь, как стонет наш край, угнетенный врагами?
Вставайте на битву, берите оружие, братья.
Пусть враг своей кровью за кровь наших братьев заплатит!
Как тени скользите, народного гнева солдаты,
Из тайных укрытий берите клинки и гранаты.
Вонзайте оружие в спину фашистским наймитам,
Громите их склады, взрывайте дворцы динамитом!

Перевод С. Болотина

¹ Морис Дрюон (р. 1918) — автор трилогии «Конец людей», первая часть которой под названием «Сильные мира сего» была экранизирована в 1958 году. В 1966 г. Дрюон был избран членом Французской Академии.

LE CHANT DE LA LIBÉRATION

(Le chant des partisans)

Paroles de
MAURICE DRUON
et JOSEPH KESSEL

Musique de
ANNA MARLY

63 T^o de Marche

Chant

Piano

pp

Ad.

p

mp

mf

1. A -

- mi, en tends tu le vol noir des cor-beaux Sur nos plai - nes,

A - mi, en tends tu ces cris sourds du pa-ys qu'on en -

5^e fois Coda

- chaî - ne O - hé par - ti - sans, ou - vri -

. era et pa-y.sans,c'est l'a-lar-me Ce soir l'en.ne.mi con.nai.

1. 2. 3. 4. %
tra le prix du sang et des lar-mes. 2. Moi %

Coda
Oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh

tremolo
sub. ff FIN

В годы оккупации музыка была для многих французов одним из важных факторов моральной поддержки и утешения. В обстановке тяжкого политического гнета тысячи и тысячи парижан впервые нашли дорогу к кон-

цертным залам, научились слушать серьезную музыку. Испытывая отвращение к официальной гитлеровской пропаганде, к насаждавшемуся оккупантами «арийскому искусству», к гнусным кинофильмам, восхвалявшим «победы» третьего рейха, французская молодежь охотно приобщалась к симфонической, хоровой и камерной музыке французских композиторов — классиков и современных.

*

Уже в первые дни после изгнания нацистов из Парижа там начались массовые хоровые концерты из произведений французских и советских композиторов, в которых участвовали рабочие и студенческие коллективы. Хранившиеся в подполье грампластинки с записью запрещенных нацистами произведений французских, советских, американских, английских, польских, чешских композиторов вновь зазвучал по радио.

Вот эпизод из музыкального быта только это освобожденного Парижа, рассказанный композитором Роланом-Манюэлем корреспонденту английской газеты «Evening Standart»:

«На радиостанции репетировали гимны союзников, не исполнявшиеся во Франции в течение пяти лет. Недоставало нот нового Гимна Советского Союза, созданного в годы войны. Композитор Эльза Баррен с шести утра до шести вечера слушала советское радио в надежде поймать гимн. Потом наушники надел кто-то другой. Через несколько часов он взволнованно позвал Эльзу: играли Гимн. Эльза Баррен успела записать его нота в ноту. До передачи оставалось три часа. Гимн по каракулям Эльзы был немедленно инструментован. Позвали всех оркестрантов, находившихся в студии. Каждый из них переписал свою партию. Началась репетиция. Через два с половиной часа после передачи советского радио Гимн был сыгран, записан и вскоре и прозвучал в торжественном концерте».

Освобождение принесло бурное оживление театральной и концертной деятельности французской столицы. Гранд оперá срочно возобновила ряд спектаклей французских авторов — опер «Пенелопа» Форэ, «Ариана и Синяя борода» Дюка, балетов Равеля, Мийо, Онеггера,

Стравинского. Несмотря на трудные условия зимы 1944/45 года — нетопленные помещения, перебои со светом, — артисты и музыканты с огромным энтузиазмом продолжали свою работу. Нередко репетиции приходилось проводить в пальто и перчатках. Тем не менее, как рассказывал в корреспонденции из Парижа американский композитор Верджил Томсон в газете «New York Herald Tribune», «в парижских концертах появляется такое количество новинок, что американский любитель музыки может только позавидовать: Национальный оркестр французского радио под управлением Манюэля Розенталя и оркестр Общества концертов консерватории под управлением Шарля Мюнша дают регулярные концерты, в которых исполняются произведения современных авторов: оратория-балет «Празднество разума» Дариуса Мийо, «Приношение тени» Анри Барро, «Мученичество св. Себастьяна» Дебюсси, сюита из балета «Вакх и Ариана» Русселя, «Песнь сосланных» Оливье Мессiana, Второй фортепианный концерт Белы Бартока, симфония Пауля Хиндемита, «Морские интерлюдии» Бриттена и многое другое».

Выдающимся событием в музыкальной жизни освобожденного Парижа явилось первое исполнение Седьмой, «Ленинградской», симфонии Дмитрия Шостаковича, прозвучавшей в начале мая 1945 года под управлением Шарля Мюнша. Французская публика восторженно приняла это произведение, созданное в огне великой патриотической войны. Широко откликнулась и пресса, разбившаяся на два лагеря. В одном оказались представители так называемого «авангарда», критиковавшие Шостаковича с позиций «чистого, стоящего над жизнью и борьбой искусства». В другом лагере были люди, выражавшие прогрессивные тенденции французского искусства.

Ролан-Манюэль на страницах еженедельника «Les lettres françaises» писал:

«Здесь мы видим, как и у Бетховена, победу настоящей, торжество воли. Это — музыка, отбросившая все, что не является строго необходимым, запрещающая себе быть «красивой»... Да, эту симфонию слушаешь от начала до конца без утомления, хотя иногда и не без протеста. Но как раз это чувство протеста и подогревает ваш интерес».

Горячо приветствовали многие французские музыканты возвращение на парижскую концертную эстраду произведений Сергея Прокофьева, композитора, пользовавшегося и в довоенные годы всеобщим признанием во Франции.

В 1946 году возродилась к активной деятельности «Народная музыкальная федерация». Усилиями ее президента Шарля Кеклена и его товарищей в Париже были организованы большие массовые концерты и вечера песни. На курсах Федерации получили подготовку многие руководители рабочих хоровых коллективов. Восстановленное после войны издательство и граммофонная фирма «Le Chant du Monde» вновь приступили к выпуску нот и пластинок массовых песен французских авторов, песен народов мира, произведений композиторов Франции и Советского Союза.

После Освобождения в Париже в торжественной обстановке прозвучали многие произведения французских композиторов и поэтов, вдохновленные патриотической темой борьбы против нацизма, написанные в подполье или в эмиграции за границей.

*Анри Сеге, Жак Ибер,
Клод Дельвенкур, Раймон Лушер,
Жан Ривье, Анри Барро*

Несмотря на случайное стечение обстоятельств, давших наименование группе молодых композиторов, «Шестерка» оказалась очень заметным явлением в истории новой французской музыки. Объяснение этому следует искать прежде всего в яркой талантливости большинства участников группы, их преданности национальной культуре, прогрессивности их художественного мышления. Лучшие произведения композиторов «Шестерки», созданные на протяжении свыше четырех десятилетий, выдержав испытание временем, вошли в сокровищницу музыкального искусства Франции.

Первые успехи молодых участников группы «Шести», формирование их художественных склонностей и вкусов, за исключением Онеггера, протекало под эгидой Сати. После фактического распада «Шестерки» Сати попытался возглавить другую группу молодых композиторов, собрав их под громким наименованием «Аркейская школа» в честь парижского пригорода, где он проживал.

Конечно, ни о какой «школе», ни о каком творческом единстве не могло быть и речи. Органически не выносивший никаких авторитетов в искусстве, Сати и не помышлял о творческом руководстве новыми музыкальными рекрутами, да и вряд ли он был на это способен. Он говорил им: «Ищите сами. Делайте все не так, как я, а наоборот. Не слушайтесь никого!».

Группа «Аркейской школы» насчитывала всего четырех композиторов: Анри Сеге, Анри Клик-Плейель,

Максим Жакоб и Роже Дезормьер; это были музыканты разного художественного темперамента, разного таланта и мастерства. Роже Дезормьер (1898—1963) быстро выдвинулся как превосходный дирижер, много сделавший для продвижения современной французской, и не только французской, музыки (он был первым исполнителем ряда произведений Шостаковича во Франции). Максим Жакоб (р. 1906) — еврей по происхождению — в 1929 году перешел в католическую веру и постригся в монахи. Под новым именем Дома Клемана он выполняет обязанности органиста Бенедиктинского монастыря. Анри Клике-Плейель (р. 1894) — малоактивный композитор, не сумевший ярко проявить свои творческие способности.

Единственным крупным композитором в этой группе оказался Анри Соге, успешно работающий в разных жанрах музыкального искусства. Соге родился в Бордо 18 мая 1901 года. Не получив систематического музыкального образования, он тем не менее очень рано овладел игрой на фортепиано и на органе, что позволило ему в пятнадцатилетнем возрасте занять пост органиста в сельском соборе недалеко от Бордо. Пытаясь сочинять музыку, юноша быстро обнаружил свою беспомощность из-за отсутствия элементарных знаний по гармонии и контрапункту. По совету друзей он обратился к известному композитору и знатоку французского музыкального фольклора Жозефу Кантелубу, жившему в небольшом провинциальном городке Монтобане. Кантелуб не только взялся обучать Соге композиции, но и позаботился об его устройстве на работу в местную префектуру, что дало возможность молодому музыканту поселиться в Монтобане. Совмещая работу и усердные занятия по гармонии и полифонии, Соге не перестает сочинять. Его любимым композитором этой поры является Дебюсси. Как однажды признали сам Соге, Дебюсси был «его отправной точкой». Он успел увлечься искусством музыкального импрессионизма раньше, чем как следует узнал и полюбил музыку великих композиторов XVIII и XIX веков.

Соге было восемнадцать лет, когда в его руки попал знаменитый памфлет Жана Кокто «Петух и Арлекин». Соге немедленно поддается гипнозу его радикальных призывов. По примеру парижской «Шестерки», Соге

вместе со своими друзьями-музыкантами организует группу, названную ими «Тройкой», которая пытается в масштабах провинциального Бордс играть роль некоего «авангарда», со своими скромными «скандалами премьер», придававшими группе ореол борцов за новое искусство. Наконец в 1922 году Соге обосновывается в Париже, где в его судьбе на первых порах принимает теплое участие Мийо. По совету Мийо Соге начинает занятия композицией под руководством выдающегося мастера контрапункта Кеклена. В это же время происходит знакомство с Сати, который в ту пору, разочаровавшись в «Шестерке», подыскивал себе новых последователей. Так Соге становится участником «Аркейской школы», о которой мы уже рассказывали.

Среди первых профессионально сделанных работ Соге — три «франсеза»¹ для фортепиано и сонatina для флейты и фортепиано. В этих сочинениях в известной мере сказываются конструктивистские увлечения молодого последователя Сати. Вместе с тем в них присутствуют индивидуальные черты — выразительная мелодика, близкая по духу французской народной песне, ясность графических линий, ритмическая острота.

Известность пришла к Соге после премьеры его оперы-буфф «Султан полковника» («Le plumet du colonel», на собственное либретто), состоявшейся в 1924 году на сцене театра Елисейских полей. Вслед за этим спектаклем, имевшим успех у публики, Соге пишет по заказу Дягилева балет «Кошка» (1927) на либретто Бориса Кохно. Пустяковый по содержанию, но очень изящно поставленный, с мелодичной и относительно простой музыкой, балет Соге прошел в исполнении труппы Русского балета свыше двухсот раз.

Молодой композитор получает серию заказов, среди которых — одноактный балет «Давид», написанный для Иды Рубинштейн (1928), балет «Ночь», поставленный Сергеем Лифарем в Лондоне (1929) и затем перенесенный на сцену парижской Гранд оперы. Наконец, по инициативе русского режиссера Никиты Балиева Соге пишет двухактную оперу-буфф «Контрабас» (по «Роману с контрабасом» Чехова, 1930). Несмотря на то, что

¹ Название возникло по аналогии с польским танцем полоне сом.

спектакль этот провалился, сам Соре считает оперу «Контрабас» удачным произведением.

Работая по заказам музыкального театра, Соре не прекращает сочинение музыки для различных камерных ансамблей; он создает романсы и песни на стихи Поля Элюара, Теофиля Готье, Рене Лапорта, Жан-Поля. В 1926 году он пишет свой первый струнный квартет, в 1931 году появляется его «Камерный дивертисмент» для пяти инструментов.

В 1926 году Соре начал работу над воплощением своей давней мечты — создать оперу на сюжет знаменитого романа Стендаля «Пармская обитель». Композитор писал оперу около десяти лет. Сочинение оперы не мешало появлению на протяжении этого десятилетия ряда вокальных и инструментальных пьес, среди которых упомянем балладу для голоса с оркестром «Загадка» на стихи Гейне (1932), кантату для женского хора и камерного оркестра «Ясновидящая» (1932) и фортепианный концерт (1934). Концерт этот, не отличаясь глубиной содержания и оригинальностью почерка, тем не менее привлекает живостью, темпераментностью музыки, виртуозностью партии солирующего инструмента. По признанию самого композитора, сочинение не ставит иной цели, как только доставлять удовольствие слушателям.

16 марта 1939 года в парижской Гранд оперá состоялась премьера «Пармской обители». Либретто Армана Люнеля отражает основные эпизоды эпопеи Стендаля; однако трудности, стоявшие перед автором оперы, перевесили его творческие возможности. Несмотря на непомерную длительность — одиннадцать картин, продолжающихся свыше четырех часов, авторам оперы не удалось создать драматургически цельное произведение, достойное своего первоисточника. Таково мнение даже наиболее благожелательно настроенных критиков. При этом почти все они отмечают высокие достоинства отдельных эпизодов, мелодическое богатство и оркестровое мастерство, проявленное Соре. Стремясь правдиво воспроизвести историческую обстановку драмы, композитор порой остается в плену традиционных средств итальянской оперы.

После оперы «Пармская обитель» Соре пишет кантату «Тени сада» (1938), одноактную комическую оперу

«Неожиданное пари» (1942), балет марионеток «Стрекоза и муравей» (1941), многочисленные песни на стихи Малларме, Тагора, Бодлера, Гейне, Рильке. Композитору не раз приходится выслушивать упреки «левой» критики в недостаточной «современности» его манеры письма, в традиционности гармонического языка. Между тем, даже оставаясь в рамках традиционной музыки, Сеге умеет быть в своих лучших сочинениях современным и оригинальным. Достаточно вспомнить его очаровательную музыку к хореографическому спектаклю «Ярмарочные фигляры» («Les Forains», 1945). Это веселая, остроумная, по-настоящему танцевальная музыка, в которой Сеге удачно использовал формы бытующих народных, главным образом городских, танцев — польки, кадрили, вальса, галопа. Сочные краски, яркие оркестровые находки, живость и темперамент придают этой музыке подлинную театральность. Несомненно, конечно, прямое влияние «Петрушки» Стравинского. Но это — французский «Петрушка». Свой балет Сеге посвятил памяти Эрика Сати.

В годы оккупации Сеге принимал участие в движении Сопротивления, в работе патриотического объединения «Музыкальная молодежь Франции», сочинял музыку, проникнутую идеями борьбы против поработителей Франции. Летом 1943 года он начал работать над партитурой симфонии в четырех частях, получившей название «Искупительная». Симфония эта, выражающая гневные чувства французов, вынужденных терпеть гнет фашистских варваров, посвящена «невинным жертвам войны и гитлеровского террора». Последняя часть симфонии представляет собой, по мысли автора, «колыбельную мертвым». Симфония была закончена Сеге уже после Освобождения и впервые прозвучала в Париже 8 февраля 1948 года.

Год спустя Национальный оркестр французского радио впервые сыграл его «Аллегорическую симфонию», задуманную в духе лирической пасторали, воспевающей природу. Каждая часть симфонии, по замыслу композитора, должна выражать настроение человека и рисовать картины природы летом, осенью, зимой и весной. Партитура написана для большого симфонического оркестра, смешанного и детского хоров и сопрано соло. Детский хор, поющий без сопровождения, — это деревенские

школьники в тесном общении с природой. Веселые пёреклички по пути в школу, игры на лужайках, лесные прогулки, сбор орехов и ягод... Чтобы создать наиболее правдоподобное представление об атмосфере, в которой развивается симфоническое повествование, композитор ввел в партитуру звуки природы — подлинное пение соловья, крики петуха и прочее — в записи на магнитонную ленту. В центре симфонии — поэтичный «Ноктюрн», в котором на фоне богатой полифонической ткани оркестра звучат голоса хора, сопрано и солирующей флейты.

В 1951 году «Аллегорическая симфония» была поставлена в виде балета в Бордо — родном городе Соре, отметившем тем самым пятидесятилетний юбилей композитора. Балет шел в постановке Леонида Лишина с декорациями Жака Дюпона, в форме красочной феерии с участием больших хоровых масс и детской хореографической группы.

Значительный успех сопровождал оперу Соре «Капризы Марианны» (по Альфреду Мюссе), впервые представленную в Экс-ан-Провансе летом 1954 года. Композитору удалось передать своей музыкой своеобразную атмосферу этой комедии нравов, проникнутой «меланхолическим весельем». Выразительная мелодика арий, тонко передающая душевные состояния героев оперы, живость речитативов, яркие симфонические эпизоды (майская гроза, сочные сцены карнавала в Неаполе, огневая фарандола) — все это принесло успех спектаклю, лишней раз подтвердив репутацию Соре как истинно театрального композитора. Помимо шести опер и пятнадцати балетов он написал десятки партитур для музыкального сопровождения драматических спектаклей ряда парижских театров.

Соре охотно работает и в области киномузыки, пишет по заказам радио и телевидения. Его перу принадлежит музыка ко многим французским фильмам, в том числе к остросатирической комедии «Скандал в Клошмерле», с большим успехом шедшей и на советских экранах. В своих сочинениях для кино, радио и телевидения Соре нередко обращается к новым выразительным средствам, удачно экспериментирует с использованием приемов конкретной шумомузыки, всевозможных электромагнитных инструментов.

Свобода творческой мысли, отсутствие академической предвзятости в решении художественных проблем проявляются у Соре во всех жанрах и формах музыкального высказывания. Прочно связанный в своих художественных интересах и вкусах с французской национальной традицией, он не боится, если это ему подсказывает замысел, обращаться к новейшим приемам организации звукового материала, вводить в свои партитуры самые неожиданные инструменты. Так, в списке камерных сочинений Соре фигурирует пьеса «Жалоба» для стальной пластинки (пилы) и фортепиано, а его «Шесть интерлюдий» написаны для оригинальной комбинации — органа, двух гитар и тамбурина.

Особое место в камерной музыке Соре занимает его Второй струнный квартет, написанный в 1948 году и посвященный памяти матери композитора, скончавшейся за год до того. Нежно привязанный к своей матери, он вложил в свое сочинение много искреннего чувства. В этой партитуре композитор не допустил ни одного формального приема, ничего выходящего за пределы традиционного камерного письма. Но как свежо, как покоряюще трогательно звучит эта музыка! По признанию автора, своей музыкой он хотел создать портрет матери: *Andantino capriccioso* (первая часть) — ее душевная живость и грация; *Lento molto espressivo* (вторая часть) — ее религиозность; *Tempo di Valse* (третья часть) — как бы воспоминание о детских играх в саду — мать любила вальсы; *Andante espressivo* (четвертая часть) — рассказ о последних днях жизни матери, о ее смерти.

Второй квартет Соре пользуется широким признанием во Франции, как одно из лучших произведений этого жанра, написанных французскими авторами за последние десятилетия. Классическая завершенность формы, тематическое богатство, редкое мастерство полифонии и инструментовки — вот бесспорные достоинства сочинения.

В 1955 году Соре закончил партитуру третьей симфонии, вышедшей в свет под названием «Symphonie INR». Эти три буквы происходят от обозначения трех частей симфонии: «*Impetuese*» («Стремительно»), «*Noblement*» («Благородно»), «*Resolu*» («Решительно»). Судя по откликам французской критики, симфония эта

не отягощена гармоническими сложностями, написана ясным и выразительным языком. И на сей раз чересчур ретивые сторонники «новейшей музыки» упрекают композитора в том, что он «с невозмутимой отвагой» продолжает свой творческий путь, невзирая на требования проходящей модернистской моды.

В 1961 году появилась кантата «Дальше, чем день и ночь» (для хора без сопровождения, тенора-солиста и двух танцовщиц), тепло принятая публикой и прессой. Кантата эта, в основу которой положены стихи Луи Эме, посвящена памяти Дебюсси. Музыка отличается теплотой и напевностью, ясным и чистым гармоническим языком. «Эта музыка не боится быть красивой», — так говорит о сочинении Соге критик Кларендон (Бернар Гавоти).

В 1962 году Анри Соге вместе с группой французских композиторов посетил Советский Союз. 29 октября 1962 года в Москве в Большом зале консерватории состоялся концерт новой французской музыки (в программе — Ж. Орик, Р. Лушер, Д. Лесюр и А. Соге). Под управлением Соге с большим успехом прозвучала сюита из балета «Встреча Эдипа со сфинксом». Весной 1964 года в том же зале состоялась премьера нового виолончельного концерта Соге, посвященного Мстиславу Ростроповичу и блистательно им сыгранного под управлением автора.

В течение многих лет Анри Соге выступал в качестве музыкального критика на страницах парижских газет. Он был в числе французских критиков, выступивших в первые месяцы после Освобождения с горячим откликом на исполнение во Франции Седьмой и Восьмой симфоний Шостаковича.

В одном из своих интервью Соге так определяет задачу современного композитора:

«Быть современным? Конечно! Но это вовсе не означает — быть современным только в языке. Надо современно мыслить. В конечном итоге, высшее искусство это говорить простыми словами то, что еще никто никогда не говорил».

Глубокая искренность высказывания в музыке, характерная для творческого облика Соге, в полной мере относится и к его выступлениям в печати. Как и многим другим композиторам старшего поколения, Соге не лег-

ко творить в атмосфере постоянного брожения, свойственной французской композиторской среде, где задают тон молодые. Соге не поддается нажиму авангардистской критики. Он был и всегда остается верным своим художественным идеалам.

«Я пишу как думаю, не стремясь ни шокировать, ни поражать, ни удивлять, ни «соответствовать своему времени». Но я, это естественно, пишу в соответствии с моими ощущениями человека XX века, в стиле, который, конечно, не является академичным, но который, я это знаю, совсем не нравится тем, кому меньше сорока...».

Он не боится признаться в своей любви к Гуно, обожании Дебюсси, восхищении Стравинским и страстном увлечении Прокофьевым.

«Вы знаете также,— пишет он,— о моем горячем восхищении Мийо и о большой дружбе, которая нас связывает, о дружбе, которая меня связывала с Франсисом Пуленком, чудесным музыкантом, чудесным другом, как и о дружбе моей с блистательным Жоржем Ориком»¹.

*

Французское музыкальное искусство после Дебюсси прошло сложный путь исканий, ряд стилистических и технических «революций». За эти годы было выдвинуто немало эстетических теорий и лозунгов, звавших композиторов к новым и даже «новейшим» берегам. Нужно сказать, что сама атмосфера художественной жизни Парижа с ее вечно «устаревающими» модами, с ее духом космополитического бизнеса является благоприятной средой для возникновения всевозможных интеллектуальных школ и школок. На смену музыкальному импрессионизму и неоромантизму пришли неопримитивизм и конструктивизм Сати и «Шестерки»; неоклассические тенденции Стравинского наложили отпечаток на творчество многих французских мастеров конца двадцатых — начала тридцатых годов. В середине тридцатых годов во французской музыке под влиянием демократических идей Народного фронта оживает интерес к народной музыке Франции. Вторая мировая война и годы гитлеровской оккупации усиливают социально-патриотиче-

¹ Журнал «Le Courier musicale de France», 1966, № 16, p. 185.

ские тенденции в творчестве подавляющего большинства французских композиторов. Наконец в послевоенные годы вновь возникает, особенно в среде молодежи, тяга к ломке всех технических норм и эстетических законов искусства. Эти нигилистические устремления приводят некоторых молодых музыкантов к принятию принципов додекафонной системы Шёнберга, бывшей новинкой около тридцати лет тому назад и никогда прежде не находившей последователей во Франции. О характере этого «поветрия» среди молодых французов речь пойдет дальше. Сейчас же нам хотелось напомнить о другом: о творчестве наиболее крупных мастеров французской музыки XX столетия, хранящих и отстаивающих национальные традиции в условиях идейной неустойчивости и эстетической анархии.

Наиболее сильную группу композиторов, чей жизненный и артистический путь по времени примерно совпадает с периодом выдвижения «Шестерки» и расцвета ее деятельности, представляют Жак Ибер, Клод Дельвенкур, Раймон Лушер, Анри Барро, Жан Ривье. Работа этих композиторов протекала и протекает вне каких-либо творческих группировок, что, впрочем, было характерным и для участников «Шестерки», и для так называемой «Аркейской школы».

Если говорить о том, что объединяет этих мастеров, то прежде всего следует упомянуть о высоком профессионализме и техническом мастерстве, особенно в области оркестровки. Это, несомненно, результат крепко усвоенных традиций Дебюсси и Равеля.

Попытаемся в кратких очерках познакомить читателя с творческим обликом этих композиторов.

*

Жак Ибер (род. 15 августа 1890 г. в Париже, ум. 5 февраля 1962 г. там же) двадцати лет поступил в Парижскую консерваторию в класс гармонии Эмиля Пессара. Через год начались занятия по контрапункту у Андре Жедальжа, который всегда оставался для Ибера «дорогим другом и высшим судьей в искусстве». Композицию Ибер изучал в классе Поля Видаля.

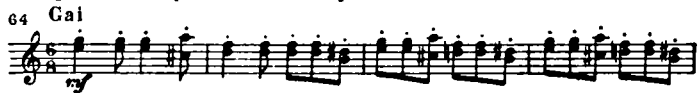
Война 1914—1918 годов прервала музыкальные занятия Ибера. Молодой композитор вступил добровольно

в действующую армию и провел около трех лет на фронте.

В консерватории Ибер подружился с Онеггером и Мийо, охотно музицировал с ними, живо интересовался их поисками новой выразительности; однако он оставался при этом на позициях романтического искусства. После войны Ибер завершает консерваторское образование, завоевав Большую Римскую премию (1919).

Премия дала ему возможность не только провести три года в Риме на знаменитой вилле Медичи, но и совершить путешествие по Италии, Испании и Тунису. За эти годы композитор написал несколько партитур, отмеченных изяществом гармонического стиля, не лишенного смелости, и уверенным мастерством инструментовки. Среди них — симфоническая поэма «Баллада Редингской тюрьмы» (по Оскару Уайльду), две пьесы для двух флейт, кларнета и фагота, комическая опера в двух актах «Персей и Андромеда» и, наконец, симфоническая сюита «Посещения» («Escapes»), получившая признание после первого исполнения в Париже 6 января 1924 года.

«Escapes» — красочная поэтичная пьеса в трех частях, своего рода музыкальный путевой дневник, в котором композитор отразил впечатления от посещения нескольких городов Европы и Африки. Уже в этом раннем сочинении Ибер проявил некоторые стилистические черты и художественные склонности, которые обнаруживают в нем поэта-романтика, страстно влюбленного в природу, в народное искусство. Вместе с тем в его оркестровой технике заметны следы влияний музыкального импрессионизма — склонность к редким темброво-кolorистическим сочетаниям, текучесть гармонии, отсутствие драматических конфликтов. Три части сюиты — три страны мира. Первая часть — «Рим — Палермо» — передает настроение путешественника, бродящего по улицам и площадям «Вечного города», наблюдающего народ, его жизнь, пляски и песни. Композитор использует выразительные элементы итальянских народных песен и танцев — лирической серенады, веселой, темпераментной салтареллы. Приводим одну из ее тем:



Средняя часть сюиты — «Тунис — Нефга» — медленная, в духе восточных импровизаций, построена на варьировании бесконечной мелодии-песни, которую запевает гобой на фоне струнных *pizzicato*:



Третья часть — «Валенсия» — переносит нас в Испанию. Это полная веселья, динамики и огня картина уличной жизни южного города. В музыке царит стихия танца. Ибер расцветивает симфоническую ткань остро звучащими параллельными секундами и квартами, неожиданными модуляциями, ритмическими перебоями. Эффектно инструментованная, сюита представляет автора, тогда еще совсем молодого человека, как талантливого и темпераментного художника.

Возвратившись в Париж, Ибер с головой окунулся в бурлящую атмосферу артистической жизни французской столицы. Он сочиняет много, быстро, в разных жанрах, пишет по вдохновению и по заказу, но всегда оставаясь самим собой, не поддаваясь заманчивым для молодого композитора зовам модных критиков. В числе его наиболее интересных работ этого периода — фортепианная сюита «Встречи», переработанная позднее в балет, поставленный на сцене Гранд оперá, «Феерия» для оркестра, концерт для виолончели с оркестром духовых инструментов, наконец, опера-фарс «Анжелика» (1926), с успехом поставленная на сцене театра Оперá комик. Этот успех был вызван изящной гротескно-пародийной музыкой и забавным сюжетом, сталкивающим в самых неожиданных ситуациях бедняка Бонифация — мужа строптивой красавицы Анжелики — с ее многочисленными поклонниками. Бонифаций рад бы избавиться от своей супруги, однако его усилия напрасны. Пострадавшие от крутого нрава Анжелики поклонники спешат возвратить ее мужу. В конце концов он продает супругу самому Сатане. Но и тот вскоре приходит к Бонифацию с горькими жалобами, обломанными рогами и оборванным хвостом...

В 1930 году на сцене Опера комик была поставлена еще одна веселая опера Ибера — «Король Ивето», на сюжет известной песенки Беранже того же названия. В той песенке рассказывается о похождениях старого короля, который в свободное от походов время любил ходить в холщевом колпаке, рано ложился, поздно вставал и много, много спал...

В духе веселой буффонады написана музыка Ибера к комедии Эжена Лябиша «Соломенная шляпка». Сюита из этой пьесы под названием «Дивертисмент» входит в репертуар многих оркестров Франции.

Каталог произведений Ибера очень велик. Он включает много театральных партитур: музыкальную драму «Орленок» (по Эдмону Ростану, 1937), написанную совместно с Онеггером, балеты «Диана из Пуатье» (1934), «Любовные похождения Юпитера» (1950), музыку к драматическим спектаклям, кинофильмам, несколько радиоопер и другие. Ибером создано несколько десятков камерных и инструментальных произведений, концерты для флейты с оркестром, для виолончели с оркестром духовых, симфония-концерт для гобоя со струнным оркестром, много разнообразных симфонических партитур, десятки песен и романсов на стихи французских поэтов.

Ибер — большой мастер музыкального дивертисмента, легкой шутки, изящной эксцентриады. Однако его перу принадлежат также страницы музыки, насыщенной драматизмом и глубокими раздумьями. Хорошим примером такой музыки является трио для скрипки, виолончели и арфы, написанное в 1944 году по просьбе дочери композитора — отличной арфистки Жаклин Ибер-Жилле. Это — содержательное, искреннее произведение, местами элегичное, местами мечтательно-страстное. Очень хороша медленная средняя часть, начинающаяся красивой песней виолончели на фоне оstinатного движения у арфы. Эту песню затем подхватывает скрипка, развивающая мелодию в полифоническом сплетении с виолончелью. Блестящим образом виртуозного мастерства инструментовки и звуковой архитектоники служит финал трио — грациозное, «дивертисментное» в лучшем смысле этого слова скерцо.

Из симфонических сочинений Ибера интерес представляет его «Луизвильский концерт», написанный по

заказу симфонического оркестра города Луизвилля (США) в 1953 году. Как писал сам автор, сочинение навеяно образами новелл Хемингуэя. Музыка концерта отмечена калейдоскопичностью развития материала, обрывистостью мысли, непрерывной сменой настроений. В своих пояснениях Ибер называет концерт «длительным симфоническим *crescendo* в одной части». Язык концерта значительно более «агрессивный» и жесткий, чем в других известных нам его сочинениях, хотя композитор и здесь остается верным принципу тонального письма.

В 1936 году Ибер занял пост директора виллы Медичи в Риме. Он оставался там до 1955 года, когда был избран в число членов Французской Академии.

*

Творческое становление композитора Клода Дельвенкура (род. в Париже 12 января 1888 г., ум. 5 апреля 1954 г.) проходило под влиянием музыкантов, группировавшихся вокруг Сен-Санса, Шабрие и Форе. Первоначальное музыкальное образование будущий композитор получил под руководством Анри Бюссе. Одновременно с музыкой Дельвенкур изучал юридические науки. Однако горячий интерес к композиции взял верх. В 1908 году он поступает в Парижскую консерваторию в класс Видора. В 1913 году молодой музыкант представляет на соискание Римской премии кантату «Фауст и Елена» (по Гёте). На том же конкурсе заслушивается кантата Лили Буланже — ярко одаренной 19-летней ученицы Видаля и Форе. Голоса членов жюри после долгих дебатов разошлись: 31 очко против пяти получает Буланже, 29 против семи — Дельвенкур. Итак, первую Большую премию вручают впервые в истории Римских премий женщине, вторую Большую премию — Дельвенкуру.

Жизнь молодого композитора в Риме на вилле Медичи продолжается недолго. Начавшаяся война отрывает его от музыки. Дельвенкур вступает в ряды действующей армии. Тяжелое ранение в голову и в ноги осколками разорвавшегося вблизи снаряда выводит его из строя. Дельвенкур возвращается в Париж с черной повязкой на левой глазнице и на костылях.

Прошло еще несколько лет, прежде чем он смог вернуться к музыкальной деятельности.

В числе ранних произведений Дельвенкура, написанных еще в спокойной академической манере, хотя и не без отдельных «прорывов» в атонализм,—серия жанровых фортепианных пьес «Боккачерия», позднее переработанных в оркестровую сюиту «Портреты Декамерона», вокальный квартет, струнный квартет, симфоническая поэма «Тифаон», песни на стихи японских поэтов. В 1925 году Дельвенкур закончил музыку индийского балета «Приношение Шиве», исполненную вскоре в концерте Старама. Сочинение это, написанное в оригинальной, частично атональной манере, вызвало довольно бурную реакцию публики. Пресса поспешила окрестить композитора «фовистом», то есть «диким». Однако в сонате для скрипки и фортепиано, в новой серии фортепианных пьес и романсов композитор показал себя интересным, содержательным художником, отнюдь не склонным к внешней рисовке или погоне за сенсацией.

В беседе с Элен Журдан-Моранж, которая была первой исполнительницей ряда его скрипичных произведений, Дельвенкур высказал свое отношение к проблеме тональной и атональной музыки:

«Я применяю атональную систему лишь для того, чтобы еще ярче выявить и утвердить тональность»¹.

Между 1931 и 1941 годами Дельвенкур был директором консерватории в Версале. Педагогические обязанности не мешали ему продолжать творческую деятельность. Он пишет музыку к ряду спектаклей парижских драматических театров, создает эффектную танцевальную сюиту для оркестра «Венецианский бал», которая была затем представлена на сцене Опера комик в виде балета. В 1938 году в Версале была впервые показана его опера-буфф «Женщина с бородой». Легкомысленный сюжет дал повод композитору к сочинению опереточно-буффонной музыки, изобилующей неожиданными пародийными приемами, экзотическими эпизодами в восточном духе. Музыка к кинофильму «Желтый крейсер» легла в основу четырехчастной сюиты «Памир» (1935), рисующей картины путешествия на «Крышу мира», встре-

¹ Цит. по книге: Hélène Jourdan-Morhange. *Mes amis musiciens*, p. 55.

чи с обитателями далекой и труднодоступной страны. Это — красочная, местами элегическая, местами декоративная музыка, одобренная изрядной порцией экзотики, вызывающей любопытство у публики. Сюита «Памир» относится к числу наиболее часто исполняемых произведений Дельвенкура.

В 1941 году Дельвенкур занял пост директора Парижской консерватории. Это были трудные времена. Над Парижем нависла зловещая тень гестапо. Гитлеровские гауляйтеры пытались подчинить задачам нацистской пропаганды все области культуры, в том числе и музыку. Нацисты контролировали программы концертов, навязывая в качестве «обязательного ассортимента» произведения «апробированных» немецких авторов, наводняя Париж своими исполнителями — солистами и коллективами. Сотни французских музыкантов-патриотов были отправлены в концентрационные лагеря. Лишь отдельные музыканты из разряда так называемых «коллаборационистов» сотрудничали с оккупантами, подчиняясь их политическим директивам.

История героического движения Сопротивления знает немало имен видных французских композиторов и музыкантов-исполнителей, в той или иной форме участвовавших в борьбе против оккупантов. Одним из оплотов этого движения была Парижская консерватория, руководимая Клодом Дельвенкуром, мужественно отстаивавшим перед лицом врага независимость национальной культуры.

В начале 1943 года Дельвенкур начал длительную и опасную борьбу за спасение студентов консерватории от угона в Германию в качестве рабочих трудовых лагерей. Десять студентов, напуганные нацистами, явились на сборный пункт. Дальнейшая судьба увезенных в Германию была неизвестна. Дельвенкур направился к нацистским главарям и убедил их в необходимости организовать из студентов консерватории оркестр, чтобы обслуживать в Германии лагерь для французских военнопленных. Предложение было принято. Директор договорился о необходимых сроках подготовки оркестра и хора. Оба коллектива действительно были сформированы, немецкие власти выдали им обмундирование и зачислили в колонну «Kraft durch Freude» («Сила через радость»).

Однако, каждый раз, когда назначался срок отправки музыкантов в Германию, Дельвенкур находит тот или иной предлог, чтобы отсрочить выезд. То он ссылался на необходимость подготовки соответствующего репертуара, то на нехватку музыкальных инструментов. Так прошел почти целый год. Наконец гитлеровцы потеряли терпение и заявили директору, что если в течение недели хор и оркестр не выедут в Германию, все они будут переданы в гестапо. Дельвенкур прочитал своим студентам этот приказ и тут же потребовал от них немедленно уйти в подполье. Когда об исчезновении студентов узнало гестапо, оно поставило перед директором консерватории ультиматум: оркестр либо расправа в застенке. Дельвенкур успел скрыться от ареста. Он был в подполье в течение двух месяцев, пока не пришло долгожданное Освобождение.

Об этой драматической истории рассказал в своей корреспонденции английский журналист Рудольф Данбар, прибывший в Париж сразу же после победы восстания и изгнания немцев из французской столицы. Корреспонденция эта, изложенная здесь сокращенно, напечатана в лондонском журнале «Темпо» в декабре 1944 года.

После Освобождения Дельвенкур вернулся на пост директора консерватории и оставался во главе этого учреждения до дня своей трагической гибели в 1954 году в автомобильной катастрофе. Среди последних сочинений Дельвенкура — опера-кантата-мимодрама «Люцифер», написанная в период войны. Опера рисует драму Каина, поддавшегося искушению дьявола и убившего своего брата. В ней есть черты символики, навеянной трагическими событиями войны и оккупации. «Люцифер» был поставлен на сцене парижской Гранд оперы в 1948 году.

•

Раймон Лушер родился в Туркуане 1 января 1899 года. После нескольких лет занятий под руководством композитора Анри Волле в Гавре Лушер поступает в Парижскую консерваторию, где изучает гармонию под руководством Нади Буланже, фугу и контрапункт в классе Андре Жедальжа, дирижирование у Венсана

д'Энди, композицию у Поля Видаля и Макса д'Оллона. В 1928 году за кантату «Геракл в Дельфах» Лушер получает Большую Римскую премию. Произведения Лушера, написанные во время пребывания на вилле Медичи в Риме,— Первая симфония, струнный квартет, Псалом № 39,— привлекают внимание музыкальной общест-венности. Критика отмечает богатство его тематизма, чувство формы, стремление к самостоятельному решению сложных композиционных задач. Уже в ранних произведениях Лушера можно наблюдать проявления живой фантазии, склонность к выразительной звукопи-си, мастерство изобретательной и сочной инструмен-товки.

Хорошим примером может служить программная сю-ита для шести кларнетов под названием «В семье» (1934). Композитор включил в свой ансамбль малый кларнет in Es, два кларнета in B, альтовый кларнет in Es, бас-кларнет in B и контрабасовый кларнет in Es. Этот оригинальный состав получил остроумную и красочную трактовку. С тонким юмором и находчи-востью Лушер сопоставляет тембры и регистры шести инструментов — участников забавной игры. Первая часть — «Папа» («роль» его поручена двум басовым кларнетам). Вторая — «Мама». Авторское примечание: «Длинная взволнованная фраза, интонируемая альто-вым кларнетом соло. Папа прерывает ее изливание, но, конечно, не надолго». Перед слушателями предстают и остальные члены семьи — сын Филибер 12 лет, дочь Сильвия 20 лет, охарактеризованные очень простыми, но точными средствами. В пьесе «Сильвия», построен-ной на капризно-изломанной мелодии, имеется забав-ный политональный эпизод, в котором бас-кларнет поет мелодию популярной песни «Радость любви» на фоне тонально-чуждой фигурации кларнетов. Наконец пятая часть «В семейном кругу» имеет авторскую ремарку: «Покой. Полное согласие. Зевота. Бой часов: десять ве-чера». Здесь вновь предстают все действующие лица, их темы сплетаются в сложном контрапункте, перебра-сываются от инструмента к инструменту.

Созданные в 1935 году три дуэта для сопрано, мец-цо-сопрано и оркестра принесли автору новый успех. В рецензии, помещенной в газете «Temps», композитор Флоран Шмитт — критик, скупой на похвалы, — отозвал-

ся о дуэтах с горячим одобрением, отметив «шарм и пикантную остроту» первого дуэта, «нежность и страсть» второго, «юмор и фантазию» третьего.

Еще более теплый отзыв маститого композитора вызвала впервые исполненная в Париже в 1936 году Первая симфония Лушера. Шмитт считает ее «одной из лучших симфоний, появившихся на протяжении последних десяти лет, не только благодаря свободному дыханию, оживляющему эту музыку от начала и до конца, оригинальности и изобилию мыслей, но и благодаря редкому мастерству в осуществлении замысла».

К Международной выставке 1937 года Лушер написал помпезную вокально-оркестровую пьесу «Апофеоз на Сене», прозвучавшую на берегу этой реки 2 июля 1937 года. В 1944 году Лушер создает Вторую симфонию, значительное по содержанию сочинение, навеянное тревожными раздумьями художника о судьбах родины.

В 1946 году Лушер занял пост главного инспектора по музыкальному образованию в лицеях и колледжах Франции; в 1956 году он становится во главе Парижской консерватории. Напряженная педагогическая работа, естественно, сильно отвлекает Лушера от творчества. Тем не менее начиная с 1945 года список произведений Лушера пополнился рядом интересных работ: симфонической сюитой для оркестра «Мальгашская рапсодия» (1945) и музыкой балета-пантомимы «Пляшущая лягушка» (1948), камерными сочинениями — «Четыре портрета» для трио деревянных духовых, пьесами для квинтета (флейта, арфа и струнное трио, 1953 — 1954), пятью поэмами на стихи Рильке для меццо-сопрано и струнного квартета (1957).

В репертуар французских оркестров вошла «Мальгашская рапсодия». В рапсодии четыре части, четыре картинки из жизни мальгашей — обитателей острова Мадагаскара: «Музыканты», «Лодочники», «Колдуны» и «Воины». Используя характерные попевки и ритмы мальгашских песен и плясок, композитор тем не менее не стремится к фольклорной подлинности звучания.

«Музыканты» — живописная жанровая сценка, построенная на полифонической разработке нескольких мотивов народного склада, сопоставлении тембров струнного оркестра, флейты-пикколо, гобоя и ударных. Вот первая тема, звучащая сначала у альтов:



Вторая пьеса, «Лодочки», рисует медленное движение пироги по спокойной глади широкой реки. Слышен равномерный, неспешный скрип весел.

Это — неизменный фон; временами издали доносятся то тоскливая песня лодочника, то звуки мальгашской флейты:



Ярко изобразительный характер носят две последние части: «Колдуны» — картина неистового шаманства, и «Воины» — мужской хоровод, подгоняемый экзотически-воинственными криками женщин. В постепенном нарастании пляска доходит до исступления, втягивая в свое движение и мужчин, и женщин.

Рапсодия Лушера увлекает слушателя не только свежим тематизмом и оригинальным колоритом звучания, но и естественным живописно-симфоническим развитием материала, что придает этим экзотическим жанровым сценкам художественную цельность и красоту. Рапсодия написана с любовью к народу, жизнь которого отражена в музыкальных образах, рожденных фантазией композитора, его стремлением проникнуть в духовный мир и характер обитателей далекого острова.

17 июня на сцене Гранд оперá был поставлен двух-актный балет Лушера «Пляшущая лягушка», в основу сюжета которого положена фантастическая сказка Эдгара По. В балете действуют злой и глупый король, попугаи-министры и придворный шут по прозванию Пляшущая лягушка. Балет завершается балом-маскарадом, на котором король под маской обезьяны попадает в подстроенную шутлом ловушку и, ко всеобщей радости, превращается в горящий факел. Музыка балета отличается тонкой изобразительностью, юмором, пикантными и ост-

роумными деталями (храп короля, смешные голоса министров, танцы причудливых масок), разнообразной и изобретательной инструментовкой. Сюита из этого балета является репертуарным сочинением в программах французских оркестров.

Высоким мастерством инструментовки отличаются Четыре пьесы Лушера для квинтета (флейта, арфа, скрипка, альт и виолончель), написанные в 1955 году. Композитор достигает в этих небольших выразительных пьесах редкого разнообразия звучаний, рельефно выделяющих образное содержание музыки. Первая пьеса — *Allegretto scherzando* — танцевального характера, выдержана в неизменном движении гротескного гавота с «острыми углами». Вторая часть — *Lento* — открывает возможности для широкого распева сначала флейты, затем скрипки, чьи голоса далее сливаются в лирическом дуэте. Ярко запоминается звучание третьей части — *Moderato*, — построенной на остинатном ритмическом рисунке аккомпанирующих голосов, на фоне которых парят, сплетаясь в сложном контрапунктическом рисунке, выразительные мелодии флейты и скрипки. Цикл завершает блестящий финал — *Vivo*. Его колористическое богатство заставляет вспомнить о народном испанском театральном представлении.

В 1963 году Раймон Лушер ушел с поста директора Парижской консерватории и целиком посвятил себя творчеству. Среди его новых работ, пока еще неизвестных нам, концерт для скрипки с оркестром (1963), концертно для ударных с оркестром (1963), Симфония танцев (1965) для духовых инструментов, арфы и ударных (посвящена памяти Рамо), песни на стихи Аполлинэра.

*

Жан Ривье (род. 21 июля 1896 г. в Виллемомбле) — продуктивный композитор, особенно ярко проявивший себя в сфере симфонической и камерной музыки. Автор семи симфоний, разнообразных оркестровых пьес, шести инструментальных концертов, множества камерных сочинений, пьес для различных инструментов, Ривье пользуется глубоким уважением в мире музыки. Это художник высокого вкуса и мастерства, тонкий знаток всех

«секретов» техники композиции. В большинстве сочинений он предстает как серьезный и всегда искренний музыкант, не страдающий зудом «первооткрываний», но и достаточно далекий от академической успокоенности. Его творческая индивидуальность складывалась под сильным влиянием Русселя и раннего Стравинского. Врожденное стремление к завершенности формы, уравновешенность и точность музыкальных пропорций, глубокое уважение национальной художественной традиции, чисто французская ясность мышления — вот некоторые черты, определяющие облик музыканта, который, по его собственному признанию, «не перестает испытывать ужас перед нарочитыми сложностями и ложным пафосом».

Ривье происходит из очень музыкальной семьи. Еще ребенком его начали обучать игре на фортепиано и виолончели. Затем его учителями становятся профессора Парижской консерватории Жан Галон (гармония) и Жорж Коссад (контрапункт и fuga). Первая мировая война прервала музыкальную карьеру Ривье. Мобилизованный в декабре 1914 года, он провел все годы войны на фронте. В 1917 году был тяжело ранен и отравлен ипритом. После трех лет, проведенных в госпиталях, только в 1921 году он смог вернуться к занятиям в консерватории.

Первым значительным сочинением Жана Ривье был струнный квартет (1924), обративший на себя внимание парижских меломанов свежим тематизмом, продуманностью архитектоники, уверенной полифонической техникой. Вскоре последовала небольшая по протяженности, но насыщенная искренним чувством «Траурная песня» для большого симфонического оркестра. Сочинение это Ривье посвятил своим погибшим фронтовым товарищам. В 1928 году композитор выступил с колоритными «Чадскими танцами» для оркестра («*Danses du Tchad*»), отличающимися эффектной игрой ритмов. Здоровый юмор и изобретательное оркестровое письмо не без оглядки на джаз, привлекают в его симфонической «Увертюре к Дон-Кихоту» (1929). Композитор создает выразительные музыкальные характеристики Рыцаря печального образа и его верного оруженосца.

По количеству симфоний Ривье занимает, пожалуй, второе после Мийо место среди композиторов Франции.

Семь симфоний Ривье создавались на протяжении почти тридцати лет. В 1932 году была написана Первая симфония, в 1960 — Седьмая. Композитор развивает в своих симфониях традиции Русселя, однако в лучших из них заметно стремление найти свое отношение к этой форме.

Исполненная впервые в 1939 году в Филадельфии Третья симфония для струнного оркестра — содержательное и мастерски написанное сочинение, изобилующее изысканными, тонко разработанными деталями. Музыка — ладово определенная, опирающаяся на сложные контрапунктические сплетения выразительных и рельефных тем. Вот начало первой части — *Allegretto quasi pastorella* —

I

Allegretto quasi pastorella (♩ = 63 environ)
très souple

68

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Cellos

Contrebasses

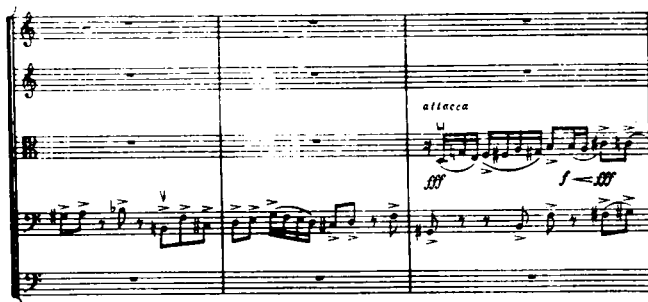
uniss. *ff* *ff* *rall.* *To*



Эффектно звучит виргуозное скерцо — *Vivo e leggiero*, — в котором композитор очень изобретательно извлекает из струнных инструментов всевозможные остродинамические эффекты. Поэзией дышит медленная часть — *Lento e nostalgico* — нежная задумчивая колыбельная.

Достойным завершением симфонии является четвертая часть — энергичная, напористая музыка — *Allegro molto e fugato*:

69 *Allegro molto e fugato* ($\text{♩} = 138-144$)





Вскоре после успешного исполнения Третьей симфонии в США, а затем и во Франции, произведения Жана Ривье все чаще находят себе путь на концертную эстраду. Талантливая пианистка Моника Брюшольри играет в Филадельфии его фортепианный концерт, скрипачка Рут Поссельт знакомит американскую публику с его скрипичным концертом, наконец его концерт для альта с оркестром включает в свой репертуар крупнейший американский альтист Уильям Примроз. В 1950 году Ривье заканчивает одно из лучших своих произведений — Пятую симфонию.

Очень компактная в отношении формы, четырехчастная симфония представляет собой взволнованное драматическое повествование, в котором чуткий слушатель может ощутить прямые связи с бурными событиями эпохи. Острые коллизии — борьба, угрозы, преодоление, торжество жизни и света. Об этом нам рассказывает композитор, для которого музыка — средство беседы с людьми.

Мне думается, Ривье в этом сочинении не прошел мимо опыта Шостаковича, симфонии которого после освобождения Франции от нацистского ига постоянно звучали в Париже, вызывая исключительный интерес музыкантов и публики.

Характер развития материала Пятой симфонии, ее драматургия отличаются неумолимой логикой, темы ясно очерчены, движение от эпизода к эпизоду подчинено единому потоку, направляемому мудрой рукой мастера.

Вот главная партия первой части:

70

rall. (♩ = 124) Allegro subito

1 2 Fl.

3 Hrb.

Clar.

Bons

C.B. ons

1-2 Cors

3-4

1 2 Trp.

3

1-2 Trb.

3 Tuba

Timb.

Cymb. *suspendue*

rall. (♩ = 144) Allegro subito

1 Viol.

II

Ala. *unis.* *div.*

Vlc. *pizz.* *div.*

C.B. *unis.* *arco*

2 *molto ritmico e secco*

Fl 1 2 *ff* *a2*

Hib. 3 *ff* *a2*

Clar. *ff* *a2* *molto ritmico e secco*

Bons. *ff* *a2*

C.Bons. *ff*

Cors. 1-2 *ff*

3-4

Trp. 1-2 *ff*

3 *ff*

Trb. 1-2 *ff*

Tuba 3' *ff*

Timb. *ff*

Cymb. *ff*

2

Vcl. I *f div*

II *f*

Alt. *ff*

Vlc. *ff*

C. B. *ff*

3

1-2
Fl.

3
Hrb.

Clar.

Clar. B.

B. ons

1-2
Cors

3-4

Timb.

8

I
Viol.

II

Alt.

Vlc.

C. B.

Ривье относительно мало работает в области музыкального театра. Его перу принадлежит одноактная опера «Венецианка» и ряд партитур для радиоспектаклей. Среди хоровых сочинений выделяется величественный «Реквием» (1953), посвященный памяти композитора Мориса Жобера. По отзыву Андре Жоливе, это одно из лучших произведений данного жанра, написанных за последние годы во Франции.

Ривье — автор множества инструментальных ансамблей и вокальных пьес на стихи Рембо, Аполлинэра, Валери, Ронсара, Шалюпта.

С 1962 года Жан Ривье ведет класс композиции в Парижской консерватории.

*

Среди композиторов Франции старшего поколения, никогда не числившихся за какими-либо творческими группировками, одним из наиболее независимых художников является Анри Барро (род. 23 апреля 1900 г. в Бордо). Его творческие устремления ширски и многообразны. Глубокие энциклопедические знания истории музыкальной культуры, философии, литературы (он автор известной монографии о Берлиозе, а также серьезного труда «Франция и музыка Запада») помогают ему в выборе направления художественных исканий. Ни в молодые годы, ни в настоящее время его не привлекали и не привлекают эффектные лозунги авангарда, призывающие к решительным реформам искусства. Вместе с тем его никак нельзя отнести к числу успокоившихся «академиков». Он ищущий художник, не ограничивающий свое творчество предвзятыми рамками.

В течение двадцати лет, с 1945 по 1965 год, Барро стоял во главе Музыкального радиовещания Франции, проводя достаточно либеральную политику по отношению к представителям всех творческих направлений, в том числе и наиболее крайних течений авангарда.

Музыкальные занятия Барро начались относительно поздно. 17 лет он приступил к изучению музыкально-теоретических предметов под руководством Жана Вобургуэна. В 1925 году молодой музыкант переезжает из Бордо в Париж. Здесь он занимается в классах Луи

Обера и Поля Дюка. Первый успех Барро принесла «Поэма» для оркестра, исполненная в феврале 1934 года в Париже, затем повторенная в Брюсселе, Остенде и Бордо. Сочинение это получило благоприятную оценку требовательного критика Флорана Шмитта, бывшего в те годы постоянным рецензентом газеты «Temps»: «Я уже не надеялся, — писал Шмитт, — что в наше время можно встретить музыканта столь независимого и столь углубленного в поиски прекрасного».

Ободренный поддержкой маститого композитора, Барро создает одно за другим произведения для оркестра, для голоса, пьесы для камерных ансамблей. Молодой композитор не поддается легким соблазнам модных в те годы течений. Он стремится к творческой самостоятельности, к выразительности музыкальной речи, к воплощению в музыке волнующих его литературных и жизненных тем. Эти черты отличают его симфоническое «Рондо маленьких тщеславных девочек» (1934), три поэмы для голоса с оркестром на стихи Пьера Реве-ди (1935), Камерный концерт (1936), симфонический «Праздник огня» для Парижской международной выставки 1937 года. В 1937 году он выступает с эффектной симфонической сюитой на материале музыки к комедиям Альфреда Мюссе «Осел и ручей» и «С любовью не шутят».

В 1932 году группа композиторов, проживавших в Париже, Сергей Прокофьев, Артур Онеггер, Дариус Мийо, Франсис Пуленк, Пьер Октав Ферру, Марсель Михаловичи, Тибор Харшани, Жорж Орик, основали общество камерной музыки «Тритон». Вскоре к ним присоединился и Анри Барро, создавший серию камерных сочинений, впервые представленных парижской публике в концертах «Тритона».

В своих камерных сочинениях — два трио, струнный квартет, сонаты — Барро порой использует приемы атонального письма, однако чаще всего он опирается на различные ладовые системы, допуская сложные полимодальные сочетания. В сочинениях позднего периода композитор стремится к более ясной манере письма, к естественной выразительности мелодики.

«Я предпочитаю музыку, — говорит он, — обращенную внутрь, лиричную, которая стремится уравновесить эмоции и интеллектуальное начало».

Одна из наиболее значительных работ Барро — опера «Нумансия» (по Сервантесу), написанная в 1950 году. Это героическая трагедия, рисующая борьбу древних испанцев против римских завоевателей. Очень важное место в опере отведено большим массовым сценам, с участием мощных хоров, исполненных высокого драматизма. Выразительны монологи-арии, речитативы, развернутые ансамбли. Даже в записи опера оставляет сильное впечатление.

Анри Барро является также автором большой оратории «Мистерия святых невинных» (1947), трех симфоний, фортепианного концерта, концерта для флейты и струнного оркестра, симфонической поэмы «Приношение тени», написанной в 1941 году в память героически погибшего на войне талантливого композитора Мориса Жобера.

Глава девятая

Оливье Мессиа́н, Андре Жоли́ве

В тридцатые годы во Франции выдвигается новая группа композиторов, родившихся в XX столетии и обучавшихся в консерватории уже после окончания первой мировой войны. В подавляющем большинстве эти музыканты не принадлежали к каким-либо творческим группировкам, а их имена в работах французских музыковедов обычно приводятся под рубрикой «независимые». Среди композиторов этого поколения есть несколько крупных мастеров, завоевавших широкую известность и за пределами Франции.

Одной из немногих попыток создания творческого объединения была возникшая в 1936 году в Париже группа «Молодая Франция», в которую входили четыре композитора — Оливье Мессиа́н, Даниэль Лесюр, Андре Жоли́ве и Ив Бодрие. Объединение это основывалось не столько на единстве творческих устремлений или технических принципов письма, сколько на общности философских, этических и эстетических взглядов на задачи искусства. Так же как и в случае с «Шестеркой», под эгидой «Молодой Франции» объединились композиторы разных творческих индивидуальностей, разных школ.

В манифесте, опубликованном 3 июня 1936 года, группа заявляла:

«Молодая Франция», принимая название, выдвинутое когда-то Берлиозом, идет по пути, по которому сурово шел в свое время этот мастер. Дружеское объединение четырех молодых французских композиторов —

Оливье Мессиа́на, Даниэ́ля Лесю́ра, Андре Жоли́ве и Ива Бо́дрие — «Молодая Франция» намерено распространять сочинения молодых, столь же свободных от революционных шаблонов, сколь и от шаблонов академических. «Тенденции, которые выражает наша группа, различны, их (композиторов. — Г. Ш.) объединяет лишь стремление к искренности, великодушию и добросовестной критике. Наша цель создавать и способствовать созданию живой музыки... Она (группа. — Г. Ш.) будет также помогать молодой французской школе, прозябающей из-за безразличия или скупости официальных кругов. Группа будет продолжать дело своих великих предшественников, которые сделали французскую музыку нынешнего столетия одним из самых драгоценных достояний цивилизации»¹.

Знаменем новой группы был лозунг «гуманизм и религия». Молодые музыканты ставили перед собой задачу «пробуждать в человеке музыку» и «выражать в музыке человека».

Содружество «Молодая Франция» было недолговечным. Очень скоро между его участниками возникли серьезные идейно-творческие расхождения, о которых автор книги «Современная французская музыка» Клод Ростан пишет так:

«Эти четыре музаканта, можно сказать, воплотили основные аспекты и основные решения проблем, которые ставит нынешнее развитие музыки: с одной стороны — те, кто верит, что главной и первоочередной задачей является обновление выразительных средств (Мессиа́н — Жоли́ве), с другой стороны, — те, кто полагал, что поиски в области музыкального языка не должны быть на первом плане, ибо именно они (эти поиски. — Г. Ш.) создают пропасть, существующую на протяжении последних лет между публикой и творцами (Лесю́р—Бо́дрие)»²

*

Оливье Мессиа́н (род. 10 декабря 1908 г. в Авиньоне) — высокоодаренный музыкант: композитор, орга-

¹ Claude R o s t a n d. La musique française contemporaine. Paris, 1957, p. 53.

² Там же, стр. 56.

нист, теоретик и педагог. Один из крупнейших мастеров французской музыки своего поколения, он оказал значительное воздействие на развитие многих французских композиторов, начавших свой творческий путь после окончания второй мировой войны.

Детские годы будущий композитор провел в Авиньоне и Гренобле, городах, где его отец — знаток английской литературы, переводчик Шекспира — преподавал в лицее английский язык. Сильное влияние на формирование художественной натуры ребенка оказала его мать, довольно известная в свое время поэтесса Сесиль Соваж. Чрезвычайно рано проявившийся музыкальный талант ребенка позволил ему, еще до того как начались регулярные занятия музыкой с педагогом, «открыть», как он сам рассказывает, «Дон-Жуана» Моцарта, «Альцесту» Глюка и «Осуждение Фауста» Берлиоза, клавиры которых он играл на рояле, распевая партии всех действующих лиц.

После окончания первой мировой войны семья Мессиаен переселилась в Нант. Там состоялась встреча десятилетнего Оливье со своим первым педагогом по гармонии Ж. де Жибон, который подарил своему ученику партитуру «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси. По этому поводу Мессиаен говорит:

«Это было неслыханно: провинциальный педагог дарит десятилетнему ребенку партитуру, считавшуюся в те времена неисполнимой, написанной полубезумцем... Этот подарок оказал на меня такое влияние, что сейчас еще, сорок лет спустя, я могу анализировать наизусть своим ученикам всю партитуру...»¹.

Одиннадцати лет Мессиаен становится учеником Парижской консерватории по классам Жана и Нозля Галлон (гармония и аккомпанемент), Марселя Дюпре (орган) и Поля Дюка (композиция). Блестящие способности мальчика обратили на себя внимание музыкантов и за пределами консерватории. Его сочинения для органа и для фортепиано, написанные еще в стенах консерватории, были услышаны в концертах и встретили благоприятный отклик критики. Наконец 19 февраля 1931

¹ Цит. по книге: Antoine Goléa. Rencontres avec Olivier Messiaen, p. 27.

года в театре Елисейских полей прозвучала его первая оркестровая пьеса «Забытые приношения».

После окончания в 1930 году консерватории Мессиап получает назначение органистом в один из крупнейших парижских соборов — св. Троицы, пост, который он сохраняет по сей день. Уже в ту эпоху молодой композитор проявляет себя как пытливый искатель новых технических средств в музыке. Он разрабатывает свою систему ладовых формул и ритмических конструкций, основанных отчасти на пристальном изучении древних музыкальных источников — греческих, индийских, григорианских. Особый интерес молодого композитора вызывает «музыка птиц». Он приступает к систематической записи звучаний голосов различных представителей царства пернатых.

Работа органиста открывает широчайшие возможности для развития дара импровизации, что сам композитор признает важнейшим стимулом движения творческой мысли. Правда, на первом этапе его слишком темпераментные, далеко не «академические» импровизации, допускающие резкие смены гармонических красок, непривычную регистровку, вызвали недоумение и даже решительные протесты со стороны части прихожан и церковных деятелей.

В беседе с А. Голеа Мессиап говорит по этому поводу:

«Эти люди меня упрекают за незнание догм, которые неизвестны им самим. Еще меньше они понимают тексты священного писания отцов церкви. Они ждут от меня музыки слащавой, слегка мистической, и прежде всего усыпляющей. В должности органиста я обязан комментировать тексты повседневной церковной службы... Думаете ли вы, что псалмы говорят слащавые и неясные вещи? Псалмы вопят, стонут, раскаляют докрасна, молят, ликуют, прославляют...»¹.

Вдохновенное искусство талантливого музыканта постепенно завоевывает симпатии массового слушателя, и сегодня воскресные концерты Мессиапа в соборе св. Троицы собирают слушателей со всего Парижа.

Оливье Мессиап, пожалуй, самый сильный представитель новой французской органной школы, которая

¹ Там же, стр. 37—38.

гордится замечательными традициями, идущими еще от Сезара Франка, Камиля Сен-Санса, Александра Гильмана, Шарля Видора, Шарля Турнемира. Среди современных французских органистов, возглавляемых маститым Марселем Дюпре, Мессиа́н выделяется оригинальностью артистического облика, чуждого академической успокоенности, смело нарушающего общепринятые каноны. Вместе с тем его импровизации захватывают страстным эмоциональным порывом, безупречным техническим мастерством. В апреле 1961 года пишущему эти строки, вместе с композитором С. А. Баласаняном, удалось услышать игру Мессиа́на, наблюдать многотысячную толпу прихожан и просто любителей органного искусства, с волнением внимавших звукам мощного органа, заполнявшими все уголки огромного собора св. Троицы. Впечатление от этого своеобразного концерта-импровизации осталось незабываемым.

С первых своих сочинений, писавшихся еще на школьной скамье, Мессиа́н проявляет постоянную тягу к религиозной тематике. Естественное объяснение этому — глубокая религиозность композитора, впитанная с раннего детства и культивируемая на всех этапах жизненного пути. За немногими исключениями, почти все вышедшие из-под пера Мессиа́на сочинения так или иначе связаны с церковными понятиями, католическими догмами, мистико-космическими образами.

Одна из особенностей творческого облика Мессиа́на — его постоянное стремление давать словесное толкование всем своим произведениям, подробно комментировать, чаще всего с позиций «потусторонних и божественных», каждую написанную им пьесу, каждый технический прием.

Сам композитор, очевидно, рассматривает эти предисловия, послесловия, комментарии, примечания, толкования как некий абсолютно необходимый художественный компонент своего музыкального творчества. Поэтому ни один критический разбор того или иного сочинения Мессиа́на не может состояться без ссылки на «обязательное» авторское толкование. Несомненно, в этом отношении Мессиа́н — явление уникальное во всей мировой музыке: композитор то ли недооценивает непосредственную выразительную силу своей музыки, то ли переоценивает литературное значение своих высказы-

ваний по поводу каждого сочинения. Надо думать, второе предположение ближе к истине.

Наряду с текстами, сопровождающими издание музыкальных сочинений, Мессиа́н опубликовал несколько теоретических трудов, среди них наиболее значительным является исследование «Техника моего музыкального языка»¹, в котором речь идет опять-таки почти исключительно о своей музыке, правда, на сей раз больше в плане технологическом. В приложении к труду «Техника моего музыкального языка» содержится 382 нотных примера, на 90 процентов взятых из сочинений самого Мессиа́на. Знакомство с этим трудом несомненно может кое в чем помочь читателю, желающему разобраться в сложной системе ладовой и ритмической организации музыкальной речи композитора. Однако эти теоретические выкладки, свидетельствующие о выдающихся аналитических и комбинационных способностях их автора, почти никогда не раскрывают художественное содержание замысла, не объясняют и внутренние закономерности строения целого.

Здесь не место углубляться в технические подробности системы организации музыкальной материи, разработанной Мессиа́ном². Композитор ратует за расширение ладовой системы современной музыки, для чего привлекает звукоряды, заимствованные из индийской, античной греческой и индонезийской музыки, различные ладовые системы других восточных народов, но, главное, создает свою систему «ладов ограниченной транспозиции» (*Modes á transposition limitées*), которые не могут транспонироваться сверх определенного количества раз без того, чтобы не попасть на те же самые ступени.

Мессиа́н считает возможным одновременное использование различных ладов («полимодальное строение») в различных транспозициях. По его мнению, эта система позволяет «создавать атмосферу одновременного звучания нескольких тональностей без применения политонального письма».

¹ Olivier Messiaen. *Technique de mon langage musical*. Paris, 1944.

² Изложению теории Мессиа́на посвящена обстоятельная работа Ю. Н. Холопова. См. сб. «Музыка и современность», вып. 4. М., 1966, стр. 255.

В том же труде содержится несколько глав, посвященных разработанной им системе «необратимых ритмов» (*rythmes non rétrogradables*), которые в основном осуществляют такие же функции в направлении горизонтальном (ретроградация), какие «лады ограниченной транспозиции» выполняют в направлении вертикальном (транспозиция). «Необратимые ритмы», в отличие от ритмов «обратимых», при чтении справа налево не изменяют последовательность длительностей, существующую в прямом движении. С этой целью Мессиа́н вводит в ритмическое строение своих пьес краткие добавочные длительности, нарушающие регулярность чередования метрических долей и обостряющие ритмическую энергию фразы.

После блестящего окончания консерватории Мессиа́н уклонился от конкурса на соискание Большой Римской премии. Автор целой серии произведений для оркестра (фуга ре минор, Гимн, «Эухаристическая трапеза», «Забытые приношения»), для органа («Небесная трапеза», «Диптих», «Явления предвечной церкви», «Рождение господ бога»), Мессиа́н углубился в изучение народной музыки Востока, французских полифонистов XIII—XV веков, Дебюсси, Мусоргского, Стравинского. В одном из высказываний о своем творческом становлении Мессиа́н называет этот период в своем творчестве «неоромантическим». Он искренне стремится выражать музыкой чувство («у меня есть сердце, и я имею право любить бога, женщину, жизнь, родину»). Его технологические изыскания в области новых ладо-ритмических структур не мешают свободному проявлению творческой мысли, фантазии. Горячая любовь к природе, к птицам заставляет композитора каждый свободный день проводить на лоне природы в предместьях Парижа, выезжать на летние месяцы в район Гренобля, где на склоне высокого холма его ждет уединенный домик.

В 1936 году Мессиа́н начал педагогическую деятельность в *Schola cantorum* и Нормальной музыкальной школе, ведя там классы гармонии. Примерно к этому времени возникают тесные дружеские контакты между Мессиа́ном и его будущими товарищами по «Молодой Франции». Еще в 1935 году молодой композитор Ив Бодрие, услышав как-то «Забытые приношения» Мессиа́на, ощутил в этом сочинении некое «начало духовного

обновления французской музыки». Бодрне и стал инициатором нового музыкального содружества, которое, в отличие от «Шестерки», не имевшей ни статута, ни программы, начало свою деятельность с выработки уже упоминавшейся нами декларации.

В поддержку группы молодых композиторов была создана ассоциация «Друзья Молодой Франции», в которую вошли знаменитые писатели Жорж Дюамель, Франсуа Мориак и Поль Валери. Концерты «Молодой Франции» привлекают свой круг слушателей, в них принимают участие пианист Рикардо Виньес, дирижер Роже Дезормьер и другие видные музыканты.

Вторая половина тридцатых годов, время замечательных завоеваний Народного фронта, сплотившего все прогрессивные силы страны на борьбу против угрозы фашизма. Мы уже говорили, что для многих деятелей французской культуры эти годы стали переломными, приблизившими их творчество к большим гуманистическим задачам искусства, обращенного к народу. Лучшие французские писатели, художники, музыканты горячо откликнулись на события войны в Испании. Французскими поэтами и композиторами было создано немало произведений массовых жанров, посвященных героической борьбе испанского народа против фашизма.

Однако были в среде французской художественной интеллигенции настроения иного плана, продиктованные стремлением остаться в стороне от событий, сохранить за собой право «невмешательства» в жизнь, в борьбу народов. Примером «страусовой политики» во французском искусстве той поры может служить позиция Мессиана, не только не откликнувшегося ни единым тактом на волнующие события окружавшей его действительности, но с каждым новым своим произведением все дальше и дальше забиравшегося в «небесные сферы». И все же мрачные события тех лет заставили композитора вернуться на грешную землю.

В 1939 году с первых дней войны Мессиян был мобилизован и зачислен в качестве рядового в действующую армию. В июне 1940 года он был захвачен в плен и отправлен вместе с тысячами других французов в концентрационный лагерь Герлиц в Силезии. Один из немецких офицеров из лагерной охраны оказался любителем музыки. Он подарил Мессияну нотную бумагу, ка-

рандаш и резинку. Среди товарищей по заключению были скрипач, кларнетист и виолончелист.

«Я немедленно сочинил для них несложное трио,— рассказывает Мессиа́н,— которое они мне сыграли в лагерной уборной... Ободренный этими первыми звучаниями, я сохранил эту маленькую пьесу, назвав ее «Интермедией», и затем постепенно добавил к ней еще семь пьес, составивших в общей сложности восемь частей моего «Квартета на конец времени»¹.

Квартет написан для скрипки, кларнета, виолончели и фортепиано. Однако поскольку в распоряжении композитора не было фортепиано, его партия была сочинена позже, когда в лагерь было доставлено старое разбитое пианино и устроен концерт для заключенных. Как рассказывает Мессиа́н, перед исполнением он сделал вступительное слово, в котором раскрыл содержание квартета, связанное с музыкальным истолкованием одного из текстов Апокалипсиса: «Я вижу могучего ангела, спускающегося в небес, одетого облаком с радугой вокруг головы. Его лицо как солнце, его ноги как огненные столпы. Он поставил правую ногу на море, левую на землю, поднял руку к небу и произнес клятву предвечному богу: «время кончилось!»...

Конечно, самый факт создания музыкального произведения в столь трагической обстановке и организация его исполнения перед пяти тысячной толпой заключенных, испытывавших тяжкие муки голода, холода (исполнение состоялось 15 января 1941 года в лютый мороз), болезней, унижений, является актом высокого мужества и стойкости перед лицом суровых испытаний. Однако нельзя не усмотреть в этом замысле и попытку бегства от страшной действительности в дебри темной, «пугающей» философии Апокалипсиса. Очевидно, воздействие этого произведения и его литературной программы на массу заключенных могло быть только расслабляющим волю к борьбе, к сопротивлению.

Освобожденный из концлагеря летом 1942 года, Мессиа́н возвратился в Париж и по предложению тогдашнего директора Парижской консерватории Клода Дельвенкура занял пост профессора по классу гармонии. Это назначение сыграло важную роль в формировании новой

¹ Antoine Goléa. Rencontres avec Olivier Messiaen, p. 62.

французской школы. Класс Мессиана — превосходного педагога, музыканта энциклопедических знаний и тонкого мастера анализа — объединил значительную группу молодых композиторов, ставших впоследствии видными участниками движения французского музыкального авангарда. Как пишет в своей работе о Мессиаане Клод Ростан, эти молодые музыканты, которые на протяжении войны и оккупации были оторваны от современной музыки, на уроках Мессиаана получали широкий объем музыкальных знаний, втягивались в активные споры по вопросам не только классической и современной европейской музыки, но и музыкального искусства Индии, Индонезии, Японии. В классе Мессиаана сформировались творческие индивидуальности Пьера Булеза, Мориса Ле Ру, Сержа Нигга, Мишеля Филиппо, Жана-Луи Мартине, Жана Барраке, Ивонны Лорио.

На последнем имени следует остановиться особо. Блестящая пианистка, обладательница феноменальной памяти, которая позволяет ей держать в репертуаре десятки сложнейших произведений современной музыки, Ивонна Лорио является лучшим интерпретатором фортепианных сочинений своего супруга. И если Мессиаан, работая над новым сочинением, в котором участвует фортепиано, ориентируется прежде всего на исполнительское мастерство Лорио, то в каждой своей новой работе пианистка всегда остается в сфере духовного и эстетического влияния сильной творческой личности композитора, его верной и преданной ученицей. Вместе с Ивонной Лорио Мессиаан совершил ряд больших концертных поездок по странам Европы, Америки и Азии. Помимо педагогической работы в Парижской консерватории, где он ведет класс композиции, Мессиаан не раз выступал в качестве одного из руководителей семинаров новой музыки в Дармштадте.

Мессиаан — композитор очень продуктивный, мастерски владеющий оркестром, органом, фортепиано, всеми средствами вокального письма. В своих ранних сочинениях, еще свободный от взятых на себя обязательств следовать изобретенным им техническим нормам, он проявляет замечательный дар мелодии — гибкой, выразительной, вдохновенной. Вот, например, одна из тем его оркестровой пьесы «Забытые приношения», написанной в 1930 году.

Extrêmement lent

Violons I
en sourdine

p expressif et sensible

4 Violons II
5 Altos
soli en
sourdine

pppp

Мелодическое богатство, эмоциональная содержательность тематизма — вот главное, что привлекает слушателя в необычайно тонких по колориту «Трех маленьких литургиях божественного присутствия» Мессиана. Несмотря на это сугубо теологическое название и соответствующий текст, написанный самим композитором, эти три вокально-инструментальные поэмы увлекают слушателя глубокой поэтичностью жизненно ярких образов, душевным теплом высказывания. Словесное содержание «Маленьких литургий» остается «вещью в себе» и почти не доходит до сознания слушающего. Пьесы написаны в тональной манере (ясный ля мажор, частая опора на пентатонический лад, четкое членение внутри частей) для 18 сопрано, поющих в унисон, фортепиано, «волн Мартено», струнного оркестра и большого набора ударных. Многое в этой музыке выдает влияние Дебюсси.

Первое исполнение «Маленьких литургий», прошедшее успешно, состоялось в Париже 21 апреля 1945 года под управлением Роже Дезормьера. Правда, не обошлось и без протестов со стороны церковных кругов, усмотревших в текстах Мессиана «издевку над таинством христовым».

Мы уже рассказали историю создания «Квартета на конец времени». Попытаемся охарактеризовать его музыкальное содержание. Однако прежде всего следует ознакомиться с авторскими комментариями, излагающими программу и внутренний подтекст этого сочинения, являющегося этапным для композитора.

В пояснениях к пластинке с записью квартета Мессиа́н прежде всего считает своим долгом раскрыть, так сказать, философию замысла:

«Как музыкант, я работал над ритмом. Ритм, в сущности своем, это смена и деление. Изучать смену и деление это значит изучать Время. Время — измеренное, относительное, физиологическое, психологическое — может быть делимо тысячами способов, среди которых наиболее доступный нам это постоянное обращение будущего в прошлое (*perpétuelle conversion de l'avenir en passé*). В вечности подобного рода вещи не будут существовать. Какие проблемы! Эти проблемы я и выдвинул в моем «Квартете на конец времени»¹... Последнее замечание: мой квартет содержит восемь частей. Почему? Семь — это совершенное число, сотворение мира длилось шесть дней, освященных божественной субботой; семь в этом покое продолжается в вечности и превращается в восемь в нерушимом сиянии и невозмутимом мире...».

Далее композитор переходит к изложению замысла каждой из восьми частей. Приведем некоторые выдержки:

«1. Литургия кристалла. В пять часов утра птица-солист, окруженная звуковой пылью и светящейся гармонией обертонов, затерявшихся в вершинах деревьев, начинает импровизировать. Перенесите это в религиозный план: вы услышите гармоническое молчание неба. Фортепиано поддерживает ритмическое оstinato на трех сопоставляемых индийских ритмах: «рагвардхана, кан-даркала, лаксмиса». Кларнет интонирует песню птицы.

2. Вокализ ангелу, который возвещает конец времени. Вступление и кода (очень короткая) вызывает в представлении мощь этого могущественного ангела, который появляется в убранстве из радуги и облаков... Середина пьесы: неосязаемые гармонии неба. У фортепиано

¹ В беседе с А. Голеа Мессиа́н говорил о своем стремлении устранять в музыке равные доли времени (*les temps égaux en durée*).

но: каскады нежных аккордов голубых и сиреневых, зеленых, лилово-красных и оранжево-голубых — над всем царит цвет серой стали...».

В таком же духе автор комментирует остальные части квартета, носящие названия: 3. Бездна птиц, 4. Интермедия, 5. Хвала вечности Иисуса, 6. Танец ярости для семи труб, 7. Хаос радуг для ангела, возвещающего конец времени, 8. Хвала бессмертию Иисуса.

Если отрешиться от этих претенциозных высказываний, которые, очевидно, должны придавать особую многозначительность замыслу и его воплощению, то перед слушателем разворачивается яркое музыкальное полотно, богатое свежими находками в области тембра и ритмики. Отдельные части Квартета говорят о фантазии и вдохновенном мастерстве художника. Очень хороши элегические Пятая и Восьмая части, построенные на выразительных песенных фразах необычайно широкого дыхания (виолончель и фортепиано; скрипка и фортепиано):

Extrêmement lent et tendre
(sur le Sol) (sur le Ré)

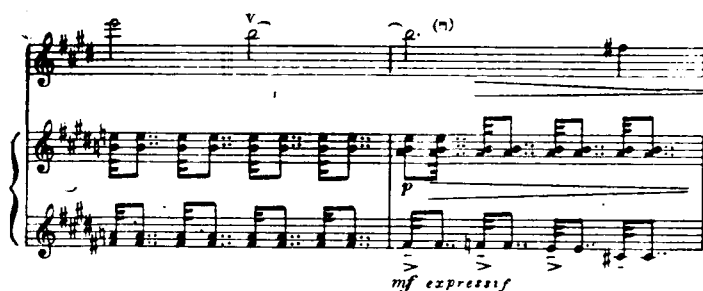
Louange à l'Immortalité de Jésus
Violon

mf avec amour

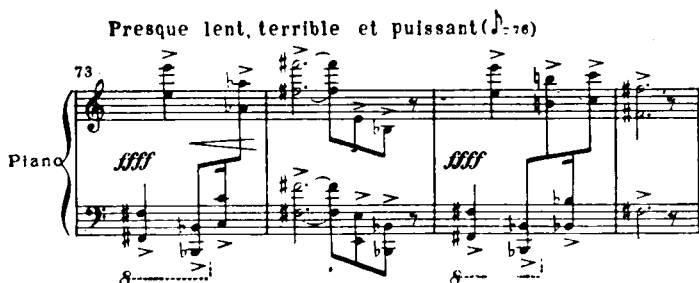
Piano

pp cresc.

X



Великолепен «Танец ярости для семи труб» — своего рода ритмический этюд, исполняемый всем квартетом в унисон. Как предваряет слушателей автор, эта музыка ни в коем случае не должна ассоциироваться с зловещими трубами Апокалипсиса. В этой пьесе, развивающейся в одном ритмическом рисунке, Мессиян использовал изобретенный им принцип «добавочных длительностей»:



Множество ярких эффектов инструментовки найдено композитором в № 7, представляющем собой вариации на уже прозвучавшие в предыдущих частях темы. Здесь особенно рельефно проявляется присущее раннему Мессияну чувство театральности, стремление облечь свои мысли в красочный звуковой наряд.

Увлекательно и сочно написана небольшая «Интермедия» для скрипки, кларнета и виолончели (как мы помним, эта пьеса и положила начало всему циклу). Это оживленная скерцообразная музыка, инструментованная с замечательной выдумкой и живым чувством юмора.

Квартет написан в тональном стиле, с постоянным использованием полимодального принципа, а также изобретенных композитором «ладов ограниченной транспозиции».

С годами Мессиян все больше углубляется в поиски богословско-философских откровений. Он не устает вновь и вновь повторять свой тезис о божественном происхождении музыки, являющейся для него «актом католической веры и прославления тайны христовой». Склонность к теологической фразеологии и громкой фразе придает порой творческому и человеческому облику Мессияна неприятный оттенок самолюбования. Вот, к примеру, в каких выражениях он говорит о своем творческом становлении:

«Когда я был еще ребенком, меня неодолимо влекло к католической вере, к музыке, а также к театру. Но только две первые страсти сохранились во мне до сих пор. Я стремлюсь воспевать мою веру, быть музыкантом-христианином... По правде говоря, я не знаю, есть ли у меня своя эстетика, но я могу сказать, что отдаю предпочтение музыке многокрасочной, утонченной, даже

страстной (но не чувственной, конечно); музыке нежной и порывистой, которая поет (хвала мелодической фразе!); музыке, подобной новой крови, героическому подвигу, незнакомому аромату, разбуженной птице, цветному витражу; музыке, выражающей конец света, вездесущность, славу, божественные и сверхъестественные таинства»¹.

10 мая 1943 года в оккупированном Париже состоялось первое исполнение «Видений аминя» для двух фортепиано (исполнители Ивонна Лорио и автор). К этому сочинению Мессиа́н предпослал литературное вступление, написанное выпреним языком, дающее чисто теологические комментарии программы каждой из семи частей: 1. Аминь сотворению мира, 2. Аминь звездам и планете с кольцом, 3. Аминь агонии Христа, 4. Аминь желанию, 5. Аминь ангелам, святым, пению птиц, 6. Аминь Судному дню, 7. Аминь завершению. Автор дает подробное истолкование значению «аминей» («да будет так», «да сбудется воля твоя», «во веки веков» и прочее) применительно к сюжетам из Ветхого завета, Евангелия, Апокалипсиса, в связи с чем приводится соответствующий музыкальный анализ партии двух фортепиано.

Еще более подробные пояснения Мессиа́н написал к грандиозному фортепианному циклу «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» (1945), без которых автор не считает возможным исполнение цикла, длящегося около двух с половиной часов. Мессиа́н отвергает понятие программы, но заявляет, что в своих пьесах хочет выразить «созерцание бога-младенца, лежащего в яслях, и взгляды, обращенные на него богом-отцом, церковью, святым духом, богоматерью, ангелами и нематериальными или символическими существами: Временем, Высотой, Молчанием, Звездой, Крестом...»

Далее следуют авторские примечания на семи страницах, сплошь заполненных туманной символикой, многословными ссылками на писания «святых отцов», на «пение птиц, колокольчики, спирали, сталактиты, галактику, фотоны» и так далее. Девятая пьеса цикла носит подзаголовок «Взгляд Времени»: «Таинство изобилия времен; Время видит рождение в нем того, кто ве-

¹ Журнал «Contrapoints», март-апрель 1946 г.

чен...» К пьесе № 15: «При каждом причастии младенец Иисус поживает с нами у двери; потом он открывает ее в сад и, залитый светом, идет нас обнять...»

И так далее, в таком же духе. Неудивительно, что, когда Мессиян, предваряя исполнение цикла Ивонной Лорио, впервые зачитал этот текст перед аудиторией парижского зала Гаво (26 марта 1945 года), публика восприняла его как своего рода сюрреалистический манифест, в котором и не следует искать смысла.

Одним из немногих примеров обращения Мессияна к «светской» тематике может служить большая симфония «Турангалила», написанная в 1948 году по заказу Сергея Кусевицкого для Бостонского оркестра. Приведем авторские пояснения:

«Турангалила» — это санскритское слово. Подобно всем словам античных языков Востока, оно имеет много значений. Буквальное значение слова «лила» — игра: но игра в смысле божественного действия в космосе, игра творческая, игра разрушения и сотворения, игра жизни и смерти. «Ли́ла» — это также и любовь. «Туранга» — это бегущее время, подобно галопирующей лошади. Это время, которое течет как песок в песочных часах. «Туранга» — это движение и ритм. «Турангалила» означает песнь любви, гимн радости, время, движение, ритм, жизнь и смерть. Симфония «Турангалила» — это песнь любви, гимн радости...

Далее следует подробный рассказ о музыкальном содержании десятичастной симфонии, анализ ее языка, гармонии, ритмики, приемов инструментовки. Композитор здесь почти не прибегает к иносказаниям, но говорит по существу музыки, говорит точным, научным языком, раскрывая все тематические связи, особенности ритмической структуры, «рецепты» инструментовки, исключительно красочной, полной тембровых «чудес».

Вот как называются части симфонии: 1. Интродукция, 2. Песнь любви, 3. Турангалила 1, 4. Песнь любви 2, 5. Радость звездной крови, 6. Сад любовного сна, 7. Турангалила 2, 8. Развитие любви, 9. Турангалила 3, 10. Финал.

Длительность симфонии — 1 час 30 минут.

Тщательно разработанная партитура требует огромного состава оркестра, множества ударных инструментов. Она включает «волны Мартено» и виртуозную пар-

тию фортепиано, порой доминирующую над остальными инструментами, как в сольном концерте.

Музыка симфонии «Турангалила» захватывает внимание слушателя редким богатством густых и переливающихся оркестровых красок, сложной игрой ритмов, острыми столкновениями полиритмических потоков, терпкостью гармоний. Правда, все эти качества сегодня уже не могут вызвать того удивления и восторга перед новизной звуковой палитры, который был естественным в начале 50-х годов, когда эта симфония впервые появилась на концертной эсrade. Во второй половине 60-х годов оркестровое письмо в сфере чисто сонорной далеко ушло от находок Мессяна.

«Постарение» симфонии «Турангалила», очевидно, следует объяснить не только успехами современной инструментовки, для которой эта партитура уже «вчерашний день», но и тем, что в этом монументальном сочинении, претендующем на особую значимость содержания, содержания не так уж много. Слушатель не находит в симфонии ясной и действительно волнующей художественной идеи; пред ним лишь сверкающее всеми красками радуги музыкальное полотно, напоминающее яркие, пестрые, но холодные витражи, привлекающие глаз чисто внешней игрой разноцветных граней, неожиданными сочетаниями световых лучей.

В беседе с музыкальным критиком Клодом Самюэлем, записанной на грампластинку, выпущенную в свет вместе с полной записью симфонии «Турангалила», Мессян признаёт, что непосредственное влияние на него в отношении оркестрового письма оказали Вила-Лобос и Берлиоз. В симфонии «Турангалила», как и во многих других своих сочинениях, Мессян видит реализацию одной из своих «одержимостей»: глубоко ощущаемой композитором связью между звуками и красками, между гармоническими комплексами и цветовыми сочетаниями, находящимися в движении.

Мессян нередко обращается к жанрам вокальной музыки. Его раннее сочинение для голоса и фортепиано — Три романса (1930) — было вдохновлено стихами его матери — Сесиль Соваж. В дальнейшем единственным поэтом, к которому обращается Мессян, оказывается... он сам. Так же как и в комментариях к своим музыкальным произведениям, Мессян заполняет свои

стихи темной, бесконечно далекой от жизни, фразеологией примитивно символистского толка, порой напоминающей сюрреалистическую заумь.

Художник высокой культуры и мастерства, он, по видимому, не обладает должным самокритическим чутьем по отношению к своим литературным работам. Чтобы убедиться в этом достаточно прочесть его стихи, легшие в основу «Поэм для Ми» (сопрано и фортепиано, 1936), посвященных его первой жене Клер Дельбос. Композитор воспеваает в этих вокальных поэмах земную любовь, таинство брака и, конечно, бога-отца, бога-сына, святую троицу и многие другие церковные атрибуты. Той же семейно-теологической теме посвящен цикл «Песни земли и неба», написанный в 1938 году, после рождения сына Паскаля.

Осенью 1945 года Мессиян завершил работу над вокальным циклом «Арави» (Naravi). «Песнь любви и смерти» — таков подзаголовок двенадцати поэм для сопрано и фортепиано. Замысел этого цикла, по признанию автора, связан с перуанским фольклором. Поэмы эти в крайне условной форме выражают историю любви девушки Пиручи — своего рода перуанской Изольды, — любви, которая означает вечный покой, примирение со смертью. В стихах, загроможденных заклінательной символикой, Мессиян часто прибегает к ономотопее, то есть к использованию искусственно сконструированных слов или отдельных слогов, имеющих только фонетическое значение. Так в четвертой песне «Дунду чиль» заключительная часть построена на распевании ничего не означающих слов:

Doundou Tchil, doundou Tchil, doundou Tchil (20 раз)
Toungou, toungou, та pa, па pa, па ma, та pa, kahipipas....

Такой же прием встречается в шестой песне «Планетарное повторение» (Répétition planétaire), где основным словесным материалом служит многократно повторяемое сочетание слогов:

Ma pa, па pa, tchil, lila tchil..

Pia, pia, pia, pia, pia, pia
doundoutchil, tchil, tchil..

Музыкальное содержание цикла «Арави», несомненно, представляет значительно больший интерес, чем стихи и довольно примитивная ономатопея. Большинство песен написано, хотя и с применением ладов ограниченной транспозиции, в тональном плане, даже нередко с указанием знаков альтерации в ключе. Вокальные партии почти всегда выразительны и напевны:

74 *Très modéré*

Bonjour toi, co-lombe ven te, re-tour du ciel

Иногда в них проскальзывают интонации латиноамериканских песен:

75 *Lent, tendre et berceur*

pp Toungou, - ahi, - toungou, -

pp *ppp* *pp* *ppp*

p toungou, - ber-ce, toi, -

p *pp* *p* *pp*

ma cendre des lu-mière-s, -

berce ta pe - tite en tes bras verts.

Партия фортепиано разнообразна в отношении фактуры, порой прозрачной, с очень изысканными гармониями, порой насыщенной оркестральными звучаниями.

Lent, tendre et berceur
LA JEUNE FILLE

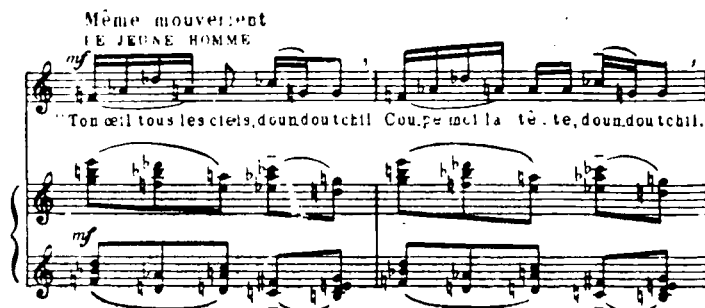
Chant: *p* "Toungou aï toungou, toungou, berce, toi."

Piano: *p pp p pp p pp p pp*

ma cendre des larmes, berce ta pe.tite en tes bras verts

mf *p* *ppp*

Pi-tout-ça ta pe-ti-te cendre, pour toi"



Общее впечатление от знакомства с песенным творчеством Мессиана почему-то вызывает в памяти сюжеты и стилистическую направленность живописи модного в конце прошлого века швейцарского художника Арнольда Бёклина. И тут и там — сознательный уход от жизненной правды к туманной символике, к надуманным, хотя и внешне эффективным образам.

Наиболее интересный образец вокального письма Мессиана — «Пять припевов» («Cinq rechants») для двенадцати голосов без сопровождения (3 сопрано, 3 контральто, 3 тенора и 3 баса). Слово *rechant* заимствовано Мессианом из терминологии, принятой во Франции XVI века. Этот термин означал тогда нечто вроде припева к куплету. По признанию автора, он взял этот термин не столько в плане обозначения жанра своего произведения, сколько из желания оказать тем самым честь любимому им композитору Клоду Лежену (1530—1600), который так называл некоторые свои хоры. И здесь в основе сочинения, написанного в 1948 году, лежит текст самого Мессиана, перемежающийся с придуманными им несуществующими словами, напоминающими то ли санскрит, то ли язык индейских племен. В очень изобретательно разработанной «инструментовке» вокальной ткани композитор мастерски применяет сочетания четко разнообразных остро ритмизованных «сухих» слогов — «тыка, тыка, тыка, тыка» — в мужских голосах с распевными фразами контральто и сопрано. Появление фонетических эффектов такого рода в хоровой партитуре обогащает тембровую палитру сочинения, вносит в нее свежие тембровые эффекты, острый динамический рисунок.

Конечно, и здесь композитор не обошелся без того, чтобы не предпослать своему сочинению некую мистико-сюрреалистическую программу, в которой можно найти ссылки и на Шекспира, и на Иеронима Босха, и на «Тристана и Изольду», и на любовь земную, и на любовь небесную. Слушателю подобные ссылки мало что дают. Для восприятия этой яркой, оригинальной музыки также не обязательно знать названия индусских ритмических формул, примененных в том или ином эпизоде. Однако Мессиан считает каждый раз необходимым давать разъяснения не только философски-эстетического порядка, но и раскрывать чисто технологические «секреты производства».

Пред нами три большие грампластинки, выпущенные парижской фирмой «Вега», снабженные изящно изданной брошюрой с цветными иллюстрациями, изображающими различные породы певчих птиц Европы. Это монументальный «Каталог птиц» Мессиана для фортепиано соло, наигранный на пластинку Ивонной Лорио, постоянной исполнительницей фортепианной музыки Мессиана. Текст брошюры, принадлежащей перу Мессиана, представляет собой горячее признание в любви к птицам — «самым великим артистам», у которых композитор «не перестает учиться вот уже свыше восемнадцати лет».

«В часы мрачных раздумий, когда я особенно остро ощущаю свою бесполезность, когда язык всякой музыки — классической, античной, экзотической, современной и ультрамодернистской — представляется мне лишь результатом настойчивых и терпеливых поисков, бесплодных в своей сути, что осталось бы мне, если бы не обращение к песням птиц — в лесу, в полях, горах, на берегу моря?

Именно здесь для меня живет музыка — свободная, безымянная, создаваемая для радости, для того чтобы приветствовать восход солнца, чтобы... покончить со всеми спорами, с соперничеством, чтобы воспевать радость жизни».

Нельзя не признать, что поиски нового музыкального языка Мессиан ведет целеустремленно и пытливо. После создания серии пьес для фортепиано соло и для фортепиано с инструментальными ансамблями, в которых в той или иной форме запечатлено пение птиц, Мессиан

задумал целую серию «музыкальных каталогов» птиц Франции.

Правда, задачу воспроизведения птичьих голосов можно прозаически решить при помощи магнитофонной записи. Однако Мессиана подобного рода вполне достоверные «каталоги», видимо, не удовлетворяют. Он хочет это сделать по-своему, при помощи рояля, хотя инструмент этот по самому характеру звучания меньше подходит для данной цели, чем, скажем, флейта или кларнет — инструменты, звук которых рождается дыханием.

Знакомство с грамзаписью «Каталога птиц» (около трех часов музыки) убеждает в том, что композитор и не стремился записывать голоса своих любимых птиц (хотя он именно это декларирует в комментариях), но скорее передавать какие-то свои ощущения от общения с природой, атмосферу размышления. На слух эти безжалостно длинные пьесы воспринимаются как вольные импровизации, развивающиеся вне какой-либо логики — гармонической, полифонической, формальной. Все случайно, все неожиданно, и это постоянное «ожидание неожиданного» создает впечатление нарочитой монотонии. Почти все птицы — дрозд, камышовка, иволга, сова, ласточка, сыч — на одно лицо, вернее, на один голос. Фоном служат разорванные гроздья звуков чаще всего в низком регистре фортепиано, тусклые «пятна», добываемые, как представляется слушателю, ударами ладонью по клавишам. На этом гуле время от времени возникают звукоподражательные «птичьи» пробежки пальцами по клавиатуре. Затем опять удары и гул... Мелодическое начало изгнано, организованная ритмика отсутствует, внутренняя связь музыкальных «событий» даже в пределах одной пьесы почти незаметна.

Таково общее впечатление от прослушивания цикла. Правда, есть в нем отдельные колоритные островки, где музыкант берет верх над философом-орнитологом. Так, в пьесе «Иволга» возникают живые музыкальные образы, красивые гармонии, виртуозные элементы птичьих фиоритур. Общий колорит здесь порой приближается к импрессионистской палитре. То же самое можно сказать и о пьесе «*La gousserole effarvatte*» (Камышовка), где звукоподражательные «птичьи» элементы, выполненные весьма изобретательно, занимают основное место, создавая поэтичную атмосферу.

Преклонение перед птицами, в пении которых композитор слышит голоса бога и ангелов, Мессиян выражает и в своих литературных выступлениях, и в музыке. Помимо «Каталога птиц» и двух сочинений для фортепиано с оркестром («Пробуждение птиц», 1953 и «Экзотические птицы», 1956) птичий голос фигурирует и в «Квартете на конец времени», и в пьесах для фортепиано, и в вокальных циклах. В ряде высказываний Мессиян не только выражает восхищение перед пернатыми певцами, но и отдаст полное предпочтение их музыке перед музыкой, создаваемой человеком. Поэтому он считает своим высшим долгом перед искусством и природой записывать птичью музыку и создавать на ее основе новые сочинения. В частности, он обещает выпустить еще не один каталог птиц, основанный на записи голосов разнообразных представителей пернатых со всех континентов.

Католическая церковь и птицы — два основных источника, в которых Мессиян черпает свое вдохновение. Оба источника служат композитору убежищем от всех «тягот земных», помогают ему отрываться от жизни, уходить в далекие и холодные сферы потустороннего мира мистических видений. Музыка, по Мессияну, должна стать орудием «постижения святого духа в сумерках бытия».

Этой задаче он посвятил все свои творческие усилия, теоретические разработки методов композиции, литературные выступления. При всей утонченности своей артистической натуры он проявляет порой поразительную наивность в приятии туманных церковных легенд и постулатов. Так, в комментариях к органным пьесам «*Les corps glorieux*» («Славные тела», 1939) он истолковывает свою музыку как «Семь взглядов на жизнь воскресших». Мы читаем: «...Тела их бессмертны. Они обладают четырьмя качествами: славой (светящиеся — они сами для себя свет), бесстрастием (они уже не страдают и даже потеряли способность страдать), ловкостью (они могут проникать через любые препятствия и мгновенно переноситься в пространство со скоростью света), изощренностью (они уже не испытывают земных нужд — ни голода, ни потребности в сне; они абсолютно чисты духовно). Этому состоянию посвящены три пьесы: «Изощренность славных тел»,

«Сила и ловкость славных тел», «Радость и ясность славных тел»... и так далее.

Можно только удивляться постоянству, с которым Мессиа́н на протяжении десятков лет развивает подобные темы в своих писаниях. Надо сказать, что французская критика и публика уже выработала своего рода иммунитет к этим претенциозным заявлениям, якобы придающим его музыке «ореол трансцендентности». Его музыку принимают или не принимают в зависимости прежде всего от ее качества, от конкретного музыкального содержания.

Мессиа́н — одна из центральных фигур в современной французской музыке. Это бесспорно. Бесспорно и его влияние на становление новых тенденций в музыкальном творчестве ряда композиторов следующего поколения, вступивших в строй после второй мировой войны. В частности, некоторые элементы его теорий сыграли важную роль в разработке сериальной техники. Однако с годами можно наблюдать и обратный процесс: воздействие на маститого художника новейших тенденций современного звукотворчества, в частности так называемой сонористики, манеры композиции, выдвигающей на первое место элементы тембров, чисто сонорные эффекты.

Произведения, написанные Мессиа́ном в 60-е годы, какими бы программами и заголовками они ни украшались, представляют собой прежде всего опыты тембрового расцветивания звуковой палитры, в чем со всей очевидностью проявляется влияние новейших изысканий композиторов сонористического направления.

В 1960 году Мессиа́н выступил с большой оркестровой пьесой «Хронохромия» («Цвет времени» от греческих слов «хронос» — время и «хрома» — цвет). Чтобы оправдать свой замысел, композитор разрабатывает сложнейшую ритмическую канву — время и привлекает разнообразнейший арсенал тембровых средств — цвета. В пьесе доминируют за счет всех других элементов музыки (прежде всего мелодии и гармонии) разнообразные длительности и тембры. И здесь автор занят проблемой воспроизведения «голосов птиц Франции, Швеции, Японии и Мексики, а также шума падающих капель и водных потоков наших Французских Альп». В партитуре, наряду с обычными инструментами,

фигурирует множество дополнительных ударных инструментов, на которые ложатся обе главные функции — ритм и краски. Чисто сонорную функцию выполняют и струнные, *divisi* которых достигает одновременного сочетания 18 реальных голосов.

Общее впечатление от прослушивания грамзаписи «Хронохромии» мало сочетается с программой пьесы: разорванные в отношении ритмической организации звуковой материи куски, местами застывшие в монотонии повторений, чисто внешние декоративные эффекты, лишь иногда озаренные интересными тембровыми находками, не создают никакого ощущения художественной формы, конструктивной логики. Несмотря на все усилия услужливой критики, готовой прославить любой опус Мессиа-на, сочинение это не относится к числу подлинных творческих удач композитора.

В том же русле сонористики находится и пьеса Мессиа-на «Краски небесного града» (1963) для 13 духовых инструментов, солирующего фортепиано и огромного набора ударных. Пять частей, входящих в этот опус, носят названия: 1. Радуга окружает трон, 2. Семь ангелов держат семь труб, 3. Звезды дают ключ от бездны, 4. Сияние святого града подобно кристаллу яшмы, 5. Стена града украшена драгоценными камнями — яшмой, сапфиром, хальцедоном, изумрудом, топазом, сердоликом...

И на сей раз пред нами чисто внешне-декоративные формы, вне каких-либо мелодических или гармонических идей. Автор говорит по этому поводу:

«Форма этого сочинения полностью зависит от красок. Все мелодические и ритмические элементы, звуко-комплексы и тембры развиваются подобно краскам... Аллилуйя из *plain-chant*, индусские и греческие ритмы, песни птиц разных стран, смены ритма — все это поставлено здесь на службу краскам... Эти звуокраски, в свою очередь, являются символами «Небесного града» и «Того, кто в нем живет...» (из пояснения к пластинке).

Далее композитор уточняет:

«Сочинение это не кончается и не начинается, но вращается вокруг себя самого подобно цветной розетке — сверкающей и невидимой...».

Обзор сочинений Мессиа-на, естественно, далеко не полный, мы закончим упоминанием его оркестровой

пьесы, носящей латинское название: «Et exspecto resurrectionem mortuorum» («Я жду воскрешения мертвых»). Как обычно, автор предпослал музыке декларацию, перевод которой мы предлагаем читателю:

«Произведение это было заказано мне Андре Мальро в память погибших в двух мировых войнах. Оно написано и оркестровано в 1964 году. Будучи католиком и глубоко верующим, автор видит в смерти лишь прелюдию, переход от этой земной жизни к жизни иной — к славному существованию (*corps glorieux*), которое следует за воскрешением. Души усопших взывают: «*de profundis*», воскресение Христа — залог нашей загробной жизни. Затем — голос, пробуждающий мертвых. Его символизирует нестройное пение, контрастирующая динамика, голос таинственной птицы уйрапуру с берегов Амазонки, а также перезвон колоколов. В четвертой пьесе тихие и громкие звоны тамтама символизируют концерт звезд, к которым присоединяются пасхальные колокола и ченчерос (коровьи колокольчики) вместе с «Аллилуйя» труб. В свою очередь голос жаворонка — птицы Греции и Испании, — порученный флейтам и кларнетам, символизирует радость. Ангелы и звезды, все темы (в том числе и тема тромбонов из первой части) объединяются, чтобы провозгласить воскрешение из мертвых, к чему присоединяется хор толпы всех инструментов».

В этой программе многое может показаться странным, особенно если вспомнить обстоятельства, вызвавшие заказ Министра культуры Франции — почтить память погибших в двух мировых войнах. Читающего это уведомление и слушающего музыку поражает полная отрешенность композитора от жизни, от трагедии народов Европы, дважды на протяжении нескольких десятилетий подвергавшихся опустошительным войнам, развязанным милитаристской и нацистской Германией. «Космичность» замысла Мессиана, очевидно, освобождает его от чувства патриотизма и элементарной исторической справедливости. В его концепции и миллионы замученных в нацистских лагерях смерти, и гитлеровские оккупанты, погибшие в боях с французскими партизанами, одинаково заслуживают песен таинственной птицы уйрапуру и трезвона пасхальных колоколов, возвещающих о воскрешении из мертвых...

7 мая 1965 года в знаменитом парижском соборе Сен-Шапель состоялось первое исполнение пьесы Мессиана, на котором в числе приглашенных музыкантов был и автор настоящей работы. Сама обстановка средневекового собора, с его высокими готическими сводами и изумительными витражами настраивала на торжественный лад...

Оркестр, которым дирижировал Серж Бодо, расположился у алтаря. Оркестр большой, но в нем отсутствуют струнные инструменты, зато в очень широком выборе представлены все виды ударных — множество колоколов, колокольчиков, несколько тамтамов, гонгов и других звенящих и гремящих инструментов.

...Громогласный хорал медных возвещает начало. Устрашающие аккорды, короткие, но по-своему выразительные темы, прерываемые грохотом металла, звонами-перезвонами колоколов. По мере развития действия слушатель с интересом примечает живые интонации партии кларнетов, флейт и гобоев, очевидно, изображающих голос «таинственной птицы»; интересные краски вносит игра ударных, напоминающих звучание индонезийского гамелана. Один из центральных эффектов партитуры — повторяющийся несколько раз эпизод солирующего тамтама, вернее нескольких тамтамов, начинающих rrrr и доводящих свой грохот до чудовищного, оглушительного ffff, после чего следует длительное затухание до rrrr.

Однако чем дальше разворачивается звуковое полотно, тем труднее становится его слушать. Исчерпав все заготовленные эффекты, композитор начинает затем повторять уже найденное. Монотония тембровых эффектов, монотония ритмики, нередко построенной на бесконечном чередовании элементарных метрических фигур, либо развивающейся долгими выдержанными нотами по канонам *cantus planus*, злоупотребление предельными по количеству децибелов звучаниями — могут скорей вызвать представление об аде крошечном, чем о торжестве жизни над смертью. Слушателя скорей подавляет, чем вдохновляет эта масса меди, железа, жести, звона, грохота, сквозь которые почти нигде не пробивается живое зеленое деревцо жизни, человеческого тепла.

Я высказал здесь свое ощущение, полученное после непосредственного знакомства с сочинением Мессиана.

После неоднократного прослушивания «*Resurrectionem mortuorum*» в записи на грампластинку эти тягостные впечатления не только не рассеялись, но еще больше укрепились, несмотря на прочтенные мною дифирамбы ряда французских критиков. Здесь немалую роль играет глубокое уважение французской музыкальной общест-венности к крупному мастеру, уже находящемуся на незыблемом пьедестале славы. В 1968 году Мессиа-н избран членом Французской Академии.

Очень проницательно говорил о Мессиа-не Артур Онеггер, который высоко ценил талант автора симфонии «*Турангалила*». Вспомнив о системе приемов, разрабо-танных Мессиа-ном, Онеггер с сожалением замечает, что эта система «...уже больше не помогает автору, а, напротив, давит его, подобно непосильно тяжелому грузу».

На вопрос — что вы думаете о мистических литера-турных комментариях, которыми Мессиа-н снабжает свою музыку? Онеггер отвечает:

«На некоторых слушателей они, быть может, и как-то воздействуют. Я же восторгаюсь богатством музы-кальных образов, но далеко не всегда понимаю их зна-чение. Право, не стоит распространять на музыку наши впечатления — положительные или отрицательные, — вы-званные этими экстравагантными писаниями»¹.

Очевидно, этот совет следует принять всем, кто с жи-вым интересом следит за развитием творчества выдаю-щегося французского мастера, еще далеко не сказавше-го своего последнего слова.

*

Несмотря на принадлежность к группе «Молодая Франция» и взаимные дружеские симпатии, в семье со-временных композиторов Франции не легко найти две столь разные художественные индивидуальности, как Андре Жоливе и Оливье Мессиа-н.

Один отчетливо сознает свою ответственность перед обществом, стремится говорить своей музыкой с людь-ми. Другой — вечно устремлен к небесам, к ангелам и

¹ Arthur H o n e g g e r. Je suis compositeur, p. 139.

птицам. Для одного музыка — живой, меняющийся язык человеческих мыслей, чувств, страстей. Для другого музыка — особый способ общения с богом, выражение темной философии Апокалипсиса, схоластических предписаний католицизма. Список произведений Жюливе блещет редким жанровым разнообразием, широким диапазоном тем. Подавляющее большинство произведений Мессиана, как мы знаем, подчинено идее прославления бога, ангелов, католической церкви, или же всевозможным вариантам воспроизведения птичьего пения. Отсюда — при выдающемся мастерстве и таланте Мессиана — жанровая ограниченность, монотония приемов, частые самоповторения. В то время как у Жюливе нелегко найти два произведения, даже одного жанра, в которых бы композитор не пытался по-новому решить конструктивную задачу, найти новую форму.

Андре Жюливе (род. 8 августа 1905 г. в Париже) в молодые годы был увлечен изучением неевропейских, экзотических музыкальных систем, рассматривая их не только под углом зрения технологии, но и с позиций эстетико-философских. Его обращение к звуковому миру древности или африканских народов было отчасти продиктовано стремлением познать сущность «заклинательной магии» музыки, ее непосредственного воздействия на человека, на людские массы. В молодости композитор особенно охотно устремляется к поискам неведомых путей, связывающих музыкальное искусство с «космической системой вселенной». Он изобретательно экспериментирует в сфере гармонии, полифонии, тембров, многие его сочинения опираются на оригинальные звукоряды, часто внетонального строения.

Музыкальное развитие Жюливе протекало вне стен консерватории. Его первым музыкальным педагогом была мать — хорошая пианистка-любительница. Тринадцатилетний Андре сочинил «Варварский романс» на собственный текст. Пьеса эта заинтересовала друга семьи, органиста, аббата Теодаса, который взялся обучать мальчика основам теории музыки и гармонии. Наряду с музыкой Андре увлекался театром и живописью. И только встреча с Полем Ле Флемом — учеником и преемником Альбера Русселя по классу контрапункта в *Schola cantorum* — решила окончательный выбор профессии Жюливе.

Разносторонний музыкант, требовательный педагог, Ле Флем дал солидную теоретическую подготовку будущему композитору. Ле Флем знакомит его с полифоническими произведениями старых мастеров, с хоровыми партитурами Жоскена де Пре и Гийома Машо, Палестрины и Витториа. Глубокий знаток старины, Ле Флем никогда не замыкается в академическую скорлупу. Его ищущий ум художника всегда открыт для всего нового в искусстве. Эту пытливость Ле Флем прививает своему ученику, раскрывая пред ним страницы сочинений Дебюсси, Равеля, Русселя, Онеггера, Мийо, Стравинского, Шёнберга, Берга. Наконец, Ле Флем приводит юного Жоливе к своему другу и бывшему соученику по Школе композитору Эдгару Варезу.

Эдгар Варез (род. 22 декабря 1885 в Париже, ум. 6 ноября 1965 в Нью-Йорке) — одна из любопытнейших фигур на музыкальном горизонте Запада. Француз по происхождению, он в 1915 году переселился в США и в 1926 году принял американское подданство. Получив музыкальное образование в стенах *Schola cantorum* у Венсана д'Энди и Альбера Русселя (1904—1908), Варез прожил затем несколько лет в Берлине, где сблизился с Ферруччо Бузони и стал убежденным последователем его эстетических идей. Принимая как непреложную догму известное изречение Бузони о том, что «роль художника-творца создавать законы искусства, а не следовать законам, уже кем-то созданным», Варез в каждом своем сочинении пытается не только вносить новые элементы в технику композиции, но и утверждать новые творческие и эстетические принципы. Еще в первом десятилетии XX века Варез неутомимо экспериментирует в направлении кардинального обновления тембрового арсенала оркестра, создавая одно за другим произведения, поражающие слушателей необычайными сочетаниями инструментов, введением в современный оркестр экзотических инструментов, созданием пьес для одних ударных («Ионизация» для 41 ударного инструмента. Многие находки Вареза той эпохи применяются сегодня в сочинениях современных композиторов, причисляющих себя к «сонористическому направлению».

Встретившись с холодным равнодушием к своим исканиям со стороны публики, критики и издателей, Варез в надежде добиться признания переехал в 1915 году

в США¹. Живя в Нью-Йорке, Варез продолжал свои эксперименты, привлекая все новые и новые звуковые средства, вплоть до разнообразных электроинструментов. Однако и в США опыты Вареза не пользовались вниманием критики, не находили слушателей. Лишь под конец жизни, после успеха его электро-музыкального оформления павильона Филипса на Всемирной выставке 1958 года в Брюсселе, выстроенного по проекту Корбюзье, Варез получил в свое распоряжение хорошо оборудованную электронно-акустическую лабораторию в Нью-Йорке, ряд его сочинений был записан на граммпластинки.

Незаурядная личность Эдгара Вареза, одержимого искателя, его глубокие познания в области инструментовки с первой же встречи произвели неизгладимое впечатление на юношу Жоливе. Занятия с Варезом, жившим в Париже в 1929—1933 годах, по рассказам Жоливе, заключались в основном в разработке методов «новой инструментовки», изобретенных автором «Ионизации».

В одном из интервью Жоливе рассказывает, что прежде чем начались регулярные занятия с Ле Флемом и Варезом, он «намарал немало нотной бумаги». Знакомство с музыкальной классикой раскрыло перед молодым человеком такие недостижимые художественные горизонты, что он не сразу решился вновь вернуться к своим опытам композиции. Встреча с Варезом, поразившим Жоливе оригинальностью творческого мышления, оказалась весьма знаменательной для дальнейшего развития таланта Жоливе. Как рассказывает сам композитор, Варез помог ему «освободиться от всех дидактических элементов». Он создает цикл фортепианных пьес «Мана», которые сам характеризует, как «своего рода курс серийной композиции,— синтез еще неясных устремлений и тех технических средств, которые в этот период я воспринимал от Вареза...».

Вслед за «Маной» появляются «Заклинания» для флейты соло и «Ритуальные танцы» для оркестра. Вот что говорит о своих поисках сам композитор:

¹ Как известно, молодой Варез пользовался расположением Дебюсси, Рихарда Штрауса и Ромена Роллана. Последний даже видел в нем в некотором отношении прообраз Жана Кристофа (см. его письмо от 24 января 1909 г. к Софье Бертолини-Герьери-Гонзага).

«Я хочу вернуть музыке ее первоначальный античный смысл, когда она была выражением магического и заклинательного начала религии, объединяющей людей». Далее он разъясняет, что под религиозным началом подразумевает свойство музыки «связывать, объединять» (в смысле «*religage*»).

Цикл «Мана» был впервые исполнен 12 декабря 1935 года пианисткой Надин Десуш в Париже в зале *Schola cantorum*. Это шесть характерных пьес, образы которых навеяны шестью игрушками-фетишами, подаренными композитору Эдгаром Варезом: медная кукла-паяц, птица, принцесса Бали, коза, корова и пегас. Статуэтки эти, служащие украшением каминной доски, в глазах молодого композитора представляются экзотическими фетишами, в которых живет таинственный дух «мана» (это слово, как говорит Жоливе, на одном из африканских языков означает «силу, которая продолжает нас в наших домашних фетишах: «*Mana... cette force qui nous prolonge dans nos fetiches familliers*»).

Все пьесы написаны в атональном диссонантном стиле. Впрочем в каждой из них можно уловить несколько опорных тонов, являющихся как бы гармоническим центром, вокруг которого ведется свободная хроматическая игра. Композитор часто прибегает к чисто сонорным эффектам, доступным фортепиано: глубокие педальные фоны, на которых возникают причудливые, широко разбросанные по всем регистрам фрагменты мелодий, звуковые «гроздья», создаваемые одновременным нажатием множества лежащих рядом клавиш, имитация гулких ударов индонезийского гамелана («Принцесса Бали»).

Чрезвычайно тонко разработана ритмическая структура пьес. Диковинные прыжки паяца в первой пьесе выражены в судорожной ритмике, прихотливо сменяющихся кратких, изломанных фигур. Тревожные зовы вещей птицы слышатся на фоне вибрирующих аккордов в басовом регистре («Птица»). Красочная процессия, движущаяся под размеренный звон металлических гонгов и стук барабанов сопровождает томные, изысканно детализированные движения танцующей принцессы. Четвертая и пятая пьесы посвящены фетишам козы и коровы. Особенно заинтриговывает «Корова» — пьеса, построенная на изящной элегической теме, излагаемой первоначально одностольно без сопровождения. Во вто-

рой половине пьесы грустная, раздумчивая мелодия получает некоторую гармоническую поддержку, еще более подчеркивающую настроение глубокой меланхолии. Завершает цикл «Пегас» — виртуозная пьеса, богатая острыми гармоническими и ритмическими импульсами, содержащая элементы драматической коллизии.

«Мана» была впервые издана в 1946 году со вступительной статьей Оливье Мессiana, который увидел в этом цикле фортепианных пьес, написанных под несомненным влиянием экспрессионистской и символистской эстетики (в частности, Шёнберга и Берга), некие новые горизонты в современной фортепианной музыке. Думается, это суждение не подтвердилось жизнью, хотя следует признать, что «Мана» в развитии творческого дара Жюливе безусловно сыграла важную роль, утвердив его на пути, ведущем к «заклинательной магии» музыки.

Развивая далее эту эстетику музыкального колдования, молодой композитор в 1936 году выступает с «Заклинаниями» для флейты соло. Уже самый выбор инструмента, прародители которого были известны в древнейшие времена, а ныне в различных формах широко применяются в ритуальных обрядах у народов, населяющих все континенты, говорит о стремлении Жюливе приблизить свою музыку к первоначальным истокам искусства, рождающегося в процессе непосредственного излияния чувств. Каждая из пяти пьес, входящая в цикл «Заклинаний», носит характерное название, определяющее ее «заклинательные функции»: «Для приема посредников, и чтобы встреча привела к мирному исходу», «Чтобы будущий новорожденный оказался сыном», «Чтобы урожай на полях был богатым», «Чтобы человек радостно вошел в мир», «Для похорои вождя племени, чтобы его душа обрела покой».

Пьесы эти многократно исполнялись и записаны на грампластинку замечательным французским флейтистом Жаном-Пьером Рампалем, в интерпретации которого замысел композитора предстает в наиболее полном воплощении. Написанные для одной флейты, пьесы эти порой кажутся слушаателю звучащими в двухголосном изложении: постоянно повторяемым опорным звукам в низком регистре противостоят виртуозные фиоритуры, пассажи, исполняемые «флаттерцунге», легчайшие фла-

жолеты, всевозможные способы вибрато. В результате этих регистровых и тембровых сопоставлений нередко создается иллюзия звучания двух инструментов. Общий характер музыки — импровизационный. Ритмика нервная, импульсивная, чрезвычайно детализированная. Форма пьес свободная, допускающая по желанию исполнителя повторение отдельных кусков для наиболее убедительного раскрытия заклинательного характера музыки.

В 1938 году Жоливе закончил партитуру «Пяти ритуальных танцев» для большого симфонического оркестра. Пять жанровых пьес, выражающих различные моменты социальной и духовной жизни воображаемого древнего народа, его верования, обычаи, отношение к окружающей действительности: «Танец посвящения», «Танец героев», «Танец свадебный», «Танец умыкания», «Танец похоронный». И здесь композитор подчиняет свою фантазию задаче создания атмосферы «заклинательной магии». Этому служат упорно повторяемые зовы в разных голосах оркестра, окрашенные экзотическими тембрами мелодические фигуры, своеобразное полифоническое развитие звуковой ткани, капризная ритмика. В этой музыке, достаточно разнообразной по характеру и настроению, трудно обнаружить какие-либо признаки, связанные с музыкальной речью той или иной народности Востока или Африки. Композитор, очевидно, не стремился к музыкальной этнографии. Его партитура говорит прежде всего о французском происхождении автора, несомненно многим обязанного Дебюсси.

Знаменательным событием в жизни Андре Жоливе явилось сближение с Оливье Мессианом, Даниэлем Лесюром и Ивом Бодрие. Как уже говорилось, эти четыре музыканта в 1936 году объединились в творческую группу «Молодая Франция», поставившую пред собой задачу ввести в современное искусство высокое этическое начало.

В беседе с автором этой книги Андре Жоливе напомнил об атмосфере, которая царила во французском искусстве в середине тридцатых годов.

«В ту эпоху,— говорил он,— в музыкальной среде были популярны лозунги «назад, к Баху!», «назад, к Шютцу!»; Игорь Стравинский выступил тогда с широко

известным заявлением — «музыка ничего не выражает, кроме себя самой»; аэмоциональность, сухость и аскетизм определяли модные в те времена эстетические установки. Нас, молодых музыкантов, не привлекали подобные теории. Мы хотели вернуть искусству высокое этическое начало, вдохнуть в современную музыку живую человечность, раскрыть пред ней пути духовного обновления. Нужно сказать, в те времена это была почти революционная позиция, решительно противостоявшая господствовавшим эстетическим теориям. И мне думается, наше содружество «Молодая Франция», ныне уже ставшее достоянием истории музыки, сыграло значительную роль в постепенном преодолении неоклассической сухости и аэмоциональности письма ряда видных французских композиторов, возвращению нашей музыке душевного тепла».

Как мы знаем, каждый из четырех участников «Молодой Франции» решал эти проблемы по-своему. 3 июня 1936 года — дата первого концерта группы, в котором приняли участие замечательный пианист Рикардо Виньес и дирижер Роже Дезормьер, неутомимый пропагандист новой французской музыки. Наряду с сочинениями Мессиана, Жоливе, Лесюра и Бодрие, в программе вечера прозвучала Баллада для фортепиано с оркестром Жермены Тайефер.

Концерт прошел очень успешно и критика почти единодушно поддержала не только сочинения молодых композиторов, но и декларированное ими идейно-эстетическое направление. Вместе с тем почти все, писавшие об этом вечере, отметили глубокие различия между творческими индивидуальностями четырех композиторов. Так Анри Соге в газете «Le jour» отмечал, что «их тенденции, хотя и не противостоят друг другу, но достаточно различны, чтобы раскрывать творческое лицо каждого».

Деятельность «Молодой Франции» проходила в трудное и сложное время. Война в Испании, движение Народного Фронта, надвигавшаяся угроза фашизма, наконец, начало второй мировой войны.

До 1939 года время от времени в Париже организовывались концерты под эгидой «Молодой Франции», в программах которых, наряду с ее участниками, звучали произведения Анри Мартели, Жана Франсе, Марселя

Деланнуа, Жана Алена. С началом войны эта деятельность прекратилась.

Уже много лет спустя, в 1954 году, вспоминая о «Молодой Франции», Жоливе писал: «...В 1936 году мы с полной искренностью восстали против иссушающей эстетики. Жизнь подтвердила нашу правоту».

Мобилизованный в первые же дни войны, Жоливе провел в рядах французской армии около полутора лет. В должности офицера противотанковой батареи он участвовал в нескольких сражениях против гитлеровских воинских частей. 17 мая 1940 года, — рассказывает Жоливе, — его батарея, закрепившаяся на берегу Марны, сбила вражеский самолет. Однако наступление немцев развивалось неудержимой лавиной и 22 июня 1940 года правительство Петена подписало позорные условия капитуляции, продиктованные гитлеровскими захватчиками.

Летом 1940 года Жоливе вместе с кучкой солдат своей батареей оказался в небольшой деревне в департаменте От-Виенн. Здесь, потрясенный горькими переживаниями страшного поражения, Жоливе набрасывает слова и музыку «Трех жалоб солдата». В них запечатлены мысли и переживания простых людей Франции, одетых в солдатские мундиры.

Знакомство с этим произведением вызывает в памяти первую картину оперы Сергея Прокофьева «Семен Котко», которая открывается монологом солдата, возвращающегося домой с войны. Семен мечтает о предстоящей встрече с матерью, сестрой, невестой. Он заранее рисует себе, как произойдет эта встреча, что он скажет родным...

Очень близка по психологическому содержанию картина, нарисованная французским композитором: усталый солдат мечтает о возвращении в родной дом, он заранее ищет слова, чтобы сказать их при встрече с любимыми. Но здесь — уже не оперный персонаж. Этот усталый, измученный солдат — композитор Андре Жоливе. Обезоруженный, голодный он шагает, шагает по дорогам Франции. Он ищет своих, не зная живы ли они. Проходя через селенья, он вглядывается в лица встречаемых.

«Добрые люди, не видали ли вы женщину с двумя малыми детьми? Увижу ли я их?.. Мне так хочется сказать им:

— Добрый день, мадмуазель дочь, добрый день, месье сын, добрый день, мадам жена, добрый день, моя дорогая семья!»

27. Assez vif

Bon . jour, Ma . de . moi . sel . le la Fil . le,

Bonjour, Monsieur le Fils, Bon . jour, Bonjour, Madame la Mè re

Bonjour à tous, ma dou . ce fa . mil . le. A . près la Tem . pé . te. Nous voilà

donc en . fin ré . u . nis, Tout con . tra . moi vos trois te . tes

ré . chauff . fe . ront mon cœur, mes ché . ris.

Для этих простых слов, идущих из глубины сердца солдата, композитор нашел выразительные интонации и тонкие приемы полифонического обрамления партии голоса, подчеркивающие динамику мысли. Рисунок этой пьесы (второй в цикле) проникнут французской песенностью, что проявляется прежде всего в характерной ритмике.

78. A tempo

Bon - jour, Ma . de . moi . sel . le la Fil - le,

mêmes nuances qu'en

Bor - jour, Monsieur le Fils, Bon -

The first system of the musical score. It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a half note 'Bor', followed by a quarter note 'jour', a half note 'Monsieur le Fils', and a half note 'Bon'. The piano accompaniment consists of a treble and bass staff with various chords and moving lines.

- jour, Ma-da-me la Mè - re, Bon jour a

pp

The second system of the musical score. The vocal line continues with a half note '- jour', a half note 'Ma-da-me la', a half note 'Mè - re', and a half note 'Bon jour a'. The piano accompaniment continues with a treble and bass staff. A piano dynamic marking '*pp*' is present at the beginning of the piano part.

tous, ma don - ce - fa - mil - le

En cedant

The third system of the musical score. The vocal line continues with a half note 'tous, ma don - ce - fa - mil - le'. The piano accompaniment continues with a treble and bass staff. A piano dynamic marking '*pp*' is present at the beginning of the piano part. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Оркестрованные впоследствии «Три жалобы солдата» не раз звучали в оккупированной Франции, вызвав горячий отклик многих музыкантов и писателей, среди которых были Артур Онеггер, выступивший с взволнованной статьей в журнале «Comœdia» (от 6 марта 1943 года) и Жорж Дюамель. Хорошо приняла цикл Жюливе и широкая демократическая аудитория.

В 1928 году французский инженер Морис Мартено впервые продемонстрировал в Париже изобретенный им музыкальный инструмент «волны Мартено». В основу его положен принцип электромагнитных колебаний. Инструмент допускает два способа игры — при помощи клавиатуры в семь октав и грифа, позволяющего извлекать звуки в слитном движении, подобно смычковым инструментам или человеческому голосу. Характерные тембры, доступные «волнам Мартено», и оригинальные способы звукоизвлечения заинтересовали многих французских композиторов, включивших этот инструмент в свои партитуры.

Неудивительно, что Андре Жоливе — неутомимый искатель новых оркестровых красок — занялся пристальным изучением нового инструмента. В 1935 году появляются его Три поэмы для «волн Мартено» и фортепиано, через два года — «Заклинания» для того же инструмента соло, наконец, в 1947 году Жоливе создает первый в истории музыки трехчастный концерт для «волн Мартено» и симфонического оркестра. В каждой из этих пьес композитор оригинально решает задачу технического и тембрового обогащения звуковой палитры, изобретательно применяя разнообразные возможности инструмента. Но, пожалуй, нигде композитору не удалось столь оригинально использовать «волны Мартено», как в «Дельфийской сюите» (1943) для семи духовых, арфы, «волн» и большого набора ударных инструментов. Восьмичастная сюита («Прелюд», «Псы ада», «Гроза», «Покой природы», «Процессия», «Дионисийские игры», «Призыв», «Шествие») замыслом своим связана с греческой мифологией. Каждая инструментальная миниатюра — законченный образ, обобщающий какие-то мысли и настроения художника, рождающиеся при чтении античной литературы. Своеобразно музыкальное строение этих характерных пьес. Автор мастерски использовал сочетания ударных и, особенно, странные, необычные звучания «волн Мартено» — то таинственно-приглушенные, то проникнутые напряженной энергией. Сюита начинается «неземно» звучащим «Прелюдом», завораживающим слух загадочными тембровыми сочетаниями. Пантеистические образы природы («Покой

природы» и «Гроза») сменяются мрачно-торжественной «Процессией», в которой действуют целая батарея ударных, арфа и солирующий в басовом регистре голос «волн». Реалистическая жанровая сцена ритуальной пляски («Дионисийские игры») соседствует с нежной лирикой заклинательного «Призыва». Но, конечно, самым своеобразным номером «Дельфийской сюиты» является пьеса «Псы ада», в которой «волны» предстают в совершенно неожиданном обличье: инструмент, оказывается, может очень натурально воспроизводить злой собачий лай и тоскливые завывания четвероногих стражей ада. Жоливе не только раскрывает в своей сюите безграничные тембровые возможности нового инструмента, но и находит новые свежие краски в комбинировании «волн» с арфой, флейтой, ударными. В этом отношении «Дельфийская сюита» представляет собой целый «кладезь» очень удачных находок.

Кто знает, может быть, в мрачной фантазмагории центральной по масштабам и значимости части сюиты «Псы ада», ярко живописующей разгул черных сил, воплощенных в образе лающих цепных псов, композитор хотел выразить свое презрение и ненависть к фашистским оккупантам, палачам его прекрасной родины. Если это предположение справедливо, то можно только порадоваться изобретательности художника, нашедшего остроумный способ осмеяния злого врага.

Вскоре после окончания войны Жоливе выступает с первой фортепианной сонатой (*Allegro, Molto lento, Allegro ritmico*), представляющей важную веху на его творческом пути. Эмоциональное содержание этой музыки, полной жизнеутверждающей энергии, юношеской порывистости,— четкая формальная структура, ясные тональные связи и неизменная определенность ритмики, опирающейся на пятидольный размер в *Allegro* и четырехдольный в финале,— все это воспринимается как своего рода вызов «заклинательно-магическому» атональному стилю «Мана» с его утонченно-детализированной капризной мелодикой и ритмикой, расплывчатостью формы и тембров. Соната посвящена памяти Бела Бартока.

Жоливе написал сонату вскоре после завершения партитуры одноактного балета на либретто Сергея Лифаря «Гиньоль и Пандор», впервые поставленного на

сцене Гранд оперà 29 апреля 1944 года. Спектакль задуман как балаганное представление, в котором действуют галантный Пандор с двумя рожками на голове и усами конкистадора, хорошенькая и легкомысленная Гиньолетта, обманутый муж Гиньоль, злая теща, судьи и палач.

Судьбами этих людей-масок руководит Директор театра марионеток, сам являющийся куклой-марионеткой. После того, как Гиньоль, застав жену и любовника, убивает Пандора и тещу, разыгрывается сцена суда, который выносит убийце смертный приговор. Однако Гиньоль бессмертен. Один жест марионетки — Директора воскрешает мертвых. Начинается традиционный парад-алле...

Музыка балета простая и мелодичная, часто диатонического склада, основанная на четких ритмах жанровых танцев. В некоторых эпизодах «марионеточность» музыкальных образов уступает место живому и теплому чувству. Из прилагаемых нотных примеров можно составить общее представление о характере музыки балета, постановка которого выдержала целую серию спектаклей в 1944 году, а летом 1948 года была с успехом возобновлена на той же сцене:





В беседе с Сюзанн Демаркез Жюливе рассказал о своем стремлении в процессе работы над балетом достигнуть полного синтеза музыки и танца. «Помимо всего прочего,—говорил он,—я хотел доказать самому себе, что способен написать музыку, полностью соответствующую традиции, музыку, которая не хочет ничего другого, как только служить отдохновением и отвлечением в мрачные годы 1940—1944»¹.

Песня, речитатив и танец — вот три элемента, из которых складывается музыкальное содержание широко известной пьесы Жюливе «Песня Линоса» для флейты, скрипки, альты, виолончели и арфы, написанной в 1944 году. Композитор создает разнообразные по настроению звуковые пейзажи, на фоне которых слышны то скорбные ламентации, то музыкальное воплощение пластических движений древнегреческих танцовщиц, ритуальных плясок, то заклинательные выкрики оракула. Ладовое своеобразие, сложные меняющиеся ритмы, свежесть гармоний, тончайшая разработка фактурных деталей — создают цельный, запоминающийся образ античной пасторали, проникнутой настроением созерцательной лирики. Лаконизм и точность выразительных средств говорят о высоком мастерстве и вкусе композитора.

Дальнейшее развитие творчества Андре Жюливе показывает сознательное стремление композитора к свободному, не связанному никакими догмами или технологическими системами, использованию любых выразительных средств, соответствующих художественному замыслу. Он принадлежит к числу немногих французских композиторов, которые еще в довоенные годы применя-

¹ Susanne D e m a r q u e z. André Jolivet, p. 17.

ли отдельные приемы серийного письма. Наряду с этими экспериментами, он упорно искал пути расширения тембровых возможностей современного оркестра, вводя в него различные экзотические ударные инструменты; «волны Маргено» и другие. В дальнейшем, когда имя Жоливе уже приобрело известность и появились заказы на написание музыки к драматическим спектаклям, он широко пользовался всеми доступными способами организации музыкального материала, никогда не упуская при этом главную задачу искусства — служить средством общения с людьми.

В ответе критику Раймону Лиону, задавшему Жоливе вопрос о путях развития новой музыки, композитор сказал:

«Это обновление — не вопрос некоей дисциплины, которую надо изобретать, но — глубокое понимание художником задачи быть настоящим универсальным человеком, человеком космоса. Что касается меня, я стремлюсь использовать все звуковые ресурсы, как открытые моими предшественниками, так и те, которые пока еще лишь намечены. Подобно Дариусу Мийо, но по-своему, я хочу писать музыку разного рода, музыку всех «жанров». Я с одинаковым удовольствием иллюстрирую музыкой «Смешных жеманиц» или «Прометея». Что же касается манеры, в которой я пишу ту или иную партитуру, то я предпочитаю не распространяться на эту тему: это моя кухня. Менее всего мне хотелось бы говорить о рецептах, составных частях и способах приготовления. Мне кажется, об этом слишком много говорят. Важен — результат...».

На протяжении двадцати лет, с 1947 по 1967 год, Жоливе сочинил одиннадцать концертов: концерт для «волн Маргено» с оркестром, концерт для трубы, струнного оркестра и фортепиано, концерт для флейты с оркестром, концерт для фортепиано с оркестром, концерт для арфы и камерного оркестра, концерт для ударных и оркестра, концерт для фагота, струнного оркестра, арфы и фортепиано, Второй концерт для трубы с оркестром, Первый концерт для виолончели с оркестром, Второй концерт для виолончели и струнного оркестра, Второй концерт для флейты и ударных. Ни одно из этих сочинений не повторяет другое в отношении приемов развития материала, инструментальных средств,

характера музыки. В каждом из них композитор ставит перед собой задачу освоения жанра и возможностей инструмента. И каждый раз эта задача решается по-новому.

Еще в период занятий композицией в классе Эдгара Вареза Андре Жоливе глубоко заинтересовался звучанием нового электроинструмента «волны Мартено». В одном из высказываний композитор утверждает тезис о том, что в нашу эпоху невозможно отделять идейно-эмоциональное содержание искусства от технического прогресса.

Задумав создание концерта для «волн Мартено» и симфонического оркестра, Жоливе принялся за тщательное изучение всех технических и выразительных возможностей нового инструмента. По собственному признанию композитора, эти качества инструмента во многом определили стиль и характер музыки концерта.

Написанный в 1947 году концерт для «волн Мартено» еще связан с ранними «космически-заклинательными» увлечениями композитора. Как пишет сам автор в пояснении к грампластинке с записью концерта, в партии солирующего инструмента с его «неземным звучанием» он стремился воплотить духовное, космическое начало своей философской концепции, в то время как оркестр материализует противоборствующие «земные» силы.

Партитура концерта требует очень большого набора разнообразных ударных инструментов, дополняющего обычный парный состав, плюс альт-саксофон и арфа. Общий стиль письма атональный, хотя точнее следовало бы его характеризовать, как пантональный, синтезирующий элементы тонального и атонального письма. Композитор мастерски использует все технические и колористические возможности «волн», партия которых отличается широчайшим диапазоном регистров, динамики, эмоциональной насыщенности. На полифонически и гармонически сложном оркестровом фоне вытекает гибкая линия солирующего инструмента, то исчезающая, то возникающая вновь. Эти необычные по краскам звучания, порой нежные, еле слышные, порой мощные, пронзительные, вызывают в воображении картины неведомых потусторонних миров, холодных лунных пейзажей; в них слышатся голоса фантастических «неземных существ»:

51

Fl *mp*

Hrbs

Saxo. *pp*

Clar. *mp*

Bns *p*

Cors *fff*

Trp

Trb

Tba

I G C
Bal C 4

II Cy cb
T T

ppp *poco* *ppp* *poco*

Hpo

O. M. solo *pp* *mf*

I Viol. units *fff*

II Viol. div. *fff*

Alt. units *fp*

Cel. div. *fp*

C. B. div.

le 2e prend le Cor Angl.

7

42

Fl

C A

Saxo.

1

Clar

2

Bns

Bat.

II

C s

Gg

Cy cb

T T.

O M

solo

Viol. I

Viol. II

Alt

Cel.

Fl.

Clar.

Bat.

II Cy cb

O M

solo

Viol. I

Viol. II

Alt

Cel.

p

mp

p

pp

fpp

poco

sostenuto

div. b a

div. b a

div. b a

div. b a

pp

I solo

morendo

Рядом с этим сочинением, «прорывающимся в космос», появляется очаровательное Концертино для трубы, струнного оркестра и фортепиано (1948), увлекающее потоком веселых и озорных звучаний, полное света, лирического тепла, юмора. Концертино это в некоторых отношениях перекликается с первым концертом для фортепиано, трубы и струнного оркестра Дмитрия Шостаковича (1933). Это проявляется и в выборе инструментальных средств, и в музыкальном содержании, охватывающем широкий круг настроений — от элегической созерцательности и до жизнерадостных, почти уличных плясовых эпизодов блестящего виртуозного стиля.

Вот фрагмент из главной партии Allegro:

82 (♩ = 120)

Труба

Струны.

и т. д.

В медленном среднем эпизоде труба поет выразительную кантилену на фоне выдержанных аккордов струнных:



Финал начинается остро ритмизированной виртуозной интродукцией солирующего фортепиано, вслед за которым вступает труба:



По-иному решает Жоливе проблему оркестровой партии в своем втором концерте для трубы (1954). В партитуре этого сочинения — 2 флейты, кларнет, английский рожок, 2 саксофона, контрафагот, тромбон, фортепиано, арфа, контрабас и огромный набор ударных. Отсутствие струнного квартета подчеркивает джазовый характер музыки, пронизанной ритмами и интонациями, свойственными афро-американской манере музицирования. Три части концерта (*Mesto*, *Grave*, *Giacoso*) представляют собой своеобразное, ярко театральное воплощение народных сцен, действие которых разворачивается где-то в негритянских кварталах Нового Орлеана или Чикаго. Особенно привлекательна третья часть, построенная на мастерской разработке разудалого плясового мотива:

85 Giocoso $\text{♩} = 128$ (senza sord.)

Trompette

Piano

Contrebasse

Réduction de l'Orchestre

Tp.

Pno

C. b.

Red.

Tp.

Pno

C. b.

Red.

Говоря об инструментальных концертах Жоливе, нельзя не упомянуть простой по форме и ясный по языку концерт для арфы и камерного оркестра (1952), с которым москвичи имели возможность познакомиться в отличном исполнении Веры Дуловой весной 1966 года, так же как и поэтичный и светлый по колориту концерт для флейты и струнного оркестра (1949), услышанный нами в программе того же авторского вечера Жоливе в Большом зале Московской консерватории (солист Александр Корнеев). Оба концерта написаны с превосходным знанием технических возможностей солирующих инструментов; наряду с блестящими виртуозными эпизодами, в них немало выразительной и теплой музыки песенного элегического характера.

Интерес Жоливе к звучаниям ударных инструментов, воплощающих в его партитурах не только ритмическое, но и колористическое начало, проявляется во многих его сочинениях (перу Жоливе принадлежит концерт для ударных и оркестра, к сожалению, нам не известный), причем в каждом из них композитор ищет новые комбинации, экспериментирует с арсеналом инструментов, подчас еще не применявшихся в европейском оркестре. Этот интерес, очевидно, ведет свое начало еще от занятий с Варезом, разрабатывавшим вместе со своим учеником теорию и технику ритмо-сонорных сочинений. Вводя в свои сочинения ударные инструменты народов Восточной Азии, Африки, Латинской Америки, Полинезии, Жоливе стремится не к внешней экзотике или декоративной красочности звучаний. Его цель — сблизить явления художественной культуры далеких народов, в частности сложившиеся в веках музыкальные традиции Востока и Запада, глубокой старины и современности.

В 1949—1950 годах Жоливе работал над концертом для фортепиано с оркестром, партитура которого представляет очень яркий пример такого синтеза. В дополнение к нормальному составу оркестра с арфой, челестой и альтовым саксофоном композитор пишет детально разработанные партии для двадцати восьми ударных инструментов, включая целую группу звенящих и стучащих инструментов неевропейского происхождения.

В первой части — *Allegro deciso* — музыкальный материал основан на характерных элементах африканского искусства; вторая часть — *Andante con moto* — окрашена

в ориентальные тона; третья часть — *Allegro frenetico* — вдохновлена ритмами и красками полинезийских плясок. Все эти элементы объединены в партии солирующего фортепиано приемами джазового стиля, плотными «колючими» созвучиями, острыми синкопами, педальными резонансами, виртуозными «брейками», перекликающимися с оркестровым *tutti*.

Фортепианный концерт Жоливе впервые в Советском Союзе прозвучал 11 января 1967 года в Киеве под управлением автора. Партию фортепиано с блеском исполнил Валерий Кастельский.

Чем ближе мы знакомимся с музыкой Андре Жоливе, тем ярче вырисовывается привлекательный облик художника, любящего жизнь, полного энергии и душевного тепла. Он любит писать по заказу, для конкретной художественной цели, для аудитории, эстетические запросы которой ему ясны. При этом, по его собственному признанию, в каждом своем новом сочинении он стремится открыть что-то новое, что может способствовать развитию композиционной и исполнительской техники, вкуса слушателей.

В одной из своих бесед с молодежью Жоливе писал:

«Что такое музыка? Музыка это прежде всего акт общения... Общение композитора и природы (я слышу природу во всех постижимых и непостижимых проявлениях) в момент создания произведения, а затем — общение между композитором и публикой, в момент исполнения произведения»¹.

Общение между композитором и публикой — это не декларация. Весь жизненный и творческий уклад Жоливе подтверждает глубокую значимость этих слов. Превосходный дирижер, объездивший с авторскими концертами полсвета, энергичный общественный деятель, организатор музыкальной жизни своей родины, педагог — воспитатель молодежи, писатель², журналист, лектор — во всех этих качествах он прежде всего является пропагандистом идеалов большого искусства, обращенного к людям, искусства современного в самом высоком смысле этого слова.

¹ Цит. по книге: Jean Roy. *Musique française*. Paris, 1962. p. 322.

² Жоливе — автор монографии о Бетховене. Париж, 1955 г.

Жоливе никогда не замыкался в узко цеховых композиторских интересах. В 1945 году он начал свою деятельность на посту музыкального руководителя и дирижера парижского театра «Comédie Française». Эта должность не только принесла композитору некоторую стабильность материального существования, но и дала ему возможность широкого общения с театральной средой, дирижерский опыт и, самое главное, поставила перед ним конкретные творческие задачи. За двенадцать лет работы в театре Жоливе написал музыку к тринадцати спектаклям, в том числе к «Мнимому больному», «Смешным жеманницам», «Антигоне», «Кориолану», «Скованному Прометею». Вместе с прославленным театром он совершил ряд интересных гастрольных поездок, побывав в 1954 году и в Советском Союзе, где и состоялись его первые встречи со многими видными советскими музыкантами.

В течение нескольких лет Жоливе занимал пост главного консультанта по музыкальным вопросам в Министерстве культуры Франции. Он является также почетным председателем профессионального союза музыкантов. В 1966, 1967 и 1969 годах Андре Жоливе посетил Советский Союз в качестве гостя Союза композиторов СССР. В Москве и Киеве состоялись его авторские концерты, встречи и беседы с музыкальными деятелями.

Мы уже упоминали о трех концертах (флейтовом, фортепианном и для арфы), прозвучавших в Москве и Киеве под управлением автора. Яркое впечатление оставила его Первая симфония (1953), произведение масштабное и по содержанию и по форме, проникнутое высоким накалом страстей, духом борьбы и преодоления. Сложное по образному содержанию, языку и оркестровым краскам, сочинение это требует от слушателей активного внимания. С первых же коротких фанфар всей меди, как бы предвещающих начало драматического повествования, слушатель ввергается в пучину мощного, насыщенного резкими диссонансами звукового потока (*Allegro strepitoso*). Композитор постоянно применяет *divisi* струнных, создавая нервно пульсирующий полифонический фон для голосов, несущих тематическую нагрузку. В первой части оркестр, за исключением немногих лирических эпизодов, все время в напряженном и

бурном движении, в сопоставлении и развитии ярко выразительных образов, тембровых и гармонических комплексов.

Вторая часть — *Adagio* — полна таинственно-приглушенных звучаний, нежных переливов струнных и арфы. На зыбком мерцающем фоне звучат песенные реплики солирующих флейты, скрипки, кларнета, альты, трубы. Постепенно это импрессионистское марево разрастается до величественной кульминации, где вновь возникают острые драматические коллизии. Затем — спад, отголоски первоначальных тем, затухание звучности.

Третья часть — *Allegro veloce* — вихревое скерцо, выдержанное в одном стремительном движении на $\frac{3}{8}$, подготавливает появление финала — *Allegro corruscante*, — очень прихотливого по ритмике, динамически острого, насыщенного «злыми» гармоническими сочетаниями.

С большим интересом ожидали московские любители музыки премьеру Второго виолончельного концерта Жоливе, законченного в ноябре 1966 года, посвященного Мстиславу Ростроповичу. 6 января 1967 года в Большом зале Московской консерватории советский музыкант исполнил это сочинение. Дирижировал композитор. Автору этих строк удалось присутствовать на первой репетиции, когда Ростропович сыграл Жоливе сольную партию; побывать на оркестровых репетициях и, конечно, на концерте, который превратился в триумф Ростроповича и Жоливе. С каждым прослушиванием раскрывались все новые и новые грани этого талантливого произведения.

Концерт одночастный. Однако в его строении трудно обнаружить трехчастное членение: быстро — медленно — быстро. И в этом сочинении Жоливе нашел особую форму оркестрового сопровождения, порученного на сей раз струнному оркестру и квинтету солистов — первая и вторая скрипки, альт, виолончель и контрабас. На мой вопрос, почему избран такой состав, Жоливе ответил:

«Я хотел решить проблему оркестра во Втором моем виолончельном концерте по-иному, чем в первом. Кроме того, мне хотелось этим выразить дань восхищения и уважения замечательным советским исполнителям на струнных инструментах».

Говоря об исполнителе сольной партии, Жоливе заметил:

«Я писал для Ростроповича, зная, что в настоящее время он один в силах справиться с очень большими трудностями этой партии. Но именно это и двигает вперед технику игры на виолончели. Лет через десять, я надеюсь, уже многие будут в состоянии исполнить то, что сегодня доступно только Ростроповичу».

Новый концерт — содержательное произведение, отмеченное богатой фантазией, любопытными находками в плане чисто виртуозном. «Трехэтажность» звуковой структуры — солист, квинтет солистов и оркестр — создает своеобразные предпосылки развитию звуковых комплексов, состоящих из сложного сплетения голосов, неожиданных сонаставлений солиста с оркестром, солиста с квинтетом, разнообразных «наплывов». Отсутствие ударных и сложная полифоническая вязь в оркестре приводит к известной расплывчатости ритмического начала в сопровождении. Порой солирующий инструмент звучит как бы в атмосфере импровизации своих сородичей. Конечно, это только кажущийся эффект. В действительности, композитором тонко продуманы мельчайшие подробности партитуры, предусматривающей каждое движение смычка у каждого инструмента.

Ниже приводятся две темы из второго концерта. Начальная фраза виолончели — характерная попевка, получающая в дальнейшем богатое развитие:

Мелодия Арии (вторая часть) звучит у солирующего инструмента на фоне выдержанных аккордов струнных:



Оригинальность творческого почерка Жоливе ярко проявилась в «Эпиталаме» для вокального оркестра. Это сочинение было написано в 1953 году для смешанного двенадцатиголосного ансамбля певцов-солистов в честь

двадцатилетия со дня свадьбы Андре и Хильды Жоливе. Как пишет сам автор, «...«Эпиталама» прославляет союз мужчины и женщины. Текст частично заимствован из священных традиций христианства, из Библии, из Египта и Дальнего Востока».

Композитор трактует человеческие голоса, как инструменты оркестра, заставляя солистов часто выпевать не слова, но отдельные слоги, не несущие смысловой нагрузки, но лишь выполняющие фонетические, звукоподражательные функции: изображение колокольного звона, звучаний ударных, деревянных или медных духовых и тому подобное. Нередко он делит голоса на несколько групп. Одна ведет аккомпанемент на сочетании отдельных гласных или согласных звуков, другие группы выполняют мелодическую функцию, распевая соответствующие тексты и сложные полифонические подголоски к ним. Обогащая таким образом хоровую фактуру, Жоливе, очевидно, не прошел мимо замечательного опыта Клемана Жанекена, композитора XVI века, создавшего знаменитые жанрово-изобразительные хоровые пьесы «Пение птиц», «Крики Парижа», «Битва при Мариньяно», в которых с поразительным мастерством применяются подобные приемы.

«Эпиталама» Жоливе слушается с неослабеваемым интересом благодаря неистощимой изобретательности композитора, умеющего находить новые оригинальные приемы, свежие краски. Привлекает и жизнерадостный, глубоко оптимистический тонус музыки, славящей жизнь и любовь (см. стр. 386—389).

Пластинка с записью «Эпиталамы» была в 1957 году удостоена высшей награды Большой премии Президента Французской Республики.

Упомянутые в настоящем обзоре сочинения Жоливе, далеко не исчерпывают, конечно, обширного списка его работ, включающего еще две симфонии, ряд симфонических сюит, оперу-буфф «Долорес, или Чудо уродливой женщины», балет «Ариадна», десятки вокальных и инструментальных пьес.

Среди сочинений Жоливе кантатно-ораториального жанра следует назвать ораторию «Правда о Жанне», написанную к пятисотлетию со дня процесса, посмертно оправдавшего Жанну д'Арк, обвиненную в колдовстве и ереси.

44 4 al.

FEMMES

1 *pp* bien articulé

2 jus.te *pp* bien articulé

3 jus.te *pp* bien articulé Dôm Glôm

4 jus.te *pp* bien articulé Dôm Glôm

5 jus.te *pp* bien articulé Dôm Glôm Dôm Glôm

6 jus te Dôm Glôm Dôm Glôm

4 al.

HOMMES

1 *pp* bien articulé Dôm Glôm Dôm Glôm

2 jus te *pp* bien articulé Dôm Glôm Dôm Glôm

3 jus te *pp* bien articulé Dôm Glôm Dôm Glôm

4 jus.te Par le Ver.be qui sied ou_vrons les Por.tes d'A.

5 jus.te Par le Ver.be qui sied ou_vrons les Por.tes d'A.

6 jus.te Par le Ver.be qui sied ou_vrons

- lar - gan - do

1

2

3

4

5

6

mp *pp* *f*

Dang Glô A Glô A Don Dang Glô Ô

Dang Glô A Glô A Don Dang Glô Ô

Dang Glô A Glô A Don Dang Glô Ô

Dang Glô A Glô A Don Dang Glô Ô

- lar - gan - do

1

2

3

4

5

6

mp *f*

Dang Glô Â Dong Dlang Don Dan Glô

Dang Glô Â Dong Dlang Don Dan Glô

Dang Glô Â Dong Dlang Don Dan Glô

mour Dang Â Dong Dlang

mour Dang Dan Dong Dlang

Mour Dang Dan Dong Dlang

48

89 Allegretto semplice ♩ = 66

FEMMES

ppp mais bien scandé

Tahn Dô - n Tzahn Tahn Dô - n

ppp mais bien scandé

Tzahn Tzahn Tzahn Tzahn Tzahn Tzahn

49

FEMMES

ppp

Fil.le du Souffe, Eau Vi - ve, ô Jeu - ne, Fil - le

ppp

Fil.le du Souffe, Eau Vi - ve, ô Jeu - ne, Fil - le

ppp

Fil.le du Souffe, Eau Vi - ve, ô Jeu - ne, Fil - le

ppp

Fil.le du Souffe, Eau Vi - ve, ô Jeu - ne, Fil - le

Tzahn Tahn Dô - n Tzahn Tahn Dô - n

Tzahn Tzahn Tzahn Tzahn Tzahn Tzahn

1
Psy.ché fra - gi - le, tu sou.ris de ton Sou.rir(e)

2
Psy.ché fra - gi - le, tu sou.ris de ton Sou.rir(e)

3
Psy.ché fra - gi - le, tu sou.ris de ton Sou.rir(e)

4
Psy.ché fra - gi - le, tu sou.ris de ton Sou.rir(e)

5
Tzahn Tabn Dô n Tzahn Tabn Dou

6
Tzahn Tzahn Tzahn Tzahn Tzahn Tzahn

FEMMES

50

1
Par.fum mys.ti - que des Lys clairs de ton Cœur

2
Par.fum mys.ti - que des Lys clairs de ton Cœur

3
Par.fum mys.ti - que des Lys clairs de ton Cœur

4
Par.fum mys.ti - que des Lys clairs de ton Cœur

5
Tzang Tanhn Dou Tzong Tonhn Dou

6
Tzang Tzang Ton o Tzong Tzong Tzong Tzong

FEMMES

20 мая 1956 года на родине Орлеанской девы, в селении Домреми, на открытом воздухе в присутствии многотысячной толпы горожан и крестьян состоялось первое исполнение оратории, в основу которой положены подлинные тексты протоколов судебного процесса, закончившегося 7 июля 1456 года: речи судей, показания свидетелей, в том числе матери и двух братьев Жанны. В результате судебного разбирательства Жанна была реабилитирована, суд, а вместе с ним и французский народ, признал ее спасительницей Франции.

Оратория состоит из четырех частей. Первая, начинающаяся стихами Шарля Орлеанского, славящими победу французских войск над англичанами (хор), содержит рассказ матери о детстве Жанны. Затем судья вызывает в качестве свидетелей английских военачальников, обвинителя и судей, приговоривших Жанну к смерти. Однако никого из них уже нет в живых.

Вторая часть — допрос свидетелей (шесть певцов-солистов), знавших Жанну в детстве.

После оркестровой интерлюдии воинственного характера начинается часть третья, посвященная показаниям одного из соратников Жанны — Дюнуа. Он говорит о ее подвигах, хор славит спасительницу Франции.

Четвертую часть предваряет «Прелюдия в форме процесса» — очень динамичная симфоническая fuga. Затем звучит оправдательный приговор и ликующая хоровая песня на стихи Герсона.

Длящаяся около полутора часов, оратория «Правда о Жанне» по отзывам видных французских музыкальных критиков, присутствовавших на премьере в Домреми, является большой удачей Жоливе, «великим и прекрасным произведением» (Жозе Брюир), «...могучим драматическим напоминанием, самой смелой французской ораторией после «Пляски мертвых» Онеггера» (Жан Амон).

Андре Жоливе по праву занимает одно из самых видных мест среди французских композиторов второй половины XX века. Неудоминимый искатель нового, художник-гуманист, чутко прислушивающийся к окружающей его действительности, человек большого общественного темперамента, он в каждом своем новом произведении ищет и часто находит решение сложных творческих задач, стоящих перед современным композитором.

*Даниэль Лесюр, Жан Франсе
Анри Дютийе, Марсель Ландовский*

«Может быть, когда-нибудь люди привыкнут к уродству. Но к красоте — никогда». Эти слова талантливого музыканта Даниэля Лесюра (род. 19 ноября 1908 г. в Париже) очень глубоко выражают его творческое кредо, его неустанное стремление к гуманистической содержательности искусства, к совершенству формы, к красоте музыкальной речи. Его никогда не привлекала погоня за модой, за призрачной «новизной», за приемами внешнего «радикализма» формы. Все, что он пишет, проникнуто глубоким, искренним чувством, согрето теплом подлинного лиризма. Композитор не стремится поражать своих слушателей эффектами пышного оркестрового колорита, ошеломляющими гармоническими новшествами, патетическим позерством. При всем этом Лесюр остается оригинальным, ищущим художником, обладающим своим индивидуальным почерком. Ему одинаково чужды и оригинальничание композиторов так называемого «авангарда», и академическая приверженность к готовым решениям, к схоластике.

Лесюр получил музыкальное образование в Парижской консерватории в классах Коссада (гармония, контрапункт и fuga) и Турнемира (орган). Вскоре по окончании консерватории Лесюр занял пост органиста в церкви св. Клотильды. С 1935 года он является профессором Schola cantorum по классу контрапункта, а с 1957 по 1962 год он был ее директором.

В высказываниях о новой французской музыке и о своих творческих принципах Лесюр не раз выражал мысль о гуманистическом содержании всякого подлинного искусства, о своем стремлении музыкой обращаться к человеку. В интересном диалоге с другим бывшим участником «Молодой Франции» композитором Ивом Бодрие (журнале «La Revue musicale», 1946, № 99), Лесюр касается вопроса о новом романтизме, подразумеваемом сознательное и свободное обращение композитора к миру чувств современного человека. Отвечая Бодрие, высказавшему мысль о необходимости создать для нового романтизма свой выразительный язык, Лесюр говорит:

«Я придаю значение выбору формы только в зависимости от ее совершенства. Я охотно принимаю обновленный язык — гибкий и свободный, использующий также и доклассические, даже примитивные элементы. Нельзя продвинуться в будущее, не заглянув как можно глубже в прошлое».

Знакомство с музыкой Лесюра подтверждает его интерес к романтизму и одновременно глубокое уважение к классическим традициям великих полифонистов прошлого. Каталог сочинений Лесюра охватывает многие жанры симфонической, камерно-инструментальной и вокальной музыки. В ранних произведениях Лесюра ясно ощущаются черты классицизма, проявляющиеся прежде всего в широком применении богатой контрапунктической техники («Французская сюита» для оркестра, 1935; «Ричеркар» для оркестра, 1939; четыре песни для голоса с оркестром, 1939).

Ясная выразительная мелодика, основанная чаще всего на гибкой диатонике, графическая чистота линий, напоминающих точную и собранную технику офорта, характеризует язык «Ричеркара». Вот одна из его тем:

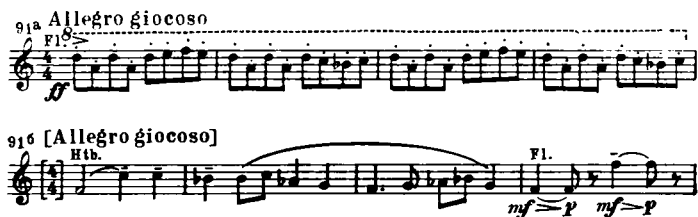


Иные черты свойственны произведениям более зрелого периода. Здесь рельефнее проявление духа романтизма, открытых чувств, драматического начала. Ярким примером этого может служить динамичная, горячая му-

зыка симфонической поэмы «Андреа дель Сарто»¹ (1949), посвященная романтическому образу великого флорентийского художника XVI столетия.

Весельем и бодростью проникнута музыка «Праздничной увертюры» Лесюра (1951). Это — небольшая, длительностью всего 8 минут, симфоническая пьеса, построенная в классической форме сонатного аллегро.

Сменяя друг друга, проносятся темы главной партии:



Последняя фраза темы, как нам представляется, по характеру близка русской народной песне. Может быть, это сделано сознательно, поскольку увертюра посвящена русскому дирижеру и композитору Игорю Маркевичу.

Знаток музыкальной старины, Лесюр не раз обращался к образам французского средневековья в сочинениях для органа, для фортепиано, для хора. В 1946 году он написал «Средневековую сюиту» для квинтета (флейта, скрипка, альт, виолончель и арфа). В основу этой музыки композитор положил несколько подлинных мелодий народного происхождения, записанных в различных провинциях Франции. Так первая часть квинтета — «Монодия» — построена на мотиве народной бретонской песни. Композитор излагает эту прекрасную, полную возвышенной скорби мелодию в октаву без единого украшения. Вторая часть «Улыбка ангела» вдохновлена образом одной из статуй Реймского собора. И здесь композитор строит пьесу на развитии песенной мелодии, звучащей у флейты и скрипки на фоне нежнейших перезвонов арфы и виолончели. Торжественную, суровую музыку краткой интермедии («Симфония») сменяет «Жалоба» — любовная песня, мелодия которой неожиданно оказывается интонационно близкой русским протяжным

¹ Симфоническая поэма «Андреа дель Сарто» была исполнена в Москве 29 октября 1962 г. в концерте-встрече, посвященном дружескому визиту группы французских композиторов.

женским заплачкам. Сюита заканчивается медленной пляской под удары тамбурина (пальцем по деке виолончели).

Произведение в целом тонко воспроизводит атмосферу средневекового музицирования.

Очень привлекательна Серенада для струнного оркестра (1954) — превосходный образец полифонического мастерства композитора. Лесюр любит мелодию, умеет создавать рельефные мелодические образы, не теряющиеся в самых насыщенных контрапунктических сплетениях. Очаровательна одна из главных тем первой части. Испанский колорит этой темы объясняется желанием композитора нарисовать легендарный образ Дон-Жуана, таким как он живет в народных преданиях французского Прованса и Восточных Пиреней.



С блеском написан финал, своего рода вальс-скерцо, построенный на виртуозной разработке простой и веселой темы:



Чистотой стиля и высоким уровнем полифонической работы отличается кантата Лесюра для солистов-читцов и смешанного хора без сопровождения — «Песня песней» (1953).

Лесюр сделал серию обработок старинных французских песен для смешанного хора без сопровождения. В эту серию вошли песни, связанные с народными праздниками (колядки, славение весны, Иванова дня), песни различных профессий (сапожников, плотников, виноградарей, пильщиков, ткачей), песни разных провинций Франции. Каждая обработка — маленькая поэма, раскрывающая аромат и неувыдаемую свежесть искусства народа. Композитор относится с любовным вниманием ко всем стилистическим особенностям оригинала, он находит для каждой миниатюры свои краски.

Вот одна из таких обработок — бретонская песня XI века «Возвращение из Англии»:

II. Le Retour d'Angleterre

XI^{me} S

DANIEL - LESUR
1950

94 *mf*

Soprano

De Poul - der, gat a Plou. a. ré Y
Si tu n'e. fais pas par - ti tu
Ua valse - seaude Bre ta - gue vint

Contralto

1. 2. A
3. B *f*
pp

Tenor

1. 2. A
3. B. *f*
p

Basse

1. 2. A
3. B. *f*
p

a de jeun gent ila hommes
se - rals fi - an - cé
se perdre à la côte

Qui ras. semblent une ar.
A Man - na - ik de
Un valse - seaude Bre.

p *mf*

1. 2. A
3. B. f.

A

- mè - e pour al - ler a la
Plouder - gat a Ma - na la dou - ce
- ta - gue il e - tait plein de

mf

J'ai mon unique en - fant qui
Deux sus trois ans s'é cou - lè rent a -
Sil - ves - tik é - tait là Sil -

1. 2. A
3. B. f.

A

guerre 1. 2. A
belle 3. B. f
morts 3

Tutti

(3^e Coup -

part a vec l'ar - mée 1. 2. A
dieu Sil ves - tik 3 B. f
ves - tik é - tait là

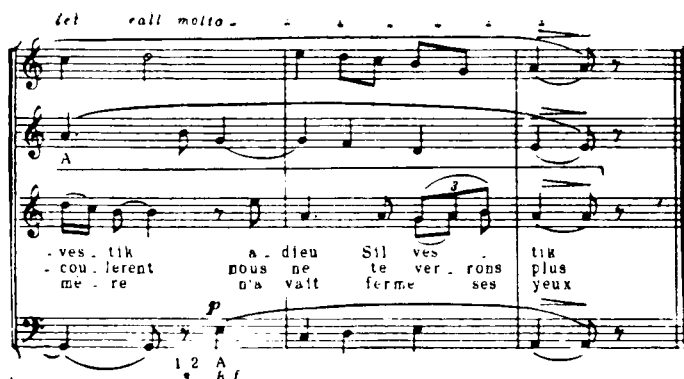
A

mf

A. dieu adieu Sil -
Deux ans trois ans s'é -
He - las oi per' oi

pp

1. 2. A
3. B. f



В 1958 году Лесюр выступил с очень привлекательной «Симфонией танцев», посвященной французскому музыковеду, знатоку русской и советской музыки Ростиславу Гофману. Написанная для струнного оркестра, фортепиано и ударных инструментов, симфония состоит из десяти коротких частей, каждая из которых представляет виртуозную разработку классических танцев — паваны, сальтареллы, сарабанды, контрданса; в некоторых случаях автор мастерски воссоздает звучание старинных инструментов, сопровождавших народные празднества во Франции.

Перу композитора принадлежит также ряд содержательных произведений для органа, для фортепиано, струнный квартет, инструментальные ансамбли, пьесы для различных инструментов (в том числе для гитары), музыка к драматическим спектаклям, песни.

Весной 1969 года в Марселе состоялась премьера оперы Лесюра «Андреа дель Сарто», прошедшая с большим успехом. По отзывам французской критики, новая опера отмечена настоящим лирическим темпераментом, точным драматургическим расчетом, мастерством лепки характеров.

Крупный музыкант — композитор, органист, педагог — Даниэль Лесюр нередко выступает и как литератор. Вместе с Бернаром Гавоти он осуществил чрезвычайно интересную книгу — собрание высказываний композиторов по самым острым проблемам современной музыки, не раз служивших источником цитат в настоящей работе.

Для этой книги Лесюр и Гавоти написали введение, свидетельствующее о глубокой проницательности суждений его авторов. Большой интерес представляет выступление Лесюра на страницах журнала «*Congrès musical de France*» (1965, № 10), в котором он делится с читателем своими мыслями о музыке. Приведем лишь несколько фраз из заключительного раздела статьи, достаточно четко характеризующих эстетическую позицию композитора.

«Мы хотим быть взволнованными. Нас взволнуют не концепции, но божественная новизна мелодической линии, гармонической последовательности, ритмического движения, контрапунктического порядка, неожиданной модуляции, оркестрового блеска. Этот первоначальный толчок ощущений открывает пред нами двери к экстазу, ко внутреннему озарению, в то время как ухищрения любого типа ведут к уродству.

Может быть, когда-нибудь люди привыкнут к уродству. Но к красоте — никогда».

*

В 1923 году Морис Равель написал письмо отцу одиннадцатилетнего Жана Франсе, содержавшее совет обратить особое внимание на редкий музыкальный дар мальчика:

«Среди талантов этого ребенка,— писал Равель,— мне особенно хочется отметить самый плодотворный, которым должен обладать художник,— любознательность... Необходимо, чтобы он (Франсе.— Г. Ш.). продолжал свое классическое образование. Сегодня больше чем когда-либо музыкант не должен быть только музыкантом...»¹.

Жан Франсе (род. 23 мая 1912 г. в Лемане) начал сочинять музыку еще в пятилетнем возрасте. Восьми лет мальчик уже выступает на концертной эстраде в качестве пианиста и композитора. После нескольких лет пребывания в консерватории города Ман юный музыкант переезжает в Париж и поступает в Национальную консерваторию в класс фортепиано Изидора Филиппа. Одно-

¹ Цит. по изданию: *Encyclopédie de la musique. Tome II*. Fasquelle. Paris, 1961, p. 155—156.

временно идут занятия по композиции под руководством замечательного педагога Нади Буланже. Как композитор Франсе впервые обратил на себя внимание музыкальной общественности летом 1932 года, когда на фестивале Международного общества современной музыки в Вене прозвучали его «Восемь багателей» (1931) для струнного квартета и фортепиано. В октябре 1932 года Франсе успешно выступил в Париже с исполнением своего Фортепианного концертино; 6 ноября того же года в Париже под управлением Пьера Монте прозвучала Первая симфония Франсе, написанная в пикантном неоклассическом стиле.

Затем следует серия сочинений для различных инструментальных ансамблей, сюита для скрипки с оркестром (1934), серенада для оркестра (1934), фортепианный концерт (1936), концерт для флейты, гобоя, кларнета и фагота с оркестром (1935).

В 1934 году Франсе написал квинтет для флейты, скрипки, альты, виолончели и арфы в четырех коротких частях, каждая из которых являет законченный образ в рамках жанра. Первая часть — *Andante tranquillo* — несколько напоминает прелестное Вступление из сюиты Мийо «Сотворение мира». И здесь на плавном фоне струнных, играющих параллельными терциями, звучит нежная и светлая мелодия флейты. Тончайшее мастерство инструментовки отличает эту несложную пьесу. Каждый инструмент в ней — персонаж, обладающий своим характером, своей поступью. Это наблюдение полностью относится и к остальным частям квинтета — грациозному скерцо, где все участники ансамбля сплетаются в веселой пляске, напевному *Andante*, построенному на широкой песенной мелодии пятичетвертного движения и, наконец, искрящемуся безмятежным юмором Рондо, главной темой которого служит веселая народная плясовая мелодия.

Сочинение это — своего рода заявка молодого композитора на позицию, смело отстаивающую принципы музыки жизнерадостной и ясной, красивой и доступной, стремящейся прежде всего доставлять слушателям радость.

Сочиняя с необычайной легкостью, Франсе часто привлекает классические музыкальные жанры, расцвечивая свою музыку острыми и причудливыми гармониями, жи-

вой игрой ритма, изобретательной и остроумной инструментовкой.

По инициативе дягилевской труппы, Франсе пишет балеты «Пляж» (1933) и «Школа танцев» (1933). По заказу Сергея Лифаря — балет «Голый король» (1935). Для театра Опера комик композитор создает партитуру балета «Несчастья Софьи» (1935) и для Дворца искусств в Брюсселе — балет «Сентиментальная игра» (1936).

Список сценических произведений Франсе включает еще балеты «Венецианские стеклодувы» (1938), «Суждения дурака» (1938), «Ночные феи» (1948), «Царь Мидас» (1952), «Дама на луне» (1958).

Наряду с этими изящными, но неглубокими произведениями, часто в гротескно-марионеточном духе, композитор создает и монументальные партитуры драматического содержания, как, например, написанная в годы войны оратория «Апокалипсис по св. Иоанну» для четырех солистов, хора и двух оркестров (1939), опера «Рука славы» (1945).

Франсе является автором множества произведений для фортепиано (среди них следует выделить эффектный и остроумный цикл «Портреты молодых девушек»), песен и хоров. Его перу принадлежит музыкальное оформление десятков кинофильмов и драматических спектаклей.

Живое чувство театральности, выдумку и мастерство инструментатора проявил Франсе в комической опере «Хромой бес» (по Лесажу, 1938). В опере действуют двое — молодой студент Клеофас Замбуло и Хромой бес, вначале подающий свой жалкий дрожащий голосок из бутылки, в которую его загнал некий волшебник. Замбуло разбивает бутылку, освобождает черта, который в свою очередь берет на себя миссию показать студенту всю изнанку жизни людей. Начинается фантастическое путешествие по ночному Мадриду, во время которого Замбуло, руководимый бесом, имеет немало случаев убедиться в непостоянстве женщин, коварстве мужчин и лжи, окружающей людей. Путешествие заканчивается встречей с волшебником, вновь заключающим Хромого беса в бутылку и... пробуждением Замбуло, пережившим все свои приключения во сне.

Надо отдать справедливость композитору: он смог

выжать все возможное из этого сюжета для создания остроумной, гротескно-иронической музыки, исполненной фантазии, легкости, французского изящества. В ряде эпизодов композитор тонко оперирует выразительными средствами из музыкального арсенала Моцарта и Гайдна, «модернизируя» их терпко звучащими, «подперченными» гармониями и острыми ритмами.

В декабре 1965 года в Руане поставлена двухактная опера Франсе «Принцесса Клевская», получившая высокую оценку критики (Кларендон, Марк Пеншерль и другие).

*

Среди французских «независимых», пожалуй, самым «независимым» следует считать Анри Дютийе (род. 22 января 1916 г. в Анже) — композитора, ни на одном этапе своей творческой жизни не испытывавшего необходимость быть связанным с той или иной группировкой.

«Я просто музыкант — вот и все!» — заявляет композитор, не желающий ограничивать свое творчество какими-либо эстетическими или технологическими системами, втягивающими в сферу своего воздействия новые и новые группы молодых композиторов. Дютийе — «независимый», но это не значит, что он стремится изолировать себя от жизни, от интересов, которыми живет корпорация музыкантов. Ничто общественно значительное, ни одно крупное художественное явление не оставляет его равнодушным. По собственному признанию, он стремится прежде всего к свободе творческого выражения, сохраняя живой интерес ко всему новому, редкому, развивающемуся вне каких бы то ни было абсолютистских систем. Он нередко прибегает к приемам атонализма, как к одному из средств выразительности. Однако делает это он по внутреннему побуждению, «по инстинкту», не помышляя о том, чтобы возводить приемы атонального письма в некую систему.

Очень требовательный к себе, Дютийе работает медленно, подолгу вынашивает свои замыслы. Он написал сравнительно немного, но почти все, что вышло из-под его пера, может быть отнесено к активу новой французской музыки. С каждым годом его положение в семье французских композиторов приобретает все больший вес, и сегодня о нем можно говорить как об одном из

самых значительных мастеров современной музыки Франции.

В одной из бесед Дютыйе высказал свое решительное несогласие с бытующим взглядом на французскую музыку как на искусство живописное, утонченное, очаровательное.

— Наша музыка следует традиции Берлиоза, Бизе, Дебюсси. Это нечто большее, чем только приятное развлечение. Гуманизм, сердечное тепло, мысль, а совсем не «питtoresк».

В статье, опубликованной в журнале «Les Nouvelles literaires» от 30 марта 1961 года, Дютыйе дает характеристику своему творческому методу:

«...Я одержим пунктуальностью и всегда стремлюсь выразить свою мысль в точной, строгой, лишенной украшений форме. С другой стороны, я столь любопытен, что не могу, пока еще сочинение зреет во мне, избавиться от всевозможных соблазнов формы... Я очень чутко ко всему, что происходит в мире, к событиям, к газетам, к новым книгам. Я могу запереться в башню из слоновой кости, чтобы сочинять только тогда, когда мной повелевает труд, иначе говоря, когда избрана форма для данного сочинения».

Анри Дютыйе изучал музыкальные дисциплины в Парижской консерватории. Он был учеником Жана и Нозля Галлон по гармонии, фуге и контрапункту, Анри Бюссе по композиции. В 1938 году по окончании консерватории Дютыйе был удостоен высшей награды — Большой Римской премии (за кантату «Перстень короля»). Однако пребывание Дютыйе в Риме было недолгим. Началась война. Композитор возвратился в Париж, где ему вскоре предстояло пережить вторжение гитлеровцев, ужасы оккупации, гибель многих друзей.

В эти годы Дютыйе сочиняет мало. Его интерес привлекает учебник композиции д'Энди, в котором молодой музыкант находит много важных для себя указаний. Среди сочинений Дютыйе военных лет следует упомянуть сонатину для флейты с фортепиано, вошедшую в репертуар многих флейтистов мира, в поэму «Застенок» для баритона с оркестром (1944), посвященную своему брату — узнику одного из нацистских концентрационных лагерей. В основу поэмы Дютыйе положил замечательные стихи поэта-антифашиста Жа-

на Кассу из его книги «Тридцать три сонета, созданные в подполье». Участник Сопротивления, Кассу провел много страшных месяцев в нацистских застенках. Там он создавал свои сонеты, восстановленные затем по памяти.

Судя по отзывам французских критиков, поэма «Застенок» является талантливым и сильным произведением, в котором музыка в полной мере отвечает настроению стихов.

После Освобождения Дютийе принимает участие в восстановлении культурной жизни Франции. Он пишет музыку к нескольким драматическим спектаклям и кинокартинам, включается в работу Радио. Одновременно он упорно работает над сонатой для фортепиано фа-диез минор. Как говорит композитор, соната эта, законченная в 1947 году, явилась по существу его «первым опусом», поскольку в этом монументальном сочинении ему удалось впервые укрепиться на определенных, «своих» позициях, ставших отправными для его дальнейшего творчества. А именно — освобождение от заранее заготовленных форм и схем, преобладание вариационной техники, особое внимание к звучащей материи («если хотите, — к соблазнам звука», — говорит Дютийе). Соната — сочинение симфонических масштабов. Композитор трактует рояль как многоголосный оркестр, извлекая из него разнообразнейшие звучания — от нежнейших переливов «дерева» и «струнных» до мощных хоралов меди и грандиозных колокольных трезвонов.

Первая часть — *Allegro con moto* — по своей структуре приближается к схеме сонатного аллегро, однако без возвращения к побочной партии в репризе. Вторая часть носит немецкое название «Lied» (Песня). Гибкая мелодическая линия оплетается довольно терпко звучащими гармониями, впрочем не разрушающими tonальный характер целого. Средний эпизод «Песни» построен на изящной мелодической фигурации, создающей порой изысканные гармонические последовательности.

Финал «Хорал и вариации» — является наиболее содержательной и впечатляющей частью сонаты. Оркестровый характер музыки подчеркивается изложением текста в ряде эпизодов на четырех нотных линейках. Вот тема хорала:

Large (♩ = 60)

95

ff molto marcato

Piano

96

97

за ней следуют четыре виртуозные вариации: ритмически упругая первая — *Vivace*, — непосредственно вливающаяся в еще более подвижную, очень тонко «инструментованную» вторую — *Un poco più vivo*. Короткую передышку вносит третья вариация — *Choral*, — напоминающая первоначальный образ Финала. Наконец, четвертая вариация — *Prestissimo* — вихревая токката, подводящая к грандиозной хоральной коде, утверждающей торжественный фа-диез мажор.

Исполненная впервые 30 апреля 1948 года в Париже пианисткой Женевьевой Жуа (ей и посвящено сочинение), соната Дютыйе с тех пор стала репертуарным произведением многих французских, и не только французских, пианистов. Эту сонату с огромным успехом играла в Москве Моника Брюшольри.

Вскоре после создания сонаты Дютыйе приступил к работе над симфонией, законченной в начале 1951 года и 7 июня того же года впервые прозвучавшей в парижском театре Елисейских полей под управлением Роже Дезормьера. Сочинение было горячо встречено французской критикой, единодушно признавшей значительность художественного содержания симфонии, оригинальность концепции автора, его высокое мастерство. Симфония Дютыйе, многократно исполнявшаяся во многих музыкальных центрах мира (в том числе в Москве и Ленинграде под управлением Жана Периссона), привлекает глубокой искренностью высказывания композитора, свободного от каких-либо предвзятостей так называемого модерна. Хотя автор не раз заявлял о своем отрицательном отношении к программной музыке, думается все же, что сочинение это нельзя рассматривать как абсолютно «чистую» музыку, существующую над временем и жизнью. Весь строй сочинения говорит о том, что замысел его как-то связан с мироощущением и раздумьями современного человека. При достаточной сложности и остроте гармонического языка, местами достигающего высокой напряженности, музыка эта все же тяготеет к классическим канонам композиции. Об этом свидетельствует хотя бы структура произведения. Первая часть — «Пассакалья» — построена в движении этого старинного танца-шествия.

Интенсивное развитие первоначального образа, отмеченного мужественной суровостью, постепенно подво-

дит к трагической кульминации. Композитор часто нарушает тональные связи между продолжающими упорное размеренное движение басовыми голосами и «надстройкой», что создает впечатление напряженного оцепенения, неустойчивости.

Из традиционного понимания симфонического цикла композитор исходит и в построении второй части — изысканно инструментованного Скерцо, и медленной части — лирического Интермеццо, и широко развитого токкатообразного Финала, кое в чем перекликающегося с четвертой частью фортепианной сонаты. Финал — сильная, драматическая музыка — также представляет собой род хора с вариациями.

Симфония завершается медленным, спокойным заключением — раздумьем, которое после всех «атональных бурь» — приходит, наконец, к чистому, умиротворенному ре-бемоль мажору, истаяющему в нежнейшем пианиссимо.

Среди немногочисленных работ Дютыйе для музыкального театра успехом пользовался его балет «Волк» (1953) на либретто Жана Ануйя и Жоржа Невей. И хотя балет, поставленный Роланом Пети, уже не идет на сцене, музыка его звучит на симфонической эстраде.

Содержание спектакля представляет собой несколько перелицованный сюжет сказки Перро «Красавица и чудовище». Это история принца, превращенного злым волшебником в волка, который становится женихом прекрасной девушки. Преследуемые жителями деревни, которые хотят отнять у волка его невесту, молодые скрываются в заповедном лесу. Однако влюбленных и здесь находят преследователи. Девушку отнимают у волка, но разлученные они не могут жить. Смерть их соединяет вновь.

Музыка балета неожиданно простая, мелодичная, прозрачно инструментованная, широко использует народно-жанровые формы. Эти черты особенно рельефно проявляются в первой картине «Ярмарочный балаган», где сменяются разнообразные танцевальные эпизоды. Вторая и третья картины, действие которых протекает в лесу, содержат музыку, соответствующую драматическим событиям, рисующую различные душевные состояния героев, очень реалистически передающую движение негодующей толпы крестьян. В последней картине —

большое па-де-де влюбленных (медленный вальс) и трагическая развязка. В этом произведении Дютыйе предстает как мастер, свободно владеющий традиционными формами балета, не боящийся быть простым, выразительным и кое-где даже сентиментальным.

С 1945 по 1965 год Дютыйе работал на Радио в качестве художественного руководителя одного из разделов музыкального вещания. Как он сам признает, эта деятельность, отнимавшая немало времени и сил, тем не менее имела и свои положительные стороны, ибо давала ему возможность постоянного соприкосновения с музыкантами, с проблемами массового слушателя.

После балета «Волк» Дютыйе создает вокальный цикл «Три сонета Жана Кассу» для баритона с оркестром. Он опять обращается к книге поэта «Тридцать три сонета, созданные в подполье», восстанавливающей в памяти людей мрачные и героические дни периода нацистской оккупации и Сопротивления. Композитор предпослал циклу несколько пояснительных строк, которые представляют интерес для понимания его общественной и творческой позиции.

«Вдохновленные горестным периодом жизни нашей страны, эти сонеты возвышенностью мысли и порождаемым ими миром поэзии выходят за пределы той мучительной эпохи. Десять лет спустя после их появления они, несомненно, сохраняют тот же затаенный мятежный дух. Но освобожденные сегодня от мрачайшей злободневности и от всего того, что в те времена волновало каждого из нас, эти стихи, как мне кажется, отныне принадлежат к категории самой чистой поэзии».

Далее композитор говорит о музыкальном содержании своего произведения, написанного для голоса и парного состава оркестра.

...«В последнем из «Трех сонетов», который контрастирует с двумя остальными и звучит почти все время рр, я предпринял эксперимент (первый для меня в этой области): использование в вокальной партии принципа серии. Атмосфера сна, как мне казалось, подсказывает поиски нематериальных звучаний, а александрийский стих представляет интересную задачу использования согласно серийному принципу по одной из ступеней хроматической гаммы для каждого слога каждого стиха. Тем не менее оркестровый аккомпанемент написан

в очень свободной манере, хотя и почти все время в атональном плане»¹.

К сожалению, «Три сонета Жана Кассу» не записаны пока на граммпластинку. Но зато следующий опус Дютийе — его Вторая симфония — имеется в великолепной записи оркестра Ламуре под управлением Шарля Мюнша, дающей достаточно полное представление о сочинении.

Мюнш не только замечательный интерпретатор Второй симфонии Дютийе, но и ее инициатор, так сказать, ее «крестный отец». Симфония была заказана Дютийе Бостонским оркестром, которым тогда руководил Шарль Мюнш, к юбилейным торжествам по поводу 75-летия этого прославленного коллектива. 11 декабря 1959 года в Бостоне и состоялось ее первое исполнение. Дирижировал Мюнш.

Вторая симфония носит подзаголовок «Le double», то есть «двойная». Как поясняет автор, это наименование связано с чисто структурным моментом: оркестр разделен на две неравные части — большой оркестр нормального состава и камерный оркестр из двенадцати инструменталистов. Хотя подобная структура напоминает принцип построения концерто грассо, у автора не было намерения возрождать эту, как он говорит, «слишком застывшую форму, несовместимую с существом задуманной мною музыки».

«Моя задача была использовать эту звуковую материю, а не довольствоваться противопоставлением время от времени двух инструментальных групп. Правда, они порой сталкиваются, но также объединяются или наслаиваются, одна группа часто оказывается как бы зеркальным отражением другой...»².

В той же беседе Дютийе говорит о своем отношении к проблеме современного симфонизма. Он ищет новые формы, опирающиеся на принцип вариационности, далекие от готовых музыкальных «полуфабрикатов». Поэтому в своей Второй симфонии, еще больше, чем в Первой, он тщательно избегал «традиционной риторики» сонатной схемы, с ее требованиями противоборства двух тем, разработки, репризы и так далее.

¹ Цит. по книге: Jean Roy. *Musique française*, p. 417.

² Журнал «Diapason», декабрь 1965.

Вторая симфония состоит из трех частей: 1. *Animato ma misterioso*, 2. *Andantino sostenuto*, 3. *Allegro fuocosо*. Две крайние части быстрого, взволнованного движения обрамляют медленную среднюю часть. Относительно короткая первая часть вызывает ощущение порывистого движения, напряженных тембровых и гармонических контрастов, возбуждения, беспокойства. Наиболее цельной в структурном отношении и в смысле единства эмоционального содержания является вторая часть, привлекающая прежде всего красотой тематического материала, развивающегося на широком песенном дыхании, интонационно многосоставного, объединенного светлым элегическим настроением.

Как это уже было в фортепианной сонате и в Первой симфонии, центр тяжести общего замысла Второй также лежит в заключительной части, наиболее протяженной во времени, насыщенной конфликтно-драматическим содержанием. Здесь часты эпизоды солирующих голосов, вырывающихся из густой и плотной полифонической вязи. Насыщенная энергией борьбы, динамикой смены инструментальных красок, музыка финала постепенно успокаивается и приходит к широкоразвитому элегическому заключению, проясняющему сомнения и тревоги.

Две симфонии Дютыйе позволяют французской критике причислить его к числу крупнейших мастеров этого жанра во французской музыке. С этим нельзя не согласиться. Глубина и серьезность замысла, новаторский подход к решению труднейших вопросов формы, ответственное и требовательное отношение к своему искусству, искренность — вот некоторые предпосылки, определяющие верную позицию талантливого художника в современной музыке. Дютыйе есть что сказать своим слушателям, он обладает замечательным качеством — настоящей оригинальностью творческого почерка. Именно поэтому каждое его новое произведение — событие музыкальной жизни Франции. В 1968 году композитор удостоен Национальной премии *Grand Prix*.

В числе последних сочинений Дютыйе — «Пять метабола» для симфонического оркестра, написанных по заказу Кливлендского оркестра к его 40-летию и впервые исполненных в Кливленде 31 мая 1965 года под управлением Джорджа Селла. *Metabole* — биологический термин, связанный с понятием превращений ве-

щества. Композитор дал следующие названия каждой из частей: «Заклинание», «Линейная», «Одержимость», «Оцепенелость», «Пылающий». В пояснении к циклу автор сообщает, что термин «метаболизм», примененный к музыкальной форме, означает использование одной или нескольких идей в различных аспектах, подвергающихся на разных этапах существенным метаморфозам.

Нам неизвестно это сочинение, но судя по отзывам печати новое сочинение Дютийе отличается исключительным богатством оркестра, разнообразием ритмики, тонким вкусом.

В 1966/68 году Дютийе был занят работой над большим виртуозным концертом для виолончели с оркестром, предназначенным для Мстислава Ростроповича.

*

Осторожный в своих оценках, Онеггер все же счел возможным еще в 1941 году высказать об оратории 26-летнего Марселя Ландовского следующие слова:

«Мы находим в этом произведении редкое в наше время большое чувство... Он, несомненно, один из тех, на которых мы должны возлагать самые большие надежды».

Стремление выражать музыкой глубокие мысли и чувства, по-своему раскрывать социальные и философские проблемы современности характеризует творческий путь Марселя Ландовского, занимающего ныне одно из видных мест в музыкальной жизни Франции. Это стремление ощущается в тематике его опер, ораторий, симфоний, в применении новых выразительных средств, свободных от академической рутины и вместе с тем далеких от сковывающих фантазию художника жестких требований новейших композиторских школ.

«Я всегда был против всякого рода академизма, — говорит Ландовский в одном из интервью 1967 года. — Против моды, против регламентаций. Меня называют ярким антисерналистом. Это неверно. Однако я уже так давно избавился от всех тональных сантиментов, что сейчас не испытываю на малейшего желания подчинять себя новым условностям».

Творческая независимость, умение широко и плодотворно использовать весь диапазон средств современной

музыки для выражения сложных и противоречивых явлений жизни, верное драматургическое чутье — эти качества проявляются на всех этапах развития таланта композитора, придавая его музыке живость и остроту.

Марсель Ландовский родился 18 февраля 1915 года в Пон Лаббе в семье известного французского скульптора Поля Ландовского. Шестилетним ребенком Марсель начал занятия музыкой под руководством знаменитой пианистки Маргариты Лонг. В 1935 году он поступил в Парижскую консерваторию, где занимался в классе композиции Анри Бюссе. Дирижирование Ландовский изучал под руководством Шарля Мюнша и Пьера Монте. Осенью 1937 года молодой композитор, еще студент консерватории, выступил с балладой «Ведьмы» (по Шекспиру) для женского хора с оркестром. Затем последовали разнообразные вокально-симфонические, оркестровые и камерные сочинения, обратившие на себя внимание публики и прессы. Наконец, 20 апреля 1941 года впервые прозвучала оратория Ландовского «Ритмы мира» для солистов, хора, чтеца и оркестра, вызвавшая уже процитированное нами одобрение Онеггера.

В годы второй мировой войны и гитлеровской оккупации Ландовский принимал участие в деятельности патриотических музыкальных организаций, сочинял песни и хоры на стихи французских поэтов. В тот период он создал ряд фортепианных произведений, виолончельный и фортепианный концерты, пьесу «Мрак» для чтеца с оркестром на слова Верлена.

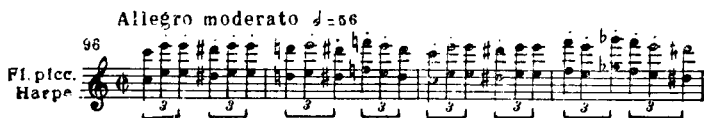
Широкое признание пришло к молодому композитору после премьеры его первой симфонии «Jean de la Reue» («Жан, живущий в страхе»), состоявшейся в ноябре 1949 года в Париже под управлением Альбера Вольфа. В 1953 году эта симфония была удостоена Большой премии города Парижа.

Хотя автор и не предпослал своему сочинению литературной программы, тем не менее эпитафьи, помещенные перед каждой частью симфонии, дают некоторый намек на идейно-эмоциональное содержание музыки. Так, первая часть *Allegro moderato* носит подзаголовок «Родившись в тайнах мироздания, Страх возник пред взором Жана». Вторую часть *Allegro scherzando* предваряет эпитафья: «Жан хотел, убивая тайну, побороть Страх». Эпитафьей третьей части *Adagio* служит фраза:

«Но медленно рождался новый Страх. И этот Страх смотрел на него изнутри».

Итак, тема симфонии страх — своего рода антитеза героике борьбы. Страх перед неведомым, перед таинственными явлениями природы, перед событиями времени, наконец, «страх божий». Нет сомнения в том, что замысел этой симфонии, посвященной переживаниям Жана (собирательный образ француза), является отголоском недавней войны. Очевидно, симфония как-то отражает настроения известной части французов, подавленных ужасами войны и чудовищными преследованиями нацистов. Но можно с полной уверенностью утверждать, что эта философия безнадежности, эта «анатомия страха» никак не соответствуют духу борьбы и сопротивления, характеризующих французский народ — «Жана» — в годы оккупации. Быть может, автор и не ставил перед собой задачи отображения действительных событий, но лишь рисовал некий обобщенный образ страха. Следует признать, что это ему удалось. Удалось в той мере, которая все же неизбежно вызывает реальные ассоциации.

Через всю первую часть симфонии проходит упорно и многократно повторяющийся у флейты пикколо и арфы мотив:



Этот выразительный мотив, выражающий чувство страха, биение робкого сердца, служит фоном, на котором проецируются различные темы; их полифоническое развитие приводит к остро экспрессивным кульминациям. Но лишь только отзвучит устрашающее crescendo духовых и ударных, как вновь слышится дрожащий голосок страха — оstinатное движение триолями у флейт и арфы.

Необходимую разрядку настроениям первой части несет Скерцо-фугато — живая, трепетная музыка в пятитактном движении, тонко инструментованная. Оживленное движение Скерцо прерывается, чтобы уступить место мастерски написанной Пассакалии, одним из конструктивных элементов которой является уже знакомый нам по первой части образ страха — флейты и арфа.

Итог целого — страх сковывает Жана, страх побеждает человека...

Мрачная философская концепция первой симфонии, написанной 34-летним композитором, никак не может представлять его идейно-художественное кредо в целом. Во многих других своих произведениях Ландовский предстает человеком действия, убежденным гуманистом. Композитор не раз открыто заявлял о своей приверженности принципам «l'art engagé» («искусства, тесно связанного с жизнью»). В интервью 1967 года он заявляет:

«Каждый художник должен быть связан с проблемами своего времени. Это не означает, что он должен быть политиком. Просто он не может жить вне событий, в стороне от больших проблем человечества. Своим искусством он должен участвовать в том, во что он глубоко верит».

Ландовский любит и хорошо знает театр. В каждой из своих пяти опер он затрагивает какие-то жизненные и философские проблемы, пытается расширить рамки оперного жанра. Уже в первой лирической опере-легенде «Смех Нильса Алерюса» (1948) Ландовский, по его собственным словам, рассказывает «о событиях жизни некоего философа-экзистенциалиста, который задумал решить проблему бесконечности». К сожалению, в моем распоряжении нет ни нот, ни записи этого произведения, впервые поставленного в Мелузе в 1951 году и затем не раз шедшего на сцене ряда городов Франции и Бельгии.

Вторая опера Ландовского «Безумец» («Le Fou»), законченная в 1954 году и впервые поставленная в 1956 году в Нанси, затрагивает жгучую тему ответственности ученого перед будущим человеческого рода. Действие оперы «Безумец» (либретто композитора) происходит в современном городе, осажденном врагами. Разрушения и голод, гибель тысяч людей в огне пожаров, угроза поголовного уничтожения гнетут жителей осажденного города. Единственная надежда Правителя города и народа — изобретение великого ученого Петера Бея: страшное оружие, способное мгновенно уничтожить вражеские войска. Но ученый, терзаемый сомнениями, не решается передать свое изобретение в руки сограждан. Ни мольбы любимой жены, ни просьбы, а затем угрозы Правителя города, ни смертный приговор не могут вы-

рвать у него секрета нового оружия. Ученый гибнет, проклинаемый своими согражданами, предварительно уничтожив все чертежи, расчеты, модели. Он предпочел допустить гибель родного города, жены и сограждан, чем обнародовать страшное оружие, которое должно привести к катастрофе все человечество.

Даже из схематического изложения сюжета оперы видно, что композитор-либреттист поставил перед собой трудную задачу выразить средствами музыкального театра напряженно-драматическую ситуацию весьма актуального содержания. Петер Бель, сделавший большое научное открытие, возложил на себя тяжкий груз огромной моральной ответственности перед будущим человечества. Трагические переживания, мучительные раздумья ученого переданы в опере чаще всего средствами выразительного речитатива, поддерживаемого гибкой полифонией оркестра, сотканной из относительно несложных интонационно-ритмических нитей. Ландовский вводит в произведение актуально-реалистического содержания фантастические сцены бредовых видений, голоса невидимок, призраки гибнущего мира. Приведенный под конвоем к Правителю города, Петер Бель рассказывает в большой арии о своем видении картины гибели мира. Перед его взором проносятся миллионные толпы людей, идущих к краю черной бездны. Их ведет страшное чудовище... «И когда это чудовище повернуло голову, я узнал в нем себя!» — восклицает ученый.

Важную роль в драматургии оперы играют хоровые эпизоды — голоса солдат, жалобные вопли горожан, вызывающих о помощи, заключительный а капелльный хор без слов, на фоне которого слышится голос погибшего ученого. Арсенал выразительных средств, примененных Ландовским, достаточно широк: наряду с приемами тональной гармонии и полифонии, в опере часто встречаются эпизоды сложного атонального строения. Порой автор прибегает к лейтмотивным характеристикам действующих лиц и их душевных состояний.

Опера «Безумец» была тепло встречена французской критикой. После премьеры в Нанси (1956) ее с успехом поставили театры в Страсбурге, Лионе, Марселе, Руане, Ницце, Лиле и в Париже.

Значительно доступней по языку одноактная опера Ландовского «Чрево вещатель» (либретто Поля Арноль-

да и Марселя Ландовского). Это еще одно произведение на «вечную» тему о горькой судьбе циркового артиста, вынужденного развлекать публику, несмотря на тяжелые жизненные невзгоды и переживания. Вот вкратце сюжет оперы: уже десять лет как Чревовещатель потерял свою жену и партнершу — очаровательную Кэти. Все эти годы он вынужден выступать с рыжей куклой Педрило, вызывающей неприязнь публики. Злой и циничный, Педрило не желает подчиняться хозяину. Своими репликами он несет хозяину постоянные неприятности и проваливает его выступления перед публикой. Хозяин цирка грозит выбросить Чревовещателя вместе с его куклой на улицу. Несчастный артист на грани самоубийства. Но в последний момент к нему на помощь приходит его прежняя партнерша — балерина Кэти, сошедшая со старой афиши. С этой куклой на руках Чревовещатель направляется на арену, где его ждет толпа восторженных зрителей.

Написанная по заказу дирекции Музыкальной молодежи Франции, опера «Чревовещатель» была впервые поставлена в 1956 году в Париже. Несложный сюжет, мелодичная музыка, небольшой состав оркестра, только четыре действующих лица и простейшее сценическое оформление способствовали успеху спектакля на сценах ряда городов Франции, Бельгии и Канады. Только в сезоне 1956—1957 она выдержала 140 спектаклей.

Ирония и гротеск определяют замысел двухактной «Пыльной оперы» («L'opéra de roussière») Ландовского, первый спектакль которой состоялся осенью 1962 года в Авиньоне. Тема оперы, носящей столь странное название (либретто Жерара Кайе и Марселя Ландовского), — трудная судьба современного композитора, отважившегося написать оперу, его надежды, разочарования, его безнадежная борьба против театральной рутины. Ландовский затрагивает в сатирически обобщенном плане проблему взаимоотношений композитора и театральной дирекции, едко высмеивает нравы театральных и околотеатральных деятелей, от суждения которых зависит судьба нового произведения, а вместе с ним и судьба композитора.

Сюжет «Пыльной оперы» несложен: молодой композитор Патрис написал оперу «Скованный Орфей», вложив в нее напряженный труд нескольких лет. Он любит

Катрин — дочь губернатора, которая отвечает ему полной взаимностью. Однако честолюбивый отец Катрин обещает дать благословение на брак только после успешной премьеры оперы Патриса. Губернатор настаивает перед директором местного оперного театра на скорейшей организации прослушивания нового произведения на Художественном совете.

На прослушивании, проходящем в унижительной для молодого композитора обстановке, когда каждый член Художественного совета вносит свои требования переделок, сокращений и дополнений, Патрис оказывается перед дилеммой — либо согласится на все нелепые, уродующие его детище предложения, либо отказаться от постановки и положить свою партитуру в долгий ящик, иначе говоря, превратить ее в «пыльную оперу». Композитор избирает второе, ставя тем самым под удар и свое будущее семейное счастье с Катрин. Девушка, потрясенная его решением, умоляет Патриса согласиться с требованием Дирекции театра, пойти на компромисс со своей совестью художника ради любви. Любовь или искусство? Искусство, — отвечает композитор, обрекая себя на безнадежность и нищету.

После ряда трудных испытаний несчастный композитор, отвергнутый всеми театрами и потерявший любимую девушку, кончает жизнь самоубийством. Директор театра, услышавший эту печальную новость, произносит несколько пустых фраз соболезнования, но затем принимает блестящее решение: немедленно поставить оперу «Скованный Орфей» в его первоначальном виде. Смерть автора — наилучшая реклама, самое громкое «паблисити».

«Это будет великолепный спектакль памяти великого композитора!» — поет под занавес Директор.

Так заканчивается опера Ландовского, которой нельзя отказать в оригинальности замысла и превосходном драматургическом мастерстве.

В опере есть немало интересно решенных лирико-драматических сцен (Патрис и Катрина); есть остро сатирические эпизоды (первая беседа Директора с Патрисом, заседание Художественного совета, поставленные в гротесковом плане, с применением записанных на магнитофонную ленту голосов и шумовых эффектов); есть оригинальный хор забытых пропыленных оперных партитур, хранящихся в «долгих ящиках». Это фантастиче-

ский вокально-хореографический номер, написанный с тонким юмором и точным пониманием специфики жанра.

Музыкальный язык «Пыльной оперы» отмечен рельефностью вокальных интонаций, нередко диатонического строения, гибкостью ритмики, часто определяемой требованиями естественной декламации. Как и в других своих операх, Ландовский часто использует лейтмотивные элементы, развиваемые по-разному в разных сценических ситуациях. В гармонии Ландовский нередко использует острые атональные сочетания, свободно сплетающиеся с простыми аккордовыми комплексами.

Вскоре после постановки «Пыльной оперы» Ландовский выступил со Второй симфонией (1963), впервые прозвучавшей в Париже под управлением Шарля Мюнша. Насыщенное острыми драматическими коллизиями, сочинение это вызывает у слушателей многогранные жизненные ассоциации и образы. Композитор владеет даром музыкальной драматургии, умеет очень метко «распределять роли» в сложном симфоническом действии, заставляя свои темы-образы вступать в различные взаимоотношения, вносить в повествование элементы мятежного пафоса и драматизма. В каждой из трех частей симфонии композитор находит оригинальные решения в сфере ритмики: постоянное чередование восьмью и семидольных тактов в первой части; упорное повторение прихотливой ритмической формулы во второй медленной части, на фоне которой свободно развивается выразительная песенная мелодия; постоянные смены метра при сохранении триольного рисунка в вихревом движении финала. Вторая симфония дает ясное представление об оркестровом стиле композитора, сформировавшемся под влиянием Онеггера, чьими советами не раз пользовался молодой Ландовский.

Творческий путь автора «Пыльной оперы» отмечен настойчивыми поисками свежих выразительных средств, своей тематики, своего отношения к проблемам жизни и искусства. Многие его сочинения появились на свет как своеобразный отклик на явления действительности, в них живет беспокойная мысль художника, сознающего роль и значение искусства в жизни общества. Уже самый список работ Ландовского говорит о большом жанровом и тематическом разнообразии его творческих интересов: три симфонии (Третья — 1965), ряд симфониче-

ских, ораториальных и вокально-оркестровых пьес, два фортепианных концерта, концерты для виолончели с оркестром, для фагота с оркестром, для «волн Мартено» с оркестром, музыка к драматическим спектаклям и кинофильмам. Ландовского давно занимает проблема музыкального воспитания детей; он не раз испытывал свои силы в создании репертуара для детской аудитории. Он автор популярной в детских музыкальных школах сказки «Мальчик-с-Пальчик» для чтеца с камерным ансамблем, а также симфонической пьесы «Ночные ноты». Это небольшая четырехчастная поэма с участием чтицы, которая ведет рассказ от имени девочки — ученицы музыкальной школы, которой приснился странный сон. В ее сне действовали различные музыкальные инструменты: струнные в первой части, деревянные — во второй, медные — в третьей и tutti — в четвертой. Эта пьеса, носящая инструктивный характер, была впервые исполнена в 1961 году силами учащихся консерватории парижского предместья Булонь-на-Сене, директором которой тогда был композитор.

На протяжении многих лет Ландовский совмещает творческую деятельность с общественно-административной. В 1964 году он занял пост Генерального инспектора музыкального образования, а с весны 1966 года композитор стоит во главе реорганизованного Музыкального управления Министерства культуры Франции. По его инициативе и по разработанной им программе проходит реформа системы музыкального образования, организации концертной деятельности, вводятся новые для Франции формы государственных заказов композиторам. Благодаря энергии нового директора французским музыкальным деятелям удалось добиться в Палате депутатов значительных бюджетных ассигнований на нужды музыкальной культуры страны.

Своей общественной и творческой деятельностью Марсель Ландовский последовательно осуществляет не раз высказывавшийся им тезис о том, что каждый подлинный художник должен служить своим искусством современному обществу.

Авангардисты

Понятие музыкального авангарда возникло сравнительно недавно — в конце 40-х годов нашего века. Географически это движение музыкальной молодежи связано прежде всего с Парижем, испытанным законодателем мод в искусстве. Эстетические корни авангардизма — в шёнберговской двенадцатитоновой технике, получившей в послевоенные годы запоздалое признание в среде молодых французских композиторов.

Развитию авангардистских тенденций во французском искусстве способствовали социальные условия, порожденные войной и нацистской оккупацией, обострившей идеологическую борьбу между силами подлинного прогресса и антисоциальными течениями в литературе, философии, науке.

Годы Сопротивления сплотили вокруг великого дела патриотической борьбы против оккупантов цвет французской литературы и искусства. Это трудное время закалило патриотический дух лучших французских музыкантов, внесло в их творчество социально значимую тематику, выдвинуло перед ними новые стилистические задачи. В предыдущих главах мы называли имена этих композиторов, рассказывали о произведениях, отразивших события времени, мысли, переживания и надежды французов.

Находившаяся в глубоком подполье Французская коммунистическая партия не только руководила благородной деятельностью патриотов, мужественно боров-

шихся против оккупантов, но и смело разоблачала политику коллаборационизма, сотрудничества с немцами, предательства национальных интересов, национальной культуры.

А такие предатели были. Под крылышком так называемого вишийского правительства и геббельсовского «ведомства культуры» укрывались некоторые французские деятели литературы и искусства, пытавшиеся поддерживать видимость «культурного сближения» с гитлеровской Германией.

После Освобождения реакционная пропаганда приложила немало усилий, чтобы вытравить из памяти французского народа позорные акты предательства, сотрудничества с немецкими оккупантами. В этой обстановке вновь подняли голову разнообразные антисоциальные течения в искусстве, утверждающие «свободу от оков морали», поощряющие циничное отношение к жизни народа, к судьбам человечества. Эти идеи социального нигилизма, питаемые реакционной философией крайнего индивидуализма, нашли отклик в среде некоторой части музыкальной молодежи, только начинавшей в конце 40-х годов самостоятельную жизнь в искусстве. Несомненно также, что на первых порах движение музыкального авангардизма питалось какими-то не всегда ясно осознанными настроениями социального протеста против окружающей действительности, разочарованием в жизни, стремлением бросить вызов буржуазной успокоенности, академическому «порядку». Важным источником формирования новых течений в музыке были также теоретические изыскания и педагогическая практика Оливье Мессяна, в классе которого выросли наиболее видные представители музыкального авангарда.

Изучение истории и проблематики французского музыкального авангарда, естественно, вызывает в памяти некоторые аналогии и исторические параллели с положением во французской музыке в первые годы после войны 1914—1918 годов. И тогда музыкальная молодежь в лице «Шестерки» и примыкавших к ней музыкантов решительно восстала против «стариков», бросив дерзкий вызов эстетике импрессионизма и романтизма. И тогда молодые бунтовщики готовы были с легким сердцем «расправиться» со своими недавними учителя-

ми. Но в те времена, при всех порой нелепых чудачествах и завихрениях «бури и натиска», это было все же национальное французское движение, опирающееся на эстетические принципы, вытекавшие из духа французской музыки. Этот дух выражается стремлением к ясности, стройности и в то же время свободе формы, сдержанности в проявлении эмоций, отказом от ложной патетики. Охотно идя на «скандалы премьер», бросая порой озорной вызов «добропорядочному тону», французская музыкальная молодежь 20-х годов, вместе с «папашей Сати», тем самым выражала протест против оранжерейного искусства для избранных. Она обращалась к музыкальному языку народа, улицы, мюзик-холла. Призывы Жана Кокто к простоте и выразительности мелодики, по существу, служили известной демократизации музыкального искусства.

Какова же идейная и эстетическая сущность нового движения, начавшегося после окончания второй мировой войны, горделиво именующего себя «музыкальным авангардом»? Прежде всего следует указать на вполне космополитический характер этого движения, зародившегося примерно в одно и то же время во Франции, в Западной Германии, Италии, США, странах Скандинавского полуострова. Французский авангардизм имеет столь же мало общего с национальными художественными истоками, как и с общественной и духовной жизнью современного французского народа. Корни авангардизма в изобретенной Шёнбергом системе композиции — додекафонии, родившейся и развивавшейся на австрийской и немецкой социальной и идейной почве. Что же касается «авангардности» этого движения в условиях послевоенной Франции, то следует напомнить, что учение Шёнберга еще могло претендовать на известную новизну в начале 20-х годов. По меньшей мере странно выдавать додекафонию и все от нее производные системы композиции за новаторское искусство второй половины XX века.

В отличие от «Шестерки», с демократической направленностью ее исканий, новый авангард — абсолютно замкнутая в себе группа, не только не стремящаяся обращаться к большой аудитории, но чужающаяся даже самой мысли о единении с народом. Об этом говорит вся практика работы композиторов авангарда, особенно в

первые годы его существования. Это подтверждают писания и теоретические высказывания его лидеров, наконец, об этом свидетельствуют сами произведения авангардистов, рассчитанные на «избранную аудиторию», зашифрованные наукообразными названиями, заимствованными из учебников физики, геометрии или высшей математики. Все творческие устремления композиторов авангарда остаются в пределах только формальных поисков, определявшихся в первые годы додекафонными схемами, затем приемами «тотального сернализма», а в последние годы экспериментами в области «открытых форм» (алеаторика), сонористики и иными модными способами организации или дезорганизации звуковой материи.

До второй мировой войны развитие западной музыки XX века определялось прежде всего двумя, условно говоря, школами — Новой венской с Арнольдом Шёнбергом, Антоном Веберном и Альбаном Бергом во главе, и Парижской, обозначенной именами Клода Дебюсси, Мориса Равеля, Артура Онеггера, Дариуса Мийо, Франсиса Пуленка, Жоржа Орика и «русского парижанина» Игоря Стравинского. Особое место в этом «концерте» занимали Бела Барток и Пауль Хиндемит, композиторы-новаторы, оказавшие сильное влияние на творческие искания своих современников.

Если говорить о соперничестве двух школ, то в первые четыре десятилетия нашего века чаша весов безусловно склонялась в пользу Парижа. Все новое, что ввел в европейскую музыку Дебюсси,—его поразительные открытия в гармонии, обновление тембровой палитры оркестра, музыкальных форм, оригинальность его эстетических взглядов,—стало отправной точкой для развития новой французской, и не только французской, музыки. Произведения Дебюсси, Равеля, а затем и композиторов «Шестерки» сумели завоевать быстрое признание и любовь относительно широких слушательских масс во Франции и за рубежом.

В те же годы Шёнберг со своими ближайшими учениками тешно пытался преодолеть глухую стену непонимания и сопротивления со стороны музыкантов и публики в своей родной Вене, где, помимо узкого круга друзей и почитателей, эстетические и технологические открытия автора «Лунного Пьеро» не встречали под-

держки музыкальной общественности. За редчайшими исключениями, сочинения Шёнберга, Берга и Веберна не находили себе места в постоянном репертуаре симфонических оркестров и оперных театров, оставаясь долгие годы достоянием авторских архивов.

В своих «Воспоминаниях» Дариус Мийо рассказывает о встрече в Вене в 1922 году с Шёнбергом, Бергом и Веберном. Мийо отправился туда вместе с Франсисом Пуленком и певицей Марией Фройнд, впервые исполнившей в Париже под управлением Мийо «Лунного Пьеро». Это была, пожалуй, первая после первой мировой войны попытка установления непосредственного контакта между французскими и австрийскими композиторами. В доме вдовы Малера было устроено прослушивание «Лунного Пьеро» с одним и тем же составом инструменталистов, но с разными исполнительницами вокальной партии — Марией Фройнд и Эрикой Вагнер. Произведение прозвучало дважды — первый раз дирижировал автор, второй раз — Мийо.

Любопытна характеристика, которую дает этим исполнениям Мийо, отмечая, по существу, два разных стиля интерпретации, отличающие французскую школу от австро-немецкой.

«Это было волнующее переживание. В интерпретации Шёнберга были рельефно выделены элементы яростного драматизма, напряженности, иступления. Мое исполнение подчеркивало скорей элементы чувственности, нежности, прозрачности, утонченности»¹.

Встречи двух французских композиторов с Шёнбергом и его учениками не нашли своего развития в дальнейших взаимоотношениях музыкантов Франции и Австрии. Сочинения композиторов «Шестерки», так же как и Новой венской школы, порой встречались в программах музыкальных фестивалей, организуемых «Международным обществом современной музыки» в разных городах Европы. Но при этом процесс взаимопроникновения и взаимовлияния двух систем художественного мировоззрения был едва ли ощутим. Как известно, до середины 40-х годов додекафонная школа Шёнберга не нашла во Франции ни одного последователя, ни одного

¹ Darius Milhaud. Notes sans musique, p. 144.

композитора, который бы заинтересовался двенадцатитоновой техникой письма.

В 1933 году был вынужден бежать из гитлеровской Германии Арнольд Шёнберг, занимавший с 1926 года пост профессора композиции Высшей музыкальной школы в Берлине. В 1935 году скончался Альбан Берг — композитор выдающегося таланта. Антон Веберн последние десять лет своей жизни провел в трагической изоляции от музыкальной жизни Вены, оккупированной нацистами. Чтоб поддерживать семью, он был вынужден работать нотным корректором в венском издательстве «Universal Edition».

15 сентября 1945 года в небольшом городке Миттерштиле под Веной случайной пулей американского солдата был убит Антон Веберн. Его смерть тогда прошла почти незамеченной. Но уже через год во Франции начинается «додекафонное поветрие», причем главным предметом изучения молодых французских и немецких композиторов, обучающихся в Париже, становится не столько творческое наследие Шёнберга, сколько Антона Веберна.

Внезапное появление жгучего интереса молодежи к додекафонной технике в годы после окончания второй мировой войны явление не только французское. Как известно, учение Шёнберга, хотя и породившее в 20-х годах школу приверженцев двенадцатитоновой техники, в период, предшествовавший второй мировой войне, играло весьма скромную роль в музыкальном искусстве европейских стран. Что касается Германии, Италии и Австрии, то здесь музыка Шёнберга, Берга, Веберна и других композиторов Новой венской школы была под запретом. Вместе с именами Хиндемита, Стравинского, Прокофьева, Бартока, Шостаковича, Мийо, Гершвина в черных списках геббельсовской Reichsmusikkammer числились Шёнберг, Берг, Веберн, Эйслер.

После разгрома фашизма для молодых немецких, австрийских и итальянских музыкантов приобщение к додекафонии представлялось чем-то очень новым, свежим, знаменующим некое освобождение от оков геббельсовской опеки «арийского» искусства. Трудней ответить на вопрос — почему у музыкальной молодежи Франции, страны, пережившей трагедию немецкой оккупации, почти сразу же после освобождения возникает интерес к

двенадцатитоновой технике, которая никогда до того не соблазняла ни одного французского музыканта.

Прислушаемся к рассказу Антуана Голеа — одного из самых энергичных защитников додекафонии и всех от нее производных систем композиции. В книге, посвященной композитору Пьеру Булезу¹, Голеа приводит некоторые факты, освещающие историю зарождения во Франции этого течения.

В 1946 году в Париже вышла работа музыковеда Рене Лейбовича (род. в 1913 году в Варшаве) «Шёнберг и его школа» («Schönberg et son Ecole»), в которой автор очень обстоятельно изложил учение «отца додекафонии». Через три года появилась вторая книга Лейбовича — «Введение в двенадцатитоновую музыку» («Introduction à la musique de 12 tones»), близкая по содержанию первой. Эти работы, написанные в защиту двенадцатитоновой системы Шёнберга, которую автор пытается интерпретировать в духе философии экзистенциализма, вызвал живой интерес части французской музыкальной молодежи.

«Сегодня даже трудно себе представить, каким ударом грома на ясном небе французской музыкальной жизни явились эти две книги,— пишет Голеа.— Впервые музыковед и знаток техники с замечательной ясностью и полнотой рассказал о важнейшем течении в современной музыке — серийной системе»².

В восторженных тонах Голеа характеризует содержание работ Лейбовича, «доказавшего с поразительной силой логики «фатальную» неизбежность атональной музыки и необходимость новой организации звуков с опорой на принципы атонализма, вытекающего из все более усиливающейся деградации тональной музыки, которая, в свою очередь, является наследницей модальной музыки Средних веков и Ренессанса»³.

Шёнбергу Лейбович посвятил главу, снабженную подзаголовком: «Рождение и основа современной музыки»; Альбану Бергу — главу «Сознание прошлого в современной музыке»; Антону Веберну — главу «Сознание будущего в современной музыке».

¹ Antoine Goléa. Rencontres avec Pierre Boulez. Paris, 1958.

² Там же, стр. 23.

³ Там же, стр. 24.

Наиболее ярким выразителем идейно-эстетических принципов авангардизма во французской музыке является композитор, дирижер, публицист Пьер Булез (род. 26 марта 1925 г. в Монбризоне).

Общее образование Булез получил в стенах католического колледжа в Сент-Этьене. С юных лет он проявил выдающиеся способности к математике, что, по мнению окружающих, предвещало ему блестящую карьеру инженера или ученого. Еще в раннем детстве у Булеза обнаружился редкий музыкальный слух и превосходные способности пианиста. По окончании колледжа он поступил в Лионский политехнический институт, продолжая усердно заниматься на рояле. Увлечение музыкой постепенно становится преобладающим, и осенью 1944 года девятнадцатилетний Пьер Булез приезжает в Париж, с тем чтобы начать серьезные музыкальные занятия в консерватории. Его принимает в свой класс гармонии Оливье Мессиа́н. Уроки Мессиа́на мало соответствовали преподаванию гармонии в Парижской консерватории. Это были скорей своеобразные семинары по эстетике и анализу музыкальных форм. Мессиа́н относительно редко обращался к нормам классической и романтической гармонии, но зато с исключительным мастерством анализировал шедевры полифонической музыки Возрождения, толковал старинные греческие лады, индийские «раги», образцы григорианских песнопений. Важнейшее место в учебной программе Мессиа́на занимало творческое наследие Дебюсси, а также подробнейший разбор гармонической и ритмической структуры «Весны священной» Стравинского.

Класс Мессиа́на объединял группу одаренных молодых музыкантов, занявших впоследствии видное место в музыкальной жизни Франции. Это — талантливейшая пианистка Ивонна Лорио, композиторы Серж Нигг, Жан-Луи Мартине, Бернар Флавиньи, Морис Ле Ру.

В 1944 году был опубликован труд Мессиа́на «Техника моего музыкального языка», явившийся сводом исследований композитора в области ладовой и ритмической структуры новой музыки. Этот труд, как и дальнейшие попытки Мессиа́на систематизировать все элементы композиции в едином разработанном им комплек-

се, оказал в свое время заметное влияние на становление художественного мировоззрения французской музыкальной молодежи. Влияние Мессиана на своих учеников выходило за пределы чисто музыкальных интересов. Если не всем, то некоторым из них он сумел внушить свои мистико-католические взгляды на искусство, как на орудие общения с потусторонними силами, помогающими человеку укрыться от жгучих жизненных проблем.

Пьер Булез проучился в классе Мессиана около года. Получив первую премию по гармонии, молодой музыкант не пожелал продолжать учение в классах полифонии и композиции и ушел из консерватории. Основной причиной тому был острый интерес к новой для него технике додекафонии. Булез впервые услышал в 1945 году в салоне парижского мецената Клода Альфена квинтет для деревянных духовых Шёнберга, сыгранный под управлением и по инициативе Рене Лейбовича.

«Это было для меня как бы озарением,— рассказывает Булез.— У меня появилось страстное желание близко ознакомиться с этой музыкой, и прежде всего изучить, как это сделано. Я еще был тогда в классе Мессиана. Вместе с несколькими моими товарищами я составил группу, и мы обратились к Лейбовичу с просьбой об уроках»¹.

Так в столице Франции образовалась первая группа молодых композиторов, занявшаяся серьезным изучением двенадцатитоновой техники, ставшая вскоре основным ядром музыкального авангарда. В числе первых учеников Лейбовича, помимо Булеза,— Морис Ле Ру, Андре Казанова, Жан-Луи Мартине, Серж Нигг, Мишель Филиппо. Вскоре своеобразная «додекафонная консерватория на дому», руководимая никому до того не известным Рене Лейбовичем, становится притягательным центром не только для французских, но и для западно-германских молодых композиторов, приезжающих в Париж учиться композиции. Надо помнить, что за годы господства гитлеровской клики Германия сильно обеднела композиторами — значительная часть эмигрировала, другая часть под воздействием нацистских идеологов выродилась в послушных поставщиков «официаль-

¹ Цит. по книге: Antoine Goléa. Rencontres avec Pierre Boulez, p. 27.

ной» музыки, сочинявшейся по заказам Reichsmusikkammer. Лишь немногие оставшиеся в те годы в Германии композиторы старшего поколения смогли в этих условиях сохранить художественное и человеческое достоинство. Неудивительно, что после разгрома нацизма музыкальная молодежь Западной Германии обратила свои взоры к Парижу, и в частности к «додекафонному ателье» Лейбовича, где можно было приобщиться к «новейшей технике» сочинения музыки.

Крепкий теоретик, отлично знающий все стороны учения Шёнберга, Лейбович, однако, никак не подходит к роли лидера творческой молодежи. По отзыву того же А. Голеа, Лейбович — посредственный музыкант, полностью лишенный вдохновения, а его система обучения додекафонному методу композиции грозит «склеротическим академизмом». Тем не менее все французские авторы, по-разному оценивающие достоинства додекафонии, склонны считать внедрение серийной техники в музыку Франции «исторической заслугой» Лейбовича.

Лейбович обучал технике так называемой «классической додекафонии» Шёнберга, подразумевающей организацию музыкальной ткани на единой основе «серии» (или «ряда») из двенадцати неповторяющихся тонов, составляемой наново для каждого нового произведения. Серия и три ее обращения (инверсия, ракоходное движение и инверсия ракоходного движения) определяют музыкальную структуру пьесы по горизонтали (мелодика) и вертикали (гармония). Эта система, исключаящая все ладотональные связи, но в то же время вносящая строгий порядок в атональную музыку, получила со временем дальнейшее развитие. Наиболее важные «усовершенствования» в классическую додекафонию были внесены Веберном, подготовившим своей музыкой (но не теоретическими высказываниями) новую ступень ее развития — «сериализм». Сериализм, полностью принимая горизонтально-вертикальную организацию звуковой материи додекафонии, вносит в эту технику еще дополнительную регламентацию: двенадцатитоновая серия распространяется и на ритмическую структуру пьесы (двенадцать градаций длительности звука), и на динамику (двенадцать градаций интенсивности звука — от *pppp* до *ffff*), и на способы звукоизвлечения (применяется чаще всего в музыке оркестровой).

В разработке техники сериализма участвовала группа молодых композиторов с Пьером Булезом и Карл-Гейнцем Штокгаузенем во главе. В основу новой системы легло тщательное изучение музыкального наследия Веберна, отныне признанного предтечей и главой сериализма. «Классическая додекафония» Шёнберга отошла на второй план и вскоре, стараниями адептов сериализма и близкого ему по технике пуантилизма, была отнесена к разряду явлений, полностью устаревших.

Именно это обстоятельство — устарение додекафонии Шёнберга, которой обучал Лейбович, — заставило Булеза разочароваться в своем новом учителе и уже в 1946 году покинуть его класс.

Сам Булез об этом рассказывает так:

«Я очень быстро отошел от Лейбовича, как только понял, что он не в состоянии превзойти самого себя. Для серийной музыки Лейбович представлял собой худший вид академизма, гораздо более для нее опасного, чем был академизм тональный для тонального письма. Если ему еще удавалось некоторое время создавать иллюзию, то это только по причине того, что на протяжении свыше тридцати лет во Франции никто ничего не знал об эволюции серийной музыки...»¹.

Среди учеников Лейбовича был также ярко одаренный западногерманский композитор Ганс Вернер Генце (род. 1926), впоследствии выдвинувшийся как один из самых интересных мастеров современной немецкой музыки. Так же как и Булез, Генце очень скоро разочаровался в своем учителе, который мог обучать только техническим приемам письма. Так же как и Булез, Генце обратился к первоисточнику — к музыке Антона Веберна, в которой молодые композиторы с необычайным рвением отыскивали элементы серийных конструкций, оправдывавших в их глазах появление новой техники — «тотального сериализма», подчиняющего двенадцатитоновому ряду все элементы композиции. Впрочем Генце вскоре отошел от этой системы. Булез же придерживался сериализма в течение примерно шести-семи лет, вплоть до создания Третьей фортепианной сонаты, написанной уже в алеаторическом стиле. Но об этом — дальше.

¹ Antoine Goléa. Rencontres avec Pierre Boulez, p. 45—46.

Развитие французского авангарда связано с созданием международного центра новейшей музыки в западногерманском городе Дармштадте, вернее в замке Кранихштейн, расположенном в нескольких километрах от этого города. Здесь в 1946 году при финансовой и организационной поддержке Американской военной администрации был создан Институт современной музыки, ставший вскоре одним из главных опорных пунктов распространения додекафонии и сериализма в Западной Европе. В Кранихштейне каждое лето проводились семинары по изучению двенадцатитоновой техники, на которые съезжались молодые композиторы из городов Западной Германии, из Парижа, Рима, Вены, Милана, Стокгольма, Варшавы. В Дармштадте организовывались концерты из произведений этой молодежи, а также классиков додекафонии — Шёнберга, Берга, Веберна. В первые годы существования Института курс композиции там проводил Хиндемит. Но начиная с 1948 года основным руководителем семинаров по композиции становится Рене Лейбович, сумевший в кратчайший срок подготовить целую когорту додекафонистов; многие из них с редкой энергией включились затем в активную пропаганду словом и делом новейших способов организации звуковой материи — серийного, пуантилистского, электронного, конкретного и прочее и прочее.

В специальных изданиях и проспектах, в изобилии выпускавшихся Дармштадтом, молодые композиторы вели агитацию за принципы нового и «сверхнового» искусства, создаваемого «на расчищенном от традиций месте». Всех инакомыслящих, в том числе и крупнейших композиторов нашего времени, продолжающих оставаться на позициях тональной музыки, воспитанники Кранихштейнских семинаров бесцеремонно зачисляли в разряд устаревших ретроградов, «путаящихся под ногами авангарда». В развитии этого движения, несомненно, какую-то роль играл молодой задор, но гораздо больше в нем было хорошо организованной и умело направляемой спекуляции на естественном для молодых художников стремлении к новизне.

В 1949 году Кранихштейнские летние семинары были перенесены в новое более вместительное помещение, что дало возможность значительно расширить число занимающихся. В 1950 году в Дармштадт впервые приезжают

молодые итальянские композиторы Луиджи Ноно и Бруно Мадерна. В числе педагогов — руководителей семинаров — числятся Вольфганг Фортнер, Оливье Месснан, Эрнст Кшенек, Эдгар Варез, Герберт Эймерт, а с 1952 года Карлгейнц Штокгаузен и Пьер Булез.

Помимо освоения основ додекафонной и серийной техники, музыкальная молодежь, съезжавшаяся в Дармштадт со всех концов мира, казалось бы, имела возможность широко обмениваться опытом национальных культур, дискутировать по животрепещущим проблемам современной общественной, политической и художественной жизни. Однако неписаный закон Кранихштейна изгонял из практики семинаров любые темы дискуссий, кроме узкотехнологических, связанных с изучением систем композиции. А если порой в высказывания руководителей или студентов и проникали отголоски социальной проблематики в связи с развитием новой музыки, то это обычно были высказывания политически реакционные, отменявшие всякую мысль о гуманистическом содержании искусства, о роли музыки в общественной жизни народов. Так, идея интернационального общения молодежи на благо развития национальных музыкальных культур здесь вырождалась в апологетику принципов махрового космополитизма, ведущего к нивелировке национальной самобытности творчества композитора, добровольно взявшего на себя обязательство писать по системе, основанной на числовой логике.

Мы подробно остановились на Кранихштейнских семинарах потому, что первые проявления французского музыкального авангарда были не только тесно связаны с идейно-эстетическими установками Кранихштейна, но и пользовались значительной материальной и организационно-творческой помощью этой западногерманской ассоциации. Как известно, именно в Кранихштейне, Мюнхене, Баден-Бадене и Донауэшингене имели место первые исполнения ряда крупных оркестровых и вокально-инструментальных произведений молодых композиторов Франции.

И хотя Пьер Булез успел выдвинуться еще до организации Кранихштейнских семинаров, все же именно там его опыты получили первую поддержку со стороны западногерманской музыкальной прессы, с необычайной быстротой перестроившейся на «новый лад».

В Париже Булез как композитор вплоть до лета 1950 года, когда в концерте Национального оркестра Французского радио под управлением Роже Дезормьера были исполнены фрагменты из его вокально-симфонического сочинения «Солнце вод», был известен лишь очень малому кругу музыкантов.

В 1946 году произошла встреча Булеза с известным актером и режиссером Жаном Луи Барро. Вместе со своей женой, знаменитой актрисой Мадлен Рено, Ж.-Л. Барро задумал создание нового синтетического театра, в котором большая роль отводилась музыке. Молодой темпераментный музыкант произвел благоприятное впечатление на Барро, и вскоре Булез занял пост музыкального руководителя, композитора и дирижера в театре Мариньи («Petit Marigny»). На протяжении почти десяти лет Булез не оставлял работы в театре, проявив себя неутомимым и энергичным дирижером, аранжировщиком, хормейстером. Он не только подбирал и приспособлял к режиссерскому замыслу сочинения многих французских и зарубежных композиторов (в том числе Чайковского для постановки «Вишневого сада» Чехова), но и оформлял спектакли своей музыкой.

Параллельно с этим Булез вел интенсивную композиторскую деятельность. Он выступал с сочинениями, в которых пытался утверждать новый стиль, новую технику композиции. Превосходный пианист и дирижер, он выступает в качестве интерпретатора не только своих произведений, но и сочинений Шёнберга, Веберна, Берга, Мессиана, а также композиторов-авангардистов своего поколения.

Эрудированный музыкант, острый и талантливый полемист, Пьер Булез часто публикует в печати музыкально-ведческие работы, посвященные проблемам авангардизма, новой технике композиции. Его полемические статьи и устные выступления отличаются крайней агрессивностью высказываний, порой принимающих форму злых и грубых оскорблений по адресу всех инакомыслящих. Эта сторона человеческого характера Булеза создала ему своеобразную славу «авангардистского тирана», «диктатора».

В авангардистских кругах за Булезом единодушно признана роль «шефа новой музыки в международном масштабе». А Мессиян, которому не раз больно доставля-

лось от своего бывшего ученика, все же счел возможным публично назвать его «глашатаем, волнорезом корабля авангарда французских музыкантов» («Le porte-parole, la figure de proue des musiciens d'avangarde français»).

Первое додекафонное произведение Булеза, написанное еще в период обучения у Лейбовича в 1946 году, построено по сонатной схеме. Это четырехчастная сонатина для флейты и фортепиано, пролежавшая в портфеле композитора восемь лет, пока, наконец, ее не исполнили в 1954 году в Дармштадте. Здесь, по признанию самого Булеза, двенадцатитоновая серия еще служит основой для создания характерных тем.

Антуан Голеа, который относится к творчеству Булеза с необычайным пиететом и готов изливать необузданные восторги по поводу каждого его такта, уже в этом раннем ученическом сочинении Булеза, написанном в явно подражательной Шёнбергу манере, находит какие-то «новаторские открытия». Он приводит в своей книге довольно подробный, снабженный девятью нотными примерами, разбор сонатины, по существу полностью лишенный эстетической оценки музыки. Его приводят в восхищение чисто структурные достоинства пьесы, числовые соотношения звуков серии, попавших в партию флейты и оставшихся на долю фортепиано, всевозможные манипуляции, которые Булез производит с отдельными ячейками серии, и так далее. Впрочем такого рода критические разборы авангардистской музыки характерны не только для Голеа. Этот метод оценки музыки путем анализа структурных элементов, построенных на числовой логике, применяется ныне почти всеми музыковедами и критиками из авангардистского лагеря.

Еще одно произведение Булеза в додекафонной манере — первая соната для фортепиано — появилось вскоре после флейтовой сонатины. Сочинение мне, к сожалению, неизвестное, но если судить по двум нотным примерам, приведенным в книге Голеа, то в нем к нарочитой изломанности тематизма, сконструированного на основе двенадцатитоновой серии, добавляется еще и значительная запутанность ритмики.

Одним из козырей авангардизма, которым щеголяют его представители, и не только во Франции, является лозунг сближения эстетических ценностей современного

искусства, в частности музыки, с эстетическими ценностями чистой науки и науки прикладной. Музыка должна соответствовать небывалому прогрессу науки и техники второй половины XX века, музыка должна выражать законы математики больших чисел и теории вероятности, достижения ядерной физики и космонавтики, электроники и химии.

Булез — современный человек. Он тоже хочет быть на уровне современного научного мышления. Но он видит задачу своей музыки в ином — выражать всеобщий разлад жизни современного буржуазного общества.

«Я думаю, что музыка должна выражать магию коллективной истерии», — пишет он в своей статье «По случаю» («Eventuellement»), напечатанной в журнале «La Revue musicale» (1952), посвященном музыке XX века. В этом стремлении его взгляды смыкаются и с идейной сущностью искусства немецкого экспрессионизма начала нашего века. Однако техника композиции, взятая на вооружение молодым Булезом, крайне сужала его творческие возможности.

Первая соната для фортепиано была одним из последних сочинений Булеза, написанных по двенадцатитоновому методу Шёнберга. Столь краткий срок пребывания Булеза в додекафонной орбите объясняется, конечно, не столько разрывом отношений с Лейбовичем, научившим его этой технике, сколько быстрым разочарованием в самой сущности учения главы Новой венской школы. Булез пришел к убеждению, что классическая додекафония как система композиции недостаточно всеобъемлюща и недостаточно последовательна в решении всех элементов строения музыкального языка.

В журнале «Contrepoints» (1951, № 7) появилась его статья, в которой он выразил свое отношение к этой проблеме:

«Подобно тому как ладо-тональная система породила не только музыкальную морфологию, но, помимо нее, синтаксис и формы, так же и серийный принцип таит в себе новую морфологию... обновленный синтаксис и новые специфические формы. Следует, однако, признать, что у Шёнберга мы почти не находим такого осознания принципа серийного генератора чисто серийных функций, разве только — в зачаточном виде... Между тем у Веберна звуковой состав несет в себе вытекающую

из него структуру целого. Мы должны признать факт, что архитектоника сочинения выливается непосредственно из порядка расположения звуков в серии. Иначе говоря, в то время как Берг и Шёнберг в известной мере ограничивают роль серийной техники только семантикой языка, сочиняя элементы, которые затем подвергаются комбинированию, исходящему уже из риторики, но не из серийного начала,— у Веберна роль этой техники письма перерастает в план риторический... Очевидно следует настаивать на особом значении творчества Веберна, которое оправдывает свое историческое место — независимо от его бесспорного художественного веса — введением нового начала в сущность музыки»¹.

Еще за несколько лет до появления этой статьи Булез начал с увлечением изучать и скрупулезно анализировать сочинения Веберна. Как ему представлялось, именно у Веберна обнаруживаются элементы того нового в двенадцатитоновой технике, что впоследствии дало основание для разработки основ сериализма, иначе говоря «тотальной додекафонии». По собственному признанию Булеза, Веберн открыл ему пути к познанию тембровой и динамической структуры серийной музыки. Булез стремится разработать новые принципы «структурных контрапунктов» между двенадцатитоновой серией интервалов и двенадцатиступенной серией метрических длительностей.

Еще одним важным источником формирования серийной техники композиции Булеза были изыскания Оливье Мессиана в области ритмической структуры музыкальной речи. Мы уже упоминали о разработанной им системе «необратимых ритмов» и о «Четырех этюдах ритма» для фортепиано (1949—1950). В четвертом этюде — «Лады длительности и интенсивности» («*Modes de valeur et d'intensité*») — Мессиаан устанавливает неразрывные связи между высотой звука и его длительностью и интенсивностью, то есть закрепляет за каждым звуком постоянные метрические и динамические показатели.

В 1948 году Булез пишет вторую сонату для фортепиано, структурные принципы которой частично исходят

¹ Цит. по книге: Jean Roy. *Musique française*. p. 459—460.

из нового понимания серийной техники. Вот как характеризует эти принципы сам Булез в беседе с А. Голеа:

«Эта соната решительно отвергает отправную точку додекафонии и формулы, из нее вытекающие. В ней не найти основной серии, ни в плане звуковом, ни в ритмическом; небольшие звуковые ячейки здесь служат поддержкой подлинным ритмическим темам, разрабатываемым и развиваемым согласно принципам, установленным Мессианом... Это — полный и добровольный разрыв с миром классической додекафонии. Уже в моей первой фортепианной сонате, еще больше чем в этой, был сделан решительный шаг к интегральному сериализму, который будет реализован тогда, когда серийные структуры тембров и интенсивности объединятся с звуковыми и ритмическими серийными структурами...»¹.

Даже беглое знакомство с нотами второй сонаты частично опровергает заявление Булеза о том, что в ней не найти серии. В первых же двух тактах такая серия из двенадцати звуков полностью излагается (что, кстати, констатирует и Голеа).

Правда, в процессе дальнейшего развития материала серия не подвергается соответствующим додекафонным метаморфозам и структурным разработкам. Вместо этого автор строит свою конструкцию на кратких мотивных оборотах, чаще всего вычлененных из первоначальной серии либо из ее ракоходной и инверсионных форм, транспонированных на разные ступени хроматической гаммы. Основной мотив первой части:



составляет интонационное и ритмическое ядро главной партии этой весьма условной сонатной формы. Ход на чистую квинту и чистую кварту вверх сменяется порой тритоновыми оборотами, расширяется через октаву либо

¹ Цит. по книге: Antoine Goléa. Rencontres avec Pierre Boulez, p. 82—83.

дается в инверсии (то есть сверху вниз). Зигзагообразный рисунок движения голосов преобладает во всех четырех частях сонаты. Особенно рельефно этот замысел предстает в третьей части, первую страницу которой мы приводим:

98 **Extrêmement rapide (Tempo I) ($\text{♩} = 132$)**

Piano

The musical score is for the first page of the third movement of a sonata. It is marked 'Piano' and 'Extrêmement rapide (Tempo I) ($\text{♩} = 132$)'. The score is written for piano and consists of three systems. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a fast tempo of 132 quarter notes per minute. The music is characterized by rapid, zigzagging melodic lines in both hands, often with triplets and slurs. The second system continues this pattern with dynamic markings of mezzo-forte (mf) and subito fortissimo (f subito). The third system shows a change in dynamics to mezzo-piano (mp) and fortissimo (f), with complex rhythmic patterns and slurs. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings.

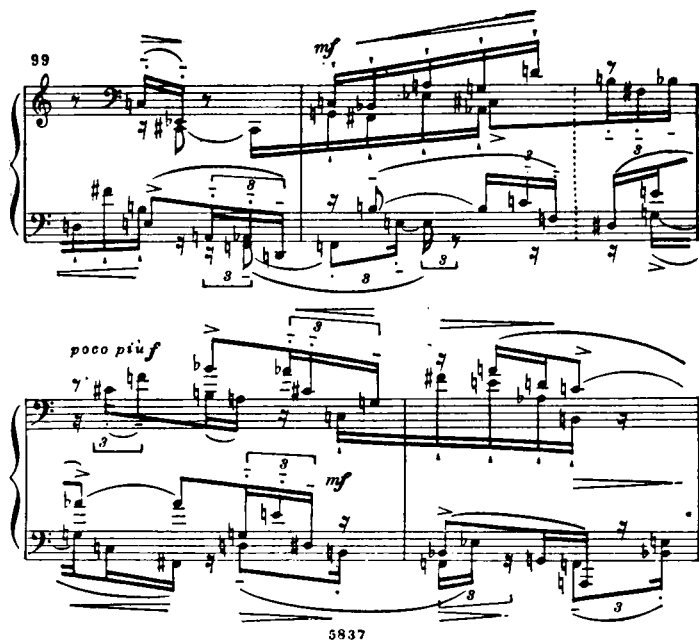


Важной особенностью структуры сонаты является известное постоянство кратких ритмических группировок — по четыре или пять шестнадцатых либо триольных. Несомненно, автор хочет этим подчеркнуть «серийность» ритмики, присутствие определенной закономерности в звуковысотной и ритмической организации музыкального языка сонаты. Обнаружить на слух эти закономерности чрезвычайно трудно, а на глаз — и того не легче. И напрасно Голеа пытается отыскивать эти закономерности, исходя из принципа сериализма. Скажем прямо, ему это никак не удается. А если бы и удалось? Какое значение это могло бы иметь в свете даже самых скромных, но естественных требований к критике — раскрыть эстетические достоинства произведения искусства, объяснить его образное содержание.

Единственное, в чем Голеа прав, это в определении экспрессионистского характера музыки сонаты. Быстрый темп, изломанность, раздробленность тематизма, почти подавляющее преобладание напряженных звучностей, резких вскриков на предельной громкости, остро диссонансирующих сочетаний (во всех четырех частях не найти ни одной чистой октавы — вместо них, как правило, большие септимы или малые ноны) — все это придает музыке настроение истерической взвинченности, лишь местами сменяемой состоянием мрачного оцепенения (начало второй, медленной части).

Пианистическая сторона пьесы исключительно сложна, запутана, непрактична. Выучить эту головоломную по своим трудностям сонату, длящуюся 32 минуты, — своего рода подвиг, доступный, пожалуй, только одной Ивонне Лорио, обладательнице феноменальной памяти, самоотверженно любящей новейшую музыку.

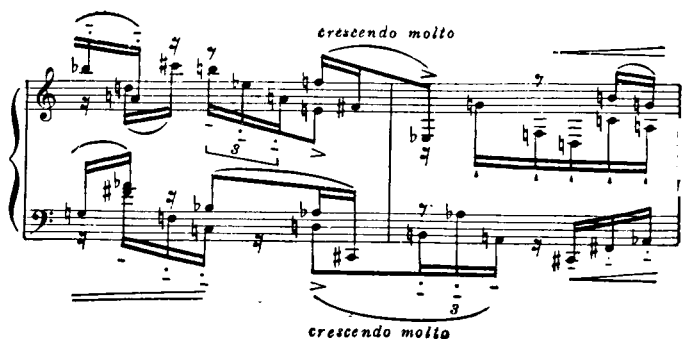
Вот одна из страниц сонаты:



This page of musical notation consists of four systems of staves, primarily in bass clef. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including many triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings are used throughout to indicate changes in volume and intensity.

The first system includes markings for *p* (piano), *sfz* (sforzando), and *mf* (mezzo-forte). The second system features *f* (forte), *mf*, and *sfz*. The third system includes *p*, *mf*, *f*, and *sfz*. The fourth system includes *mf*, *f*, *subito*, *poco sfz*, and *sempre p*.

The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and articulation marks. The key signature is B-flat major, and the time signature is 3/4.



Эта фактура должна быть реализована при темпе Vif, $\text{♩} = 104!$

Поиски новой техники «интегрального сериализма» Булез продолжил и в ряде следовавших за Второй сонатой произведений. В 1949 он написал кантату на стихи Рене Шара «Солнце вод», через год появилась его «Книга для квартета», в 1951 году он пишет «Полифонию X» для камерного оркестра и, наконец, первую тетрадь «Структур» для двух фортепиано. В каждом из этих опусов он утверждает все новые и новые аспекты серийной техники, находящей свое наиболее законченное выражение в фортепианных «Структурах». Любопытно, что сам Булез и его истолкователи утверждали, что, вводя в двенадцатитоновую систему композиции все новые и новые регламентации движения голосов во времени и пространстве, он тем самым расширяет ее. Это, конечно, неоспоримо. Но по мере того, как расширялась система, все больше и больше сужалась свобода композитора в выборе выразительных средств, в развитии материала, в проявлении творческой фантазии.

Убедительнейшим примером может служить эволюция творческой манеры Булеза, приведшая его от Второй сонаты, у которой, при любой оценке художественных достоинств музыки, невозможно отнять бурный темперамент и горячую взволнованность высказывания, к безнадежно мертвенной звуковой сетке «Структур», где роль композитора уже полностью сведена к функциям диспетчера, выполняющего заранее принятый «звукоритмо-тембро-динамо-параметр». И если во Второй сонате есть немало страниц музыки связной, текучей, хотя

и непрерывно диссонантной, то в «Структурах» царствует пауза, отделяющая звук от звука, полностью исключая всякое напоминание о тематизме, о мелодии. К этому сочинению мы еще обратимся, а пока попробуем бегло рассмотреть очень интересную по содержанию кантату «Солнце вод».

Непосредственным поводом для создания текста двух поэм Рене Шара, на который Булез написал кантату «Солнце вод», было действительное событие. В начале XX века на берегу небольшой реки Сорг, в одной из сельских местностей юга Франции был построен химический завод. Своими ядовитыми отходами он отравил реку и погубил форель, ловлей которой на протяжении веков добывали себе средства к жизни тысячи крестьянских рыбацких семей. (Как видим, тема злободневная!) Отравление реки стало не только катастрофой для местного населения, но и грубым попранием красоты природы, концом исторически сложившегося общественного уклада. Разоренные крестьяне подняли восстание, конечно, потерпевшее поражение.

Рене Шар, выходец из этой местности, хорошо знающий все этапы борьбы, создал на основе этого сюжета радио-пьесу. Булез заимствовал из нее два стихотворных отрывка — «Песенка влюбленной ящерицы» и «Река Сорг» — для кантаты «Солнце вод». Несколько неожиданное название первой поэмы требует объяснения. Мирные рыбаки живут среди лесов и полей, окруженные животными и птицами. Это и есть тот мир, которому огненные печи завода-молоха грозят гибелью и разорением. Читателя привлекает простодушная ясность языка поэмы, построенной в форме четко зарифмованных четверостиший. В таком же духе написана вторая поэма, воспевающая реку Сорг, на берегах которой прошла юность поэта.

Оба текста стали для Булеза только внешним поводом для разработки новых методов освоения серийной техники. Любопытно, что Голеа в своем разборе этого сочинения сразу же оговаривается в том, что музыка Булеза очень далека от какого-либо отражения революционного духа поэм Шара. С характерным для представителя буржуазного модерна высокомерием Голеа говорит о «жалких формулах «завербованного искусства» («l'art engagé») или «прогрессивной музыки», от кото-

рых бесконечно далек «свободный духом Булез». Как мы знаем, термин «l'art engagé» в мрачные годы нацистской оккупации обозначал благородное патриотическое движение французской литературы и искусства, мобилизованных на борьбу против оккупантов. Движение это объединило лучших поэтов, композиторов и художников Франции. Но для Голеа и, очевидно, для Булеза, сотрудничавшего с Голеа в создании книги «Встречи с Булезом», сама мысль об участии искусства в социальной жизни своего народа кажется основанной на «жалких формулах»!

Трудно себе представить что-либо менее соответствующее по духу, настроению и чисто внешним структурным признакам, чем музыкальные средства, которые применяет Булез в своей кантате на стихи Шара. В поэтичной «Песенке влюбленной ящерицы» говорится о ласковом летнем дне, о цветущем подсолнечнике, о веселых птичках, бабочках, стрекозах... Появление человека с ружьем на мгновение вспугнуло этот мирок, наблюдаемый маленькой ящерицей из ее щели в стене. Но человек ушел... опасность миновала.

Булез укладывает эти стихи, состоящие из перемежающихся восьмислоговых и девятислоговых строчек, в музыкальную фразу из трех различных двенадцатитоновых серий так, что рифмованные концы фраз приходятся на начало новой серии, либо наоборот — начало строки совпадает с последним звуком предыдущей серии. Такое нарочитое несовпадение, конечно, никак не помогает слушателю понять текст. Кстати, этот прием нельзя отнести в «новаторский» актив Булеза. Еще в 1924 году нечто подобное осуществил Шёнберг в своей «Серенаде» соч. 24. Там в одном из разделов («Сонет Петрарки» № 217) одиннадцатисложный текст «сопрягается» с двенадцатитоновым рядом и его обращениями, что вызывает неизбежные тонические и смысловые «сдвиги».

Додекафонный принцип, несмотря на наличие двенадцатитоновых серий, в «Солнце вод» не выдерживается. Вместо предписываемого системой применения четырех форм серии Булез вводит несколько разных серий, причем часто не соблюдает правила о неповторяемости тонов внутри серии. Вокальные партии (кантата написана для сопрано, тенора, баса, хора и оркестра), я бы ска-

зал, антивокальны: голоса движутся по самой непредвиденной колее, в непрерывных скачках по широчайшим интервалам, как правило, диссонирующих, исключаящих даже отдаленное представление о мелодии. В обеих поэмах широко применяется ритмически организованная вокальная речитация (*Sprechstimme*), изобретенная еще в 1912 году Шёнбергом для своего «Лунного Пьеро».

В оркестровом отношении кантата «Солнце вод» несколько интересней и разнообразней, хотя и здесь Булез не сказал ничего нового. Небольшой инструментальный состав, постоянная игра тембровыми сопоставлениями, чрезвычайно усложненный ритмический рисунок, атмосфера густой и вязкой диссонантности, нигде не разрешаемой благозвучием, отсутствие ладо-гармонической связи с вокальными партиями — вот некоторые черты, характеризующие это сочинение Булеза.

Позднее, в 1958 году, уже будучи признанным мэтром авангарда, Булез выступил со статьей «Звук и слово», в которой выразил свои взгляды на проблемы вокальной музыки. По его теории, музыка должна неизбежно вступать в конфликт со словом, подчиняя его структуре звуковой ткани, свободно меняя при этом смысловую нагрузку читаемой или произносимой фразы. Возникает естественный вопрос о понимании распетого слова. Булез отвечает на него с решительностью Колумба, поставившего торчком яйцо: «Если вы хотите «понять» текст, тогда прочтите его! Или пусть вам его произнесут. Лучшего решения нет... Мы отказываемся от «чтения на музыке» или — что еще хуже — от «чтения с музыкой», иначе говоря от решения, в котором логика слишком очевидна, но которое уклоняется от рассмотрения условности и тех обязательств, которые эта условность порождает. Все аргументы в пользу «естественности» не что иное, как глупость: естественность неуместна там (это у всех цивилизаций), где происходит слияние текста и музыки...»¹.

В 1951 году Булез выпустил в свет вторую редакцию кантаты «Свадебное лицо» для солистов, хора и оркестра на сюрреалистические стихи того же Рене Шара. Первое исполнение кантаты имело место только в декабре 1957 года в Кельне. Дирижировал автор — кстати,

¹ Antoine Goléa. *Rencontres avec Pierre Boulez*, p. 113.

это было его первое концертное выступление в качестве дирижера. В новом сочинении у слушателя уже не возникает претензий к композитору по поводу «конфликта» между словом и музыкой. Ибо никакая даже самая примитивная в отношении распева музыка не смогла бы ничем помочь пониманию текста. Пять поэм Шара, из которых третья носит заголовок «Свадебное лицо» («Le visage nuptial»), давший название всему циклу, обладают известной чисто фонетической привлекательностью в чтении. Несмотря на бессвязность фраз и случайность возникающих образов, сквозь этот сюрреалистический туман проглядывают порой проблески мыслей и настроений.

Мне не пришлось видеть ноты этого произведения, но в моей памяти живы непосредственные впечатления от прослушивания кантаты в одном из концертов парижской "Domaine musical" 18 мая 1965 года в зале Плейель. Для искушенного слушателя, побывавшего не раз на всевозможных фестивалях авангардной музыки, пьеса Булеза не представляет ничего нового, дерзкого, шокирующего.

Слушателей по началу заинтересовывает изобретательная тембровая палитра. Общая атмосфера звучания диссонантно-атональная, порой достигающая истерической напряженности, порой утонченно-прозрачная. Но, к сожалению, все чрезмерно расточительно по отношению ко времени слушателей. Отсутствие какой-то логики движения форм вызывает ощущение монотонии, несмотря на обилие неожиданностей и внешних эффектов: хор то поет, то речитирует на определенной высоте и в определенном ритмическом рисунке, то шепчет, то делает все это одновременно. В отдельных эпизодах вокалисты и струнные инструменты поют и играют в четвертьтоновых интервалах. Порой эта четвертьтоновая музыка накладывается на полутоновую музыку меди и дерева, на разнообразный, очень изобретательно организованный шумовой фон ударных.

Партии солистов написаны в традиционной для новейшей музыки манере, то есть с применением широченных скачков по неудобным для пения и для слушания интервалам, без всякой заботы о просодии.

Не могу не привести краткую выдержку из отклика А. Голеа на это сочинение, а также нотный пример из

его книги. Речь идет о второй части кантаты «Gravité» («Тяжесть»). Приведа нотный пример:



критик вслед за ним дает такой комментарий:

«Мы замечаем здесь огромные скачки по широким интервалам, резко подчеркивающие слова, которые вызывают ассоциации идей. Эти скачки приходится на слова «тебя кусать», «дни увеличиваются», «неприступный», «чтоб облака». И пусть мне не говорят, что это якобы ненапевно! Это также напевно, как арня Фюрдидлидзи из оперы «Так поступают все» Моцарта»¹.

Трудно, конечно, спорить с критиком, который до такой степени ослеплен, или, верней сказать, оглушен. Стремясь во что бы то ни стало доказать гениальность композитора, о котором он пишет, Голеа явно теряет чувство меры. Чтобы покончить с этим вопросом, скажу, что в этой же книге Голеа позволяет себе также сопоставлять «на равных» Булеза и... Бетховена, причем делает это не один раз.

Начало 50-х годов. Булез не прекращает упорных поисков на путях «усовершенствования» двенадцатитоновой техники. Он пишет две пьесы, воплощающие в наиболее законченном виде его идею «интегрального», или «тотального» сериализма: «Полифониях X» для 17 инструментов и «Структуры» для двух фортепиано. Сам автор считает «Полифонию X» своим первым подлинно серийным сочинением, где все элементы композиции безусловно подчинены двенадцатитоновому параметру. Опыт Булеза был подхвачен многими французскими, западногерманскими, бельгийскими и итальянскими композиторами и провозглашен теоретиками авангардизма «самым передовым, самым научным» методом композиции эпохи. Эпигоны Булеза развернули интенсивнейшую агитацию в пользу сериализма на страницах

¹ Там же, стр. 123.

общей и специальной печати. Однако не прошло и несколько лет, как Булез самым решительным образом отрекся от своей «Полифонии Х». Причина, как он объясняет, «в чрезмерной жестокости тотальной организации звукового пространства, что и привело эту пьесу к закономерному провалу».

Мы знаем, что скандальные провалы сочинений авангардистов обычно расценивались самими авторами и организаторами концертов как успех, как победа. Но такого скандала, какой вызвало первое исполнение «Полифонии Х» на музыкальном фестивале 1951 года в западногерманском городе Донауэшингене, как говорится, «не запомнят старожилы».

Париж так и не услышал этого опуса Булеза. Автор изъясил эту партитуру из обращения.

«Структуры» (1952) для двух фортепиано, так же как и «Полифония Х», представляют собой образец музыки тотального сериализма, от которого Булез очень быстро отошел, оставив этот опыт на потребу своим многочисленным подражателям во Франции и за ее пределами. Являя собой один из наиболее законченных примеров воплощения серийной техники, сочинение это заслуживает здесь хотя бы краткого разбора. Но прежде — коротко о его истоках.

Пристальное изучение творческого наследия Антона Веберна, как мы уже упоминали, привело Булеза к убеждению, что австрийский композитор во многих своих произведениях в какой-то мере связывал интервальные соотношения тонов, основанные на двенадцатитоновой серии, с ритмикой произведения, с длительностью отдельных звуков. В этом еще далеко не интегральном сериализме все же содержались зародыши будущей серийной техники. Для веберновского письма характерны постоянная смена тембровой окраски звуков серии (*Klangfarbenmelodie*), а также необычайное обилие пауз разной длительности, создающих зачастую «точкообразную» фактуру музыкальной ткани.

Вторым источником «Структур» явилась техническая находка Оливье Мессиана в его этюде «Лады длительности и интенсивности», о чем мы уже писали. По собственному признанию Булеза, прежде, чем приступить к своим «Структурам», он усердно изучал пьесу Мессиана и соответствующие комментарии ее автора. В основу

«Структур» Булез положил двенадцатитоновый ряд из этой пьесы Мессиана, оказав тем самым известное уважение своему бывшему учителю. Вот этот ряд:



Способ манипулирования с этой серией, придуманный Булезом, чрезвычайно хитроумен и без помощи автора в этой запутанной системе пермутаций звуковысотных показателей, длительностей и динамических знаков, пожалуй, не разобраться даже специалисту. В то время как в Этюде Мессиана за каждым тоном лада закреплены определенная длительность, динамика и способ звукоизвлечения, в «Структурах» Булеза каждый звук серии должен последовательно проходить через все двенадцать градаций длительности, динамики и способов звукоизвлечения. Итак — 12 звуков, помноженные на 12 длительностей, помноженные на 12 динамических градаций, помноженные на 12 способов звукоизвлечения. Порядок расположения звуков в первоначальной серии при этом сохраняется не обязательно. Отдельные отрезки серии постоянно появляются в транспорте на разных ступенях хроматической шкалы. Чтобы с максимальной точностью выполнить этот план, композитор прибегает к бесконечному количеству пауз, уравнивающих длительности между звуками до «аптекарской» точности (см. пример 102).

Конечно, чтобы придумать и реализовать на 90 страницах клавира весь комплекс заданной самому себе труднейшей задачи, нужно было обладать математическим умом Булеза, его способностью к комбинационной технике. Что же касается художественного эффекта, здесь дело обстоит весьма плачевно. Многократное прослушивание «Структур» в записи на грампластинке в исполнении пианистов Адольфа и Алоиза Контарских убеждает в полной невозможности проконтролировать игру музыкантов в отношении всех показателей, а особенно в отношении выполнения динамических знаков от *pppp* и до *ffff*.

В пассажах шестьдесятчетвертыми, между которыми еще фигурируют паузы длительностью в $\frac{1}{128}$, играть каждую ноту с разной степенью интенсивности, а глав-

103

pp *f sfz* *f sfz* *pp* *f sfz*

64

f *f*

pp *pp* *pp* *pp*

64

pp *pp* *pp* *pp*

ceder

19

quasi *f*

f *sfz*

69

pp *mf* *pp* *mf*

céder

T.O

Нельзя не обратить внимание на точкообразный характер письма, получившего название «пуантилизма», на постоянную смену тактовых метрических указателей с очень мелкими делениями и наконец на то, что все ноты снабжены знаками альтерации, в том числе и исполняемые на белых клавишах.

Сама техника пуантилистского письма подразумевает игру одним или двумя пальцами (за исключением некоторых пассажей). Вопрос о том, в какой мере такого рода приемы двигают вперед пианистическое искусство современности, очевидно, дискуссии не подлежит.

Во многих авангардистских изданиях дата 18 июня 1955 года называется как важнейшая веха на пути новой музыки. В этот день в Баден-Бадене (ФРГ) состоялась премьера девяти пьес Булеза для контральто и шести инструменталистов под общим названием «Молоток без мастера» на стихи Рене Шара. История этого исполнения, вернее, его предыстория, не лишена некоторого «драматизма». Произведение Булеза было включено в программу музыкального фестиваля Международного общества современной музыки, несмотря на решительный протест французской секции этого общества. Борьба за включение пьесы в программу приняла столь острый характер, что западногерманская секция, организовавшая фестиваль на своей территории, постановила — или «Молоток без мастера», или не будет фестиваля. В результате в нарушение устава Общества и против воли французской секции сочинение Булеза все же прозвучало. Предварительный ажиотаж вокруг него, конечно, в немалой степени способствовал его успеху и международному резонансу.

Что же такое «Молоток без мастера»? Содержит ли в себе эта партитура какие-то взрывчатые элементы, способные взволновать слушателя, почувствовать себя у грани, где решаются судьбы современного искусства, где сталкиваются силы старого, уходящего и нового, нарождающегося?

И здесь в основе музыкальной структуры лежит серия, но не на сей раз совершенно растворившаяся в монотоннейшей «полифонии тембров» и сложнейших для изображения на бумаге, но простейших для слуха ритмических комбинаций, бесконечно повторяющихся в бульканьях, клетоте, звонах, посвистах инструменталь-

ного ансамбля, состоящего из флейты, альты, вибратона, ксилоримбы, гитары и огромного набора ударных (литавры, гонги, тамтам, колокола, треугольник, маракас, бубен и другие). Общее звучание, особенно в первых кусках, порой напоминает индонезийский оркестр гамелан, в котором играют люди, не знающие секретов этого богатейшего по тембровым возможностям ансамбля, но применяющих самую примитивную технику в порядке вольной импровизации. Неискушенному слушателю, впервые знакомящемуся с этой музыкой, не придет в голову, что эта «вольная импровизация» в действительности тщательнейшим образом зафиксирована на нотной бумаге и подчинена строгим правилам серийной техники.

Вокальная партия представляет собой обычные для авангардной музыки ходы по нонам, ундецимам, большим септимам и увеличенным квартам:

The musical score consists of three staves of music in 12/8 time. The first staff begins at measure 104 and includes the instruction "plus large ♩ (ca 50-60-70)". It features a "la petite note" (very short note) marked with a triangle and a "tres courte" (very short) note. The lyrics are "J'é - cou - te". The second staff starts with "ralentir" (slow down) and includes a "revenir au T⁹" (return to T⁹) instruction. It features a "presser poco cresc." (accelerate a little crescendo) instruction. The lyrics are "mar - cher dans mes". The third staff also includes a "revenir au T⁹" instruction and a "ralentir" instruction. It features a "f sempre senza dim." (forte always without diminuendo) instruction. The lyrics are "jam - bes la - mer morte".

Между вокальной партией, участвующей в трех номерах цикла, и инструментальной группой нет хотя бы видимости согласия: каждый действует сам по себе,

хотя, повторяю, в нотах все тщательнейшим образом зафиксировано.

Нужно сказать, что в этой большой, длящейся около 25 минут пьесе все же есть какие-то островки красиво звучащей музыки, интересовавшей отдельными тембровыми нюансами. Но в целом «Молоток без мастера» воспринимается как, к счастью, не слишком громкий и не слишком режущий слух звуковой фон, не требующий к себе активного внимания.

В основу вокальных частей «Молотка без мастера» положены три коротеньких стихотворения (предельно «затемненного» содержания) Рене Шара. Стихи эти были написаны в 1934 году в самый разгар его сюрреалистических увлечений. В дальнейшем поэт, как известно, отошел от сюрреализма. В годы немецкой оккупации он был активным участником подпольного движения Сопротивления. В 30-х годах он забавлялся такими стихами:

Красный фургон на краю гвоздя
И труп в корзине.
Крестьянские кони в подкове.
Я мечтаю о голове на кончике моего перуанского ножа.

Это дословный перевод первого стихотворения.
Второе заканчивается так:

...Чистые глаза в лесу,
плача, ищут обитаемую голову.

В книге Голеа эти стихи подняты на необычайную высоту. Бредовые видения, одолевавшие молодого Рене Шара, представляются Антуану Голеа спустя двадцать пять лет после появления этих «демонических» стихов вершиной современной французской поэзии. Он не постеснялся противопоставить их знаменитому циклу патристических стихотворений Луи Арагона «Глаза Эльзы», написанному в годы Сопротивления, снабдив это сопоставление грубым и злобным выпадам в адрес замечательного поэта-борца. На совести Голеа еще много подобных выхонок, в частности в духе самой разнузданной антисоветщины. Мы не знаем, в какой мере Булез

несет за нее ответственность: ведь он в некотором роде соавтор Голеа, поскольку книга написана при его самом непосредственном участии.

«Молоток без мастера» в известном смысле может быть отнесен к переходному периоду в творческом развитии Булеза от тотальной (или «тоталитарной», как шутливо называет ее сам Булез) сериальности «Полифонии X» и «Структур» к свободным формам алеаторического письма, основанного на элементе случайности. Относительный успех «Молотка без мастера» у публики, внезапная перемена отношения к нему со стороны ряда авторитетных французских критиков (в Западной Германии, как мы знаем, Булез уже давно был признан мэтром музыкального авангарда), — все это не могло не сказаться на творческих исканиях молодого композитора. От него ждали «нового слова» — серийная техника, ставшая достоянием сотен «маленьких булезов», уже отживала свой век. К тому же западногерманские авангардисты, еще недавно бывшие начинающими слушателями Кранихштейнских семинаров, к концу пятидесятых годов все больше и больше набирали темп. Особенно бурно рвался вперед молодой композитор Карлгейнц Штокгаузен, свободно усвоивший все премудрости серийного письма, много экспериментирующий в области электронной музыки. Так возникло продолжающееся еще и сегодня отчаянное соперничество двух авангардистских группировок — парижской с Булезом во главе и западногерманской, признанным лидером которой является Штокгаузен.

В одном из концертов «Международного семинара новой музыки» в Дармштадте летом 1957 года пианист Поль Джейкобс дважды сыграл «Klavierstück XI» Штокгаузена. Это была сенсация, невероятно раздутая авангардистской печатью. Пианист играл по нотам, но при втором прослушивании все звучало по-иному: там, где должны были быть быстрые эпизоды, теперь слышались застывшие в каком-то трансе аккорды, вместо затухания звучности в конце пьесы при втором прослушивании гремели взрывы.

Как оказалось, на огромном листе нотной бумаги, стоявшем перед пианистом, было записано девятнадцать небольших фрагментов, которые подлежали «перетасовыванию» в процессе исполнения и по воле исполнителя.

Таким образом, принимая во внимание возможное количество перестановок девятнадцати кусков между собой (астрономическая цифра, исчисляемая в триллионах!), Штокгаузен «обогастил» музыкальное искусство небывалой формой: сколько ни играй — всякий раз получается нечто новое. В качестве основного формирующего фактора отныне выступает случай, элемент непредвиденного, произвольного, действующего по воле жребия (предполагается, что пианист, меняя порядок следования отрывков, темпы, нюансы и динамику, делает это без заранее продуманного плана). Слово «жребий» по-латыни переводится «alea». По-французски «aléa» значит «непредвиденный случай». Так родилась новая, но уже не система, а а н т и с и с т е м а композиции, вернее, декомпозиции, которая вскоре нашла своих адептов и мобилизовала целый взвод музыковедов-теоретиков нового направления, которые как будто всю жизнь только и ждали появления алеаторической музыки.

Только два месяца понадобилось Булезу, чтобы выступить со своим открытием алеаторического метода. В сентябре 1957 Булез играет в Дармштадте свою Третью сонату, представляющую собой его первый шаг в направлении к алеаторике. На месте жестких структур сериализма здесь господствует свобода в выборе чередующихся кусков музыки, широкие возможности исполнительской инициативы в конструировании формы сонаты. Итак, соперничество двух группировок — французской и немецкой — пока завершилось торжеством немецкой, вырвавшейся на два месяца вперед в провозглашении новой «алеаторической эры». Но зато Булез первый выступил с развернутым теоретическим обоснованием новой эстетики и техники. В ноябрьском номере журнала «Nouvelle Revue Française» появилась его статья «Aléa», определившая основные принципы алеаторической музыки.

Обосновывая закономерность алеаторического метода, предоставляющего право исполнителю активно вмешиваться в структуру произведения, перетасовывать его составные части, Булез все же считает необходимым внести ряд ограничений, вводящих этот процесс в известные рамки. Он решительно возражает против метода Штокгаузена, позволяющего исполнителю не только «тасовать» куски его пьесы, но и произвольно менять их

темпы, динамику и прочее. По мнению Булеза, такого рода алеаторизм вреден; он грозит самому существованию музыкального произведения, ибо основан на допуске «случайного по недосмотру». Разработанная Булезом система подразумевает целую шкалу пермутаций, пользуясь которыми композитор, хотя и допускает активное участие исполнителя в конструировании формы пьесы, все же остается «хозяином» своего замысла. Иначе говоря, элемент случайного должен быть «интегрирован в самой структуре», а не превращаться в автоматизм «жребия», возникающего, к примеру, при игре в кости.

Чтобы лучше понять сущность алеаторического метода Булеза, обратимся к его Третьей сонате для фортепиано, а еще раньше прочтем приложенное к нотам пояснение-инструкцию:

«Форманта включает четыре секции. Порядок, следуя которому играют эти секции, циклический, иначе говоря, начинают с какой-нибудь из этих секций, после чего следуют остальные три. Секция, названная «Комментарии», имеет две возможности расположения во время исполнения; избирают одно расположение, исключающее другое. Две секции — «Вводная» и «Комментарии» — содержат обязательные структуры и факультативные структуры: первые напечатаны нормальным шрифтом, вторые — мелким шрифтом. Вторые структуры помещены в скобках — их можно играть или пропускать независимо друг от друга. Указания темпов структур обязательны, их нужно точно соблюдать. Изменения темпа внутри факультативных структур даны в порядке пожелания: их можно интерпретировать свободно».

Таким образом, пианист, имея перед собой текст сонаты, напечатанной на широких листах, — их всего пять, соответственно количеству секций («Комментарии» напечатаны дважды) — имеет право на перестановку четырех секций, ограниченную восемью комбинациями. Порядок возможных комбинаций объявлен на нотах каждой из секций. Затем приходит очередь допустимых автором изменений по воле исполнителя внутри двух секций — «Вводная» (*Parenthèse*) и «Комментарии»: играть куски, напечатанные мелким шрифтом, или их пропускать, наконец — вносить произвольные темповые изменения внутри факультативных, помещенных в скобки

tous droits réservés

Nettement moins lent ♩ = 58-60

105

Libre
ri - tar - dan - do

Tempo
ac - ce - le - ra - a - do

Retenu
pour d

U.C.

458

скими авангардистами, может показаться «консервативной», «половинчатой». То ли дело опыты Джона Кейджа, разбрызгивающего чернила на лист нотной бумаги и затем из этих клякс и точек «воссоздающего» текст фортепианного концерта; либо способ исполнения квартета для деревянных духовых молодого шведа Бо Нильсена: каждый из квартетистов перед исполнением тщательно перетасовывает 20 карточек, на которые нанесен нотный текст; затем музыканты приступают к игре. Тут действительно все подчинено игре случая, решающего и форму и содержание, если эти понятия могут быть здесь уместными.

Булез слишком хороший музыкант и серьезный человек, чтобы унижать себя такими трюками. Он глубоко презирует подобную дешевую спекуляцию на новизне приема, единственной целью которого является попытка вызвать сенсацию.

В основе конструкции Третьей сонаты, которую Булез называет по-английски «work in progress», то есть сочинением, подверженным свободному развитию, лежит принцип «управляемой свободы», найденный Булезом в процессе внимательного изучения книги Жака Шерера, посвященной поэтическому наследию Стефана Малларме.

Ж. Шерер написал труд «Книга» Малларме, который представляет собой скрупулезное воспроизведение в виде книги разрозненных записей поэта, сохранившихся в рукописи, — порой беглых карандашных заметок, отрывочных мыслей, фрагментов из отдельных поэтических строк, с трудом поддающихся расшифровке. Эти записи в тетради поэт вел на протяжении около тридцати лет, возможно, в качестве подготовительного материала к будущей книге о поэзии. Тщательный анализ разрозненных записей дал основание Шереру представить материал в «Книге» Малларме в форме «открытого цикла». «Книга» состоит из подвижных листов, которые читатель может переставлять по своему усмотрению. Поэтому тексты, напечатанные на каждом листе, приобретают каждый раз новое значение, определяемое сочетанием листов. В книге десять листов, количество возможных перестановок, согласно законам математики, как сообщает Шерер, достигает 3 628 800 комбинаций.

Конструктивный замысел Третьей сонаты во многом соответствует «открытому циклу» Ж. Шерера. Но прочтение «Книги» Малларме» внушило Булезу не только идею «work in progress»; оно приблизило композитора к поэзии иной эпохи, вдохновлявшей когда-то Клода Дебюсси и Мориса Равеля. В 1958 году, почти одновременно с Третьей сонатой, Булез начинает работать над циклом песен для голоса и инструментального ансамбля на стихи Малларме, законченным в 1960 году. Цикл «Pli selon pli»¹ имеет подзаголовок «Портрет Малларме». Еще до опубликования всего цикла Булез выпустил в свет в 1958 году «Две импровизации на Малларме», впоследствии включенные в цикл. Первая импровизация написана для сопрано, арфы, вибратона, колокольчиков и большого набора ударных. В исполнении второй, кроме сопрано, участвуют фортепиано, челеста, арфа, вибратон и ударные. Как видно из нотного примера, на волю исполнителей в значительной мере передана метрическая организация пьесы. Каждый инструмент или группа инструментов вступает друг за другом, вслед за голосом певицы, движущимся по целым нотам под ферматой, то есть вне счета:

10/8 V (diminuendo) V V

[Mu -

pp

maracas

Piano

Ped.

Celesta (après le piano)

Vibraph.

Ped.

Harp. (après le Vibraph.)

¹ «Складка за складкой».

не обходится без исполнения его произведений, многие его сочинения записаны на граммофонные пластинки, изданы, широко прокомментированы в специальной печати.

Прекрасный слух, ритмическая организованность, сильная воля способствовали его быстрому выдвижению в качестве дирижера. Начиная с 1963 года Булез все реже обращается к сочинению музыки, почти полностью переключившись на деятельность гастрوليрующего дирижера. Постоянные выступления с исполнением сложнейших партитур современной музыки дали ему большой дирижерский опыт, развили его технику. Сейчас можно говорить о Булезе, как об опытном мастере оркестра, выступающем во многих странах мира с программами из произведений Гайдна, Моцарта, Вебера, Шуберта, Бизе, Дебюсси, Стравинского и многих современных композиторов вплоть до молодых авангардистов-экспериментаторов. Его интерпретация оперы «Воцек» Альбана Берга на сцене Гранд оперá (1963) стала событием артистической жизни Европы.

Заметную роль в развитии модернистских тенденций среди музыкальной молодежи Франции сыграли циклы концертов, организованные Булезом под эгидой театра Мариньи. Начавшиеся в 1954 году по типу авангардистских музыкальных смотров в Дармштадте и Донауэшингене, концерты эти вскоре стали организационным и пропагандистским центром французского авангардизма. За пять лет существования этих концертов в помещении театра Мариньи было проведено 20 вечеров, в программах которых прозвучали сочинения молодых французских авторов, а также Шёнберга, Берга, Веберна, Вареза, Стравинского, Бартока, Мессиана, Ноно, Берио, Штокгаузена. Свои произведения Булез допускал в эти программы весьма ограниченно — за пять лет четыре опуса («Структуры», «Молоток без мастера», сонатина для флейты с фортепиано и Третья фортепианная соната).

Концерты в театре Мариньи постепенно создали свой ограниченный круг постоянных посетителей, составлявших своего рода музыкальную элиту «знатоков и ценителей», безоговорочно принимавших любой эксперимент, любую новинку, преподносившуюся под соусом новейшей эстетики авангардизма. Это было «героическое

время», как любят называть тот период в истории французского авангарда его теоретики и историки. «Героика» проявлялась прежде всего в том, что дело, которым руководил Булез, в основном опиралось на бунтарский энтузиазм молодежи, готовой на материальные жертвы и лишения. Первое время устроителям концертов приходилось сталкиваться с недоброжелательным отношением публики и прессы, выдерживать бурные обструкции аудитории, скандалы.

Но вот пришли перемены. В сезоне 1955/56 года в Париже начала действовать новая ассоциация «Domaine musical», для которой Булезу постепенно удалось найти поддержку в среде богатых меценатов. Финансовое положение «Domaine musical» укрепилось еще больше после того, как Булез добился ежегодной государственной субсидии в сумме 20 тысяч новых франков. В 1964 году был сформирован комитет «Domaine musical», президентом которого стала Сюзанна Тезенас — одна из богатейших женщин Франции, а вице-президентом барон Филипп Ротшильд, имя которого говорит само за себя.

Так «героика» и «романтика» первых лет борьбы авангардистов за признание отошли в прошлое. До 1966 года, когда у Булеза произошел разрыв с Министерством культуры, о чем мы расскажем позже, концерты «Domaine musical» проводились в лучших залах Парижа, в присутствии самой фешенебельной публики, считающей модным поддерживать всякого рода «супер-модерн», в том числе и новую музыку.

К своему сорокалетию в 1965 году Булез пришел признанным лидером авангардизма, пожалуй даже в международном масштабе, причем не только в качестве композитора — создателя нового направления в творчестве, но и как его теоретик, пропагандист, темпераментный защитник-полемист, наконец как педагог, руководитель курса композиции в консерватории швейцарского города Базеля (1960—1963) и семинаров в Дармштадте.

Перу Булеза принадлежит несколько теоретических работ, появившихся во французской и зарубежной периодике, ряд крупных статей в «Музыкальной энциклопедии» Фаскеля (т. I, 1958), десятки полемических выступлений в печати, отличающихся агрессивным тоном по отношению к своим оппонентам.

В конце 1963 года он выпустил в свет книгу «*Penser la musique aujourd'hui*» («Мысли о современной музыке»), в которой собрал свои неопубликованные очерки и лекции, писавшиеся в Дармштадте. Книга представляет значительный интерес и по разрабатываемой в ней теме о современном музыкальном языке, и по ее тактике, направленной острием своим против «племени эпигонов», компрометирующих «идеалы авангардизма».

Здесь, очевидно, невозможно подвергать разбору теоретическую часть книги, названную Булезом «Музыкальная техника», где очень подробно, с привлечением множества нотных примеров обосновывается его новейшая система композиции, опирающаяся на свободные манипуляции в пределах двенадцатитоновой серии, с широким применением сонористических, то есть ударно-шумовых, эффектов.

Во вступлении к книге Булез особо подчеркивает задачу художника «искать дисциплину в свободе и свободу в дисциплине». Очевидно, разработанный им новый метод композиции и должен выполнять эти функции синтеза свободы и дисциплины. Неизвестно, как долго Булез будет отстаивать свое ученье. До сих пор, то есть на протяжении примерно двух десятилетий, он успел уже пройти через три витка «эстетической спирали» — додекафонный, интегрально-сериальный и алеаторический. Надо думать, новаторский зуд и редкие комбинационные способности заставят его еще не раз сменить систему, оставляя предыдущую на потребу тылам авангардизма, о которых он с такой издевкой и злостью говорит в первой главе своей книги — «Общие соображения». Его мысли так метки и убедительны, что я позволю себе процитировать несколько довольно крупных фрагментов из этой вводной главы, представляющей собой своего рода эстетическую декларацию Пьера Булеза второй половины 60-х годов.

Касаясь проблемы эволюции музыкальных стилей, технических приемов и взглядов на искусство, Булез пишет:

«С этой точки зрения, современная музыка, если она окончательно решила проблему своего отцовства, очень далека от того, чтобы допустить обобщающий синтез: с течением времени мы поддаемся гипнозу каких-то проблем, обстоятельств. Практически можно «датировать»

определенное число партитур, — несомненно эпигонских, — соответствующих характеру предубеждений, которые на них воздействуют, искушениям, которым они поддаются, неистовству, которое их охватывает. Следует опасаться того, что все это окажется не чем иным, как неопределенной групповщиной, породившей эти различные установки. Вспомним грозные и периодические эпидемии: были годы цифрованных серий, серий новых тембров, входивших в повседневное потребление, серий координированных темпов; были годы стереофонические, годы действия. Были годы алеаторические; сейчас уж можно предвидеть годы бесформенности («informal»): это словечко принесет удачу!

Пусть никто не заподозрит меня в ведении слишком легкой полемики, ибо все эти аргументы имеются в изобилии, а таланты — подражательные и мелкотравчатые. По этой причине я их и не называю по именам. Ограничусь лишь констатацией того, что любая группа людей, а особенно такая ограниченная, как группа композиторов, легко порождает переменчивый фетишизм: чисел, больших чисел, пространства, бумаги, графизма (а также заборных надписей), пси- и непсихологизма, информации, действия — а в качестве следствия — реакции!..

На досуге можно провести сопоставление мыслительных способностей подобных эпигонских группировок с мышлением «примитивных племен»: те же рефлексy по отношению к фетишам, которым они поклоняются. Рассказывают, что некоторые африканские племена в случае, если избранный идол не оказал услугу, которую от него ожидали, он подвергается порке или его разбивают и выбрасывают на свалку... чтобы начать искать другого идола, предположительно более услужливого. Племя эпигонов делает то же самое: оно жадно набирается на определенные технические средства, не зная их происхождения, не ощущая в них необходимости, ибо это племя чуждо руководимым логикой мыслям. Оно применяет эти средства, руководствуясь стандартом, и затем, быстро исчерпав все привлекательные свойства этих средств, не будучи в состоянии постигнуть их внутреннюю сущность, бросается на поиски новой кислородной подушки, чего бы это ни стоило. Муравейник только и ждет удара палки, который его растревожит и

вызовет суматоху. Надо думать, подобная практика, говоря грубо, скорее свидетельствует о борделе мыслей, чем о творчестве...»¹

В этих злых и едких словах, обращенных к племени эпигонов авангардизма, нельзя не почувствовать душевной тревоги главного апостола этого течения, ощутившего, возможно, и свою ответственность в этой свистопляске непрерывных шатаний от одного модного стиля к другому. Впрочем Булез готов примириться с «эпигонизмом» как с неизбежным злом. Это явление он готов рассматривать в качестве «самой острой критики» ошибок, совершаемых подлинными мастерами, как зеркало, в котором отражаются все недостатки движения.

Приведем еще один фрагмент из книги Булеза:

«Можно очень ясно представить, как эволюционировала ситуация. Когда мы начали применять серию ко всем элементам композиции, мы очертя голову набросились на цифры, перемешивая математический и элементарно арифметический коктейль. Теория пермутаций, как ее применяет серийная музыка, не относится к очень сложной области математики — достаточно перечислить Паскаля, чтобы в этом убедиться и дать себе отчет, что наши вычисления и системы представляют собой весьма скромные умозрительные построения, ограниченные узкой задачей. Кроме того в силу заранее организованного (*préorganisé*) и «предвынужденного» (*précontraindre*) материала композиторы впадают в полнейший абсурд: многочисленные таблицы распределения вызывают необходимость коррекционных таблиц в соответствующем количестве. Отсюда — баллистика нот. Чтобы попадать безошибочно, нужно все время уточнять! Разнообразные отправные сетки должны прилагаться к «идеальному» материалу... без заботы о возможных случайностях — недостойное занятие, во что бы оно ни выливалось: ритмическая организация игнорирует осуществимые метрические соотношения, тембровые структуры плюют на регистры и технические возможности инструментов, не считаясь с динамикой...»².

Если это сказано в порядке самокритики (вспомним «Структуры» и «Полифонию Х»!), то надо признать вы-

¹ Pierre Boulez. *Penser la musique aujourd'hui*, p. 16—18.

² Там же, стр. 22.

сокую принципиальность автора. Однако эти справедливые критические замечания он навряд ли относит к себе. А впрочем, послушаем дальше:

«...Произведения этого периода демонстрируют крайнюю жесткость регламентаций во всех областях письма; элементы, забытые композитором в процессе распределения «сетки», и действия его магической палочки яростно брыкаются против навязанного им странного и враждебного порядка. Они по-своему мстят за себя: сочинение не получает необходимого единства, оно плохо звучит; его агрессивность не всегда по воле автора.

Ему, зажатому в шипы железного ошейника, трудно не почувствовать себя игрушкой закона больших чисел. В конечном итоге любой выбор имеет относительную значимость, сводясь к манипуляциям случайными числовыми группами. Эти действия можно определить как перемещения на основе чисел; причем, композитор уклоняется от своей ответственности перед определенным выбором, отдаваясь во власть цифровой организации, в данном случае бессильной. В то же время он чувствует себя стесненным такой системой в том отношении, что она его принуждает подчиняться абсурдности.

Как же можно реагировать на такую крайнюю ситуацию? Двойко: либо уничтожить эту систему изнутри и не требовать от чисел больше того, что они могут дать — иначе говоря, очень мало, — либо безответственно уклоняться от трудностей, оправдываясь психологическими или парапсихологическими соображениями достаточно банального свойства. Второй путь, понятно, более соблазнительный, поскольку он требует минимум усилия и воображения.

Под новым предлогом оправдывается дилетантизм, поддерживаемый своеобразным пактом или договором, возобновляемым при помощи лени ума, интеллектуальной несостоятельности. Этот дилетантизм кое-как укрепляют при поддержке самых истасканных и дешевых мифов романтизма: восстанавливается примат «фантазии», «вдохновения»; композитор отдается во власть поглощающего, захватывающего события, открытия. Какой странный парадокс! Это зарождение «свободы» таит в себе ту же самую идеологию, которая свойственна злейшим хулителям современной выразительности!

...Задыхаясь в закрытой тюрьме чисел, композиторы бросаются к выходу; и тогда хорош первый подвернувшийся случай, и тогда все разрешено, включая эксгибиционизм — самый глупый, самый вульгарный! Думают ли таким образом избежать встречи с единственной реальностью? И что может означать этот всеобщий отпуск, эти большие каникулы мысли, если не бегство от ответственности?»¹

Нельзя не признать, — острые критические замечания Булеза, высказанные с полным знанием предмета, безошибочно бьют в точку. Это его выступление, как и многие его устные высказывания, вызвало бурю негодования в международной авангардистской среде. Конечно, не было недостатка в язвительных советах со стороны обиженных — «врачу, исцелися сам». Отношения внутри лагеря авангардистов, и раньше не отличавшиеся миролюбием, теперь вовсе обострились. Булеза обвиняли в «измене идеалам авангардизма», в «попытке реставрации старых порядков», в «бонопартизме».

Тем не менее автор «Молотка без мастера» сумел сохранить позицию лидера музыкального модерна, вдохновителя и главы концертов «*Domaine musical*». Объясняется это прежде всего чисто человеческими качествами Булеза, его умом, необыкновенной энергией, смелостью, переходящей нередко в дерзость, полемическим талантом.

Чтобы дописать набросок портрета Пьера Булеза, остается рассказать о его столкновении с тогдашним министром культуры Франции Андре Мальро, закончившемся решительным разрывом Булеза с музыкальными учреждениями Парижа и переездом в Западную Германию на постоянное (?) жительство. Непосредственным поводом для конфликта послужило создание при Министерстве культуры Генерального музыкального управления, перед которым стоит задача оздоровления музыкальной жизни страны, разработки мер по упорядочению музыкального образования, концертной деятельности, материального положения композиторов и музыкантов-исполнителей. А. Мальро назначил начальником этой Генеральной дирекции композитора Марселя Ландовского, до того занимавшего пост главного ин-

¹ Там же, стр. 23, 24.

спектора по вопросам музыкального образования. Членами дирекции по назначению министра стали Дариус Мийо, Анри Сеге, Жак Шайе и Пьер Шеффер.

Немедленный отклик на это решение последовал со стороны Пьера Булеза, занявшего враждебную позицию по отношению к новому учреждению и, особенно, — к его шефу композитору М. Ландовскому.

В журнале «Le Nouvel Observateur»¹ появилось открытое письмо Булеза, выражающее яростное несогласие с новыми назначениями и озаглавленное «ПОЧЕМУ Я ГОВОРЮ НЕТ МАЛЬРО?»

В своем отклике Булез называет решение Мальро о создании дирекции и назначении ее руководства «непродуманным, безответственным и непоследовательным». Булез отказывается признать Ландовского и Шайе, ибо, как он заявляет, «эти музыканты уже давно зарекомендовали себя крайними реакционерами. Не вижу почему и по чьей милости они вдруг отрекутся от своего врожденного консерватизма, встав во главе организации по управлению французской музыкальной жизнью. Можно быть уверенным, что они для своей безопасности будут придерживаться линии запыленного академизма. Вот почему я говорю Мальро — НЕТ».

Булез принял далеко идущие решения. Он заявил о своем решительном отказе сотрудничать со всем, что в той или иной мере зависит от официальных музыкальных организаций во Франции:

«Я объявляю забастовку перед лицом всего, что является официальным музыкальным организмом во Франции... Ни для кого не секрет, что я уезжаю в Германию, не имея возможности получить во Франции то, что облагодадо бы известным масштабом и размахом».

Выступление Булеза вызвало множество откликов в печати. Нашлись музыканты, занявшие позицию безоговорочной поддержки Булеза. С другой стороны, его вызывающее письмо, а самое главное, его решение переехать в Западную Германию вызвало возмущение многих видных французских композиторов и музыкальных критиков. С решительным осуждением Булеза выступил Дариус Мийо. Известный критик Кларендон назвал методы, которыми пользуется Булез в своих попытках опо-

¹ 1966, 25 мая — 31 мая, № 80.

рочить Ландовского и Шайе, «гитлеровскими», а музыкальный обозреватель газеты «Combat» Жан Амон откликнулся на письмо Булеза гневной статьей, озаглавленной: «Прощайте, герр Булез!»

Булез выполнил свою угрозу и покинул пределы Франции, избрав местом жительства Баден-Баден, а с 1969 года — Нью-Йорк и Лондон.



Один из немногих представителей французского музыкального авангарда, идущий своим, независимым от Булеза путем, — изобретатель «конкретной музыки» Пьер Шеффер (род. 14 августа 1910 г. в Нанси). По профессии инженер-акустик, Шеффер с 1934 года работает в системе французского радиовещания — первоначально в Страсбурге, а с 1936 года в Париже. В период нацистской оккупации Шеффер был одним из организаторов подпольных радиопередач Сопротивления. С его помощью французским патриотам удавалось вести передачи не только важнейших сообщений антигитлеровского фронта, но также — стихов и песен, звавших народ Франции к борьбе против ненавистных оккупантов. Позже, в послевоенные годы, экспериментируя с различной звукоаппаратурой, Шеффер пришел к интересным акустическим эффектам, к созданию новых звучаний, которые он первоначально записывал на грампластинки. Опыты эти долгое время оставались чисто лабораторными, пока в практику радиовещания не была введена запись на магнитную ленту. Именно тогда у Шеффера зародилась идея «конкретной музыки».

Идея эта тогда, как говорится, носилась в воздухе. Независимо друг от друга, эксперименты такого рода велись в США и в Западной Германии. А еще раньше, в начале XX века, опыты шумовой музыки проводились итальянскими футуристами Руссоло и Маринетти в Италии и во Франции, Йоргом Магером в Германии¹.

¹ Футуристы изобрели для этой цели специальные шумовые инструменты — «гремящие», «хрипящие», «скрипящие», «визжащие», «хрюпящие» и прочее. Магер извлекал «космические звучания» при помощи специальной аппаратуры с электроустройством — «сферофон». Однако творцы шумовой музыки той поры не располагали еще магнитофоном с его широкими возможностями записи, модификации и воспроизведения любых звуков.

Однако именно Пьеру Шефферу удалось не только создать при помощи нескольких молодых французских музыкантов любопытные образцы записи «шумомузыки», но и разработать теорию, методiku, технологию и эстетику нового течения.

Конкретная музыка существует только в форме магнитной или граммофонной записи и не может быть зафиксирована предварительно на бумаге, подобно обычной музыке¹. Материалом, которым может оперировать композитор, приступающий к работе над «конкретной пьесой», служит ничем не ограниченный мир звукошумов, которые чаще всего подвергаются самым неожиданным изменениям — смешиваниям различных тембров, искажениям вследствие движения ленты в обратном направлении, усилениям и ослаблениям силы звука, ускорениям, замедлениям и так далее. Все это легко доступно при довольно элементарных манипуляциях с магнитофонной аппаратурой. Как пишет сам изобретатель этой музыки, процесс ее создания заключается: а) в отборе предварительно заготовленных на магнитной ленте «звучащих предметов» (скажем, удары литавр, там-тама, журчание воды, треск разбиваемого стекла, крик человека, жужжание пчелы); б) в комбинировании этих звуков, определении их длительности, смешивании тембров, искажении звучаний, темповой модификации.

Оба процесса, по мысли Шеффера, открывают широкий простор для фантазии композитора, для выражения своего внутреннего мира. Особенно важным Шеффер считает первую стадию композиции — отбор из «коллекции звуков», которой располагает данная студия конкретной музыки. Перефразируя известную поговорку, он бросает такой лозунг: «Скажи мне, какими звучащими предметами ты пользуешься, и я тебе скажу, какое произведение ты создашь».

С годами Шеффер и другие «конкретники» усовершенствовали аппаратуру, ввели специальные машины — фоногены, — научились пользоваться различными звуко-

¹ Известны попытки нотной записи конкретных пьес, например страничка, набросанная рукой Оливье Мессиана, названная им «*timbres durées*», где применены некоторые нотные символы, по которым затем была сделана магнитная запись звуков падающей капли воды, стука деревянной колотушки, малого барабана и китайского гонга. Но это исключение из практики.

фильтрами, звукоизмерительными приборами, подробно разработали самую технику заготовки «звуковых предметов» и применения этих «предметов» в композиции. Основной единицей распределения звуков во времени при этом служит миллиметровая или сантиметровая шкала, прилагаемая к магнитной ленте (столько-то сантиметров звучит определенный звукообъект, на таком-то отрезке вступает следующий и так далее). Подобная система вполне естественно вовлекает в процесс составления пьесы элементы числового порядка, позволяющие решать любую задачу с максимальной точностью. Таковы технические основы конкретной музыки.

Конечно, само по себе изобретение конкретной музыки не составляет конкуренции «музыке музыкальной», то есть основанной на звуках музыкальных. Можно даже найти немало областей для применения этих звучаний с большим эффектом — кинематограф, оформление драматических спектаклей, пантомим и других. Однако Пьер Шеффер — темпераментный и целеустремленный борец за свои идеи — не соглашается на столь скромную роль в применении своего изобретения. Ему оно представляется явлением самостоятельного художественного значения. В его мечтах конкретная музыка должна, если не вытеснить окончательно музыку обычную, создаваемую на основе музыкальных звуков, то во всяком случае занять главенствующее место в современном искусстве композиции.

Правда, на протяжении двадцати лет эстетические установки и технология конкретной музыки претерпели значительную эволюцию. От первоначального утверждения шума как основного строительного материала нового искусства, Шеффер прошел через ряд этапов к поискам синтеза звуков музыкальных и шумов. В этих экспериментах Шеффер и примыкающая к нему группа композиторов — Пьер Анри, Бернар Пармежиани, Франсуа Бэйль, Люк Феррари, Франсуа Маш — стремятся к экспрессивному звукотворчеству, к своего рода шумо-музыкальной драматургии. В своих опытах они нередко прибегают к комбинированию звучаний человеческого голоса, музыкальных инструментов, шумовых эффектов.

Эстетико-философское обоснование и технологию нового метода композиции Пьер Шеффер изложил в ряде обширных литературных выступлений — статьях, книгах,

рефератах. Согласно его теории, преимущество конкретной музыки перед музыкой обычной — в безграничном разнообразии строительного материала, который композитор может черпать из окружающего нас мира звуков.

В 1951 году по инициативе Шеффера при Французском радио была создана богато оборудованная экспериментальная студия, в которой и ведутся работы по записи конкретной музыки. Наряду с молодыми экспериментаторами в Группу исследований конкретной музыки, возглавляемую Шеффером, первоначально вошли и некоторые композиторы старшего поколения, далекие от крайностей авангардизма, такие, как Анри Сеге, Оливье Мессиан, Дариус Мийо, Анри Барро, Андре Жоливе, Анри Дютийе. Участие этих мастеров в работах Группы объясняется прежде всего их естественным интересом к новым акустическим и тембровым средствам конкретной музыки. С помощью специалистов, работавших в Группе, эти композиторы приготовили несколько экспериментальных записей, выполненных в «конкретной технике» («Сонная река» Мийо, «Тембро-длительности» Мессиана, «Три сентиментальных аспекта» Сеге и другие). Однако, испытав однажды эти новые средства, никто из них, кроме Мессиана, не считал возможным всерьез поддерживать теории Шеффера, определяющего значение конкретной музыки как «поворотного пункта» в истории музыкального искусства.

За годы существования конкретной музыки Шеффер и его соратники организовали множество радиопередач и концертов, на которых звучали записи их произведений. Шеффер провел немало демонстраций своего изобретения на международных фестивалях новой музыки, на специальных конференциях и семинарах.

В 1959 году в Париже состоялась Международная конференция по конкретной и электронной музыке, на которой с докладами и демонстрацией записей выступали члены Группы по исследованию конкретной музыки во главе с Пьером Шеффером. Наконец, энергии и организаторским способностям Шеффера мы обязаны появлению в 1959 году двух больших пластинок, на которых записаны почти все произведения, перечисленные в каталоге конкретной музыки на 1957 год. А в 1967 году под редакцией и с обширными комментариями Шеффера вышли еще три пластинки «Сольфеджио звуковых

предметов» («Solfège de l'objet sonore»), представляющие собой запись различных образцов конкретной музыки, систематизированных в виде своего рода руководства-каталога. Прослушивание пластинок дает полное впечатление о характере и особенностях этого необычного искусства звуковых комбинаций.

Если в отдельных опытах чувствуется стремление авторов найти какой-то выразительный образ, то подавляющее большинство образцов конкретной музыки, порой снабженных претенциозными названиями («Фугасная батарея», «Железнодорожный этюд», «Астрология», «Таутология», «Покрывало Орфея» и другие), может вызвать лишь чувство элементарного любопытства, которое, впрочем, остывает уже через несколько минут прослушивания. При всем, казалось бы, беспредельном разнообразии возможностей комбинирования шумов авторам этих опытов не удалось приготовить ни одного по-настоящему впечатляющего и оригинального музыкально-шумового номера. Монотония и однообразие приемов искажения «звучащих предметов», нередко сочетающиеся с озорством, чаще всего сводят на нет художественный смысл произведения. Исключением, пожалуй, является весьма экспрессивная и с большой выдумкой сделанная «Симфония для одного человека» Пьера Шеффера и Пьера Анри — любопытный опыт синтеза различных шумов, музыкальных звуков и человеческих голосов, выкрикивающих непонятные, но интонационно выразительные слоги, хихиканье, стоны, вздохи и прочее.

Последние изыскания Шеффера и его группы направлены на разработку и упорядочение средств конкретной музыки и методов обращения с звучащей материей. Этим проблемам посвящена большая книга П. Шеффера «Трактат о музыкальных предметах» («Traité des objets musicaux»), вышедшая в Париже в 1966 году. В ней 670 страниц, 37 глав, на протяжении которых автор подробно и обстоятельно раскрывает все стороны проблемы — с позиций акустики, математики, морфологии, типологии, философии, эстетики. В качестве приложения к книге выпущены в 1967 году уже упоминавшиеся три пластинки с звуковыми примерами.

Трудно принять утверждение Шеффера о решающей роли «звучащих предметов» в развитии музыкальной культуры человечества, в композиторском творчестве. Но

нельзя, однако, без известного уважения отнестись к его твердой вере в правоту своего дела, к его неутомимой и целеустремленной деятельности изобретателя, теоретика, пропагандиста-организатора и темпераментного полемиста.

В течение ряда лет Шеффер и его группа привлекали внимание французской музыкальной общественности, составляя известную конкуренцию композиторам серийного и алеаторического лагеря. В 1951—1952 годах Пьер Булез проявлял интерес к изобретению Шеффера и даже сотрудничал с ним. Однако лидер серийно-алеаторического направления не мог долго пребывать на положении второго лица в Группе по исследованию конкретной музыки. Между ним и Шеффером произошло столкновение, закончившееся уходом Булеза и полным разрывом с идеями конкретной музыки.

•

Почти одновременно с изобретением Шеффера в Западной Германии появляется новинка—электронная музыка. Как и ее французская «конкретная» сестра, она также полностью исключает участие исполнителей в воспроизведении звучания, уступая эти функции магнитофонной ленте или граммофонной пластинке. Однако, в отличие от конкретной, электронная музыка использует не обычные звуки, окружающие человека, а звучания электромагнитных волн, извлекаемых композитором непосредственно из специальной аппаратуры. Главным теоретиком этого направления становится Герберт Эймерт, наиболее активным композитором, работающим в электронном стиле—Карлгейнц Штокгаузен. Между двумя группами—«конкретной» и «электронной»—возникает острое соперничество, вызывающее не только теоретические споры о преимуществах и эстетических достоинствах каждой системы, но и личные столкновения между их лидерами—Шеффером и Штокгаузеном. Эта вражда между собой главных идеологов и практиков лагеря авангардизма характерна для всего движения: Булез весьма воинственно настроен против Штокгаузена и Шеффера, Шеффер—против Штокгаузена и Булеза. Все вместе они—против Яниса Ксенакиса, о котором нам предстоит рассказать, и который, в свою очередь,

не остается в долгу, остро критикуя и серийников, и алеаториков, и конкретников, и электронников.

Грек по происхождению, Янис Ксенакис (род. 22 мая 1922 г. в г. Брайла, Румыния) с молодых лет постоянно живет в Париже. По профессии он архитектор и математик, в течение многих лет ближайший сотрудник мастерской архитектора Ле Корбюзье. Испытывая живой интерес к музыке, Ксенакис в тридцатилетнем возрасте начал изучать музыкальные дисциплины под руководством Мессиана и Мийо. Его ранние опыты в композиции относятся к 1954 году. С первых же шагов на этом поприще он задумал провести коренную реформу в технике композиции и в философско-эстетических взглядах на музыку. С его точки зрения, музыка — это наука, причем наука, основанная на точных и непреложных законах математики, на философии и эстетике чисел. В своих исканиях новых путей развития музыки Ксенакис исходит из учения Пифагора, Платона, Аристоксена и других греческих философов. Он провозглашает необходимость строгой «формализации и аксиоматизации» творчества, призывает к поискам «архитектурной, числовой логики» строения музыки. В этом Ксенакис видит задачу нашего поколения композиторов, эти принципы он отстаивает своими теоретическими работами, своими произведениями.

В исканиях Ксенакиса с наибольшей рельефностью проявляется характерная для современного западного искусства тенденция — приблизить художественное творчество к завоеваниям современной научно-технической мысли, внести в него новые элементы, соответствующие уровню науки и техники XX столетия. С этой целью Ксенакис широко прибегает не только к использованию математических принципов развития музыкального материала, но и к прямому содействию электронной вычислительной техники.

Он называет свою музыку «стохастической», то есть основанной на математической теории вероятностей. В пространственных пояснениях к своим партитурам Ксенакис приводит сложнейшие алгебраические формулы, вычисления «модулей совпадаемости» элементов звуковой структуры и прочее. Ко всем этим данным он рекомендует приложение комбинационной логики, связанной с топологией и геометрией. «В этом направлении,— пишет

Ксенакис,— необходимо применение счетной линейки и вычислительных машин».

Естественно, что поборник такого рода эстетики не может принять алеаторические принципы творчества, выдвигающие на первое место «игру случая». Ксенакис пишет:

«Музыкальная мысль была и остается далеко позади мысли математической и физической; поэтому лишенный этого понимания авангард является кастрированным... Таким образом, все так называемые «открытые, мобильные, алеаторические, графические формы» — этикетки, порой претендующие на авангардность, но как незаконные, — не должны приниматься в расчет».

В июле 1955 года Ксенакис опубликовал в «Gravesaner Blätter» своего рода манифест под заголовком «Кризис серийной музыки», в котором выступает против попыток французских серийных композиторов во главе с Булезом вдохнуть жизнь в отмирающую додекафонию.

Одно из первых исполненных сочинений Ксенакиса — пьеса для шестидесяти одного инструмента с довольно зловещим названием «Метастаз» (1954). Состав оркестра обычный, однако методы его использования необычны: каждый из шести десятков инструментов исполняет самостоятельную партию; струнные почти все время играют либо *pizzicato*, либо смычком за подставкой, извлекая звуки неопределенной высоты. Автор явно стремится к сонористическим эффектам, используя специальные способы звукоизвлечения у струнных, разнообразные сурдины у медных, широкий набор звенящих и стучащих ударных. Слушатель, не знающий теоретической подоплеки этого сочинения, не сможет обнаружить в его звучании какой-либо закономерности, внутренней логики развития.

Чаще всего это огромные растянутые *crescendo* от *pppp* до *ffff*, заполненные бесконечными глиссандо по неопределенным тонам, щелчками, звоночками. После нарастания такой шумовой волны приходит постепенное затухание. Лишь в одном маленьком эпизоде мы слышим несколько робких фразок скрипки соло (на сей раз смычок ведет по струнам более или менее нормально). Затем — опять неясный шумовой фон.

Музыка «Метастаза» действительно как-то соответствует своему названию. Будто тяжелый недуг поразил

разрозненные, бесформенные обрывки музыкальных фраз и шумов, приведя их к полному распаду в конце пьесы, завершающейся постепенным и долгим *morendo*, до полного истаивания звучания...

Непонятна только связь этой распадающейся звуковой материи, со стройной на бумаге (я принимаю стройность на веру, ибо ни одна из алгебраических формул Ксенакиса мне не доступна) системой, основанной на каких-то сложнейших законах больших чисел.

Еще трудней установить закономерности в оркестровой пьесе «Питопракта», впервые исполненной в Мюнхене в 1957 году под управления Германа Шерхена. Здесь предпосылкой служит математическая теория вероятностей, а также приемы «грануляции» звуковой материи «на всю широту звукового спектра, согласно закону больших чисел Лапласа — Гауса, Максвелла — Больцмана, Пирсона и Фишера». Это определение взято мной из авторского пояснения к пластинке, на которой записана «Питопракта». В другом пояснении автор говорит о непосредственной связи своей музыки с теорией газообразования Больцмана — Максвелла.

Используя оркестр из 46 струнных, двух тромбонов, ксилофона и деревянной коробочки, Ксенакис делает все, чтобы приблизить его звучание к чисто шумовым эффектам, свойственным конкретной музыке. Мы слышим разнообразные шорохи, поскрипывания, щелчки, изредка легкое повизгивание скрипок (за подставкой, конечно), частые глиссандо по неопределенным ступеням у струнных и тромбонов. Трудно поверить, что весь этот шумовой хаос строго организован по «стохастической системе».

На пластинке, недавно выпущенной в Париже, записано еще одно сочинение Ксенакиса, также воплощающее идею стохастики — «Эонта» для фортепиано, двух труб и трех тромбонов (1964). Как сообщает автор, партия солирующего фортепиано была скалькулирована на электронно-счетной машине IBM 7090.

Пьеса длительностью около 20 минут представляет собой бесформенное и беспомощное «ковыляние» по клавишам, время от времени прерываемое резкими воплями труб и тромбонов. Изредка намечаются проблески организованности у медных. Но это лишь несколько нечетких шагов, а затем опять неясный хаотический гул

и «ковыляние» фортепиано. Очевидно на сей раз все претензии мы должны предъявлять к машине IBM 7090, допустившей какие-то просчеты в калькуляциях. (Кстати, автор приводит адрес этой машины, пребывающей на Вандомской площади в Париже.)

Обращение к вычислительной машине для создания «Эонты» — не первый опыт Ксенакиса в этом направлении. Еще в 1962 году та же IBM 7090 выполнила для него большую работу по определению «параметров интервалики, темпов и динамики» для двух пьес ST/4-1, 030762, «Морсима — Амурсима» и ST/10-2, 080262, «Морсима — Амурсима». Сам композитор при этом ограничился скромной задачей: он программировал лишь «спецификацию длительностей и плотности звуковых событий». Обе пьесы впервые исполнялись в Греции 16 декабря 1962 года в помещении Технологического института в Афинах. Что означает «Морсима — Амурсима», мы не знаем. А буквенно-числовые символы расшифровываются довольно просто: «Стохастическая музыка для четырех исполнителей № 1, написанная 3 июля 1962 года», и «Стохастическая музыка № 2, написанная 8 февраля 1962 года».

На международных фестивалях новой музыки постоянно фигурирует стохастическая музыка Ксенакиса, являясь своего рода приманкой для туристов, нередко падких на экзотику и сенсацию. Это обстоятельство стимулирует изобретение все новых и новых приемов организации музыкального материала.

Так, в 1963 году для очередного музыкального фестиваля в Венеции Ксенакис сделал пьесу «Стратегия». Замысел ее заключается в своеобразном спортивном матче двух оркестров и двух дирижеров, выполняющих запрограммированное задание в отношении длительности и силы звука. Стратегические пункты, на которых сталкиваются соревнующиеся силы, определяются ферматами в конце каждого из девятнадцати разделов пьесы. Судьей в этом матче является публика, участвующая в исполнении подбадривающими криками. Как считает автор, степень напряженности этих воплей аудитории входит «стохастическим фактором» в структуру пьесы.

В то время как Булез и Шеффер смогли увлечь своими теориями и открытиями две самостоятельные и враждующие между собой группы молодых музыкантов, у

Ксенакиса нет прямых последователей. Объясняется это, очевидно, тем, что владение «стохастическим методом», если принимать его всерьез, требует знания высшей математики, что довольно редко в композиторской среде. Однако некоторые его приемы использования симфонического оркестра в качестве источника шумовых эффектов нашли своих последователей и продолжателей в Польской Народной Республике, в Японии и США.

Можно ли считать, что Булез, Шеффер и Ксенакис выступают как подлинные выразители творческих тенденций современной французской композиторской молодежи? Если судить по общественному резонансу на их творческую и исполнительскую деятельность, то следует ответить положительно. Помимо активнейшей пропагандистской деятельности самих лидеров, вокруг их имен, их идей и сочинений усилиями многих критиков создается героический ореол борцов за новое искусство, смело пролагающих пути в будущее музыки. Десятки книг, сотни статей в специальной и общей прессе, широкая поддержка Радио, нотных издательств, граммофонных фирм, международные фестивали современной музыки, специальные семинары для молодежи — все это направлено на укрепление авторитета авангардистского движения и прежде всего его вождей. Каждое новое произведение, созданное Булезом и его последователями, — событие в понимании авангардистской критики. Каждый новый эксперимент Шеффера или Ксенакиса — «смелый шаг», «прогресс», «открытие». Мы уже говорили о том, что безоговорочная поддержка музыкального авангарда стала модой и в кругах «великосветского» парижского общества.

Перед молодыми французскими музыкантами, оканчивающими курс обучения композиции в Парижской консерватории, где, кстати сказать, они получают солидную сумму знаний по всем основным дисциплинам, встает неизбежный вопрос — какой выбрать путь, как проявить себя в творчестве, наконец, как обеспечить себя материально? И здесь молодой композитор, внимательно присматривающийся к жизни, почти неизбежно подвергается искушениям авангардисткой пропаганды, твердящей ему о «прогрессивности и новаторстве», «современности и научности», «дерзости и антитрадиционализме» новой музыки. Соблазны слишком велики, и большинство всту-

пающих в жизнь композиторов вольно или невольно поддается им. Лишь немногие находят в себе силы и художническую волю противостоять зовам авангардистских сирен и искать иные пути. Сегодня эти музыканты в тени. О них мало говорят на страницах печати и по радио, их сочинения редко фигурируют в программах современной французской музыки на международных фестивалях. Очевидно, время решит кто был прав — модные мэтры авангардизма, чуть ли не ежегодно меняющие свои стилистические и технологические методы, либо сегодня еще мало кому известные молодые ищущие художники, понимающие свою ответственность перед обществом, перед французской музыкой.

Музыкальный авангард во Франции и в других странах — явление далеко не однородное по своим технологическим, стилистическим и эстетическим «показателям». Единственный признак, объединяющий «неосериалистов», «алеаториков», «конкретников», «сонористиков», «электронников» в единую группу авангарда, это дружное отрицание всего, что связано с традицией, народностью и, главное, с идейной содержательностью музыкального искусства.

Международный музыкальный авангард питают корни воинствующего буржуазного индивидуализма, противопоставляющего «свободную» личность художника обществу, игнорирующего политические события времени, борьбу человечества за социальную справедливость, за мир. В обширном каталоге произведений авангардистских композиторов за последние 20 лет не найти ни одного хотя бы и а з в а н и я, как-то связанного с современной жизнью человечества. Единственным исключением является список работ итальянского композитора Луиджи Ноно, пытающегося выразить средствами серийной техники большие темы современности — борьба против фашизма и поджигателей новой войны, движение народов против колониализма и милитаризма, утверждение идей революционного преобразования общества. К сожалению, благородные побуждения Ноно, несмотря на всю искренность его исканий, остаются «вещью в себе», ибо сковывающая вдохновение серийная техника вступает в непримиримое противоречие с задачей художника — донести до слушателя мысль, увлечь его силой творческого воображения.

В западной музыковедческой литературе уже не раз указывалось на необычайно быстрое постарение авангардистских теорий и творческих достижений. Известный западногерманский музыкальный писатель и философ Теодор Адорно уже в 1956 году выступил со статьей «Постарение новой музыки», наделавшей в свое время много шума в модернистских музыкальных кругах и навлекшей на Адорно грозный гнев теоретиков авангарда. И все же факт налицо. То, что еще вчера казалось очень новым, дерзким, сегодня уже представляется потускневшим, немодным, «общим достоянием».

Стареют, конечно, не только идеи и системы, но и люди, придумавшие эти системы. Недавно молодой Булез уже отметил свое сорокалетие. Шеффер приближается к шестидесяти годам. Ксенакису давно перевалило за сорок. Годы идут, а весь актив французских авангардистов в «музыкальном выражении» имеет все еще чисто экспериментальный интерес, причем с годами острота этого интереса ослабевает. Есть ли смена у «постаревших» лидеров авангарда? Последователи имеются в изобилии, но самостоятельно мыслящих, обладающих действительно новаторским духом художников что-то не видно.

Усилиями некоторых музыковедов искусственно выдвигаются имена молодых или относительно молодых композиторов — Жана Барраке (род. 1928), Люка Феррари (род. 1929), Жана Клода Элуа (род. 1938), Мишеля Фано (род. 1929), являющихся последователями Булеза и Шеффера.

Музыкальный критик Андре Одей счел возможным в своей книге о современной музыке «После Дебюсси»¹ уделить Жану Барраке даже целую главу (65 страниц), в которой в явно рекламных целях позволяет себе провозглашать молодого, еще очень скромно пока проявившего себя композитора прямым продолжателем Бетховена и Дебюсси, называть Барраке гением, новатором, положившим начало «новой эре в музыке». Многочисленные нотные примеры из нескольких его произведений, написанные в обычной серийной манере, говорят о Барраке скорее как о типичном эпигоне Булеза.

¹ André Hodeir. *Since Debussy: a view of contemporary music*. New York, 1961.

Во французской печати нередко можно встретить выражение «авангардный конформизм», иначе говоря, благонамеренное приспособленчество к авангардистским установкам. Этим грехом страдают многие представители новейших течений в искусстве. В какой-то мере их понуждает к этому сама практика. Отвергать идеи авангарда это значит быть зачисленными стараниями его апологетов в разряд отсталых ретроградов, быть сброшенными со счетов современного искусства.

И все же, как мы знаем, находятся достаточно принципиальные и смелые люди, честные художники, которые разрывают путы «нового конформизма», несомненно еще более губительного, чем конформизм академический.

Напомним читателям о своеобразном бунте против авангардного конформизма одаренного композитора Жака Бондона (род. 6 декабря 1927 г.). Ученик Жана Ривье и Дариуса Мийо, Бондон еще в стенах Парижской консерватории увлекся изучением серийной техники и написал в этом стиле несколько сочинений, поднятых на щит авангардистской критикой. Но вот весной 1955 года молодой композитор опубликовал на страницах газеты «Combat» статью, в которой темпераментно и убедительно высказал осуждение стратегии и тактики авангардизма, разоблачил антигуманистическую сущность теории искусства для элиты.

«Мы просто забыли,— писал Бондон,— что музыка — это самое живое среди всех искусств; мы ее так сдавили во имя техники, что она извергла последние капли живого начала. Сейчас она не что иное, как засушенная сероватая масса, состоящая из одних жил, лишенная магической силы... Вот куда нас завела диктатура регламентаций, вызванных к жизни не научными наблюдениями над результатами долгих опытов, а капризом нескольких нездоровых умов, достойных представителей упадочной эпохи...»¹.

Бондон отнюдь не на стороне отстающих, замедляющих движение шеренги. Но, будучи готовым, как он выражается, «нести позолоченный штандарт авангарда», композитор, однако, решительно не согласен с направлением, по которому движется этот авангард.

¹ Цит. по книге: Jean R o y. Musique française, p. 471.

«Поэтому несколько моих друзей и я решили сойти на иной путь, который мы считаем правильным... Мы признаём, что без крепкого костяка невозможно строить. Но мы хотим окружить этот костяк живой плотью, а не алгебраическими формулами, на расшифровку которых даже самые опытные профессионалы должны тратить часы. Это тот путь, который заставляет системы принаров-ляться к жизненным нуждам музыки, а не музыку — к необоснованным требованиям системы...»¹

В своей статье, наделавшей много шума, Бондон с хорошим знанием дела остро критикует сериализм за его оторванность от живой практики искусства, за то, что любой малоодаренный музыкант может, вооружившись этой техникой, сойти за творца музыки.

По мере того, как музыкальный авангардизм из ка-кого-то «протестантского» движения молодых бунтовщи-ков перерождается в солидное предприятие, обеспечен-ное финансовой поддержкой г-жи Тезенас и барона фон Ротшильда, усиливаются «охранительные» тенденции в трудах его идеологов и пропагандистов. Лидеры аван-гардизма захватывают или пытаются захватить ключе-вые позиции музыкальной жизни страны, чтобы устра-нить всех не приемлющих догмы сериализма или соно-ристики, утвердить повсеместно «новый порядок» в му-зыке. Процитированные выше выдержки из статьи Бу-леза о Мальро достаточно красноречиво подтверждают этот факт. Грубый агрессивный тон, попытки дискреди-тировать своих оппонентов, наплевательское отношение к старшему поколению композиторов, абсолютное игно-рирование интересов слушателей — так проявляет себя авангард в печати, в радиовыступлениях, в дискуссиях. Опираясь на небольшую часть снобистски настроенной аудитории, принявшей новейшие музыкальные течения по велению моды (так же как она принимает самые крайние проявления «попарта», или абстракционистской живописи), лидеры и последователи авангарда пытаются отбросить всех инакомыслящих, скомпроментировать идеи реалистического искусства.

Усиление авангардистской агрессии вызывает естест-венную реакцию со стороны широкой концертной и ра-дио-аудитории, отвергающей организованную по мате-матическим законам музыку и шумовые эксцессы кон-

¹ Там же, стр. 472.

кретников. Усиливается оппозиция и в творческой музыкальной среде, в том числе среди композиторов, в свое время примыкавших к авангарду. Мы имеем в виду отказ от додекафонной и серийной техники бывших учеников Рене Лейбовича Сержа Нигга (род. 6 июня 1924 г.) и Жана Луи Мартине (род. 8 ноября 1912 г.).

Ранние сочинения Нигга — соната для фортепиано (1943), симфоническая поэма «Тимур» (1944), концерт для фортепиано, струнного оркестра и ударных (1946) — отражают влияния Мессиана и Стравинского. Знакомство с теоретическими работами Лейбовича и последовавшие затем занятия под его руководством превратили Нигга в ярого последователя додекафонии. По утверждению французских историков новой музыки, его Вариации для фортепиано и десяти инструментов (1947) были первым додекафонным сочинением, созданным французским композитором. В том же духе были написаны и многие другие сочинения Нигга — фортепианные пьесы, песни, камерные ансамбли.

В 1949 году Нигга заинтересовали стихи Ф. Моно, содержание которых вдохновлено борьбой человечества за мир и дружбу между народами. Композитор положил этот текст в основу оратории «Неизвестный расстрелянный». В процессе работы над ораторией Нигг все более и более ощущал несоответствие между большой гуманистической темой и зашифрованными, лишенными живой выразительности средствами додекафонной техники. Талантливый музыкант и честный художник, Нигг не мог не задуматься над проблемой нового стиля. Прикнув к передовому движению защитников мира и демократии, став одним из деятельных участников Народной музыкальной федерации, композитор со всей неизбежностью должен был прийти к отказу от следования догмам серийной техники.

«Я был тогда в числе самых горячих сторонников того (додекафонной системы.—*Г. Ш.*), что представлялось мне единственно возможным выходом из переживаемого нашей музыкой кризиса,— говорит Нигг.— Я думал тогда, что эволюция музыки исторически ведет к атонализму, к технике, использующей все возможности хроматизма, при помощи правил столь же строгих, как правила тональной музыки. ...Я забывал при этом, что музыка создается для того, чтобы обращаться к челове-

ским чувствам, что слушателям нет дела до абстрактных георий и что эволюция форм и музыкального языка всегда является следствием эволюции человеческого духа: те или иные формы музыки суть выражение различных сторон жизни людей, а не простое жонглирование звуками»¹.

Из дальнейших высказываний композитора видно, какое вредное, иссушающее действие додекафонная догма оказывает на творчество:

«В течение ряда лет,— говорит далее Нигг,— я не осмеливался написать ни одного благозвучного аккорда, ни одной свободной и одухотворенной мелодии. Вспомните о прокрустовом ложе: я был одной из жертв того, что можно было бы назвать «террором в музыке», подавляющим всякое проявление живого чувства, всякий порыв, всякий подлинный лиризм, ради того чтобы приносить жертвы некоторым модным идолам формализма...»².

Естественно, что этот перелом в сознании художника не мог пройти безболезненно для его творчества. Композитор не сразу нашел свою линию в сложном и противоречивом клубке стилистических направлений. В некоторых сочинениях Нигга, написанных после 1949 года, можно наблюдать компромиссные решения творческих задач: использование элементов додекафонии применительно к тональному тематическому материалу. Однако искреннее стремление к выразительности, убежденность в идейной значимости музыки помогают композитору преодолевать трудности в поисках своего индивидуального стиля. По словам Нигга, он ищет новые источники вдохновения в реальной действительности, он стремится обращаться своей музыкой к широкой аудитории.

«Для меня музыка,— говорит Нигг,— это самое сильное выразительное средство, созданное человеком. Стало быть нужно иметь нечто, достойное выражения... Вот почему я считаю подлинно революционным писать в наше смутное время такую музыку, которая заставляет слушателей говорить после концерта: «Я был взволнован» или «эта музыка меня трогает...»³.

¹ Цит. по книге: Bernard Gavoty et Daniel Lesur. Pour ou contre la musique moderne? p. 244.

² Там же, стр. 245.

³ Там же, стр. 246.

Нигг твердо убежден в том, что современная музыка должна обладать своим национальным «лицом», развивать национальные традиции. На вопрос: «Не рискуете ли вы впасть в музыкальный шовинизм?» — Нигг отвечает так:

«Я не защищаю музыкальный национализм. Я просто хочу сказать, что французский музыкант должен выражаться по-французски. Разве наша музыка не имеет традиций? Могучий лирический реализм Берлиоза, сверкающая здоровая жизнерадостность Шабрие, утонченный гедонизм и глубокий, сдержанный лиризм Форэ и школы дебюссистов и многое другое — все это звучит по-французски и свидетельствует о богатстве и разнообразии наших традиций. Я много путешествовал, присутствовал на многих фестивалях современной музыки. Я испытываю отвращение, слушая космополитическую музыку. Произведение бразильца невозможно было отличить от произведения англичанина, пьесу австралийца от пьесы австрийца, итальянца от шведа... Мне кажется, что ветви французского генеалогического дерева зовутся не Вагнером, не Шёнбергом, не Веберном. Мы можем восхищаться этими мастерами, но давайте сочинять другую музыку...»¹.

Среди работ Нигга, написанных после его ухода из лагеря додекафонных композиторов, следует назвать симфоническую поэму «Пленному поэту» (1950), написанную в честь выдающегося турецкого поэта Назыма Хикмета, за освобождение которого из тюремного заключения боролись тогда все честные люди мира.

В 1951 году Нигг написал балет «Биллар», с успехом поставленный в Амстердаме. В 1955 году была опубликована сюита Нигга для флейты, скрипки, альты, виолончели и арфы — сочинение проникнутое теплым лиризмом.

Широкий отклик вызвал его фортепианный концерт (1954), темы которого построены на разработке мелодий французских народных песен. Музыка концерта — далеко не простая по гармоническому и полифоническому языку, свидетельствует о продолжающихся исканиях молодого композитора. В 1960 году прозвучал концерт для скрипки с оркестром Сержа Нигга.

¹ Там же, стр. 247.

Так же как и Нигг, пришел к пересмотру своих творческих позиций композитор Жан Луи Мартине (род. 8 ноября 1912 года в Сент-Базей). Ученик Шарля Кеклена по Schola cantorum, Роже Дюкасса и Оливье Мессиана по Парижской консерватории, Мартине в 1945 году начал изучать систему додекафонии у Рене Лейбовица. Пройдя в юные годы через искуc влияния Дебюсси, Бартока и Стравинского, Мартине затем все более и более увлекается поисками новых выразительных средств. Под влиянием знакомства с шёнберговской системой композиции он становится последователем додекафонии. Это нашло отражение в ряде его сочинений, созданных между 1946 и 1953 годами (вариации для струнного квартета, «Трилогия о Прометее» для оркестра, три поэмы на стихи Рене Шара для голоса с камерным оркестром, вокальные и инструментальные пьесы).

Приобщившись в 1953 году к деятельности Народной музыкальной федерации, Мартине постепенно приходит к мысли о бесплодности конструктивистских ухищрений додекафонии, интересных только самому узкому кругу «знатоков». В своих «Песнях Франции» для хора без сопровождения (1955—1956) композитор предстает серьезным и вдумчивым художником, мастером выразительного полифонического письма, основанного на тональном принципе. Об освобождении творческого сознания композитора от декадентских тенденций додекафонии свидетельствуют и другие его произведения: три симфонические пьесы (1953—1954, 1958), хоры, песни, музыка к фильмам.

В 1957 году Мартине посетил Советский Союз в качестве члена жюри конкурса по композиции Шестого Всемирного фестиваля демократической молодежи в Москве. В 1958 году в журнале «Советская музыка» была напечатана статья Мартине, выражающая взгляды композитора на некоторые проблемы современной западной музыки.

«Современный художник,—пишет Мартине,—обычно осужден на материальную нужду еще более жестокую, чем нужда неквалифицированного рабочего. Композитор вынужден растрачивать жизненные силы в изнурительной борьбе за существование. Стремясь выразить в

художественных образах свой внутренний мир, он испытывает душевные муки, известные далеко не каждому смертному. Не имея возможности материально себя обеспечить одним лишь искусством, он должен заниматься посторонними и порой ничтожными делами, чтобы заработать на жизнь, ибо как композитор он социально бесполезен... Ввиду отсутствия условий, необходимых для создания полноценных произведений, композитор отражает в своем творчестве лишь негативную сторону существования — безысходную тоску, безнадежность, страдания.

Утеряв связи с обществом, композитор все больше увлекается техническими ухищрениями, которые обрекают его на бесплодное экспериментирование... Некоторые критики, решительные, но не умеющие правильно оценивать явления искусства, стремясь помочь молодым композиторам, с готовностью провозглашают их сочинения «шедеврами». Не умея отличить подлинно значительное произведение, действительно новое по содержанию и выразительным средствам, от бесформенных звуковых нагромождений, они вносят дополнительный сумбур в комедию». И далее:

«...В художественном произведении самым важным является не выбор материала, а ценность чувств, которые этот материал выражает. Композитор выбирает материал, форму в зависимости от поставленной задачи; материал может меняться от одного произведения к другому и даже в процессе развития одного сочинения. Он является функцией содержания вещи и меняется вместе с ним. Наконец, музыкальный язык или стиль, свойственные эпохе, не определяются волей одного или нескольких композиторов. Это — средства, способные под пером ярких индивидуальностей точно и полно выразить стремления широких слоев человечества»¹.

Мартинне критически оценивает процветающие на Западе теории, которые отстаивают приоритет технических формул над духом искусства. Эти теории утверждают «эволюцию музыки в себе», происходящую якобы совершенно изолированно от всякого общественного воздействия. Развитие музыки некоторые критики понимают лишь как беспрерывную смену технических приемов, все бо-

¹ «Советская музыка», 1958, № 6, стр. 180.

лее усложняющих музыкальную речь. «Таковыми приемами,—заявляет Мартине,—они ошибочно считают додекафонию и серийную технику, в которых видят спасение для современной музыки».

•

В 1957 году, в самый разгар борьбы между сторонниками двух основных течений в музыкальном искусстве Франции, в Париже вышла уже упоминавшаяся мной книга, составленная из высказываний западных музыкантов о наиболее острых проблемах современной музыки. Составителями и авторами комментариев к этим высказываниям являются композитор Даниэль Лесюр и музыкальный критик Бернар Гавоти, название книги — «За или против современной музыки?» Книга родилась как результат радиоанкеты, проведенной авторами между 1 января 1954 и 2 июля 1955 года. Всего было опрошено 98 человек. Те, кто не смогли принять участие в выступлениях перед микрофоном, прислали свои ответы в письменном виде. Вопросы, с которыми Лесюр и Гавоти обращались к своим собеседникам, касались главным образом путей развития современного музыкального творчества, причин, порождающих разрыв между публикой и так называемой модернистской музыкой, отношения к додекафонной и серийной системам композиции. Материалы этой своеобразной анкеты представляют очень большой интерес и как живое свидетельство решительного расслоения в среде художественной интеллигенции Франции, и как неоспоримое доказательство острого кризиса, затронувшего все стороны музыкальной жизни стран Запада.

Об этом кризисе пишут составители книги в своем предисловии:

«Каждая эпоха имеет свое искусство. Обо всех искусствах судят прежде всего современники. Но были ли современники всегда столь суровы в оценках, как это происходит в наше время? Ибо — ведь это факт — современная музыка не делает сборов. В своем подавляющем большинстве публика ее лишь терпит, очень часто — отвергает. Лишь немногие ею действительно интересуются. Это находит свое подтверждение еженедельно в Париже: стоит только включить в программу сим-

фонического концерта впервые исполняемое произведение, чтобы обратить в бегство известное число «воскресных меломанов», которые не хотят и слышать о новинках. Пробовали все: втискивать современное сочинение между другими достаточно любимыми публикой пьесами (только шедевры выдерживают такое сопоставление, которое, если оно удачно, может считаться свидетельством качества); составлять программы исключительно из современных произведений (это, возможно, наихудший метод). Единственно лишь кружки, основанные на культе модернистской музыки, имеют свою немногочисленную, но верную публику, порой даже фанатичную. Исключение только подтверждает правило...»¹.

Существование кризиса в музыкальной жизни Франции признают почти все авторы ответов на анкету Лесюра и Гавоти. Несмотря на различные оттенки в оценке современного состояния музыкального творчества, подавляющее большинство ответов обнаруживает глубокую озабоченность и тревогу по поводу все усиливающейся тенденции «дегуманизации» музыки, что проявляется в утере многими, особенно молодыми композиторами, чувства гражданской и творческой ответственности перед обществом, перед своим искусством, в бесплодной погоне за модой и техническими новшествами, в «усовершенствовании» музыкального языка.

Прямое или косвенное осуждение крайностей модернистского поветрия в современной музыке содержится в ответах, примерно, восьмидесяти процентов участников анкеты. Многие композиторы Франции высказываются против диктатуры додекафонистов и серийников, убедительно разоблачают доктринерскую сущность этих систем. Лишь несколько человек пытаются защищать позиции авангарда, отрицать гуманистическую сущность искусства. Типичным образцом аргументации такого рода может служить выступление композитора и дирижера Мориса Ле Ру, в середине 50-х годов принадлежавшего к группе французских вебернианцев. Он заявляет:

«Современный мир эволюционирует в ритме науки. В нашу эпоху электричества звуковой мир составляют гудки автомобилей, рокот моторов, рев механизмов... Чтобы постигнуть серийную музыку, которая требует

¹ Bernard Gavoty et Daniel Lesur. Pour ou contre la musique moderne?

очень остро настроенного уха, нужны немалые усилия. Нужно забыть все остальное. Нельзя одновременно делать «тональное» и «серийное». Я признаю, что наша эпоха жестокая, ибо она является эпохой переходной. Мы будем иметь новый язык, когда начисто смоём с себя всю тональную музыку...»¹

Лозунг «нужно забыть все остальное», к счастью для французской музыки, встречает поддержку лишь в узких кругах музыкальной молодежи Запада. Тем не менее их шумные разглагольствования о «музыкальном прогрессе» создают представление о якобы уже близкой победе музыкального авангарда над всеми своими противниками.

Нельзя, конечно, отрицать тот факт, что в движении авангарда участвовали и участвуют некоторые талантливые музыканты, что в их «прорывах в неизведанное» порой содержатся элементы соревнования нового, непривычного с устоявшимся и привычным, что отдельные технические новации, выработанные в процессе экспериментов со звучащей материей, возможно, постепенно войдут в арсенал выразительных средств музыкального искусства. Несомненно также, что «бунтарский дух» движения авангардистов, не раз приводивший его участников к бессмысленным антихудожественным эксцессам, все же играет роль известного фермента, способствующего активизации творческой деятельности, ускорению необходимого «обмена веществ» в музыкальном организме нашей эпохи. Очевидна, сама жизнь даст ответ на вопрос — какие технические находки композиторов авангарда смогут удержаться в практике музыкального искусства. Однако можно с уверенностью сказать, что антигуманные и антиобщественные установки авангардизма никогда не будут служить на благо музыки.

*

Виднейшие французские музыканты, представляющие один из сильнейших отрядов в современном музыкаль-

¹ Там же, стр. 178—179. Очевидно, в настоящее время Ле Ру пересмотрел свои взгляды. Являясь крупным дирижером, он с увлечением проводит программы из произведений композиторов-классиков, романтиков, импрессионистов, а также дирижирует сочинениями современных авторов разных направлений.

ном искусстве Западной Европы, живут преимущественно в Париже. Но, несмотря на территориальную близость, композиторы эти разобщены, у них нет постоянного творческого и организационного центра. Большинство французских композиторов, не работающих в каких-либо учреждениях, испытывают серьезные материальные трудности. Композитору во Франции прожить на заработок от сочинения музыки невозможно (мы не говорим здесь о процветающих композиторах, работающих в развлекательных жанрах).

О трудных условиях существования композитора уже шла речь в приводившейся здесь статье Мартине. Можно напомнить еще одно свидетельство — высказывание покойного Артура Онеггера, горько сетовавшего в своей книге «Я — композитор» на всевозможные препятствия, стоящие на пути французского автора. Злая ирония звучала в его словах, когда он писал о ложном ореоле, которым окружают образ композитора в буржуазном обществе:

«Светские дамы, промышленники и банкиры считают, что... музыканты живут талантом или еще лучше — гением... В действительности же — они обездоленные люди»¹.

Особенно большие трудности ожидают композиторскую молодежь. У нее очень мало возможностей выдвинуться честным путем, рассчитывая на естественный интерес публики. Поэтому Онеггер рассматривает появление новых композиторских дарований почти как бедствие.

Как пишет Онеггер в своей книге «Я — композитор», он начинает курс композиции в Нормальной музыкальной школе примерно таким обращением к своим ученикам: «Господа, вы непременно хотите стать композиторами? Но хорошо ли вы подумали о том, что вас ожидает? Если вы напишете музыку, а ее не станут исполнять, у вас не будет средств к существованию... Представьте себе на миг, что каждый из вас — тридцати семи,— не скажу гениальный, но одаренный человек, напишет в год хотя бы одно достойное внимания произведение, которое нужно будет исполнить. Ведь это явится началом настоящей катастрофы в музыкальном мире»².

¹ Arthur Honegger. Je suis compositeur. Paris, 1947, p. 34.

² Там же, стр. 31.

Неудивительно, что в подобных условиях некоторые наиболее предприимчивые и не слишком принципиальные молодые музыканты в погоне за быстрым признанием не пренебрегают самой беспардонной рекламой для того, чтобы обратить на себя внимание музыкального мира, изобретают «свой собственный музыкальный язык», используя модные «достижения» серийной или алеаторической техники. Как показывает опыт последних двух десятилетий, творчество этих композиторов приносит лишь «скоропортящиеся продукты», не выдерживающие испытания временем даже в пределах одного концертного сезона. Никакая искусственно раздуваемая в печати пропаганда не в состоянии вдохнуть жизнь в эти «сушеные эмбрионы» модернистской музыки.

Между тем французская публика, как и публика любой другой страны, ждет и требует от своих композиторов просто хорошей человеческой музыки, представляющей собой здоровый продукт настоячивых и смелых исканий и подлинно творческих достижений национальной школы. Не приходится сомневаться в том, что родившиеся в спекулятивной горячке «новейшие» технические трюки останутся за бортом сокровищницы национальной музыкальной культуры Франции. Выживет и займет свое место в истории французской и мировой музыки только то искусство, которое зреет в творческом сознании большого и честного художника, живущего и мыслящего вместе со своим народом, со всем прогрессивным человечеством.

Краткие очерки о композиторах

В этой главе читатель найдет сжатые очерки о нескольких видных композиторах, представляющих разные поколения и разные течения во французской музыке XX века. Среди них — крупные мастера, пользующиеся международной известностью, и молодые музыканты, творческая индивидуальность которых еще находится в стадии становления. Многие из них были активными участниками борьбы идейно-художественных течений, определявшей развитие французской музыки на протяжении шести десятилетий, другие, сохраняя творческий нейтралитет, оставались в стороне от «схваток». Так или иначе, творческие судьбы упоминаемых в этой главе композиторов теснейшим образом связаны со всеми этапами истории современного музыкального искусства Франции, с ее национальной культурой.

В XX столетии во Франции с той или иной степенью активности и таланта действовало несколько сот композиторов, сведения о которых можно найти в трудах французских музыковедов и в музыкальных энциклопедиях. Вполне возможно, что, работая над краткими очерками, помещенными в этой главе, автор при отборе имен пропустил несколько значительных фигур или не смог соблюсти верные пропорции в размерах очерков и оценках творческой весомости отдельных композиторов. Очевидно, в обзоре подобного рода такие пробелы неизбежны, особенно если учитывать необходимость уложиться в пределах одной главы.

Принцип расположения очерков в основном исходит из принадлежности композиторов к той или иной возрастной группе, начиная со старшего поколения музыкантов, родившихся еще в XIX веке и до молодых мастеров, выдвинувшихся после второй мировой войны.

Среди композиторов, объединившихся под эгидой «Шестерки», — Луи Дюрей (род. в Париже 27 мая 1888 г.). Самый старший по возрасту, он был первым примкнувшим к «папе» Сати. Но Дюрей недолго оставался в числе любимцев автора «Парада». Уже в 1921 году, когда все члены «Шестерки» с увлечением работали над партитурой футуристической пьесы «Новобрачные на Эйфелевой башне», Дюрей оказался в стороне. С тех пор его участие в группе было только номинальным, хотя он и продолжал поддерживать тесные дружеские связи со всеми старыми товарищами.

Луи Дюрей изучал композицию в качестве вольнослушателя в *Schola cantorum*. В молодые годы он увлекался музыкой Шёнберга, и его ранние сочинения были написаны в довольно изысканном атональном стиле. Среди первых сочинений Дюрея — хоры без сопровождения на стихи Анри де Ренье и Шарля Орлеанского, шесть песен на слова Рабиндраната Тагора, две пьесы для фотепиано в четыре руки — «Колокола» и «Снег» (в политональном духе), струнный квартет. Под влиянием Сати Дюрей резко меняет стиль своего письма. Молодой композитор выступает с циклами вокальных пьес — «Эпиграммы Феокрита» и «Три поэмы Петрония», — написанными в скупой линейной манере, без особых гармонических изысков.

Дюрей глубоко чувствует поэтическое слово и очень охотно обращается к всевозможным вокальным жанрам. Им написано множество разнообразных произведений на стихи Реми де Гурмона, Гийома Аполлинэра, Стефана Малларме, Поля Элюара, Андре Жиды, Гарсиа Лорка, Назыма Хикмета, Хо Ши Мина, Ленгстона Хьюза, Луи Арагона, Владимира Маяковского.

Редко обращаясь к оркестру, он особенно охотно работает в области камерной и фортепианной музыки. Его перу принадлежат три струнных квартета, два фортепианных трио, много инструментальных пьес, концертная фантазия для скрипки с оркестром (1944), вокальная поэма для сопрано и ансамбля медных инструмен-

тов «Весна на дне моря» (Ж. Кокто), «Шесть осенних пьес», три сонатины для фортепиано.

Дюрей был в числе активнейших деятелей «Народной музыкальной федерации» со дня ее основания. Вместе с Кекленом и Русселем он руководит большой организационно-творческой работой этой демократической ассоциации, дирижирует рабочими хорами, сочиняет революционно-патриотические и антифашистские песни.

В годы войны и гитлеровской оккупации композитор-коммунист руководил «Национальным комитетом музыкантов», входившим в состав Национального фронта Сопротивления. После смерти Кеклена в 1951 году Дюрей был избран президентом «Народной музыкальной федерации». На этом посту он развивает кипучую деятельность, сплывая во имя больших просветительских и творческих задач строительства демократической культуры Франции лучшие музыкальные силы страны.

За период, истекший после Освобождения, Дюрей сочинил несколько превосходных вокальных пьес — «Голодная забастовка» на стихи Назыма Хикмета, «Поет женщина Юга» на стихи негритянского поэта Ленгстона Хьюза; он положил на музыку также две поэмы Хо Ши Мина. В 1950 году в парижском зале Плейель в исполнении Парижского народного хора и солистов впервые прозвучала кантата Луи Дюрея «Мир миллионам» на стихи Владимира Маяковского. В этом произведении Дюрей предстает как замечательный мастер хорового письма, умеющий относительно простыми средствами создавать волнующие, доходящие до сердца каждого слушателя музыкальные образы.

Демократический дух творчества Дюрея, революционное содержание его зрелых произведений стали причиной своего рода заговора молчания буржуазной прессы вокруг имени этого крупного композитора. Сочинения Дюрея почти не звучат в концертных залах Парижа, если не считать вечеров, организуемых рабочими коллективами. Имя его упоминается в печати обычно только как имя одного из «Шестерки» — в плане «историческом».

В числе последних сочинений Дюрея — кантата для двух солистов и 12 инструментов «Звери, окружавшие Орфея» на стихи Аполлинэра (1965), увертюра для симфонического оркестра «Иль де Франс» (1964).

Имя еще одного участника «Шестерки» Жермены Тайефер (род. 19 апреля 1892 г. в Сен-Мор-де-Фоссе) стало известно французской публике после знаменательной премьеры пьесы «Новобрачные на Эйфелевой башне», для которой она написала несколько кадрилией и «Вальс телеграмм». Еще будучи студенткой консерватории по классу композиции Коссада и Видора, она подружилась с Ориком, Мийо и Онеггером. Вместе с ними участвовала в первых вечерах «Концертов новых молодых», из которых впоследствии и вышла «Шестерка». Подобно своим товарищам по «Шестерке», Тайефер не избежала влияния Сати и Кокто. В ранних сочинениях она отдает некоторую дань конструктивизму, прибегая порой к политональным приемам письма, отказываясь от гармонических сложностей импрессионизма в пользу обнаженных неоклассических линейных структур. Эти стилистические признаки можно обнаружить в ее балете «Продавец птиц», поставленном в 1923 году в Париже труппой Шведского балета, в ряде инструментальных пьес того периода и, особенно, в фортепианном концерте (1924). В первой и третьей частях этого концерта композитор стремится воссоздать стиль итальянского музицирования XVIII века, используя старинные формы токкаты и жиги, модернизируя при этом гармонию и оркестровое изложение. Вторая, медленная часть концерта, написанная в форме арии, привлекает красотой тематического материала и свежестью колорита.

В дальнейшем Тайефер, возможно под влиянием Раavelя, у которого она на протяжении нескольких лет брала уроки инструментовки, отходит от конструктивистских увлечений молодости. Обладая хорошим мелодическим даром и богатой творческой фантазией, она сочиняет музыку, естественно выливающуюся из-под ее пера, без всяких оглядок на господствующие в данное время теории. Дружба с видными поэтами, литераторами, художниками подсказывает Тайефер темы для ряда ее сценических и вокальных сочинений. По просьбе Поля Валери она пишет музыку на его стихи — «Кантата о Нарциссе», с большим успехом исполненную по радио. Это — благородное, ясное по языку сочинение, в

котором композитор, отбросив все наносное, говорит просто и искренне, обращаясь не к «знатокам», но к широкому слушателю.

Э. Журдан-Моранж в своей книге «Мои друзья-музыканты» приводит в связи с этой пьесой следующее высказывание Тайефер: «Когда мне было двадцать лет, я действительно была страстно влюблена в фальшивые ноты и политональность... теперь это прошло»¹.

К лучшим работам Тайефер для оркестра следует причислить веселую, жизнерадостную «Увертюру», сочиненную в 1934 году, когда композиторы Франции стали участниками большого движения Народного фронта. Написанная в форме классической увертюры, простая и в то же время очень свежая по языку, эта пьеса не раз с большим успехом звучала в концертах для парижского трудового люда, которые устраивала Народная музыкальная федерация.

Список работ Тайефер довольно велик. Он охватывает многие жанры камерной музыки (две фортепианные сонаты, две сонаты для скрипки и фортепиано, струнный квартет, разнообразные инструментальные пьесы); музыку для театра: балеты — «Продавец птиц» (1923), «Чудеса Парижа» («Paris-Magie», 1949), «Паризиана» (1955), комические оперы — «Рассудительный дурак» (1952) и «Маленький кораблик» («Il était un petit navire», 1958), пять одноактных опер-буфф, написанных для радио; музыку для драматического театра, к кинофильмам.

Жермена Тайефер написала также концерт для арфы с оркестром, концерто гротто для двух фортепиано с оркестром, баллады для фортепиано с оркестром, концертно для флейты и фортепиано, концертно для колоратурного сопрано и оркестра. Ее перу принадлежит много песен и романсов на стихи французских поэтов.

*

Труды историков французской музыки, как и французские справочные издания очень скудно освещают жизнь и деятельность композитора и дирижера Альбера

¹ Hélène Jourdan-Morhange. Mes amis musiciens, p. 158.

Дуайена (род. в 1882 г. в Вандрессе [Арденны], ум. 28 октября 1935 г. в Париже). Между тем роль Дуайена в музыкальной жизни Франции 20-х и 30-х годов была весьма заметна и безусловно заслуживает пристального внимания. Ученик музыкальной школы Нидермайера, а затем Парижской консерватории по классу композиции Шарля Видора, Дуайен связал свое имя с демократическим движением французских писателей, театральных деятелей и композиторов, входивших в сообщество «унанимистов» («единодушных»). Ядро этой группы составляли писатели Жорж Дюамель, Жюль Ромен, Шарль Вильдрак, критик и поэт Жорж Шенневьер, режиссер Жак Копо. Унанимисты стремились к правдивому отображению жизни в искусстве, их вдохновляли идеи коллективизма, хотя и в буржуазно-утолическом понимании.

В декабре 1918 года Альбер Дуайен организовал в Париже «Народные празднества», в которых приняли участие рабочий хор (250 человек) и оркестр (100 человек).

Для этих празднеств, повторявшихся затем каждый год, Дуайен написал целую серию вокально-симфонических и хоровых произведений с ярко выраженной общественно-демократической тенденцией. Концерты рабочего хора и оркестра, проходившие в зале Трокадеро и в рабочих кварталах Парижа, пользовались широкой популярностью.

Посвятив себя пропаганде искусства в широких народных массах, Дуайен организовал свыше двухсот концертов для народа, преодолевая подчас сильное сопротивление со стороны властей и немалые материальные затруднения. Под управлением Дуайена в Париже для рабочей аудитории не раз исполнялась Девятая симфония Бетховена; толпы демократических слушателей посещали общедоступные концерты, в которых звучали кантаты Дуайена, вдохновленные тематикой борьбы французского пролетариата за свои права, за счастье и мир на земле. Среди его наиболее значительных работ «Триумфальная песня» на слова Гюго, «Песнь полудня» для солистов, хора, органа и оркестра на слова Ж. Шенневьера, посвященная памяти миллионов солдат, погибших на войне, «Торжественная ода» памяти Эмиля Золя, музыка к пьесе Ромена Роллана «14 ию-

ля», симфонические пьесы «Песнь волжских бурлаков» и «Русская сюита».

Несмотря на широкий отклик, который вызвали концерты Дуайена в среде парижских трудящихся (о деятельности А. Дуайена очень тепло пишет А. В. Луначарский, лично знавший композитора), большинство сочинений этого талантливого музыканта и передового общественного деятеля осталось неизданным.



Композитор Жорж Миго (род. 27 февраля 1891 г. в Париже) начал обучаться музыке с семи лет, в 15 он уже был автором четырехголосного хора, вскоре изданного и многократно исполнявшегося. В 1913 году Миго поступил в Парижскую консерваторию, где изучал гармонию и фугу у Жедальжа и композицию у Видора. С первых самостоятельных творческих шагов молодой композитор опирается на традиции французской музыки, видя высший образец в наследии Рамо, Куперена, Берлиоза и Дебюсси. Миго проявил себя и как художник-живописец. Он автор множества полотен, не раз выставлявшихся в парижских салонах, а также гравюр по дереву.

Войну 1914—1918 годов Миго провел на передовых позициях, был тяжело ранен и на несколько лет прикован к постели. Высокообразованный музыкант, один из крупнейших знатоков истории французской музыки отдаленных эпох, обладающий разносторонними познаниями во многих областях искусства, науки и философии, Миго пользуется большим авторитетом в музыкальных кругах Франции. В лучших своих произведениях Миго развивает традиции французской полифонической музыки, однако счастливо избегает при этом стилизации под старину. Наиболее значительный вклад во французскую музыку Миго сделал в сфере вокальной, камерно-инструментальной, симфонической и ораториальной музыки. В отличие от большинства своих коллег, Миго скупой проявил себя в области музыкального театра (балет «Праздник пастушки», 1925 и «Лакированная ширма», 1925). В числе его работ, пользующихся признанием критики, симфонические картины «Агрестиды»

(1919—1920), фантазия на тему полонеза Шопена (1930), «Три звуковые гирлянды» для струнного оркестра (1932), «Джунгли» для органа с оркестром (1928), сюита для фортепиано с оркестром (1931), «Кантата о лучшей жизни» (1959), а также вокальные циклы на стихи Клингзора. Эстетические взгляды Миго изложены в книгах «Очерки всеобщей эстетики» (1-е издание-1921, второе — 1937) и «Неразрешенные диссонансы» (1921).

*

Марсель Дюпре родился 3 мая 1886 года в Руане в семье органиста. Мальчику было 12 лет, когда он начал работать органистом в одном из руанских соборов. В 1904 году Дюпре поступил в Парижскую консерваторию, где совершенствовал игру на органе у Гильмана и Видора и изучал композицию у Жедалджа. В 1914 году Дюпре удостоивается Большой Римской премии за кантату «Психея».

Замечательный органист, тонкий знаток органной литературы, Дюпре, естественно, в своем творчестве чаще всего обращается к этому инструменту. Им созданы десятки произведений для органа соло, для органа с оркестром, с хором, с различными солирующими инструментами — три прелюдии и фуги для органа соло (1912), вариации на старинный псалом (1922), многочисленные хоралы и пьесы религиозного назначения, героическая поэма «Верден» для органа с оркестром (1936), концерт для органа с оркестром (1934), баллада и вариации на две темы для органа и фортепиано. Дюпре — автор разнообразных по форме сочинений для фортепиано и других инструментов, нескольких симфонических партитур и ряда ораториальных произведений, среди которых выделяется патриотическая оратория «Франция на Голгофе» (1945).

Глава французских органистов, Дюпре создал несколько содержательных работ по вопросам теории и практики органного исполнительства, ряд исследований по контрапункту и фуге.

Говоря о проблемах развития современной музыки, Дюпре подчеркивает необходимость следования вечным законам красоты и целесообразности в искусстве.

«...Публика приходит в концерт слушать музыку, а не шум. В сущности, она не враг нового, но она требует, чтобы это новое ее захватывало и заинтересовывало».

•

Среди наиболее примечательных французских музыкантов XX столетия особое место занимает композитор, органист, дирижер и педагог Надя Буланже (род. 16 сентября 1887 г. в Париже). Ученица Габриэля Форе по Парижской консерватории, она в 1908 году была удостоена второй Большой Римской премии. В числе ее сочинений музыка к пьесе Габриэля д'Аннунцио «Мертвый город», несколько циклов песен на стихи Эмиля Верхарна, пьесы для оркестра, для камерных ансамблей. Однако главной заслугой Н. Буланже, создавшей ей мировую славу, является педагогическая деятельность в области композиции, контрапункта, гармонии, истории музыки. Исключительно эрудированный музыкант, человек высокой культуры, обладающий замечательным педагогическим даром, Надя Буланже является учителем нескольких поколений французских, и не только французских, композиторов. Профессор Парижской консерватории по классу анализа форм и аккомпанемента, профессор истории музыки в Нормальной школе, она много лет вела также класс композиции в Американской консерватории в Фонтенбло близ Парижа. В числе ее учеников — Жан Франсе, Игорь Маркевич, Дину Липати, Аарон Копленд, Верджил Томсон, Рой Гаррис, Уолтер Пистон, Эли Сигмейстер.

•

Многообещающим талантом обладала сестра Нади Буланже Лили Буланже (род. 28 августа 1893 г. в Париже, ум. 15 марта 1918 г. в Мези), первая женщина-композитор, завоевавшая Большую Римскую премию. Необычайно рано проявившееся музыкальное дарование привлекло к ней внимание крупнейших французских музыкантов, когда девочке едва исполнилось пять лет. В шестилетнем возрасте она начала систематическое изучение музыкальных дисциплин. Шестнадца-

ти лет она поступает в Парижскую консерваторию в класс композиции Поля Видаля. В 1913 году 19-летняя девушка представляет на конкурс кантату «Фауст и Елена» и завоевывает Римскую премию. Годы пребывания в Италии, на вилле Медичи, были чрезвычайно продуктивными. Л. Буланже создает партитуры симфонических поэм «Грустный вечер» и «Весеннее утро», пишет цикл вокальных пьес на стихи Ф. Жамма, хоровые и инструментальные пьесы. Безвременная смерть в возрасте 25 лет прервала ее работу над рядом произведений, в том числе над оперой «Принцесса Малейн» по Метерлинку.

*

Ролан-Манюэль, полное имя — Ролан-Алексис-Манюэль Леви (род. 22 марта 1891 г. в Париже, ум. 1 ноября 1966 г. там же). Музыкальное образование получил в Schola cantorum, где изучал композицию у Русселя. Затем, сблизившись с Равелем, в течение ряда лет пользовался его советами.

Первым увлечением будущего композитора была музыка Бородина, затем «Пеллеас», который произвел потрясающее впечатление на юношу. Незадолго до начала первой мировой войны, которую Ролан-Манюэль провел на фронте, его произведениями заинтересовался Эрик Сати, любивший окружать себя молодыми.

После демобилизации Ролан-Манюэль выступает с рядом сочинений, обративших на себя внимание музыкальной общественности: струнное трио, оркестровая пьеса «Гарем вице-короля» (1919), комическая опера «Изабелла и Панталоне» (1920) на либретто Макса Жакоба. Ролан-Манюэль был очень дружен с композиторами «Шестерки»; вместе с ними участвовал в «Концертах новых молодых». В Парижских музыкальных кругах Ролан-Манюэля даже шутливо называли «седьмым членом «Шестерки».

Композитор не следовал каким-либо определенным эстетическим системам. Горячее увлечение музыкой своего учителя Равеля не мешает ему искать независимые пути в искусстве. Он любит театр и охотно посвящает ему свои лучшие страницы. В 1924 году труппа Шведского балета ставит его балет «Странный турнир»,

в 1929 году композитор пишет балет «Экран молодых девушек», поставленный на сцене Гранд оперá; затем следует комическая опера «Влюбленный дьявол» (1932), балет «Эльвира» (1936).

Рядом со сценическими произведениями следует упомянуть его «Песню мудрости» для контральто, хора и оркестра (на тексты «Песни песней царя Соломона»), «Сюиту в испанском вкусе» для гобоя, фагота, трубы и клавесина, большой хор без сопровождения «Благословение», ораторию «Жанна д'Арк».

Ролан-Манюэль — автор ряда ценных музыковедческих трудов, в том числе нескольких книг о Равеле, о Мануэле де Фалья, о музыкально-эстетических проблемах.

•

Композитор и пианист Жан Вьенер (род. 19 марта 1896 г. в Париже) очень продуктивно работает в области киномузыки и популярной песни. Его перу принадлежит свыше 230 партитур произведений для кино и сотни лирических, эстрадных и детских песен, отличающихся изящной мелодикой и тонким гармоническим вкусом. Ученик Андре Жедальжа, он с юных лет увлекался американской джазовой музыкой и вскоре стал превосходным исполнителем собственных сочинений и сочинений американских авторов в джазовом стиле. Вместе с пианистом Клеманом Дусе он образовал знаменитый в свое время фортепианный дуэт, давший несколько тысяч концертов во многих странах Европы.

В 20-е годы Вьенер был одним из энергичнейших организаторов и участником концертов современной музыки в Париже. По его инициативе устраивались концерты из произведений не только молодых французских композиторов, но и многих зарубежных авторов как например Шёнберга, Берга, Кшенека, Мартину, Шимановского и других.

К числу лучших произведений Вьенера относятся Тридцать песен-побасенок на стихи Робера Десноса (1949), «Франко-американский концерт» для оркестра (1924), оперетта «Белая деревня» (1925), Концерт для аккордеона с оркестром (1957), многочисленные фортепианные пьесы. Некоторые песни Вьенера приобрели

всенародную популярность во Франции, в частности, песни молодежные, охотно распеваемые участниками юношеских коммунистических организаций («С добрым утром, друзья»).

•

Эмманюэль Бондевилль (род. в Руане 29 октября 1898 г.) рано пришел в музыку. В семь лет он уже ученик органиста в одном из руанских соборов. Потеряв в 16 лет отца и мать, юноша вынужден был сам пробивать себе дорогу в жизнь. Он работал органистом, банковским клерком, переводчиком, коммивояжером, от случая к случаю приобщаясь к творчеству. Только после первой мировой войны, которую Бондевилль провел на фронте, ему удалось, будучи продавцом в нотном магазине, начать занятия по гармонии и контрапункту у композитора Жана Дере.

В 1930 году Бондевилль выступил со своим первым оркестровым сочинением «Бал повешенных» (по символистской поэме А. Рембо «Озарения»), имевшим значительный успех у публики концертов Лямуре. В 1935 году на сцене театра Опера комик была поставлена опера Бондевила «Школа мужей» на либретто Жака Лорана по комедии Мольера. В этом сочинении проявились значительный мелодический дар композитора, его умение создавать живые музыкальные характеристики персонажей, мастерски развивать драматургию целого, сохраняя единство стиля.

В годы оккупации Бондевилль, занимавший пост руководителя музыкального вещания Французского радио, вел трудную борьбу за поддержание духа французских музыкантов. Он пытался организовывать радиопраздники, посвященные французской музыке, чем вызывал злобу не только у немецких оккупантов, но и у вишійских марионеток. В 1943 году ему все же удалось организовать в Париже исполнение Реквиема Берлиоза, в котором приняло участие 618 музыкантов под управлением Шарля Мюнша.

В 1950 году Бондевилль был назначен директором театра Опера комик, а с 1952 года — директором парижской Гранд опера. Он — член Французской Академии.

Самым крупным и наиболее значительным произведением Бондевила является музыкальная драма на сю-

жет знаменитого романа Флобера «Мадам Бовари». В связи с премьерой оперы в 1951 году автор говорил, что стремился в ней «думать по-флоберовски», искать верный, соответствующий духу романа музыкальный язык. Как пишет французский музыковед Ростислав Гофман, «музыке оперы присущ нормандский колорит» (действие романа Флобера происходит в Нормандии), «но она отнюдь не фольклористична». Только две темы — хороводная песня гостей при открытии занавеса и мелодия в картине ярмарки — заимствованы из нормандского фольклора.

«Две темы, — пишет Гофман, — характеризуют Эмму: одна — ее духовный облик, другая — обаяние ее внешности. Образ ростовщика Лере — одна из больших удач Бондевиля — характеризуется ритмическим рисунком на $7/8$, своего рода саркастическое скерцо»¹.

Бондевиль является также автором симфонии, ряда симфонических поэм, кантаты «Иллюстрации к Фаусту» для солистов, хора и оркестра, романсов, хоров, пьес для фортепиано. 10 октября 1965 года в Париже прозвучала «Хореографическая симфония» Бондевиля, тепло встреченная публикой и прессой.

*

Музыкальное призвание Марселя Деланнуа (род. 9 июля 1898 г. в Ла Ферте-Алэ, департамент Сены — Уазы, ум. 14 сентября 1962 г. в Париже) обнаружилось рано, однако систематические занятия музыкой начались только в зрелом возрасте. Живя в Париже и изучая архитектуру, Деланнуа встретился с Онеггером. Ознакомившись с несколькими вокальными и фортепианными сочинениями композитора-самоучки, Онеггер посоветовал ему серьезно заняться композицией, предложив свою консультацию. Первый успех принесла Деланнуа комическая опера «Грушевое дерево» («Poirier de misère»), поставленная 21 февраля 1927 года на сцене театра Опера комик в Париже. Вызвавшая большой шум и острые дискуссии, опера выдвинула Деланнуа в ряды известных музыкантов Франции. Через три года

¹ Ростислав Гофман. Композитор Эм. Бондевиль. «Советская музыка», 1959, № 6, стр. 192.

на той же сцене состоялась премьера второй сценической работы Деланнуа — балета-кантаты «Ламский угодник», в которой композитор соединил различные стилистические «пласты» — от гомофонных мелодий средневековых менестрелей до американского джаза.

Деланнуа оказался разносторонним и весьма деятельным музыкантом, умеющим легко приспосабливаться к разным требованиям слушателей: писать музыку популярно-развлекательного характера и сочинять произведения, рассчитанные на вкусы избранной аудитории. Наиболее интересно композитор проявил себя в области театральной музыки. Его симфония, симфонические сюиты, фортепианный концерт, струнный квартет, написанные в умеренно-модернистской манере, не вызывают особого интереса исполнителей и публики.

Между тем его оперные и балетные сочинения быстро находят путь на сцену и пользуются неизменным признанием, хотя ни одно из них и не осталось в постоянном репертуаре французских театров. В 1935 году театр Оперá комик показал балет Деланнуа «Меховая туфелька» (по сюжету «Золушки»); к Всемирной выставке 1937 года в Париже Деланнуа написал забавную оперу-буфф «Филиппины», содержащую несколько изящных номеров, пользовавшихся большим успехом у демократической аудитории. В 1938 году появляется трехактная комическая опера Деланнуа «Жиневра», в основу либретто которой положена одна из веселых и озорных новелл «Декамерона» Боккаччо.

Композитором создано большое количество музыки к разнохарактерным драматическим спектаклям и кинофильмам.

•

В Париже живут и работают многие зарубежные композиторы, чьи жизненные и творческие интересы тесно связаны с французской культурой, с парижской композиторской школой.

Один из таких музыкантов — талантливый и самобытный художник Марсель Михаловичи, румын по происхождению (род. 22 октября 1898 г. в Бухаресте). Получив музыкальное образование на родине, Михаловичи по совету Джордже Энеску в 1919 году приезжает

в Париж и становится учеником Венсана д'Энди в *Schola cantorum*, которую оканчивает в 1925 году. В своем творчестве композитор нередко обращается к истокам румынской народной музыки, однако претворяет ее в оригинальных, насыщенных усложненной хроматикой формах. Вместе с Сергеем Прокофьевым, Артуром Онеггером, Дариусом Мийо, Анри Барро и Пьером Октавом Ферру Михаловичи был одним из основателей парижского содружества камерной музыки «Тритон». В 1925 году молодой композитор был награжден Премией Энеску. Среди многочисленных произведений Михаловичи следует назвать три оперы — «Неприимчивый Плутон», «Федра», «Возвращение», балеты — «Карагез» и «Тезей в лабиринте», десятки симфонических произведений разной формы, множество камерных и фортепианных сочинений, песни на стихи Гюго, Элюара, Клабунда, Демеля, музыка к кинофильмам и радиопостановкам.

•

Пьер-Октав Ферру прожил недолгую жизнь. Он родился 6 января 1900 года в Шассле близ Лиона, погиб 17 августа 1936 года во время автомобильной катастрофы в Венгрии. Первоначальное музыкальное образование получил в Лионе. Проходя военную службу в 1920—1922 годах в Страсбурге, Ферру познакомился с директором Страсбургской консерватории Ги Ропарцем, который заинтересовался музыкальным талантом молодого солдата. По согласованию с командованием воинской части, где служил Ферру, он был принят в консерваторию в класс композиции. После демобилизации Ферру возвращается в Лион, где на протяжении ряда лет общается с Флораном Шмиттом, бывшим в то время директором Лионской консерватории. Творческое становление молодого композитора происходило под сильным влиянием музыкальных воззрений Шмитта.

С 1924 года Ферру живет и работает в Париже. Здесь он знакомится с новейшими композиторскими течениями, много сочиняет. В 1932 году вместе с Онеггером, Мийо, Прокофьевым, Пуленком Ферру участвует в создании общества «Тритон», целью которого является пропаганда современной камерной музыки.

Ферру оставил значительное число камерных сочинений — три пьесы для флейты соло (1921—1922), соната для виолончели и фортепиано (1932), трио для гобоя, кларнета и фагота (1933), струнный квартет (1934), пьесы для фортепиано, романсы, песни на стихи Валери, Гёте, Сюпервьеля.

В числе его симфонических пьес следует упомянуть оркестровую пьесу «Толпы» (1920—1924), симфонический скетч «В парке Монсо» (1921—1925), сарабанду (1920—1926), симфонию (1930) ¹.

Композитор с увлечением работал и в области сценической музыки. В числе его сочинений — балет «Свинопас», поставленный в театре Елисейских полей в ноябре 1924 года, опера-буфф «Хирургия» (по Чехову), шедшая в 1923 году в Монте-Карло, и балет «Юность», поставленный Сергеем Лифарем в 1931 году в парижской Большой опере.

Ферру, по отзывам французской критики, обладал живым творческим воображением и пытливым, ищущим умом. Это был композитор, придерживавшийся принципов тональной музыки, хорошо владевший искусством полифонии и красочной инструментовки.

•

Композитор Анри Томази (род. 17 августа 1901 г. в Марселе) проявил себя главным образом как автор многочисленных произведений для музыкального театра. Ученик д'Энди, Коссада и Видаля, он в 1927 году был удостоен Большой Римской премии. С 1946 по 1950 год Томази был музыкальным руководителем и главным дирижером Марсельского оперного театра. Наиболее известные оперы Томази — «Дон-Жуан из Маньяры» (1955), «Сампьеро Корсо» (1956), «Торжество Жанны» (1959). Всего перу композитора принадлежат десять опер, шесть балетов, в том числе балет «Атлантида» по роману Пьера Бенуа, поставленный на многих сценах

¹ В 1929 году Ферру принял участие в сочинении коллективной музыки к детскому балету «Веер Жанны». Над партитурой этого балета помимо Ферру работали Равель, Руссель, Шмитт, Ибер, Мийо, Пуленк, Орик, Ролан-Манюэль, Деланнуа.

Франции и Бельгии. Среди симфонических партитур Томази следует назвать поэму «Вочеро», «Камбоджийские танцы», «Корсиканский дивертисмент», Вариации на корсиканскую тему, «Танец гейш», «Провансальские ночи». Он автор десяти инструментальных концертов, оркестровой сюиты «Письма с моей мельницы» (по Альфонсу Доде), множества вокальных и инструментальных пьес.

*

Морис Жобер (род. 3 января 1900 г. в Ницце, умер 19 июня 1940 г. в г. Азерей на Мозеле) получил музыкальное образование в Ницце, затем в Париже под руководством композитора Альбера Гро. Природный мелодический дар, хороший вкус и драматургическое чутье способствовали быстрому выдвижению Жобера в области киномузыки. Его перу принадлежит музыка к многим картинам, в том числе к патристическому фильму «14 июля», поставленному Рене Клером. Мелодичные и очень французские по духу песни Жобера из кинофильмов быстро завоевывали всенародную популярность в стране.

К числу известных произведений композитора относятся кантата «Жанна д'Арк» (1937), «Пасхальная кантата» для сопрано и оркестра (1938), «Французская сюита» для оркестра (1935), балет «День» (1931), соната для скрипки, виолончели и оркестра, «Песни Сахары» для сопрано, струнного квартета, гобоя и ударных, цикл песен «Живая вода» на стихи Ж. Жионо, музыка к драматическим спектаклям.

В 1937 году Жобер принял участие в создании коллективной музыки к спектаклю «Свобода», показанном на открытом воздухе в дни Всемирной парижской выставки.

С первых дней второй мировой войны Жобер находился на фронте. 19 июня 1940 года он пал смертью храбрых, выполняя задание командования: взорвать мост через реку Мозель, по которому должны были пройти нацистские танки.

*

Автор множества популярных песен и музыки для десятков кинокартин Жозеф Косма (род. 22 октября

1905 г. в Будапеште) живет в Париже с 1933 года. После завершения учебы в Высшей музыкальной школе в Будапеште он переезжает в Берлин, где сближается с группой революционных деятелей культуры во главе с Гансом Эйслером. Косма участвует в создании репертуара для рабочих музыкальных и хоровых коллективов, пишет песни на злободневные темы. В 1933 году после захвата власти гитлеровской кликой, Косма перебирается в Париж и вскоре принимает французское гражданство. Среди сочинений композитора — оратория на слова Анри Бассиса «На штурм небес», посвященная героическим дням Парижской коммуны, опера «В краю шахтеров», предназначенная для исполнения силами рабочей художественной самодеятельности, три балета, кантата «Баллада о тех, кто пел под пытками» на стихи Луи Арагона, в которых рассказано о подвиге Габриэля Пери, большое число песен на стихи Арагона, Превера, Десноса, Эллюара, Сартра, Кено и других французских поэтов.

К числу наиболее значительных произведений Косма относится сценическая оратория в трех частях с эпилогом «Les canuts» («Ткачи»), посвященная героическому восстанию лионских ткачей в 1831 году. Написанная для чтецов, солистов, хора и оркестра, оратория с успехом исполнялась в 1959 году в Будапеште, в Берлине и в Праге. В 1965 году оратория была поставлена на сцене Лионского оперного театра в виде массового действия с привлечением кинопроекции.

*

Пьер Капдевель (род. 1 февраля 1906 г. в Париже) — композитор и дирижер. Его творческие симпатии обращены к Вагнеру, Р. Штраусу, Дебюсси, Русселю и раннему Стравинскому. По собственному признанию, он стремится прежде всего к выразительности музыки, которая должна, как он говорит, «передавать божественное и человеческое». Не связывая себя какими-либо групповыми обязательствами или системами, Капдевель сочиняет в разных жанрах, умело приспосабливая почерк к избранной теме. Он является также дирижером, организатором и руководителем Камерного оркестра Французского радио.

Капдевель получил музыкальное образование в стенах Парижской консерватории у Жедалджа (полифония), Видаля и д'Энди (композиция), Филиппа (фортепиано). Его ранние сочинения написаны преимущественно для фортепиано — сарабанда (1926), «Отражения» (1927), «Музыкальные моменты» (1927). Затем последовала большая серия пьес для всевозможных камерных ансамблей, сонат, сонатин для различных инструментов с фортепиано, множество песен на стихи французских поэтов. В 1936 году появилась Первая симфония Капдевеля — произведение монументальных масштабов, длительностью больше часа. Композитор создает несколько кантат и вокально-симфонических поэм — «Трагедия Перигринуса» (1941) на текст Шарля Эксбрая, «Красный остров» (1945) на стихи Сержа Моро, в которых говорится об исторических судьбах острова Мадагаскара, «Кантата о возвращенной Франции» (1946) и другие.

В 1944 году композитор заканчивает Вторую симфонию, а в 1952 году Третью симфонию для камерного оркестра. Перу Капдевеля принадлежит также опера «Плененные любовники» (1950), поставленная в 1960 году в Бордо, и ряд произведений для драматического театра и кино.

*

Среди французских женщин-композиторов видное место занимает ученица Дюка, Коссада и Видора, лауреат Большой Римской премии (1929) Эльза Баррен (род. 13 февраля 1910 г.). Автор Фантазии для фортепиано с оркестром, прелюдии и фуги для органа, трех кантат, квинтета для духовых инструментов, песен на стихи Тагора, Элюара, Арагона. Баррен — активная участница прогрессивного движения французских деятелей культуры в период существования Народного фронта и Сопротивления. С 1953 года она профессор Парижской консерватории по классу гармонии.

Обладая творческой фантазией и солидной композиторской техникой, Баррен никогда не поддавалась веяниям моды. Она не чуждается в своих сочинениях открытой эмоциональности, чем порой пренебрегают композиторы ее поколения. В ее Первой симфонии (1930)

много выразительных и темпераментных эпизодов. Особенно привлекательна веселая танцевальная музыка финальной третьей части.

Написанная в 1938 году Вторая симфония (также в трех частях) продолжает ту же линию поисков «нового романтизма», что и Первая. Ясная по структуре, построенная на развитии рельефных, тонально и ритмически выразительных тем, музыка эта свидетельствует о самостоятельности художественного мышления композитора, о стремлении к общительности, доступности творчества.

*

Морис Дюрюфле (род. 11 января 1903 г. в Лувье) — один из крупнейших французских органистов и видный композитор. Он изучал игру на органе у Турнемира и Вьерна, композицию у Дюка. В своем творчестве Дюрюфле продолжает традиции Форе и Дюка, стремится к выразительности музыкального языка, классической стройности формы.

Лучшие работы Дюрюфле написаны для органа — прелюд, *Adagio* и хорал с вариациями (1920), сюита (1930), прелюдия и fuga на тему ALAIN¹ (1947). В 1947 году Дюрюфле закончил монументальный «Реквием» для солистов, хора, органа и оркестра.

*

Тони Обен (род. 8 декабря 1907 г. в Париже) получил музыкальное образование в классе Дюка в Парижской консерватории, которую он окончил в 1930 году, завоевав Большую Римскую премию. С 1946 года Обен занимает пост профессора композиции Парижской консерватории.

Обен — автор нескольких кантат, хоров, циклов песен, пьес для фортепиано, в том числе сонаты, а также концерта для фортепиано с оркестром. Среди его лучших произведений, пользующихся признанием публики и критики: «Романтическая симфония» (1937) — произве-

¹ Эти буквы составляют имя композитора Жана Алена, павшего смертью храбрых.

дение, написанное с большим подъемом и фантазией; три части симфонии — три лирические поэмы, богатые живыми эмоциями, написанные уверенной рукой мастера. Композитор не гонится за внешними оркестровыми эффектами.

Список произведений Обена включает также фантастическое скерцо для оркестра «Адская охота» (1942), вдохновленное одной из поэм Виктора Гюго, «Датскую сюиту» (1945), Вторую симфонию (1951), прелюдии и фуги для органа.

*

Участник группы «Молодая Франция» композитор Ив Бодрие (род. 11 февраля 1906 г.) не получил систематического музыкального образования. Он посещал в Парижском университете лекции по юридическим наукам и философии. Музыкальные дисциплины изучал самостоятельно.

Связанный тесной дружбой с Мессианом, Жоливе и Лесюром, он был идеологом и теоретиком группы, выступая от имени своих товарищей с декларациями, призывавшими молодых музыкантов Франции к «новому романтизму», гуманизму и искренности высказывания художника. Вместе с тем Бодрие, как и остальные члены группы, ратовал за «спиритуалистическую» направленность художественных исканий французских композиторов.

Среди сочинений Бодрие — симфонические поэмы «Берег бурь» (1935), «Музыкант в городе» (1936—1937), струнный квартет (1943), кантата «Кредо бедного дьявола» для хора с оркестром (1950), «Двойной квартет» для струнных (1965), «Как твоё имя?» для сопрано и камерного оркестра на стихи Жана Кассу (1965), фортепианные пьесы, песни, музыка к кинофильмам, в том числе к знаменитой картине Рене Клемана «Битва на рельсах».

*

Широкое развитие французской кинопромышленности создало условия для привлечения к созданию музыки для кино многих композиторов. Мы уже упоминали о работах в этой области Онеггера, Орика, Соге, Жобера.

Вьенера, Косма, создавших десятки интересных партитур для кинофильмов. Много и успешно трудится в кино композитор Морис Тирье (род. 2 мая 1906 г. в Мейлане). Он автор десятков партитур к фильмам французского производства, а также музыки к драматическим спектаклям. Драматургическое чутье, знание всех секретов киноискусства помогают Тирье создавать выразительную и разнообразную по эмоциональному содержанию музыку, хорошо отвечающую требованиям жанра.

Тирье изучал композицию под руководством Шарля Кеклена и Ролан-Манюэля. В июле 1940 года Тирье, находившийся в рядах французской армии, был захвачен немцами в плен и провел около двух лет в нацистском концентрационном лагере. Там он сочинил Три мотета для мужского хора без сопровождения, посвятив эту музыку памяти своего друга, композитора Мориса Жобе-ра, погибшего на фронте в первые дни войны.

Список произведений Мориса Тирье включает также шесть балетов, ряд симфонических пьес, фортепианный концерт, инструментальные ансамбли, песни и хоры.

•

Композитор и органист Жан Лангле (род. 15 февраля 1907 г. в Фонтенель) изучал музыкальные дисциплины под руководством Поля Дюка (композиция) и Марсея Дюпре (орган). Слепой с трехлетнего возраста, он ведет интенсивную исполнительскую деятельность в качестве постоянного органиста парижского собора св. Клотильды, а также выезжает с концертами в зарубежные страны. Он — автор многих сочинений для органа, кантаты «Голос ветра» для солистки, хора и оркестра, ряда симфонических и камерных, хоровых и инструментальных пьес.

•

В лице Жака Шайе (род. 24 марта 1910 г. в Париже) представлены две музыкальные специальности — композиция и музыковедение. В 16 лет он стал учеником замечательного педагога Нади Буланже (гармония) и

вслед за тем начал изучать контрапункт у Клода Дельвенкура. С юных лет Шайе углубленно занимается музыкально исторической наукой, изучает древние первоисточники музыкальной культуры средних веков. Уже в юношеских сочинениях Шайе сказывается интерес композитора к музыкальному фольклору родной страны, к французской литературе, к театру. Он делает десятки обработок народных песен отдельных провинций Франции, создает циклы песен и хоров на стихи Франсуа Вийона, Артура Рембо, пишет музыку к ряду пьес Мольера и Софокла. В 1946 году появляется опера «Пан и Сиринкс» (по Жюлю ЛафОРгу), вслед за ней музыкальная драма «Тиль Фландрский» (либретто Жозе Брюира), впервые с большим успехом поставленная на сцене брюссельского театра Моне в 1957 году. Шайе автор двух симфоний (1947 и 1966), балета «Дама—Единорог» по сценарию Жана Кокто (1952), ряда оркестровых и хоровых пьес, струнного квартета сонат для фортепиано, для альта с фортепиано, разнообразных инструментальных ансамблей, хоровых и сольных вокальных сочинений.

С 1953 года Жак Шайе занимает пост профессора истории музыки Парижского университета, а с 1963 года он — директор *Schola cantorum* и Музыкаловедческого института при Сорбоне. Он автор множества глубоких научных исследований по историческим и теоретическим проблемам, а также — ряда музыкально-популяризаторских трудов.

•

Талантливым композитором и органистом первоклассного значения был Жан Ален (род. 3 февраля 1911 г. в Сен-Жермен-ан-Лэ, ум. 20 июня 1940 г. в Сомюре), получивший музыкальное образование в Парижской консерватории в классе органа Марселя Дюпре. Композицию он изучал у Поля Дюка и Роже Дюкасса. Ален больше всего проявил себя в музыке органной и хоровой. Его перу принадлежат также полифонические пьесы для фортепиано.

Призванный с первых дней войны в ряды французской армии, композитор пал смертью героя в схватке с гитлеровскими солдатами.

•

Композитор Пьер Висмер (род. 30 октября 1915 г. в Женеве) учился в Парижской консерватории у Роже Дюкасса и в Schola cantorum у Даниэля Лесюра. Высокообразованный музыкант, он вскоре по окончании Школы занимает в ней место профессора композиции. В настоящее время Висмер — заместитель директора этого учебного заведения.

Висмер активно работает в разных жанрах музыки. В списке его сочинений — три симфонии, два фортепианных и два скрипичных концерта, несколько симфонических поэм и сюит, пьесы для камерного оркестра, оперы «Марион» (1951) и «Капитан Бруно» (1952), балет «Хорошее воскресенье» (1944), два струнных квартета, «Серенада» для гобоя, кларнета и фагота, разнообразные инструментальные ансамбли, романсы, хоры.

•

Испанец по происхождению, Морис Оана (род. 12 июня 1914 г. в Касабланке) должен быть причислен к французской школе: с юных лет он живет в Париже, там получил музыкальное образование, там протекает его творческая деятельность. Он изучал композицию в парижской Schola cantorum в классе Даниэля Лесюра.

В 1947 г. М. Оана, вместе с молодыми композиторами Станиславом Скровачевским, Пьером Ла Форест-Дивоном, Сержио Кастро и Аленом Берматом основывают группу «Зодиак», идейно-эстетические принципы которой исходят из требования «свободы музыкального языка от всех эстетических тираний». Под эстетической тиранией группа прежде всего понимала быстро распространявшуюся во второй половине 40-х годов среди молодежи моду на додекафонную и серийную систему композиции. М. Оана, с детства воспитанный на любви и уважении к народной испанской музыке, отличный знаток *cante jondo* и музыки старых испанских лютистов, не считая себя зазорным в условиях музыкальной атмосферы Парижа 50-х годов обратиться к источникам народного искусства Испании, к поэзии Гарсиа Лорки, к традициям Мануэля де Фальи. Вместе с тем композитор широко

пользуется всеми достижениями современного оркестрового письма, смело разрабатывает новые ритмические и гармонические средства выразительности.

К числу лучших сочинений Оана французская критика единодушно относит ораторию для баритона, чтеца, хора и оркестра «Плач по Игнасио Санчесу Мехиас» (1950) на текст поэмы Гарсиа Лорки, посвященной памяти знаменитого испанского матадора и поэта, погибшего на арене во время корриды. Морис Оана — автор четырех балетов, нескольких музыкально сценических произведений, трех инструментальных концертов (в том числе концерта для гитары с оркестром, 1950—1959), многих пьес для фортепиано, для голоса с оркестром, с фортепиано, обработок испанских народных песен, хоров на стихи старинных испанских поэтов, музыки к кинофильмам.

*

С 1963 года во главе Парижской консерватории стоит композитор и скрипач Раймон Галуа-Монбран (род. 15 августа 1918 г. в Сайгоне). Он окончил в 1944 году Парижскую консерваторию (Первая Римская премия) по классу Анри Бюссе и Жана Галлона. Между 1955 и 1963 он был директором консерватории в Версале. Список работ Галуа-Монбрана включает симфонию, два инструментальных концерта, концертную симфонию для скрипки с оркестром, камерные сочинения, песни, музыку для кино.

*

Композитор Клод Паскаль (род. 19 февраля 1921 г. в Париже) окончил Парижскую консерваторию по классу композиции Анри Бюссе в 1945 году и был удостоен Большой Римской премии. С 1952 года он является профессором этой консерватории. В числе его сочинений струнный квартет (1944), октуор (1947), сонатина для саксофона и фортепиано (1950), концерт для фортепиано с оркестром (1958), концерт для виолончели с оркестром (1959), соната для валторны и фортепиано (1964), шесть пьес в форме вариаций для трубы и фортепиано (1965), концерт для арфы с оркестром (1967).

Морис Жар (род. 13 сентября 1924 г. в Лионе) выдвинулся главным образом как автор музыки к драматическим спектаклям и кинофильмам. Он учился в Парижской консерватории по классу инструментовки у Луи Обера, а также в классе ударных инструментов. Законченного музыкального образования Жар не получил. Тем не менее Морис Жар в течение ряда лет занимал пост музыкального руководителя Народного популярного театра, руководимого Жаном Виларом. Для этого театра он написал свыше двух десятков партитур. Еще до того, как началась его работа в этом замечательном театральном коллективе, Жар проработал в качестве литавриста в оркестре Театра Мариньи, где музыкальным руководителем был Пьер Булез.

Превосходное знание сцены, богатый мелодический дар и изобретательная инструментовка способствовали успеху композитора в его театральных работах, а затем и в музыкальном оформлении ряда кинокартин, в том числе знаменитого фильма «Головой об стенку» и «Огонь по убийце» (оба фильма поставлены Жоржем Франжю). Среди произведений Жара, не связанных с театром и кино, следует упомянуть его оркестровую Пассакалию, посвященную памяти Артура Онеггера (1956).

В 1961 году Жар написал музыкальную комедию «Далеко от Рюэйля» (по роману Раймона Кено), в 1965 он выступил с двухактным балетом «Собор Парижской богородицы» (по Гюго), впервые поставленным в Париже на сцене Гранд оперы.

С 1966 года во главе Музыкального радиовещания Франции стоит композитор и музыкальный критик Мишель Филиппо (род. 2 февраля 1925 г. в Верзи). Человек разносторонних интересов — музыкант, математик, акустик, кибернетик, писатель — Филиппо, по его собственному признанию, вынужден вечно спешить, чтобы «догонять потерянное время». Склонность к парадоксу, как он пишет автору этой книги, приводит его нередко к «самоизбиению»: «Так, ради удовольствия эффектной де-

монстрации я готов порой разбить свои собственные теории...»

Филиппо был активным участником движения Сопротивления. Арестованный в 1942 году вишийской полицией, он провел долгое время в тюрьмах Тулузы и Лиона. После освобождения Филиппо начинает прерванные войной и оккупацией занятия музыкой. Он поступает в Парижскую консерваторию, где одним из его учителей становится Оливье Мессиа́н. Затем, следуя примеру Булеза и других учеников Мессиа́на, Филиппо начинает занятия в «додекафонном ателье» Рене Лейбовича, где быстро усваивает основы серийной техники. Интерес ко всему новому, неизведанному, приводит Филиппо в одну из студий Французского радиовещания, где начиная с 1948 года под эгидой Пьера Шеффера ведутся опыты по созданию конкретной музыки. С тех пор Филиппо связывает свою деятельность с Радио, где постепенно занимает посты редактора, заведующего отделом вещания серьезной музыки, руководителем отдела заказов музыкальных произведений и музыкаловедческих трудов и, наконец, директора Музыкального вещания Франции.

Эти административно-творческие занятия, сильно отвлекавшие композитора от сочинения музыкой, тем не менее не помешали ему создать ряд оркестровых и камерных сочинений, часто написанных с применением серийной техники, а также содержательной книги «Игорь Стравинский», вышедшей в 1966 году в парижском издательстве «Пьер Сегерс». В числе сочинений Филиппо следует назвать Композицию для двойного оркестра, Композицию для струнного оркестра, Вариации для десяти инструментов, трио для скрипки, виолончели и фортепиано, разнообразные пьесы для фортепиано, опыты создания конкретной музыки. Он является также автором музыки к нескольким кинокартинам и драматическим спектаклям.

Серьезные научные знания в области математики и кибернетики позволяют Филиппо принимать участие в специальных конференциях и семинарах, посвященных этим проблемам; в частности, Филиппо был докладчиком по одной из специальных проблем на Международном конгрессе 1966 года в Ницце по медицинской кибернетике.

Если судить по грамзаписи Двадцати четырех прелюдий для оркестра Мариуса Констана (род. 7 февраля 1925 г. в Бухаресте), то композитор этот представляет тип современного музыканта, находящегося на распутье где-то между естественным тяготением к живым и выразительным музыкальным формам и «необходимостью» следовать авангардистской моде. Прелюдии эти представляют непрерывную цепь сменяющихся элементов музыкальной речи, порой заинтересовывающих слух любопытными тембрами, или фрагментом мелодии, или красивым гармоническим сочетанием, но гораздо чаще наводящим скуку однообразным и неоригинальным применением сонористических эффектов. Затянутые гудения, звоны, шуршания, всплески никак не могут составить целостную форму, в которой нельзя ничего ни прибавить, ни убавить. Наоборот, любой фрагмент пьесы можно без ущерба для формы целого изъять, или расширить, или объединить с любым другим. Вместе с тем в Двадцати четырех прелюдиях для оркестра есть несколько «живых островков», свидетельствующих об одаренности и мастерстве композитора, обладающего мелодической изобретательностью и фантазией.

Констан учился в 1945—1949 годах в Парижской консерватории у Тони Обена и Оливье Мессиана. После завершения с отличием курса обучения он увлекся изысканиями в сфере сонористики и электро-акустики, что привело его к созданию экспериментальной оратории «Флейтист», награжденной в 1952 году «премией Италии». В 1956 году Констан написал для труппы Мориса Бежара балет «Высокое напряжение». В 1957 году он стал музыкальным руководителем «Парижского балета», во главе которого стоит известный хореограф Ролан Пети. В 1963 году Констан основал ансамбль солистов «Ars nova», специализирующихся на исполнении современной музыки.

Среди сочинений М. Констана следует упомянуть балет «Контрапункты Сирано де Бержерака», концерт для тубы и струнных, Концертную музыку для саксофона и одиннадцати инструментов, три симфонических очерка. В 1962 году Констан выступил с пьесой «Песни Мальдора», написанной в алеаторическом духе для чтеца,

хореографа-дирижера, двадцати трех импровизирующих музыкантов и десяти солирующих виолончелей. В 1966 году Мариус Констан сочинил балет «Хвала безумию».



Жан Бондон (род. 6 декабря 1927 г. в Бульбоне) проявил себя во многих жанрах музыкального искусства как талантливый и ищущий художник. Его первым учителем был Шарль Кеклен, в классе которого в музыкальной школе имени Сезара Франка Бондон получил основательные знания гармонии и контрапункта. В 1947 году Бондон поступил в Парижскую консерваторию, где изучал композицию под руководством Жана Ривье и Дариуса Мийо. После окончания консерватории в 1953 году молодой композитор выступает с целой серией произведений для оркестра, фортепиано, струнного квартета, а также для электроинструмента «волны Мартено» в сочетании с оркестром или с инструментальным ансамблем. Стремление к творческой свободе, богатство фантазии, мелодический дар помогают Бондону преодолеть раннее увлечение соблазнами сериализма. Он отбрасывает со своего пути все, что может помешать свободе самовыражения, согласовывая свое творчество не с жесткими правилами «системы», но прежде всего с внутренними импульсами художнической натуры, с музыкальным опытом прошлого и настоящего. Об этом он заявляет в своеобразном манифесте, опубликованном в 1955 году в парижской газете «Combat».

В числе лучших произведений Бондона, получивших признание публики и критики, — Первый струнный квартет (1958) и «Giocoso» для солирующей скрипки и струнного оркестра (1961). Тонкое ощущение красок оркестровой палитры, оптимистический тонус определяют художественные достоинства ряда симфонических пьес Бондона — «Сказки и чудеса» (1955), «Весенний концерт» (для трубы, струнных и ударных, 1957), «Индийская сюита» (1958). В 1964 году в Париже был исполнен его «Летний концерт» для инструментального ансамбля. В 1965 году он выступил с «Симфонией возвращения мира», посвященной торжествам по случаю 20-летия со дня окончания второй мировой войны. Жак Бондон — автор музыки к нескольким десяткам фильмов и радиопостановкам.

Рельефный и выразительный тематический материал, стройная архитектура формы, подчиненной суровой и требовательной дисциплине,— вот некоторые черты, привлекающие в Прелюдии и фуге для струнного оркестра Жака Кастереда (род. 10 апреля 1926 г. в Париже). Сочинение это, написанное в 1964 году, уже обошло многие концертные эстрады мира.

Кастерעד окончил в 1953 году Парижскую консерваторию с высшей наградой — Большой Римской премией. Отличный пианист, он охотно пишет для своего инструмента так же как для оркестра и для голоса. Творческий облик композитора сформировался под влиянием Равеля и Русселя, что впрочем не помешало Кастереду выработать самостоятельный почерк, проявляющийся, в частности, в склонности к строгому полифоническому мышлению и широкому диапазону в применении различных гармонических средств, вплоть до элементов додекафонии.

Среди произведений Кастереда упомянем Симфонию (1960), концерт для фортепиано с оркестром (1961), балет «Гол», с успехом поставленный в 1963 году на сцене Гранд оперы в Париже, Четыре песни на стихи Робера Десноса (1965), «Музыку для сказки Эдгара По» для чтеца с оркестром (1965).

*

Композитор и пианист Жан-Мишель Дамаз (род. 27 января 1928 г. в Бордо) получил музыкальное образование в «Нормальной музыкальной школе» в классе Альфреда Корто и в Парижской консерватории у Марселя Дюпре. В 1947 году он был награжден Большой Римской премией. Продуктивный композитор, он создал много произведений для фортепиано или для различных камерных ансамблей с участием этого инструмента, в том числе фортепианный концерт, две сонаты, концертштюк для фортепиано и саксофона, соната для фортепиано и виолончели и другие. В 1951 году Дамаз выступил с симфонией; в 1963 году он написал забавный «музыкальный фельетон» в двух актах «Евгений таинственный», в котором выведен автор знаменитого рома-

на «Тайны Парижа» Евгений Сю. В спектакле, поставленном на сцене парижского театра Шатле, наряду с вокалистами участвует балетная труппа. Перу Дамазы принадлежит также драматическая легенда «Утро Фауста», «Письмо Шарля Бодлера» для голоса с оркестром, пьесы для камерного оркестра, песни, хоры.

*

На музыкальном горизонте Франции ежегодно появляются новые имена молодых композиторов. Чаще всего это выпускники Парижской консерватории, подготовленные в классах Дариуса Мийо, Оливье Мессиана, Жана Ривье, Андре Жоливе, Тони Обена. Молодежи этой свойственно увлечение новейшими течениями, выступающими под лозунгами авангардизма. Однако далеко не все молодые музыканты склонны безоговорочно следовать за указкой модных мэтров авангарда. За последние годы можно наблюдать известное охлаждение молодежи к чисто формальным поискам, на смену которым приходит живой интерес к идейному содержанию искусства.

Очень нелегко говорить о достижениях молодых композиторов, чей творческий облик еще находится в стадии становления. Их музыка обычно еще не издана, исполнения их сочинений крайне редки. Почти полностью отсутствует информация о их жизненном и творческом пути. По этой причине я воздержусь от каких-либо оценочных суждений и ограничусь лишь упоминанием нескольких имен в надежде, что в недалеком будущем эти композиторы заставят заговорить о себе не только специалистов, но и широкие круги любителей музыкального искусства.

В шестидесятых годах выдвинулись молодые композиторы Жак Шарпантье (р. 1933) — автор нескольких оркестровых пьес и большой оратории «Месса человечеству» на слова Тейар де Шардена, Антуан Тисне (р. 1932), в списке работ которого две симфонии и ряд камерно-инструментальных пьес, композитор и органист Жан Гилу (р. 1930), Пьер Анселен (р. 1934), чьи «Три поэмы о войне» для баритона с оркестром с интересом встречены французской публикой, Роже Бутри (р. 1932) — автор хоровых и инструментальных сочине-

ний. С вокально-симфонической пьесой «Сон Макара» (по Короленко) выступила Ида Готковская (р. 1933). В списке сочинений Алена Ройзенблата (р. 1934) — концерт для скрипки с оркестром и пьеса «Тысяча и одна ночь» для чтеца и оркестра; хорошие отклики вызвал фортепианный концерт молодого Алена Петижирара (р. 1940).

Среди имен композиторов, примыкающих к лагерю авангардистов, экспериментирующих в области сонористики, электронной и конкретной музыки, — Жильбер Ами (р. 1936), способный дирижер и организатор, занявший после ухода Булеза пост руководителя концертов новой музыки «Domaine musical»; Жан-Клод Элуа (р. 1938), Мишель Фано (р. 1929), Пьер-Макс Дюбуа (р. 1930), Поль Мефано (р. 1937), Жан-Ив Босер (р. 1947), Мишель Декуст (р. 1936).

Глава тринадцатая.

Музыкальный Париж

Музыкальная жизнь Франции — это прежде всего музыкальная жизнь ее столицы. Ни в одной из больших стран Запада централизация художественной деятельности не находит столь полного выражения, как во Франции. В Германии основные очаги музыкальной культуры всегда были рассредоточены в десятках городов помимо Берлина — в Лейпциге, Дрездене, Веймаре, Мангейме, Кельне, Мюнхене, Гамбурге, Дюссельдорфе. В Италии — в Риме, Милане, Турине, Болонье, Неаполе, Венеции. В Чехословакии — в Праге, Братиславе, Брно, Остраве. В США — в Нью-Йорке, Чикаго, Филадельфии, Бостоне, Кливленде, Сан-Франциско. Иное дело во Франции. Спокон веков Париж служит притягательным центром, куда стремятся со всех концов страны музыканты и художники, писатели и артисты, где создаются лучшие творения национального искусства и литературы, где формируются художественные течения, школы и никогда не прекращаются бурные артистические междоусобицы.

Париж — не только великая национальная столица, но и один из важнейших мировых центров культуры, город, в котором живут и работают многие выдающиеся зарубежные художники и композиторы, на концертных эстрадах которого, сменяя друг друга, выступают крупные пианисты, скрипачи, дирижеры, вокалисты со всех концов мира. И хотя за последние годы во Франции в летние месяцы проводится немало разнообразных музы-

кальных фестивалей (в Экс-ан-Провансе, Безансоне, Страсбурге, Ницце, Каннах, Руайане, Бордо, Туре), эти театрально-музыкальные недели или десятидневки, к тому же обычно осуществляемые силами столичных и зарубежных коллективов и солистов, не могут изменить картины почти абсолютной артистической гегемонии Парижа.

...Итак, Париж. Броские трехметрового роста афиши рассказывают вам о концертах, спектаклях, фестивалях, художественных выставках. На каждом шагу анонсы, в виде ярких полос, извещают о предстоящих гастролях мировых знаменитостей. На больших сводных афишах — недельный репертуар двух оперных театров столицы.

Первое впечатление как будто бы говорит о необычайно насыщенной и многогранной артистической жизни французской столицы. Огромное количество разнообразных зрелищных предприятий, театры, кабаре, кино; мелькают названия концертных залов — от знаменитого зала Плейель на две с половиной тысячи мест до небольшого зала Корто, где устраиваются скромные камерные вечера.

Некоторое разочарование наступает, когда начинаешь присматриваться к содержанию рекламируемых концертов, к репертуару солистов, оркестров, ансамблей. Где она, современная музыка? Где и когда можно услышать сочинения, вокруг которых идут дискуссии, ломаются копыта критиков? Если вам повезет, среди десятков афиш, извещающих о том, что в Париже на этой неделе выступят пять знаменитых пианистов и три скрипача с исполнением Баха, Бетховена, Шопена, Листа, Моцарта, Паганини, Чайковского, Дебюсси (причем почти всегда с одними и теми же наиболее популярными пьесами), может встретиться анонс о вечере *Domaine musical*, в программе которого Шёнберг, Веберн, Штокгаузен, Ноно, Булез. Однако концерты *Domaine musical* происходят лишь несколько раз в течение сезона и выбор имен исполняемых современных композиторов ограничен там почти исключительно «авангардом». То же самое относится к симфоническим, хоровым и камерным программам. Приезжего поражает отсутствие должного интереса к музыке крупнейших композиторов современной Франции.

Вывод этот я делаю, конечно, не только на основании анализа «уличной прозы» парижских афиш и публикуемых в периодике концертных программ, но и в результате бесед с видными французскими музыкантами — композиторами, дирижерами, солистами.

Как утверждают мои французские друзья, нет в мире более консервативной в отношении вкусов публики, чем посетители парижских концертов и музыкальных театров. Парадокс? Париж — законодатель артистических мод всех родов — оказывается наименее восприимчивым к новой музыке. Больше того, как заявляют сами французы, буржуазная парижская публика, за исключением очень узкой, не делающей погоды прослойки снобов, не желает разбираться в различных тенденциях, характерных для новой музыки и заранее отвергает имена современных авторов.

Своеобразный «потолок» музыки XX века, выше которого не хочет заглядывать эта публика, — Дебюсси, Равель, Прокофьев. Как мне говорили люди сведущие, стоит поместить в программу симфонического концерта сочинение Онеггера, Бриттена, Хиндемита, Мийо, Пуленка, Дютийе, — это уже заметно скажется на кассовом сборе. А игнорировать кассу никому не дано. Именно поэтому так редки во Франции концерты из произведений даже самых крупных композиторов современности. Поэтому так сложны условия, в которых приходится жить и творить французским музыкантам. Единственной отдушиной для них служит Организация Радио и Телевидения Франции (ОРТФ), обладающая прочной материальной базой. ОРТФ не только дает время от времени заказы композиторам, но и организует силами своих коллективов исполнения новой музыки в студийном порядке, либо в открытых концертах, проводимых чаще всего в великолепных концертных залах нового парижского Дома Радио.

Мы уже говорили о том, что французские композиторы не имеют своего союза, не знают никаких форм творческого объединения, подобных союзам композиторов СССР и стран социалистического лагеря. Они разобщены и не ощущают общественной поддержки. Лишь в 1966 году в связи с созданием музыкального управления при Министерстве культуры Франции наметились какие-то новые формы организации творческого труда компо-

зителей. В Париже, где действуют десятки всевозможных музыкальных ассоциаций и объединений вплоть до Союза концертных агентов и Ассоциации бидейных контролеров концертных залов и театров, композиторы не нашли до сих пор путей к творческому объединению. Правда, все они входят в Общество авторов, композиторов и музыкальных издателей (САСЕМ), но это чисто финансовая организация, ведающая сбором авторских отчислений и охраной правовых интересов своих членов.

В Париже постоянно работают пять больших симфонических оркестров, несколько камерных оркестров и инструментальных групп. Приведем краткие сведения об этих музыкальных коллективах, кстати сказать, далеко не всегда располагающих стабильным составом артистов. По давней традиции артисты этих оркестров совмещают работу в разных коллективах, что очень часто вызывает замены одних музыкантов другими. Конечно, подобная практика не может не сказываться на качестве игры оркестров и в немалой степени затрудняет работу дирижеров.

Старейший французский симфонический оркестр, основанный в 1828 году,— Оркестр Общества консерватории. Его основателем и первым дирижером был Франсуа Абенек, под управлением которого впервые в Париже прозвучали симфонии Бетховена и Берлиоза. С осени 1967 года Оркестр Общества консерватории прекратил свое существование, слившись с новым коллективом — Парижским оркестром.

Основанный в 1873 году дирижером Эдуардом Колонном (1838—1910), оркестр носит название «Содружество концертов Колонна». Оркестр выступает по воскресеньям в театре Шатле.

Дважды в неделю в зале Плейель играет оркестр Общества концертов Лямуре, первое выступление которого под управлением Шарля Лямуре (1834—1899) состоялось 23 октября 1881 года.

В 1861 году в Париже начались концерты оркестра, созданного Жюлем Падлу (1819—1887). В 1886 году оркестр прекратил свое существование. Лишь тридцать лет спустя коллектив был восстановлен под названием Ассоциация концертов Падлу. Оркестр выступает раз в неделю в зале дворца Шайо в течение шести месяцев зимнего сезона.

Большую работу по пропаганде новой французской музыки ведет Государственный симфонический оркестр Французского радио и телевидения, основанный в 1934 году. Благодаря твердому бюджету коллектив имеет возможность посвящать достаточное время репетиционной работе.

В системе Радио и телевидения имеется еще несколько оркестровых коллективов (Филармонический оркестр, Камерный оркестр, Ансамбль старинных инструментов и другие), выступающих в студийном порядке, а также в открытых концертах.

Парижский Камерный оркестр, основанный в 1879 году знаменитым флейтистом Полем Тафанелем (1844—1908), выступает под управлением своего постоянного дирижера Фернана Убраду в зале Гаво.

Все французские оркестры, за исключением оркестра Радио и нового Парижского оркестра, о котором речь впереди, работают без постоянной зарплаты. Это — товарищества на паях. Артисты оркестров и дирижеры зависят от прибыли своих коллективов, получая определенную долю от кассовой выручки, после вычета расходов на оплату помещения, рекламы, налогов, составляющих во Франции весьма высокий процент.

Организация концертов во Франции находится в ведении многочисленных частных коммерческих бюро. Каждое такое бюро закрепляет за собой на договорных началах определенных артистов, организуя их выступления во Франции и за рубежом. За свои услуги концертные бюро взимают с артистов от 10 до 15 процентов с гонорара.

*

В июне 1967 года по инициативе директора Музыкального управления Министерства культуры Франции Марселя Ландовского был создан «Парижский оркестр», во главе которого встал выдающийся дирижер Шарль Мюнш. В состав артистов этого оркестра вошли лучшие музыканты из оркестра Общества Парижской консерватории, прекратившего ныне свое существование, а также молодые музыканты, отобранные в результате строгого конкурса. Подобно симфоническому оркестру Радио, новый коллектив работает на твердом

бюджете, обеспечивающем всем участникам постоянную и довольно высокую зарплату. Финансирование Парижского оркестра взяли на себя Министерство культуры и Парижский муниципалитет.

В новом оркестровом коллективе введена строгая художественная дисциплина, полностью исключающая существующую во французских оркестрах практику подмены музыкантов своими коллегами из других оркестров. По уставу нового коллектива он обязан готовить каждые пятнадцать дней новую программу, которая должна быть исполнена пять раз в различных аудиториях.

Помимо основных концертных залов Парижа, оркестр выступает в больших Домах культуры парижских предместий, дает концерты классической и современной музыки для молодежного слушателя.

В декларации Музыкального управления Министерства культуры Франции, опубликованной 8 ноября 1967 года в связи с началом деятельности Парижского оркестра, говорится:

«Речь идет не о простом добавлении еще одного оркестра к уже существующим коллективам, но — о создании ансамбля международного значения, задача которого демонстрировать всему миру уровень музыкальной культуры Франции, нести широкой публике музыку самого высокого качества».

Надо сказать, Парижский оркестр полностью оправдал самые радужные надежды своих организаторов. Уже первый концерт 14 ноября 1967 года в помещении Театра Елисейских полей показал отличные качества коллектива, высокое мастерство его участников, хорошую сыгранность. Каждое новое выступление «Оркестра парижского престижа», как его окрестила пресса, несет коллективу заслуженный успех у публики и самые высокие оценки критики.

Следует отметить, что первую зарубежную гастроль новый оркестр, по предложению своего руководителя Шарля Мюнша, решил провести в Советском Союзе. Горячий прием советской аудиторией выступлений Парижского оркестра в апреле 1968 года в Москве, Ленинграде, Минске и Риге подтвердил великолепные качества этого сплоченного крепкой художественной дисциплиной симфонического оркестра.

Во Франции, как и во многих других странах мира, очень остро стоит проблема правильной организации и воспитания музыкальной аудитории, вовлечения в музыкальные интересы молодых слушателей. Новый директор Музыкального управления Марсель Ландовский справедливо считает одной из важнейших задач проводимой им реформы музыкальной деятельности в стране налаживание широкоохватной музыкально-просветительской работы. Он озабочен не только созданием высококачественных музыкальных коллективов, расширением списка концертных площадок, но и подготовкой квалифицированных музыкантов-исполнителей, лекторов-пропагандистов, правильной постановкой дела музыкального образования в начальных школах и лицеях. Речь идет о воспитании вкуса к хорошей музыке, о подготовке новых слушательских кадров, особенно в среде молодежи.

В обстоятельной статье «Организация музыки во Франции», помещенной в журнале «Courrier musical de France», Ландовский, выступая от имени руководимого им учреждения, намечает пути реорганизации многих сторон музыкальной деятельности в стране. Кризисное состояние концертной жизни в Париже и в других городах он отчасти объясняет широким распространением в среде любителей серьезной музыки граммофонных пластинок, что дает им возможность сравнивать любые концертные программы с имеющейся записью тех же произведений в превосходном исполнении самых известных артистов. Поэтому перед организаторами музыкальной жизни встают очень сложные задачи — отвечать полноценными программами на повышенные требования публики, всемерно поднимать уровень исполнительской культуры. Оживлению музыкальной деятельности в стране, по убеждению Ландовского, будет способствовать децентрализация концертной деятельности, организация во всех крупных провинциальных городах Франции первоклассных исполнительских коллективов — симфонических, камерных, хоровых. В своей статье Ландовский ставит вопрос о подготовке специальных кадров «animateurs» (вдохновителей-организаторов) музыкальной жизни в небольших городах, задача которых уста-

навливать контакты между профессионалами и музыкантами и кругами любителей музыки, организовывать слушателя. Первоочередной задачей, по мнению Ландовского, является оживление музыкальной работы Домов культуры и различных форм любительского музицирования. Для этой цели ему удалось добиться некоторых бюджетных ассигнований.

Композитор Ландовский, естественно, не может в своем анализе положения дел во французской музыке пройти мимо задач творчества и взаимоотношений композиторов и публики.

«Я убежден,— пишет он,— что творчество—это процесс, происходящий в одиночестве. Однако это условие не относится к самому произведению: оно должно жить в общении с самой широкой публикой... Пока музыка существует в виде партитуры, лежащей на столе, она только надежда, но не реальность. Музыка живет в звучении, в контакте с людьми...»

Стремясь приблизить композиторское творчество к жизни нации, к задачам дня, Ландовский вместе со своими коллегами в Министерстве культуры разработал систему государственных заказов композиторам, для чего соответствующие финансовые органы выделили довольно значительные суммы. Уже в 1967 и 1968 годах Музыкальное управление смогло распределить среди французских композиторов несколько десятков заказов на создание произведений разных жанров и разного назначения. Согласно новому положению о государственных заказах, все написанные и одобренные произведения подлежат исполнению на концертной эстраде или на сцене музыкального театра. Система государственных заказов внесла немалое оживление в деятельность французских композиторов и, несомненно, еще скажется в дальнейшем развитии музыкальной культуры страны.

Новые тенденции в деле музыкального просвещения трудящихся опираются на опыт музыкально-пропагандистской работы массовой организации «Музыкальная молодежь Франции» («Jeunesses musicales de France»), существующей с 1940 года. «ММФ», центральное бюро которой находится в Париже, имеет свыше 160 филиалов во многих городах Франции, организующих сотни концертов-лекций и музыкальных спектаклей. Деятельность «Музыкальной молодежи Франции» ведется в ос-

новном на добровольных началах. Артисты и лекторы не получают гонораров за свой труд, за исключением покрытия необходимых расходов по переездам, гостинице и прочее. Работой «ММФ» руководит специальный штаб, разрабатывающий программы, подготовляющий пояснительные материалы, маршруты выездов концертно-лекционных групп.

Бессменным руководителем «ММФ» со дня ее основания является видный музыкальный деятель Рене Николи. Он же находится в числе руководителей ежемесячного журнала «*Journal musical Français*», популяризирующего цели организации: на страницах журнала выступают крупнейшие музыковеды и критики с регулярным обзором концертов, спектаклей, новых граммофонных пластинок и книг по музыке.

В концертах «ММФ» считают своим долгом принимать участие крупнейшие французские и иностранные артисты, а также композиторы и музыковеды. Много внимания организация уделяет пропаганде современной музыки. Вечера новой музыки обычно сопровождаются свободной дискуссией, в которой участвуют композиторы, чьи сочинения исполняются в программе. Среди организаторов и лекторов концертов «Музыкальной молодежи Франции» — видные музыковеды и критики Бернар Гавоти, Ростислав Гофман, Марк Пеншерль, Жак Шайе, Клод Самюэль, Жан Руа, Жан Массен, Ги Эрисман, Раймон Лион, Клод Ростан.



В Париже очень любят советских музыкантов. Концерты Давида Ойстраха, Леонида Когана, Святослава Рихтера, Эмиля Гилельса, Мстислава Ростроповича, Галины Вишневской, Зары Долухановой, Ивана Петрова, Московского камерного оркестра под управлением Рудольфа Барша проходят при неизменно переполненных залах в атмосфере триумфа. По инициативе С. Рихтера, который перенес однажды свои концерты из Парижа в полюбившийся ему небольшой город Тур, живописно расположенный на берегу Луары, теперь там устраиваются ежегодные музыкальные фестивали, в которых принимают участие, наряду с Рихтером, другие советские артисты, а также Бенджамин Бриттен, Питер Пирс,

Иегуды Менухин и, конечно, видные французские музыканты. Концерты эти проходят в помещении огромного амбара постройки XVII века в сельской местности Меле, неподалеку от Тура, и привлекают толпы слушателей, приезжающих из Парижа, а также из многих зарубежных городов.

Парижские граммофонные фирмы выпустили сотни записей произведений советских композиторов, крупнейших исполнителей, симфонических, хоровых и оперных коллективов Советского Союза. Здесь особенно велика роль фирмы «Le Chant du Monde», которая на протяжении нескольких десятилетий ведет активную деятельность по выпуску пластинок русской и советской музыки в исполнении советских артистов. Многие пластинки с записью опер Мусоргского, Римского-Корсакова, Прокофьева, Шостаковича, в исполнении советских оперных коллективов, так же как и выступления Ойстраха, Оборина, Гилельса, Ростроповича, Рихтера, Когана, были удостоены высших наград французской Академии граммопластинок, присуждаемых ежегодно лучшим записям.

Для поддержания престижа французской столицы в качестве международного музыкального центра Министерство культуры и Парижский муниципалитет начиная с 1960 года выделяют некоторую субсидию для организации проводимых в Париже каждую осень Международных музыкальных недель, в которых, наряду с французскими исполнителями, принимают участие зарубежные оркестры, ансамбли, солисты и композиторы. Программы Международных музыкальных недель составляются с тем расчетом, чтобы представить слушателям музыку разных эпох.

С 17 по 28 мая 1969 года в столице Франции проходил Фестиваль советского музыкального искусства, в котором приняли участие четыре симфонических коллектива Парижа, Академический русский хор под управлением А. Юрлова, солисты — М. Ростропович, В. Пикайзен, Н. Юренева, Е. Образцова, А. Большаков, М. Решетин, французский виолончелист П. Тортелье, — композиторы А. Бабаджанян и Р. Щедрин. В программах фестиваля, прошедшего с огромным успехом, сочинения С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Д. Кабалевского, Т. Хренникова, Г. Свиридова, С. Цинцадзе, А. Бабаджаняна, Р. Щедрина, В. Гаврилина.

Трудные времена переживают в послевоенные годы два оперных театра Парижа — Гранд оперá (Grand opéra) и Оперá комик (Opéra comique). Оба театра входят в «Государственное объединение оперных театров» («La Réunion des théâtres Lyriques Nationaux»), находящиеся под эгидой Министерства культуры и пользующиеся значительной дотацией от государства.

Парижская Гранд оперá ведет свое происхождение от Королевской Академии музыки, открывшейся в 1671 году спектаклем «Помона» с музыкой Робера Камбера (1628—1677). Затем театр не раз менял свой адрес и названия. В 1875 году он обосновался в теперешнем своем помещении на площади Оперы в чрезвычайно пышном здании, построенном по проекту архитектора Шарля Гарнье. Основной репертуар театра, обладающего большой труппой оперных и балетных артистов, превосходным оркестром, хором, кордебалетом, состоит преимущественно из произведений отечественных и зарубежных композиторов прошлых веков. И здесь все попытки обновить репертуар постановкой опер и балетов современных композиторов чаще всего наткнулись на глухое сопротивление консервативно настроенной буржуазной публики, предпочитающей в десятый раз послушать излюбленные арии из «Фауста» или «Лакме», чем «рисковать» знакомством с новой оперой современного композитора, сложной и непривычной по языку.

Многие французские музыкальные деятели связывали надежды на обновление косных традиций театра с назначением Жоржа Орика — крупного композитора и передового человека. Однако новый директор Объединения оперных театров не смог осуществить намеченные им реформы, ни в отношении освежения репертуара, ни в плане омоложения состава солистов. Оппозиция публики оказалась слишком сильной. Серьезным испытанием для театра стала постановка в 1963 году оперы Альбана Берга «Воцтек», при участии нескольких немецких гастролеров. Музыкальным руководителем спектакля был приглашен Пьер Булез, режиссером Жан-Луи Барро. Однако спектакль, горячо встреченный прессой, очень быстро увял и прежде всего потому, что не был принят оперными завсегдатаями.

Несколько либеральней отношение парижской публики к искусству балета. Здесь значительно легче допу-

скается новая форма спектакля, смелые решения балетмейстера, наконец современная музыка, вплоть до экспериментальной. Правда, наиболее интересные балетные постановки завоевывают себе признание не на сцене Гранд оперы. Их осуществляют небольшие балетные коллективы «Парижский балет» под руководством Ролана Пети и балетная труппа, во главе которой стоит талантливый постановщик Морис Бежар.

О попытках обновления балетного репертуара Гранд оперы свидетельствует спектакль, составленный из трех одноактных балетов, на премьере которого 8 декабря 1967 года мне довелось присутствовать. Вечер начался изящной хореографической поэмой «Четыре темперамента», поставленной Жоржем Баланчиным на музыку того же названия Пауля Хиндемита. Затем мы увидели воплощенные в танце Пять оркестровых пьес (соч. 5) Антона Веберна. Способные молодые танцоры Жаклин Райе и Жан-Пьер Бонефу и интересное хореографическое решение этих утонченных миниатюр (постановщик Морис Бежар) принесли заслуженный успех балету.

Но третий спектакль — балет «Вакх и Ариана» на поэтичную музыку Альбера Русселя — внес неприятный диссонанс, нарушивший настроение зрительного зала. Как значилось в программе, новый вариант балета (написанного в 1931 году), хореография и мизансцены созданы главным балетмейстером театра Мишелем Дескомбе. По его прихоти, действие балета из далекой греческой мифологии перенесено в современность. На сцене — некий модный пляж, на котором разнообразно развлекаются юноши и девушки, одетые в пестрые купальные костюмы. В новом варианте балета Ариана — одна из купальщиц, Вакх — матрос спасательной станции, Тезей — обыкновенный «битник».

Автору спектакля нельзя отказать в изобретательности при компоновке отдельных эпизодов и хореографических комбинаций, не имеющих, впрочем, ничего общего с музыкой Русселя. Однако декларируемая М. Дескомбе задача создать зрелище, соответствующее «психозротической концепции», привела к весьма сомнительным результатам, давшим повод к скандалу в зрительном зале и появлению на следующий день статей в парижских газетах под заголовками: «Стрип-тиз на сцене Гранд оперы!»

По мере развертывания действия балета в зрительном зале нарастало возмущение, вылившееся в конце спектакля в бурю негодующих протестов. Нужно прямо сказать, постановщик сделал все, чтобы вызвать подобную реакцию публики.

Эти протесты были вызваны не принципиальными художественными разногласиями с «новаторскими» устремлениями молодого балетмейстера, но элементарным чувством возмущения низкопробным вкусом и разнузданностью зрелища, поставленного на сцене прославленного театра.

Конечно, сомнительный эксперимент Дескомбе, хотя и привлечший на несколько дней внимание прессы, никак не смог помочь преодолению кризиса в Гранд оперá. Скорей наоборот. Балет «Вакх и Ариана», исказивший замысел Альбера Русселя, лишь подчеркнул беспринципность репертуарной политики тогдашнего руководства балетной труппы театра, допустившего подобное сомнительное истолкование художественного наследия одного из крупнейших французских композиторов XX столетия.

Несколько благополучней в отношении репертуара обстоит дело во втором Национальном оперном театре Франции, в Оперá комйк. Театр этот был основан в 1715 году. С 1898 года он помещается в своем нынешнем здании, так называемом «Зале Фавар». По давней традиции в этом театре ставились и продолжают иногда ставиться спектакли с речевыми диалогами, перемежающимися музыкальными номерами. На афишах Оперá комйк фигурируют «Чио-Чио-Сан», «Богема», «Севильский цирюльник», «Лакме», «Искатели жемчуга», «Свадьба Фигаро», «Сказки Гофмана», «Пеллеас и Мелизанда». Здесь ставились оперы «Человеческий голос» Пуленка, «Ночной полет» Луиджи Даллапиккола, «Хозяйка гостиницы» Мориса Тирье, «Прощание» Марселя Ландовского, балет «Концерт» на музыку фортепианного концерта Андре Жоливе. К сожалению, ни один из этих спектаклей не удержался в репертуаре, что, очевидно, также определяется прежде всего вкусами публики, предпочитающей новому, неизведанному — старое, проверенное временем.

В 1954 году в Париже был создан Театр наций (Théâtre des Nations), спектакли которого проходят в разных театральных помещениях (Театр Елисейских полей, Театр Сары Бернар и другие). В течение апреля-июня на сцене этого театра выступают оперные, драматические, балетные и этнографические коллективы со всех концов земного шара. Спектакли сменяются концертами-демонстрациями народного искусства, выступлениями хореографических ансамблей.

Франция — страна классических традиций оперы-буфф и оперетты. Достаточно напомнить имя Жака Оффенбаха, чьи великолепные музыкальные сатиры, завоевавшие в середине прошлого века сцены всех европейских столиц, до сих пор продолжают полнокровную жизнь в репертурах лучших музыкальных театров мира.

Жизненность искусства французской оперетты утверждали также замечательные мастера этого жанра Флориан Эрве, Шарль Лекок, Робер Планкет.

В XX веке значительный вклад в развитие французского театра оперетты внес Андре Мессаже (род. 30 декабря 1853 г. в Монлюсон, ум. 24 февраля 1929 г. в Париже) — крупный музыкант, друг Дебюсси, первый дирижер оперы «Пеллеас и Мелизанда». Его перу принадлежат восемнадцать музыкальных комедий и оперетт, пользовавшихся в свое время значительным успехом. На афишах опереточных театров Парижа и других городов Франции и сегодня можно встретить названия веселых музыкальных комедий композитора, дирижера и музыкального критика Рейнальдо Ан (род. 9 августа 1875 г. в Каракасе, ум. 28 января 1947 г. в Париже): «Сибuletта» (1923) и «Мальвина» (1935). Тонким мастером жанра оперы-буфф и оперетты был композитор Морис Ивен (род. 12 февраля 1891 г. в Париже, ум. 28 июля 1965 г. в Париже). Наиболее удачные оперетты Ивена «Твой рот» (1922), «Черный корсар» (1925), «Под солнцем Мексики» (1935), «Песня цыганки» (1946) по праву причисляются к лучшим достижениям французской музыкальной комедии.

В Париже два постоянных театра оперетты — «Могадор» и «Шатле», а также множество зрелищных предприятий типа мюзик-холла и ревю, программы которых часто носят открыто «завлекательный» характер.

Когда весной 1961 года мне довелось впервые побывать во Франции в составе небольшой делегации Союза композиторов СССР, наше первое знакомство с музыкальным Парижем началось с посещения Национальной консерватории. Во главе этого прославленного учреждения, основанного в 1784 году под названием «Королевская школа пения и декламации» и реорганизованного в 1795 году в Национальную консерваторию музыки и декламации, стояли Луиджи Керубини, Даниэль Франсуа Обер, Франсиско Сальвадор-Даниэль, Амбруаз Тома, Теодор Дюбуа, Габриэль Форе, Клод Дельвенкур, Марсель Дюпре.

С 1956 по 1962 год директором консерватории был Раймон Лушер. В беседе с советскими музыкантами он рассказал много интересного о принципах работы консерватории и об учебном процессе. Затем он пригласил нас посетить классы и ознакомиться с методикой преподавания. Выйдя из своего кабинета в коридор, Лушер со свойственным ему мягким юмором сказал: «Следуйте за мной, но по возможности с закрытыми глазами». Директор консерватории имел в виду неприглядный внешний вид большинства помещений, расположенных в здании старого монастыря, давно уже требующего капитального ремонта и переоборудования.

Переходя из класса в класс, мы знакомились с учениками пианиста Пьера Санкана, композиторов Тони Обена и Жоржа Югона, дирижера Луи Фурестье. В оперном классе слушали несколько одаренных молодых вокалистов, которые пели арии из опер и романсы Гуно, Тома, Россини, Верди, Мусоргского (монолог Бориса, исполненный по-русски). В классе Санкана нас порадовала прекрасная игра 16-летнего Жана Бернара Помье, сыгравшего Третью сонату Прокофьева. Ныне этот талантливый пианист, не раз приезжавший с концертами в Советский Союз, утвердил себя в ряду наиболее интересных молодых музыкантов Франции.

В 1961 году композицию в Парижской консерватории преподавали Оливье Мессиа́н и Тони Обен. Дариус Мийо, который, как мы уже говорили, делит свое время между Миллс-колледжем в Калифорнии и консерваторией в Париже (год он преподает композицию в США.

год—у себя на родине), в 1961 году обучал американских студентов. В классе Обена мы слышали фрагменты из сочинений нескольких студентов. Профессор по ходу прослушивания делал содержательные и тонкие замечания. Любопытно, что студенты, отлично владеющие средствами гармонии и полифонии, умеющие делать глубокий гармонический анализ и строить интересные импровизации на основе цифрованного баса (в чем мы убедились на уроках гармонии профессора Жоржа Югона), в классе свободной композиции чаще всего прибегают к приемам серийного письма или алеаторики, по существу опровергающих принципы ладо-тонального мышления. Сам Тони Обен композитор весьма далекий от сериализма, тем не менее не считает возможным вмешиваться в творчество своих учеников и предостерегать их от эпигонских увлечений модными системами.

Примерно такая же картина в классе композиции Schola cantorum, где наша небольшая группа также провела несколько часов, знакомясь с методами преподавания теоретических предметов и композиции. Школа помещается в старом здании бенедиктинского монастыря на улице Сен Жак в самом центре Латинского квартала.

Во время одной из встреч Раймон Лушер сообщил нам некоторые данные о постановке дела музыкального образования в стране.

Во Франции три категории музыкальных школ — государственные, муниципальные и частные. Первая категория представлена, собственно, только одним учебным заведением — Национальной консерваторией в Париже, существующей в системе Министерства культуры Франции. Это высшее учебное заведение, готовящее музыкантов по всем специальностям. Курс обучения от трех до пяти лет. Для поступления в Консерваторию необходимо пройти вступительные испытания, а затем участвовать в ежегодных конкурсах-экзаменах по всем основным дисциплинам. Обучение в консерватории бесплатное. Закончившие курс композиции получают право участвовать в ежегодном конкурсе на соискание Римской премии, проводимом Французской Академией. В Парижской консерватории обучается около 1200 студентов.

Вторая категория — муниципальные музыкальные школы, работающие в провинциальных городах. Эти

школы (их 48) готовят музыкантов по основным дисциплинам, кроме композиции. Провинциальные школы состоят в основном на бюджете местных муниципалитетов и находятся под наблюдением Совета по музыкальному образованию при Министерстве народного просвещения. Школы эти делятся на три группы в зависимости от местонахождения, состава педагогов и количества учащихся. Общее число учащихся во всех сорока восьми муниципальных школах составляло в 1960 году около 23 тысяч человек.

Бок-о-бок со школами, опекаемыми Советом по музыкальному образованию, в Париже и на периферии существует множество частных музыкальных школ различного назначения, уровня подготовки учащихся, качества, педагогического персонала. Частные школы пользуются полной автономией и нередко присваивают себе громкие наименования «консерваторий», «институтов», «музыкальных академий». В большинстве случаев эти учреждения представляют собой заурядные учебные заведения, порой с весьма ограниченными учебными программами.

Среди частных высших музыкальных учебных заведений широкой известностью пользуются парижские *Schola cantorum* (Певческая школа), основанная в 1894 году и *Ecole Normale de Musique* (Нормальная музыкальная школа), существующая с 1919 года. В отличие от национальной консерватории в этих учебных заведениях отсутствуют вступительные экзамены и возрастные ограничения. Курс обучения примерно соответствует консерваторскому. Обучение платное. Завершение образования в этих школах дает право держать государственные экзамены при консерватории или университете. В числе педагогов *Schola cantorum* Даниэль Лесюр, Пьер Висмер, Анри Дютийе, Пьер Капдевель, Эльза Баррен, Надя Буланже, Ирена Иоахим, Морис Дюрюфле, Пьер Бернак. С 1962 года директором *Schola* является композитор и музыковед Жак Шайе.

В составе профессоров Нормальной музыкальной школы — Жорж Дандело, Надя Буланже, Жанна Батори, Жозеф Морпен. Основателем школы был Альфред Корто.

В плане перестройки дела музыкального образования в стране, наряду с открытием новых музыкальных учеб-

ных заведений в провинции, важное место занимают разработанные М. Ландовским методы повышения уровня подготовки молодых артистов, способных выдержать конкуренцию со стороны лучших зарубежных солистов. Для этой цели при Парижской консерватории, начиная с сезона 1967/68 года, введены курсы совершенствования для окончивших консерваторию пианистов, скрипачей, виолончелистов, вокалистов и дирижеров. Несколько крупных музыкантов с мировым именем дали согласие на проведение цикла уроков на этих курсах. В их числе Артур Рубинштейн, Зино Франческати, Иегуди Менухин, Леопольд Стоковский.

*

Достижения современной музыкальной культуры Франции в области исполнительства — большая и многогранная тема, требующая специального рассмотрения. Франция дала миру десятки первоклассных инструменталистов, дирижеров, вокалистов, утвердивших славу французской музыки.

Французские пианисты могут считать своими духовными отцами Шопена и Листа, чья артистическая деятельность начиналась и достигла расцвета именно в Париже. Сильный толчок развитию современного пианизма дали новаторские фортепианные сочинения Дебюсси и Равеля.

Современная парижская пианистическая школа ведет свое начало от Антуана Мармонтеля (1816—1898), у которого учились Клод Дебюсси, Жорж Бизе, Маргарита Лонг, Луи Дьемер и многие другие видные музыканты.

Луи Дьемер (1843—1919) был профессором класса фортепиано в Парижской консерватории с 1888 по 1919 год. Он подготовил ряд блестящих пианистов, среди которых следует в первую очередь назвать Альфреда Корто (1877—1962), Эдуарда Рислера (1873—1929), Ива Ната (1890—1956), Робера Казадезюса (р. 1890), Лазаря Леви (1882—1964), видного композитора и превосходного пианиста Луи Обера (р. 1877).

Многие годы в Парижской консерватории вела класс фортепиано Маргарита Лонг (1874—1966) — выдаю-

щаяся артистка и педагог. Она была первой исполнительницей ряда крупных произведений Форе, Дебюсси, Равеля, Мийо. Вместе с замечательным скрипачом Жаком Тибо (1880—1953) она основала в Париже Международные конкурсы пианистов и скрипачей «Маргарита Лонг—Жак Тибо», привлекающие талантливых исполнителей со всех концов мира. Среди лучших учеников М. Лонг—Люсетт Дескав (р. 1909), Самсон Франсуа (р. 1924), Пьер Барбизе (р. 1922), Вассо Деветци (р. 1928), Филипп Антретон (р. 1934).

С 1903 по 1934 год в Парижской консерватории преподавал превосходный педагог Изидор Филипп (1863—1958), ученик Сен-Санса. Из его школы вышла выдающаяся пианистка Моника Брюшольри (р. 1915). Среди многочисленных учеников Лазаря Леви выделяется неоднократно выступавшая в Советском Союзе талантливая пианистка Моника Ааз (р. 1909). Композитор и пианист Пьер Санкан (р. 1916) окончил Парижскую консерваторию по классу Ива Ната. Один из лучших учеников Санкана, ныне профессора этой консерватории — Жан Бернар Помье (р. 1944).

История органного искусства Франции уходит в глубь веков. Примерно с XVI века в храмах Парижа, Бордо, Страсбурга, Нанси появляются двухмануальные органы. В XVII и XVIII веках французские органостроители добиваются высокого совершенства в создании великолепных инструментов с четырьмя и пятью мануалами, сохранившиеся в некоторых соборах по сие время.

Современная органная школа во Франции ведет свои истоки от выдающихся органистов и композиторов XIX века — Сезара Франка (1822—1890), Александра Гильмана (1837—1911), Шарля Видора (1844—1937). Дальнейшее развитие органного искусства находилось в руках крупнейших продолжателей традиций Франка: Шарля Турнемира (1870—1939) — профессора Парижской консерватории и органиста собора св. Клотильды, Луи Вьерна (1870—1937) — ученика Франка и Видора, Марселя Дюпре (р. 1886) — композитора и органиста собора Парижской богородицы. Следующее поколение французских органистов представлено именами Мориса Дюрюфле (р. 1902), Оливье

Мессиа́на (р. 1908), Даниэ́ля Лэсю́ра (р. 1908), Гастона Литэ́за (р. 1909), Жа́на Ла́нглэ (р. 1907), Жа́на Але́на (1911—1940). Как правило, концерты органной музыки в Париже происходят в церквях и нередко связываются с литургическими функциями.

Парижская школа скрипачей в XX веке дала ряд первоклассных музыкантов, пользующихся мировой известностью. Это Жа́к Ти́бо (1880—1953), Зи́но Франческати́ (р. 1905), талантливейшая скрипачка, безвременно погибшая в авиационной катастрофе — Жи́нетт Не́вей (1919—1949), Гастон Пу́ле (р. 1892) — первый исполнитель совместно с автором скрипичной сонаты Дебюсси, Кристиа́н Фе́ррас (р. 1933).

Морис Ма́решаль (1892—1964), Пье́р Фу́рнье (р. 1906), Поль То́ртелье́ (р. 1914) принадлежат к числу лучших современных виолончелистов Франции. Жа́н-Пье́р Ра́мпаль (р. 1922) с успехом развивает высокие традиции искусства игры на флейте, идущие от крупнейшего французского флейтиста По́ля Та́фане́ля (1844—1908).

Париж издавна славится своими симфоническими оркестрами, высоким качеством исполнителей на духовых и, особенно, деревянных духовых инструментах.

В XX веке во главе парижских оркестров стояли Ка́миль Шеви́лья́р (1859—1923), композитор и дирижер Га́бриэль Пье́рне (1863—1937), Андре Ка́пле (1879—1925), Рене Ба́тон (1879—1940), Пье́р Мо́нте (1875—1964), Де́зире-Эми́ль Э́нгельбре́хт (1880—1965).

Крупнейшими дирижерами, одинаково успешно выступающими с классическим и современным репертуаром, являются Ша́рль Мю́нш (1891—1968), Поль Па́ре (р. 1886), Альбе́р Во́льф (р. 1884), композитор и дирижер Ма́нюэль Ро́зента́ль (р. 1904), Андре Клю́танс (1905—1966), Ша́рль Б́рюк (р. 1911), Иго́рь Ма́ркевич (р. 1912). Блестящим пропагандистом новой французской музыки был талантливый дирижер Ро́же Де́зо́рме́р (1898—1963) — первый истолкователь многих сочинений французских композиторов XX века. В музыкальной жизни Парижа 60-х годов видную роль играют дирижеры Жо́рж Ци́пин (р. 1907), Серге́ Бодо́ (р. 1927), Пье́р Дерво́ (р. 1917), Жо́рж Пре́тр (р. 1924), Морис Ле́ Ру́ (р. 1923), Пье́р Бу́лез (р. 1925), Жа́н Пе́риссон (р. 1932).

Париж — место нахождения множества национальных и международных музыкальных учреждений — библиотек, издательств, граммофонных компаний, научных обществ и ассоциаций. Назовем лишь некоторые из них.

Одной из крупнейших музыкальных библиотек мира, в которой наряду со старинными и современными изданиями нот и книг по музыке, хранятся подлинные рукописи крупнейших французских и зарубежных композиторов, является библиотека Парижской консерватории. В сейфах этой библиотеки — около десяти тысяч уникальных документов (нотных манускриптов и старинных изданий, подлинников писем), ценнейший иконографический материал.

Богатейшими фондами располагает Музыкальный отдел Национальной библиотеки, в котором сосредоточены издания музыки и всех видов литературы по музыке, начиная с XVI века. Особенно полно здесь представлены документы, связанные с музыкальной культурой Франции — ноты, книги, коллекции текстов, журналы, газетные вырезки, каталоги, библиографические материалы. В этом собрании можно найти наиболее полные сведения по музыкальной культуре античности, средних веков, эпохи Ренессанса, XVII и XVIII веков.

Более специализированной является Библиотека Гранд оперá. Здесь собраны почти исчерпывающие материалы по оперному и балетному искусству — партитуры, оркестровые голоса, либретто, эскизы костюмов, макеты декораций, иконография по всем спектаклям, поставленным когда-либо на сцене Гранд оперá и Оперá комик.

Богатая музыковедческая библиотека имеется при Институте музыковедения Парижского университета.

На одной из парижских улиц высится огромное здание в современном конструктивистском стиле. Здесь помещается ЮНЕСКО — международная организация по вопросам культуры при Организации Объединенных Наций. Существующий с 1949 года Международный музыкальный комитет при ЮНЕСКО, штаб которого находится в Париже, ведет многообразную деятельность по обмену музыкальным опытом между странами, организует международные конференции, рассматривающие различные творческие и организационные проблемы.

проводит Международные трибуны композиторов, издает специальную литературу на нескольких языках, выпускает грампластинки с записью музыкального фольклора. При Музыкальном комитете работают Международная ассоциация музыкальных библиотек, Международное музыковедческое общество, Международная ассоциация по музыкальному воспитанию детей и ряд других учреждений.

Граммофонная промышленность Франции, пользующаяся международным престижем, представлена в Париже восемнадцатью фирмами, имеющими десятки магазинов во всех районах города. Кроме того, в Париже имеются представительства еще тридцати граммофонных компаний — американских, голландских, английских, западногерманских, чехословацких. Нотоиздательское дело, имеющее давние традиции, находится в руках ряда французских фирм, среди которых наибольшей известностью пользуются «А. Ледюк», основанная в 1767 году, «Шуданс» (1844), «Дюран» (1870), «Энох» (1866), «Салабер» (1895), «Эшиг» (1907).

Подробного и углубленного освещения заслуживает большая и сложная тема — французское музыковедение и музыкальная критика в XX веке. К сожалению, дать хотя бы беглый обзор этой темы в настоящей книге не представляется возможным. Речь должна была бы пойти о многих десятках ученых, труды которых охватывают все отрасли музыкознания, о книгах по проблемам теории, истории, эстетики музыкального искусства, о многочисленных справочных изданиях, музыкально-критических очерках, монографиях, журнальных статьях. По ходу изложения настоящей работы мне не раз приходилось делать ссылки на те или иные труды французских музыковедов и критиков. Эти труды послужили автору этой книги важным источником информации и постоянной помощью в работе. В прилагаемой библиографии читатель найдет ряд имен французских авторов, книги и статьи которых являются ценным пособием при изучении современного музыкального искусства Франции.

Знакомство с современной французской литературой о музыке представляет очень большой познавательный интерес и открывает широкое поле для наблюдений и размышлений. Значительный вклад в историю музыкальной культуры Франции и ряда других стран Европы вне-

сли такие известные ученые, как Лионель де ла Лоранси (1861—1933)—основатель и первый президент Французского музыковедческого общества; исследователь творчества Моцарта Жорж де Сен-Фуа (1874—1954); композитор и историк Поль-Мари Массон (1882—1954); автор ряда книг о Берлиозе Адольф Бошо (1871—1955); основатель и первый редактор журнала «La Revue musicale» Анри Прюньер (1886—1942).

Творчеству французских композиторов посвящены труды Эмиля Вийермоза (1878—1960), Рене Дюмениля (1879—1968), Поля Ландорми (1869—1943), Норбера Дюфурка (р. 1904), Владимира Янкелевича (р. 1903), Андре Шеффнера (р. 1895), Элен Журдан-Моранж (1892—1961). Среди музыкальных критиков, активно работающих в периодических изданиях, назовем имена Марка Пеншерля (р. 1888), Бернара Гавоти (р. 1908), Жозе Брюира (р. 1889), Клода Ростана (р. 1912), Робера Сиона (р. 1894), Дореля Андмана (р. 1900), Антуана Голеа (р. 1906), Жака Шайе (р. 1910), Артура Эре (р. 1897), Раймона Лиона (р. 1908).

Крупными специалистами по музыкальному историковедению и библиографии являются музыковеды Франсуа Лезюр (р. 1923) и Владимир Федоров (р. 1901) — Президент Международного музыковедческого общества, автор труда о Мусоргском. Ряд трудов, посвященных русской музыке, русским и советским композиторам опубликовал во Франции Ростислав Гофман (р. 1915).



В книге, посвященной современной французской музыке, невозможно не упомянуть о лирической эстрадной песне, пользующейся неизменной любовью французов. Французская песня — это интересное художественное явление, уже давно привлекающее внимание любителей легкой музыки во всем мире. В условиях современной французской действительности лирическая песня и все связанное с ее распространением приобрело характер широко развитой индустрии, обладающей своей солидной производственной базой (ноты, грампластинки, радио, реклама), своими кадрами авторов и исполнителей.

среди которых есть немало одаренных людей. Вспомним широкоизвестные имена знаменитых в недавнем прошлом шансонье Аристиды Брюана, Мистенгет, Монтегюса, Мориса Шевалье, Люсьены Буайе, Эдит Пиаф. Эти замечательные певцы и актеры создали свой ярко индивидуальный исполнительский стиль, внося в искусство эстрадной песни не только тонкий вкус и настоящую поэтическую идею, но и нередко злободневное политическое содержание. Лучшие французские шансонье, как правило, внимательно и требовательно относятся к качеству поэтического текста исполняемых ими песен. В любопытной анкете, опубликованной в книге о песне: Пьера Барлатье на вопрос, что их прежде всего привлекает в новой песне — текст или музыка, — трое знаменитых шансонье единодушно отвечают: «Первое, что меня привлекает, это слова» (Ив Монтан); «Слова, хотя я и придаю большое значение музыке» (Катрин Соваж); «Прежде всего меня интересуют слова, ибо я стремлюсь в каждой песне оживить все персонажи» (Эдит Пиаф) ¹.

Многие французские исполнители эстрадных песен являются также одаренными поэтами и композиторами — Шарль Трене, Франсис Лемарк, Жорж Брасанс, Лео Фере. Стихи больших французских поэтов Гийома Аполлинэра, Макса Жакоба, Жака Превера, Поля Элюара, Луи Арагона, Робера Лесноса, положенные на музыку Франсисом Пуленком, Жаном Вьенером, Жозефом Косма, М. Филипп-Жераром ², Мишелем Леграном, становятся достоянием лучших шансонье, постоянно звучат с эстрады и на грампластинках.

Репертуар известной парижской шансонье Моники Морели почти целиком состоит из произведений на стихи Арагона. В ее маленьком баре-кабаре на Монмартре я однажды услышал целый концерт талантливой певицы, исполнявшей песни на стихи первого поэта современной Франции, в том числе и знаменитую песню «Красная афиша», посвященную памяти расстрелянных гестапо героев Сопротивления.

¹ Pierre Barlatier. Regards neufs sur la chanson. Paris, 1954 n. 138.

² В 1967 г. композитор был удостоен премии Ленинского комсомола за свою песню «Октябрь» (на слова Жана Дрежака), посвященную Великой Октябрьской социалистической революции.

Большое множество песен, звучащих на французской эстраде, посвящено Парижу, жизни его улиц и площадей, его людям.

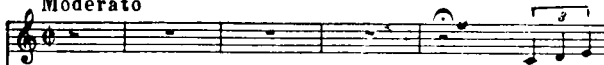
Вот одна из таких песен, слова и музыка которой принадлежат перу Шарля Трене:


RETOUR A PARIS

Paroles de
Charles TRENET
197

Musique de
Charles TRENET
Albert LASRY

Moderato

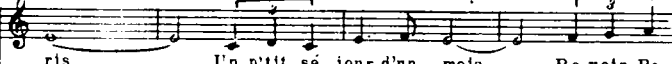
Chant: 


Piano: 

Revoir Pa.

T^o de Siow

- ris Un p'tit sé-jour d'un Re voir Pa-
rêve C'est l'île d'a-mour que Le jour se





ris Et me retrou-ver chez moi Seul sous la
leve Et sèche les pleurs des bois Dans la p'tite





plie- gare Par-mi la foule des grands boul'-vards
 Un sé-ma-phore ap-pelle ces gens

Quelle joie i - nouie D'al-ler ain-si au ha-sard
 Tous ces braves gens De la Va-reune et d'Nogent

Prendre un ta-xi Qui va le long d'la Seine
 Bon-jour la vie Bon-jour mon vieux so-leil

Et me rivoi - ci Au fond du
Bon jour ma mie Bon jour l'au.

bois d'Vin-cennes Rou-lant joy - eux Vers ma mai-
-tomne ver-meil J'suis un en - fant Rien qu'un en -

- sond'banlieue Où ma mère m'at - tend Les larmes aux
fant tu sais J'suis un p'tits fran - çais Rien qu'un en -

al coda

yeux Le cœur con - tent. Mon

Récitatif

Dieu que tout l'monde est gen - til Mon Dieu quel sourire à la vie Mon

p suivre

Dieu mer - ci Mon Dieu mer - ci d'être i - ci. 2. C'n'est pas un

a tempo

fant Tout sim - ple - ment.

rit.

allargando

pp

За последние годы во Франции появилась плеяда талантливых исполнителей лирических песен, продолжающих хорошие традиции шансонье. Это Шарль Азнавур, Жан Ферра, Мулуджи, Жюльетт Греко, Жаклин Франсуа, Мишель Арно, Жак Брель, Эрик Амадо, Жильбер Беко, Лени Эскудеро, Жермена Монтеро, Кора Вокер. Наряду с выступлениями по радио и в больших залах, многие певцы, чья популярность соперничает порой со славой самых крупных кинозвезд, охотно выступают в маленьких кабаре, где собираются истинные ценители хорошей лирической песни.

Есть свое очарование в этих крохотных парижских кабаре. Стиль их определяется чаще всего вкусом их хозяев, интересами постоянных посетителей. Часто эти кафе — «boîte» (ящик), как их называют в Париже, — работающие в поздние часы, занимают тесное помещение: несколько десятков квадратных метров вместе с кухней и буфетной стойкой. Остальное пространство — зал, в котором теснятся столы, скамьи и маленькая эстрада в углу. Здесь царит простота нравов, дружеская атмосфера — все сидящее за столами как бы знакомо между собой. Где-то под столом бродит симпатичный пес. В другой «boîte» это может быть сонный кот, расположившийся рядом с вами на скамье. Хозяева сами разносят несложные закуски и легкое вино. Вы здесь не просто посетитель бара. Вы — в гостях.

...Но вот начинается концерт. На эстраде появляется молодая, еще никому не известная певица или юноша с гитарой. И нередко это выступление оказывается началом эстрадной карьеры молодого артиста. Вслед за новичком может выйти на эстраду известный уже и на Больших бульварах шансонье, который здесь «обкатывает» новый репертуар. Он знает, что в этом зальчике сидят тонкие знатоки песни, с оценкой которых следует считаться, пожалуй, больше, чем с огромной аудиторией «Олимпиаи» или «Альгамбры».

Благодаря бережному отношению шансонье к качеству поэтического содержания песни и относительно высокому уровню мастерства композиторов, работающих в этом жанре, французская эстрадная песня успешно конкурирует с американской «развлекательной индустрией», поставляющей на мировой песенный рынок свою стандартную продукцию.

За последние годы во Франции все большей популярностью пользуются некоторые песни советских авторов. В частности, исключительный успех выпал на долю знаменитых «Подмосковных вечеров». В. Соловьева-Седого.

*

Мы уже говорили об огромном успехе, который неизменно сопровождает концерты в Париже и других городах Франции выступления выдающихся советских артистов. Живой интерес существует там и к творчеству советских композиторов, произведения которых порой появляются на афишах концертных залов. Молодые советские пианисты и скрипачи принимают участие в международных конкурсах имени Маргариты Лонг и Жака Тибо, почти неизменно завоевывая высшие премии. Участились приезды в Советский Союз крупнейших французских композиторов со своими авторскими концертами, лучшие французские инструменталисты постоянно выступают на концертных эстрадах Москвы, Ленинграда, Киева, Минска, Тбилиси, Баку, Еревана, Риги. Традиционная дружба между музыкантами обеих стран способствует плодотворному обмену творческим опытом, взаимопониманию и укреплению дружеских контактов между нашими народами.

Путь, пройденный французской музыкой в последние годы, несмотря на все сенсационные «зовы» авангарда, свидетельствует об укреплении национально-демократических тенденций в творчестве лучших композиторов Франции, которые в своих идейно-эстетических исканиях не забывают об окружающей социальной действительности, о необходимости защиты гуманистической культуры. Во всех слоях французской художественной интеллигенции, как и в среде музыкальных деятелей Франции, есть здоровые, прогрессивные, подлинно новаторские силы, способные отстоять родное дело от посягательств антисоциальных течений и преходящей моды, сохранить и приумножить значение искусства в социальной жизни великой нации.

Библиография

- Алексеев А. Французская фортепианная музыка. М., 1961.
Альшванг А. Клод Дебюсси. М., 1935.
Дюмениль Рене. Современные французские композиторы группы «шести». Л., 1964.
Журдан-Моранж Элен. Мои друзья музыканты. М., 1966.
История французской литературы, тт. III и IV. М., 1958, 1963.
Крейн Ю. Симфонические произведения Клода Дебюсси. М., 1962.
Крейн Ю. Симфонические произведения Мориса Равеля. М., 1962.
Крейн Ю. Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля. М., 1966.
Кремлев Ю. Клод Дебюсси. М., 1965.
Луначарский А. В мире музыки. М., 1958.
Мартынов И. Клод Дебюсси. М., 1964.
Новая французская музыка. «Шесть». Л., 1926.
Онеггер Артур. Я — композитор. Л., 1963.
Равель в зеркале своих писем. Л., 1962.
Ревалд Джон. История импрессионизма. Л.—М., 1959.
Роллан Ромен. Музыканты прошлых дней. Музыканты наших дней. Л., 1935.
Розеншильд К. Молодой Дебюсси и его современники. М., 1963.
Французская музыка второй половины XIX века (подбор материалов, вступительная статья и редакция М. Друскина). М., 1938.
Цыпин Г. Морис Равель. М., 1960.
Шнеерсон Г. Музыка Франции. М., 1958.
Эренбург И. Люди, годы, жизнь. «Новый мир», 1960 г., №№ 8, 9, 10.
Ярустовский Б. Игорь Стравинский. М., 1963.

Dufourcq Norbert. La musique française. Paris, 1949.
Landormy Paul. La musique française après Debussy. (Paris), 1943.

- Dumesnil René. La musique en France entre les deux guerres. Genève, 1946.
- Les écrits de Paul Dukas sur la musique. Paris, 1948.
- Barraud Henry. La France et la musique occidentale. Paris, 1957.
- Favre Georges. Musiciens français contemporains. Paris, 1956.
- Roy Jean. Musique française. Paris, 1962.
- Koechlin Charles. La musique et le peuple. Paris, 1938.
- Jourdan-Morhange Hélène. Mes amis musiciens. Paris, 1955.
- Cortot Alfred. La musique française de piano. Paris, 1930.
- Goléa Antoine. Esthétique de la musique contemporaine. Paris, 1954.
- Gavoty Bernard et Lesur Daniel. Pour ou contre la musique moderne? Paris, 1957.
- Hodeir André. Since Debussy. New York, 1961.
- Ansermet Ernest. Les Fondements de la musique dans la conscience humaine. Neuchatel, 1961.
- Stravinsky Igor and Craft Robert. Conversations with Stravinsky. London, 1958.
- Stravinsky Igor and Craft Robert. Memories and Commentaries. New York, 1960.
- Stravinsky Igor and Craft Robert. Expositions and Developments. New York, 1962.
- Stravinsky Igor and Craft Robert. Dialogues and a Diary. New York, 1966.
- Austin William. Music in the 20-th century. New York, 1966.
- Machlis Joseph. Introduction to contemporary music. New York, 1961.
- Samuel Claude. Panorama de l'art musical contemporain. Paris, 1962.
- Slonimsky Nicolas. Music since 1900. New York, 1949.
- Collaer Paul. La musique moderne. Bruxelles, 1955.
- Mitchell Donald. The language of modern music. London, 1966.
- Vlad Roman. Storia della dodecafonia. Milano, 1958.
- Rognoni Luigi. Espressionismo e dodecafonia. Torino, 1954.
- Stuckenschmidt Hanns. Neue Musik zwischen den beiden Kriegen. Berlin, 1951.
- Perl Georg. Serial composition and atonality. Los-Angeles, 1962.
- Darmstadter Beiträge zur Neuen Musik. Mainz, 1958, 1959, 1960, 1961.
- Debussy Claude. Monsieur Croche antidilettante. Paris, 1921.
- Debussy Claude. Lettres à son éditeur. Paris, 1927.
- Debussy Claude. Lettres inédites à André Caplet. Monaco, 1957.
- Vallas Leon. Les idées de Debussy, musicien français. Paris, 1927.
- Vallas Leon. Claude Debussy et son temps. Paris, 1947.
- Lockspeiser Edward. Debussy. London, 1936.
- Vuillermoz Emile. Claude Debussy. Genève, 1957.
- Roland-Manuel. Maurice Ravel. Paris, 1950.
- Jourdan-Morhange Hélène. Ravel et nous. Genève, 1945.
- Bruyr Jose. Maurice Ravel. Paris, 1950.
- Léon Georges. Ravel. Paris, 1964.
- Chalupt René. Ravel au miroir de ses lettres. Paris, 1956.
- Stuckenschmidt Hanns. Ravel. Frankfurt am Main, 1966.
- Jankélévitch Vladimir. Gabriel Fauré. Paris, 1951.
- Koechlin Charles. Gabriel Fauré. Paris, 1949.
- Vallas Leon. Vincent d'Indy. Paris, 1949.

Boulez Pierre. Relevés d'apprenti. Paris, 1966.
 Surchamp Dom A. Albert Russel. Paris, 1967.
 Vincent d'Indy. Richard Wagner et son influence sur art musical français. Paris, 1930.
 Favre Georges. Paul Dukas, sa vie — son oeuvre. Paris, 1948.
 Tempplier Pierre-Daniel. Eric Satie. Paris, 1932.
 Myers Rollo. Eric Satie. London, 1948.
 Honegger Arthur. Incantation aux fossiles. Lausanne, 1948.
 Honegger Arthur. Je suis compositeur. Paris, 1951.
 Bruyr Jose Honegger et son oeuvre. Paris, 1947.
 Tappolet Willy. Arthur Honegger. Genève, 1957.
 Delannoy Marcel. Honegger. Paris, 1953.
 Milhaud Darius. Notes sans musique. Paris, 1963.
 Milhaud Darius. Entretiens avec Claude Rostand. Paris, 1952.
 Bril France-Ivonne. Henri Saughet. Paris, 1967.
 Roy Jean. Darius Milhaud. Paris, 1968.
 Goléa Antoine. Marcel Landowski. Paris, 1969.
 Michel Gérard. Jacque Ibert. Paris, 1967.
 Hell Henri. Francis Poulenc, musicien français. Paris, 1958.
 Poulenc Francis. Entretiens avec Claude Rostand. Paris, 1954.
 Poulenc Francis. Correspondance 1915—1963. Paris, 1967.
 Roy Jean. Francis Poulenc. Paris, 1964.
 Schneider Marcel. Henri Sauguet. Paris, 1959.
 Messiaen Olivier. Technique de mon langage musical. Paris, 1944.
 Rostand Claude. Olivier Messiaen. Paris, 1957.
 Goléa Antoine. Rencontres avec Olivier Messiaen. Paris, 1961.
 Demarquez Suzanne. André Jolivet. Paris, 1958.
 Boulez Pierre. Penser la musique aujourd'hui. Paris, 1963.
 Goléa Antoine. Rencontres avec Pierre Boulez. Paris, 1958.
 Schaeffer Pierre. Traité des objets musicaux. Paris, 1966.

Указатель имен¹

- Ааз (Haas) Моника 545
 Абенек (Habeneck) Франсуа 530
 Адам (Adam) Поль 11
 Адорно (Adorno) Теодор Визенгрунд 482
 Азнавур (Aznavour) Шарль 555
 Александров Александр Васильевич 237
 Ален (Alain) Жан 213, 366, 514, 517, 546
 Альбенис (Albéniz) Исаак 22
 Альфен (Alfin) Клод 427
 Амадо (Amado) Эрик 555
 Ами (Amy) Жильбер 526
 Амон (Hamon) Жан 390, 470
 Ан (Hahn) Рейнальдо 540
 Андман (Handman) Дорель 549
 Аннунцио (d'Annunzio) Габриэль д' 194, 503
 Анри (Henri) Пьер 472, 474
 Анселен (Ancelin) Пьер 525
 Ансерме (Ansermet) Эрнест 185
 Антиом (Anthiom) Жан 48
 Антокольский Павел Григорьевич 274, 287, 288
 Антремон (Entremont) Филипп 545
 Ануй (Anouilh) Жан 406
 Аполлинэр (Apollinaire) Гийом 157, 167, 173, 179, 181, 228, 266, 272, 273, 275, 283, 317, 326, 496, 497, 550
 Арагон (Aragon) Луи 15, 124, 204, 262, 272, 286, 287, 288, 454, 496, 512, 513, 550
 Араньи (Araguy) Иелли д' 91
 Аристоксен 476
 Аристофан 258
 Арк (d'Arc) Жанна д' 199, 200, 385, 390
 Арно (Arnaud) Мишель 555
 Арнольд (Arnold) Поль 414, 415
 Арокур (Harcourt) Эдмонд — 36
 Асафьев Борис Владимирович (Игорь Глебов) 230
 Ашар (Achard) Марсель 258
 Бабаджания Арно Арутюнович 536
 Байль (Bayle) Франсуа 472
 Бакст (Bakst) Леон 52, 62, 156
 Балакирев Милий Алексеевич 13, 52, 58, 104, 166
 Баланчин (Balanchine) Жорж 91, 271, 538
 Баласания Сергей Артемьевич 333
 Балиев Никита 299
 Банвиль (Banville) Теодор де 120, 257
 Бане (Banait) 86
 Барбизе (Barbiset) Пьер 545
 Барбюс (Barbusse) Анри 83, 147
 Барлатье (Barlatier) Пьер — 550
 Барраке (Barraqué) Жан 338, 482
 Баррен (Barraine) Эльза 104, 288, 289, 294, 513, 514, 543

¹ Указатель имен составлен Е. Е. Бортниковой.

- Баррес (Barres) Морис 11, 146
 Барро (Barraud) Анри —4, 6, 18, 19, 31, 295, 297, 306, 326—328, 473, 509
 Барро (Barrault) Жан Луи 432, 537
 Барток (Bartok) Бела 22, 295, 370, 422, 424, 462, 488
 Баршай Рудольф Борисович 535
 Бассис (Bassise) Анри 512
 Батон (Baton) Рене 546
 Батори (Bathori) Жанна 59, 77, 160, 175, 180, 181, 189, 265, 543
 Бах (Bach) Иоганн Себастьян 19, 25, 29, 30, 33, 120, 170, 177, 183, 184, 187, 364, 528
 Бежар (Béjart) Морис 522, 538
 Бёклин (Böcklin) Арнольд 350
 Беко (Besaud) Жильбер 555
 Беляев Митрофан Петрович 52
 Бенуа Александр Николаевич 62, 63, 92
 Бенуа (Benoit) Камиль 28
 Бенуа (Benoit) Пьер 510
 Беранже (Béranger) Пьер 12, 309
 Берг (Berg) Альбан 360, 363, 422, 423, 424, 425, 430, 432, 435, 462, 505, 537
 Берио (Bériot) Лючиано 462
 Берио (Bériot) Шарль 48, 136
 Берлиоз (Berlioz) Гектор 6, 17, 20, 32, 140, 226, 326, 329, 331, 346, 402, 501, 506, 530, 549
 Бермат (Bermate) Ален 518
 Бернак (Bernac) Пьер 543
 Бернанос (Bernanos) Жорж 276
 Бертелье (Berthelier) 226
 Бертолини-Герьери-Гонзага (Bertolini-Gerieri-Gonzago) Софья 361
 Бертран (Bertrand) Алоизиус 68
 Бертран (Bertrand) Луи 11
 Бессель Василий Васильевич 87
 Бетховен (Beethoven) Людвиг ван 20, 30, 33, 56, 81, 120, 161, 170, 177, 180, 207, 226, 263, 295, 381, 446, 482, 500, 528, 530
 Бизе (Biset) Жорж 6, 17, 27, 40, 140, 402, 462, 544
 Бизе (Biset) Рене 197, 226
 Бланш (Blanche) Жак-Эмиль 11
 Блок (Block) Жан Ришар 83, 124, 204
 Бодлер (Baudelaire) Шарль 34, 48, 301
 Бодо (Baudou) Серж 357, 546
 Бодрье (Baudrier) Ив 329, 330, 335, 336, 364, 365, 392, 515
 Боккаччо (Boccaccio) Джованни 508
 Боливар (Bolivar) Симон 242, 243
 Болотин Самуил Борисович 291
 Больцман (Boltzmann) Людвиг 478
 Большаков Александр 536
 Бомарше (Beaumarchais) Пьер 258
 Бондевиль (Bondeville) Эмманюэль 506, 507
 Бондон (Bondon) Жак 483, 484, 523
 Боннефу (Bonnefous) Жан-Пьер 538
 Борд (Bordes) Шарль 25, 29, 226
 Бородин Алексей Порфирьевич 13, 52, 56, 62, 104, 166, 504
 Босер (Bosseur) Жан-Ив 526
 Босх (Bosch) Иероним 351
 Боу (Bow) Клара 122
 Бошо (Bochot) Адольф 549
 Брак (Brique) Жорж 157, 159, 173, 175, 228
 Брамс (Brahms) Иоганнес 18
 Бранкур (Brancour) Рене 230
 Брассанс (Brassens) Жорж 550
 Бревиль (Bréville) Пьер 28
 Брель (Brel) Жак 555
 Брилан (Brillant) Морис 188
 Бриттен (Britten) Бенджамин 295, 529, 535
 Брюан (Bruant) Аристид 550
 Брюир (Bruyr) Жозе 74, 78, 134, 196, 390, 517, 549

- Брюк (Bruck) Шарль 546
 Брюно (Bruneau) Альфред 23, 40, 82, 145
 Брюшольери (Bruchollierie) Моника 321, 405, 545
 Буайе (Boyer) Люсьена 550
 Бузони (Busoni) Ферруччо 360
 Буланже (Boulanger) Лили 35, 310, 503, 504
 Буланже (Boulanger) Надя 35, 313, 399, 503, 516, 543
 Булез (Boulez) Пьер 140, 338, 425, 426—470, 475, 479, 480, 482, 484, 520, 521, 526, 528, 537, 546
 Бутри (Boutry) Роже 525
 Буэлье (Bouhélier) Сен-Жорж де 194
 Бюссе (Büsser) Анри 310, 402, 411, 519
 Вагнер (Wagner) Рихард 18—23, 25, 27—33, 40, 46—48, 81, 102, 108, 111, 129, 152, 161, 170, 176, 179, 226, 227, 257, 351, 487, 512
 Вагнер (Wagner) Эрика 423
 Вайнкоп Юлиан Яковлевич 6, 196
 Вайян-Кутюрье (Vaillant-Couturier) Поль 83, 124, 147, 204, 207, 259
 Валери (Valéry) Поль 11, 194, 326, 336, 498, 510
 Варез (Varèse) Эдгар 111, 189, 360, 361, 362, 374, 380, 431, 462
 Васина-Гроссман Вера Андреевна 6
 Вебер (Weber) Карл Мария 48, 462
 Веберн (Webern) Антон 422—425, 428—430, 432, 434, 435, 447, 462, 487, 528, 538
 Верди (Verdi) Джузеппе 18, 276, 541
 Верлен (Verlaine) Поль 10, 11, 22, 34, 48, 120, 411
 Верн (Verne) Жюль 11
 Верфель (Werfel) Франц 242
 Верхарн (Verhaern) Эмиль 48, 503
 Видаль (Vidal) Поль 306, 310, 314, 504, 510, 513
 Видор (Widor) Шарль 178, 226, 310, 333, 598, 500—502, 545
 Вийермоз (Vuillermoz) Эмиль 51, 77, 94, 116, 117, 186, 188, 193, 549
 Вийон (Villon) Франсуа 517
 Вилар (Vilar) Жан 387, 520
 Вила-Лобос (Villa-Lobos) Эйтор 22, 346
 Вилли (Willy) 74
 Вильдрак (Vildrac) Шарль 147, 231, 500
 Вильмен (Villmen) 74
 Виньес (Viñes) Рикардо 48, 49, 51, 57, 60, 265, 336, 365
 Висмер (Wissmer) Пьер 518, 543
 Витгенштейн (Wittgenstein) Пауль 95, 97
 Витковский (Witkowski) Жорж 28
 Витториа (Vittoria) Томас 360
 Вишневская Галина Павловна 283, 535
 Воан-Уильямс (Vaughan-Williams) Ральф 22
 Вобургуэн (Vaubourgoin) Жан 326
 Вокер (Voker) Кора 555
 Волле (Wollet) Анри 313
 Вольф (Wolf) Альбер 411, 546
 Ворабур (Vaurabourg) Андре 195
 Вуазен (Voisins) Жильбер 114
 Вьенер (Wiéner) Жан 230, 231, 237, 288, 505, 516, 550
 Вьерн (Viérne) Луи 514, 545
 Габори (Gaborgy) Жорж 259
 Габсбург (Habsburg) Максимилиан 242
 Гавоти (Gavoty) Бернар 178, 179, 214, 220, 221, 284, 304, 397, 398, 401, 469, 486, 490, 491, 535, 549
 Гаврилин Валерий Александрович — 536

- Гайдн (Haydn) Иозеф 251, 401, 462
 Галлон (Gallon) Жан 318, 331, 402, 519
 Галлон (Gallon) Ноэль 331, 402
 Галлуа-Монбран (Gallois-Montbrun) Раймон 519
 Гарбан (Garban) Люсьен 72
 Гарвей (Garvey) Лиллан 122
 Гарнье (Garnier) Шарль 537
 Гаррис (Harris) Рой 503
 Гауптман (Hauptmann) Герхард 64
 Гаус (Gauss) Карл 478
 Гейне (Heine) Генрих 300, 301
 Гендель (Händel) Георг Фридрих 25, 29, 177, 184, 187
 Генрих III 31
 Генце (Henze) Ганс Вернер 429
 Герсон (Gerson) Жан 390
 Гершвин (Gershwin) Джордж 94, 247, 424
 Гёте (Goethe) Вольфганг 104, 510
 Гиз (Ghys) Анри 48
 Гийевик (Guillevic) Эжен 287
 Гилельс Эмиль Григорьевич 535, 536
 Гилу (Guillou) Жан 525
 Гильман (Guilmant) Александр 25, 29, 333, 502, 545
 Гиро (Guiraud) Эрнест 103
 Глазунов Александр Константинович 13, 110
 Глебов *см. Афанасьев*
 Глинка Михаил Иванович 13, 62, 110, 166, 261
 Глюк (Gluck) Кристоф Виллибальд 20, 21, 30, 185, 331
 Гог (Gogh van) Винсент ван 219
 Гоген (Gauguin) Поль 45
 Гоголь Николай Васильевич 12, 64
 Годабская (Godebsky) Мими 64, 68, 69
 Годабский (Godebsky) Жан 64, 68, 69
 Годабский (Godebsky) Сипа 64
 Голеа (Goléa) Антуан 331, 332, 337, 340, 425, 427, 428, 429, 433, 436, 438, 441—445, 454, 455, 549
 Головин Александр Яковлевич 62
 Головинский Григорий Львович 6
 Гольбейн (Holbein) Ганс (младший) 209
 Гомер 38
 Гончаров Иван Александрович 12
 Гончарова Наталья 156
 Готковская (Gotkovsky) Ида 526
 Готье (Gautier) Теофиль 34, 208, 300
 Гофман (Hofmann) Ростислав 6, 397, 507, 535, 549
 Греко (Greco, gen. El. Greko) Доменико Эль 219
 Греко (Grêco) Жюльетта 555
 Григ (Grieg) Эдвард 20, 48
 Гро (Groz) Альбер 511
 Гуно (Gounod) Шарль 17, 20, 27, 33, 35, 40, 196, 305, 541
 Гурмон (Gourmont) Ремн де 496
 Гюго (Hugo) Виктор 34, 208, 500, 509, 515, 520
 Даллапиккола (Dallapiccola) Луиджи 539
 Дамаз (Damase) Жан-Мишель 524—525
 Данбар (Dunbar) Рудольф 313
 Дандело (Dandelot) Жорж 543
 Даргомыжский Александр Сергеевич 13
 Дарти (Darty) Полетт 154
 Деборд-Вальмор (Desbordes-Valmore) Марселина 259
 Дебюсси (Debussy) Клод 4—6, 11, 13, 14, 16—21, 24, 29, 32, 34, 35, 37, 46—49, 51—57, 71, 73, 77, 78, 81, 84, 97, 98, 101, 102, 103, 107, 109—111, 116, 119—121, 128, 130, 137—140, 142, 145, 149, 150, 152, 155, 161, 164, 171, 174, 179, 183, 185, 188, 199, 224, 226, 257, 264, 265, 274, 276, 284, 295, 298,

- 304—306, 331, 335, 339, 360, 361, 402, 422, 426, 460, 461, 462, 482, 488, 501, 512, 528, 529, 540, 544, 545, 546
- Деветци (Devetzi) Вакко 545
- Дегэ (Degas) Эдгар 15
- Дежейтер (Дегейтер-Degeyter) Пьер 12
- Дезормьер (Désormière) Роже 205, 207, 261, 298, 336, 339, 365, 405, 432, 546
- Дейсс (Deiss) 237
- Декуст (Decoust) Мишель 526
- Деланнуа (Delannoy) Марсель 197, 199, 208, 220, 365, 366, 507, 508, 510
- Делиб (Delibes) Лео 40, 48, 61, 70, 114
- Делиус (Delius) Фредерик 22
- Дельбос (Delbos) Клер 347
- Дельвенкур (Delvincourt) Клод 143, 297, 306, 310—313, 337, 517, 541
- Дельма (Delmas) Н. 41
- Делюарт (Deluarte) Мария 48
- Деляж (Delage) Морис 51, 52, 57, 63
- Демаркез (Demarques) Сюзанна 372
- Демель (Dehmel) Рихард 509
- Дерво (Dervaux) Пьер 188, 546
- Дере (Deré) Жан 506
- Дерен (Derain) Андре 228
- Дескав (Descaves) Люсетт 545
- Дескомбе (Descombe) Мишель 538, 539
- Деснос (Desnos) Робер 286, 287, 505, 512, 524, 550
- Десуш (Desouches) Надин 362
- Дешевов Владимир Михайлович 230
- Джейкобс (Jakobs) Поль 455
- Джеймс (James) Эдуард 273
- Джонсон (Johnson) Бен 258
- Дидро (Diderot) Дени 253
- Дитрих (Dietrich) Марлен 122
- Доде (Daudet) Альфонс 11, 511
- Долуханова Зара Александровна 535
- Дома Клеман *см. Жакоб Максим*
- Достоевский Федор Михайлович 12, 13, 208
- Дрежак (Drejac) Жан 550
- Дрейфус (Dreyfus) Альфред 8, 15, 120, 144
- Дрон (Dron) Марта 49
- Друскин Михаил Семенович 22
- Дрюон (Druon) Морис 291, 292
- Дуайен (Doyen) Альбер 145, 499, 500, 501
- Дулова Вера Георгиевна 380
- Дунаевский Исаак Осипович 291
- Дусе (Doucet) Клеман 505
- Дьемер (Diémer) Луи 544
- Дюамель (Duamel) Жорж 83, 336, 368, 500
- Дюбуа (Dubois) Пьер-Макс 526
- Дюбуа (Dubois) Теодор 50, 51, 56, 103, 120, 127, 140, 541
- Дюваль (Duval) Дениза 279
- Дюжарден (Dujardin) Эдуард 11
- Дюка (Dukas) Поль 4, 17, 20, 28, 72, 101—110, 114, 116, 119, 143, 171, 224, 226, 294, 326, 331, 514, 516, 517
- Дюкасс *см. Роже-Дюкас*
- Дюма (Dumas) Александр 36
- Дюмениль (Dumesnil) Рене 132, 136, 242, 549
- Дюнуа (Dunois) 390
- Дюпарк (Duparc) Анри 28
- Дюпон (Dupont) Жак 302
- Дюпон (Dupont) Пьер 12
- Дюпре (Dupré) Марсель 331, 333, 502, 503, 516, 517, 524, 540, 545
- Дюран (Durand) Эмиль 80, 81
- Дюрей (Durey) Луи 165—167, 175, 176, 177, 181, 205, 224, 230, 234, 496, 497
- Дюрони (Dugony) Женьева 69
- Дюрюфле (Durufle) Морис 514, 543, 545
- Дютийе (Ditilleux) Анри 6, 116, 391, 401—410, 473, 529, 543
- Дюфи (Dufy) Рауль 173
- Дюфурк (Dufourcq) Норбер 7, 126, 549

- Дягилев Сергей Павлович 62,
63, 70, 71, 73, 74, 78, 86,
87, 156—159, 169, 196, 247,
248, 258, 267, 299, 400
- Жакоб (Jacob) Макс 157, 182,
228, 230, 272, 504, 550
- Жакоб (Jacob) Максим 298
- Жамм (Jammes) Франсис 11,
227, 504
- Жаннекен (Jannequin) Клеман
7, 385
- Жан-Обри (Jean-Aubry) Жорж
47
- Жан-Поль Жан-Поль: псевдо-
ним Иоганна Фридриха
Рихтера 300
- Жар (Jarre) Морис 520
- Жедаальж (Gédaige) Андре 49,
50, 119, 127, 136, 178, 226,
257, 306, 313, 501, 502, 505,
513
- Жервез (Gervaise) Клод 269
- Жибон (Gibon) Жорж де 331
- Жиго (Gigaut) Эжен 111
- Жид (Gide) Андре 11, 496
- Жионо (Giono) Жан 511
- Жобер (Jaubert) Морис 208,
213, 235, 326, 328, 511, 515
- Жоливе (Jolivet) Андре 6,
116, 127, 133, 326, 329, 330,
358—390, 473, 515, 525,
539
- Жоливе (Jolivet) Хильда 385
- Жорес (Jaurès) Жан 146, 208
- Жоскен де Пре (Josquin des
Près) 7, 360
- Жуа (Joy) Женевьева 405
- Журдан-Моранж (Jourdan-
Morhang) Элен 72, 80, 85,
91, 92, 96, 97, 120, 121, 160,
217, 218, 263, 311, 499, 549
- Зандерлинг (Sanderling) Курт
218
- Зилоти Александр Ильич 137
- Золя (Zola) Эмиль 8, 11, 15,
23, 40, 44, 120, 147, 500
- Ибер (Ibert) Жак 123, 206,
208, 297, 306—310, 510
- Ибер-Жилле (Ibert-Jillet) Жак-
лин 309
- Ивен (Ivain) Морис 540
- Изаи (Ysaÿe) Эжен 226
- Иоанн XXIII, римский папа
255
- Иоахим (Joachim) Ирена 543
- Ирц (Hirz) Лиза 259
- Кабалевский Дмитрий Борисо-
вич 536
- Казадезюс (Casadesus) Робер
544
- Казанова (Casanova) Андре
427
- Казелла (Casella) Альфредо
22
- Кайе (Caillet) Жерар 415
- Кальвокоресси (Calvocoressi)
Михаил 51, 57
- Камбер (Camber) Робер 537
- Каменский Александр Давыдо-
вич 230
- Кантелу6 (Canteloube) Жозеф
298
- Капдевель (Capdevielle) Пьер
512, 513, 543
- Капе (Capet) Люсьен 178
- Капле (Caplet) Андре 35, 50,
52, 143, 546
- Карро (Carraud) Гастон 78
- Карсавина Тамара Платонов-
на 62, 73
- Кассу (Cassou) Жан 254, 287,
402—403, 515
- Кастельский Валерий Влади-
мирович 381
- Кастеред (Castèrède) Жак 524
- Кастильон (Kastillon) Алексис
28
- Кастро (Castro) Сержио 518
- Кейдж (Gaga) Джон 459
- Кеклен (Koechlin) Шарль 4, 8,
35—37, 59, 101, 119—126,
164, 205, 206, 235, 265, 296,
299, 488, 497, 516, 523
- Кено (Queneau) Раймон 512,
520
- Керубини (Cherubini) Луиджи
541
- Киплинг (Kipling) Редьяр 122
- Китс (Keats) Джон 197
- Клабунд (Klabund) 509

- Клайбер (Kleiber) Эрих 241
 Кларендон *см. Гавоти*
 Клеман (Cleman) Рене 515
 Клементи (Clementi) Муцио 156
 Клер (Clair) Рене 258, 511
 Клике-Плейель (Cliquet-Pleyel) Анри 297, 298
 Климов Михаил Георгиевич 188
 Клингзор (Klingsor) Тристан 51, 52, 53, 55, 257, 502
 Клодель (Claudel) Поль 11, 199, 209, 210, 213, 227, 228, 230, 237, 241
 Клютанс (Cluytens) Андре 546
 Коган Леонид Борисович 535, 536
 Кокто (Cocteau) Жан 74, 83, 84, 145, 150, 153, 156—158, 161—163, 165—167, 171—175, 177, 182, 183, 186, 189, 192, 193, 196, 218, 225, 228, 243, 244, 246, 248, 257, 263, 266, 267, 279, 281, 298, 421, 497, 498, 517
 Колетт (Colette) Сидони-Габриэль 88, 89
 Колле (Collet) Анри 166, 167, 175, 224
 Колонн (Colonne) Эдуард 61, 530
 Колумб (Collumbus) Христофор 444
 Констан (Constant) Мариус 522—523
 Контарский (Kontarsky) Адольф 449
 Контарский (Kontarsky) Алоиз 448
 Копленд (Copland) Аарон 503
 Копо (Copot) Жак 500
 Корбюзье (Le Corbusier) ле 361, 476
 Корнеев Александр Васильевич 380
 Корнель (Corneille) Пьер 103, 170
 Короленко Владимир Галактионович 526
 Кортот (Cortot) Альфред 53, 112, 226, 269, 524, 543, 544, 511, 516, 550
 Коссад (Caussade) Жорж 257, 318, 390, 498, 510
 Кохно (Kochno) Борис 262, 299
 Кошон (Cochon), архиепископ 200
 Крафт (Craft) Роберт 21, 72
 Крейн Юлиан Григорьевич 20, 54, 69, 104
 Кремлев Юлий Анатольевич 20
 Крупская Надежда Константиновна 12
 Ксенакис (Xenakis) Янис 475—480
 Кунс (Kunc) Эме 50
 Куперен (Cuperin) Франсуа 7, 19, 25, 69, 82, 226, 501
 Кусевицкая Наталья 251
 Кусевицкий Сергей Александрович 117, 129, 192, 210, 345
 Кшенек (Kfenek) Эрнст 431, 505
 Кюи Цезарь Антонович 13, 166
 Лавиньяк (Lavignac) Альбер 131
 Ладмиро (Ladmirault) Поль 35, 143
 Лазарюс (Lazarus) Даниэль 206
 Лазри (Lasry) Альбер 551
 Лало (Lalo) Пьер 71, 86, 142
 Лало (Lalo) Эдуар 17, 28, 102
 Лалуа (Laloy) Луи 113
 Ламприд (Lamprid) 253
 Ланглэ (Langlais) Жан 516, 546, 104
 Ландовская (Landowska) Ванда 269, 271
 Ландовский (Landowski) Марсель 6, 391, 410—418, 468, 470, 531, 533, 534, 539, 544
 Ландовский (Landowski) Поль 411
 Ландорми (Landormy) Поль 149, 166, 274, 549
 Лапарра (Laparra) Рауль 50
 Лаплас (Laplace) Пьер-Симон 478
 Лапорт (Laporte) Рене 300
 Ларионов Михаил 156

- Лафонтен (La Fontain) Жан 274
 Лафорг (Laforgue) Жюль 517
 Леви (Levy) Лазарь 544, 545
 Легран (Legrand) Мишель 550
 Леже (Léger) Фернан 157, 204, 228, 246
 Лежен (Le Jeun) Клод 350
 Лезюр (Lesure) Франсуа 549
 Лейбович (Leibowitz) Рене 425, 427—430, 433, 434, 488, 521
 Лекок (Lecocq) Шарль 275, 540
 Леконт де Лиль (Lecointe de Lisle) Шарль 120
 Лелё (Leleu) Жанна 69
 Лемарк (Lemaque) Франсис 550
 Ленепве (Leneveu) Шарль 50, 51
 Ленин Владимир Ильич 8, 12, 147
 Лерис (Leris) Мишель 287
 Леру (Leroux) Ксавье 50, 226
 Ле Ру (Le Roux) Морис 338, 426, 427, 491, 492
 Лесаж (Lesage) Ален-Рене 400
 Лескюр (Lescure) Жан 287
 Лесюр (Lesur) Даниэль 6, 220, 221, 304, 329, 330, 364, 365, 391—398, 486, 490, 491, 515, 518, 543, 546
 Лефевр (Lefebvre) Раймон 147
 Ле Флем (Le Flem) Поль 6, 30, 101, 111, 130—136, 359, 360, 361
 Лефорт (Leforte) Гертруда фон 276
 Ливий Тит 183
 Лион (Lyon) Раймон 373, 535, 549
 Липати (Lipati) Дину 503
 Лист (Liszt) Ференц 18, 19, 32, 35, 48, 53, 58, 104, 109, 129, 528, 544
 Литэз (Litaize) Гастон 546
 Лифарь (Lifar) Сергей 194, 213, 263, 299, 370, 400, 510
 Лишин Леонид 302
 Лонг (Long) Маргарита 97, 411, 544, 545, 556
 Лоран (Lorand) Жак 36, 506
 Лорио (Loriod) Ивонна 338, 344, 345, 351, 426, 439
 Лорка (Lorca) Гарсиа 496, 518, 519
 Лоранси (Laurencie) Лионель де ла 549
 Лоти (Loti) Пьер 11
 Луис (Louys) Пьер 194
 Луначарский Анатолий Васильевич 72, 501
 Лушер (Loucheur) Раймон 6, 235, 297, 304, 306, 313—317, 541, 542
 Люлли (Lulli) Жан Батист 8, 25, 29
 Люнель (Lunel) Арман 241, 253, 300
 Лябиш (Labiche) Эжен 309
 Лядов Анатолий Константинович 13, 156
 Лямуре (Lamougeux) Шарль 22, 31—32, 52, 103, 408, 506, 530
 Магер (Mager) Иорг 470
 Магр (Magre) Морис 142
 Мадерна (Maderna) Бруно 431
 Максвелл (Maxwell) Джеймс 478
 Малер (Mahler) Густав 423
 Малипьеро (Malipiero) Франческо 22
 Малларме (Mallarmé) Стефан 10, 11, 22, 48, 77, 78, 85, 301, 459, 460, 496
 Мальро (Malraux) Андре 356, 468, 469, 484
 Мане (Manet) Эдуард 15, 45
 Маньяр (Magnard) Альберик 8, 28, 30, 101, 112, 141, 143—144, 213
 Манюэль *см. Ролан-Манюэль*
 Маре (Mare) Рольф де 247, 248
 Марешаль (Maréchal) Морис 196
 Маринетти (Marinetti) Морис 470
 Маркевич Игорь Борисович 393, 503, 546
 Марли (Marly) Анна 291, 292
 Мармонтель (Marмонтel) Антуан 544

- Марнольд (Marnold) Жан 51, 267
- Марсенак (Marcenac) Жак 287
- Мартели (Martelli) Анри 365
- Мартено (Martenot) Морис 369
- Мартине (Martinet) Жан Луи 338, 426, 427, 485, 488—490, 493
- Мартину (Martinu) Богуслав 505
- Мартынов Иван Иванович 20
- Маршан (Marchand) Андре 238
- Массен (Massin) Жан 535
- Массне (Massenet) Жюль 5, 17, 20, 27, 38, 39, 40, 50, 82, 114, 119, 120, 127, 139, 140, 143
- Массон (Masson) Поль-Мари 549
- Матиас (Mathias) Жорж 103
- Матисс (Matisse) Анри 175, 228
- Маш (Mach) Франсуа 472
- Машо (Machaut) Гийом 360
- Маяковский Владимир Владимирович 496, 497
- Мейерхольд Всеволод Эмильевич 230
- Мендельсон (Mendelssohn) Феликс 35
- Мендес (Mendès) Катюль де 31
- Менухин (Menuhin) Иегуди 248, 536, 544
- Мераль (Méral) Поль 181
- Мессаже (Messenger) Андре 540
- Мессиа́н (Messiaen) Оливье 104, 295, 329—359, 363—364, 420, 426, 427, 431, 432, 435, 436, 447, 448, 462, 471, 473, 476, 485, 488, 515, 521, 522, 525, 541, 546
- Мессиа́н (Messiaen) Паскаль 347
- Метерлинк (Maeterlinck) Морис 37, 46, 47, 64, 107, 106
- Мефано (Mefano) Поль 526
- Миго (Migot) Жорж 143
- Мийо (Milhaud) Дарнус 4, 71, 100, 111, 116, 123, 125, 164, 165—173, 175—176, 178, 179, 181, 193, 206—208, 213, 223—255, 257, 266, 294, 295, 299, 305, 307, 318, 327, 360, 373, 399, 422—424, 469, 473, 476, 483, 498, 509, 510, 523, 525, 529, 541, 545
- Мийо (Milhaud) Жан 254
- Мийо (Milhaud) Мадлена 241
- Мирбо (Mirbeau) Октав 11
- Мистенгет (Mistingete) 550
- Михаловичи (Mihalovici) Марсель 6, 327, 508, 509
- Мишо (Michaux) Анри 461
- Мольер (Molière) Жан Батист 237, 258, 506, 517
- Моне (Monet) Клод 15, 16, 17, 19, 45
- Моно (Monod) Франсуа 485
- Монтан (Montand) Ив 550
- Монте (Monteux) Пьер 399, 411, 446
- Монтеверди (Monteverdi) Клаудио 276
- Монтегюс (Montehus) Гастон 550
- Монтеро (Montereau) Жермена 555
- Моозер (Mooser) Алоиз 261
- Мопассан (Maupassant) Ги де 11, 147
- Моракс (Morax) Жан 185
- Моракс (Morax) Рене 185, 186, 188, 194, 213
- Морган (Morgan) Клод 286
- Морели (Moreli) Моника 550
- Мориак (Mauriac) Франсуа 336
- Моро (Moreau) Серж 513
- Морпен (Morpain) Жозеф 543
- Моррас (Morras) Шарль 11, 146
- Моцарт (Mozart) Вольфганг Амадей 19, 48, 81, 95, 99, 251, 284, 331, 401, 446, 462, 528, 549
- Мулуджи (Muloudji) 555
- Мусоргский Модест Петрович 13, 20, 47, 52, 59, 62, 64, 78, 87, 90, 97—98, 166, 226, 272, 276, 277, 282, 335, 536, 541, 549
- Муссинак (Moussinac) Леон 124, 206, 207, 260
- Мюнш (Münch) Шарль 141, 213, 215, 218, 295, 408, 411, 417, 506, 532, 546
- Мюссе (Musset) Альфред де 218, 302, 327

- Мясин Леонид Федорович 156,
247, 248, 263
Мяковский Николай Яковле-
вич 138, 139
- Нат (Nat) Ив 544, 545
Невей (Neveu) Жинетта 546
Невей (Neveux) Жорж 406
Нейгауз Генрих Густавович 96
Немчинова Вера 271
Нерваль (Nerval) Жерар де
257
Нестьев Израиль Владимиро-
вич 6
Нигг (Nigg) Серж 338, 426,
427, 485—487
Нижинская Бронислава Фоми-
нича 267
Нижинский Вацлав Фомич 52,
62, 73, 156
Никиш (Nikisch) Артур 20
Николай II *см. Романов*
Николи (Nicolu) Рене 262, 535
Нильсен (Nilsen) Бо 459
Ноно (Nono) Луиджи 431, 462,
481, 528
- Оана (Ohana) Морис 518, 519
Обен (Aubin) Тони 104, 514,
515, 522, 525, 541, 542
Обер (Auber) Даниэль-Фран-
суа-Эспри 326, 541
Обер (Aubert) Луи 35, 120, 520,
544
Оборин Лев Николаевич 536
Образцова Елена Васильевна
536
Одей (Hodeir) Андре 482
Ойстрах Давид Федорович 535,
536
Окегем (Ockeghem) Жан 7
Оленина-д'Альгейм Мария
Алексеевна 59, 77, 226
Оллон (Ollone) Макс 314
Онеггер (Honegger) Артур 4,
100, 116, 123, 125, 165—
167, 170, 171—173, 175—
222, 224—226, 230, 235, 257,
264, 294, 297, 307, 309, 327,
358, 360, 368, 390, 411, 416,
415, 422, 493, 498, 509, 516,
520, 529
- Орик (Auric) Жорж 6, 91,
123, 165, 166, 167, 171—
174, 176, 181, 206, 224, 235,
256—264, 266, 304, 305, 327,
422, 498, 510, 515, 537
Орлеанский Шарль 496
Оффенбах (Offenbach) Жан
275, 540
- Павлова Анна Павловна 62
Паганини (Paganini) Никколо
528
Падлу (Pasdeloup) Жюль 530
Паладиль (Paladilhe) Эмиль
50
Палестрина (Palestrina) Джо-
ванни 19, 25, 120, 360
Паре (Pargay) Поль 546
Пармежанини (Parmegiani) Бер-
нар 472
Паскаль (Pascal) Клод 519
Пеладан (Péladan) Жозеф 151
Пеншерль (Pincherle) Марк
401, 535, 549
Перголези (Pergolesi) Джован-
ни Баттиста 196
Пери (Péri) Габриэль 286, 288,
512
Периссон (Perisson) Жан 405,
546
Перро (Perrault) Шарль 406
Пертинакс (Pertinax) 553
Пессар (Pessard) Эмиль 306
Петен (Pétain) Анри-Филипп
239, 366
Пети (Petit) Ролан 406, 524,
538
Петижиар (Petitgirard) Ален
526
Петров Иван Иванович 535
Пикайзен Виктор Александров-
ич 536
Пикассо (Picasso) Пабло 156—
159, 169, 173, 175, 204, 206,
228, 236
Пильсер (Pilsen) Гарри 164
Пипков Любомир 104
Пирс (Pears) Питер 535
Пирсон (Pearson) Чарльз 478
Писсаро (Pissaro) Камиль 15,
45
Пистон (Piston) Уолтер 503
Пифагор 476

- Планкет (Planquette) Робер 540
 Платон 167, 476
 По (Poe) Эдгар 48, 316, 524
 Помье (Pommier) Жан-Бернар 545
 Попов Гавриил Николаевич 230
 Поссельт (Posselt) Рут 321
 Потье (Pottier) Эжен 12
 Прателла (Pratella) Франческо 189
 Превер (Prévert) Жан 512, 550
 Претр (Prêtre) Жорж 272, 546
 Примроз (Primrose) Уильям 321
 Прокофьев Сергей Сергеевич 97, 100, 170, 196, 224, 296, 305, 327, 366, 424, 509, 529, 536
 Протопопов, царский министр 250
 Прюдом (Prudome) Сюли 34
 Прюньер (Prunières) Анри 549
 Пуле (Poulet) Гастон 546
 Пуленк (Poulenc) Франсис 32, 71, 100, 121, 165—167, 171, 172, 174—176, 181, 219, 224, 264—284, 305, 327, 422, 425, 509, 510, 529, 539, 550
 Пьерне (Pierné) Габриэль 229, 546
 Пиаф (Piaf) Эдит 550
 Пюньо (Pugno) Рауль 226
- Рабле (Rabelais) Франсуа 31, 203
 Равель (Ravel) Морис 4—6, 20, 32, 34, 35, 43—100, 101, 107, 115, 116, 119, 120, 128, 137, 140, 142, 145, 161, 164, 167, 170, 171, 177, 179, 183, 189, 199, 224, 226, 227, 265, 284, 294, 306, 360, 398, 422, 460, 504—505, 510, 524, 529, 544, 545
 Равель (Ravel) Пьер-Жозеф 48
 Райе (Rayé) Жаклин 538
 Рамо (Rameau) Жан Филипп 7, 19—21, 25, 29—30, 69, 103, 110, 226, 271, 317, 501, Рампаль (Rampal) Жан-Пьер 363, 546
 Рамюз (Ramuz) Шарль-Фердинан 208
 Распутин Григорий 250
 Ревалд (Revald) Джон 45, 46
 Реверди (Reverdy) Пьер 327
 Регер (Reger) Макс 179
 Рейер (Reyer) Эрнест 50
 Рембо (Rimbaud) Артур 10, 11, 326, 506, 517
 Ренар (Renard) Жюль 11, 58, 59
 Рене (René) Шарль 48
 Рено (Renaud) Мадлен 432
 Ренуар (Renoir) Пьер-Огюст 15, 17, 45
 Ренье (Régnier) Анри де 11, 112, 146, 496
 Рерих Николай Константинович 62, 71
 Респиги (Respighi) Отторино 22
 Решетин Марк Степанович 536
 Ривье (Rivier) Жан 143, 297, 306, 317—326, 483, 523, 525
 Рильке (Rilke) Рейнер Мария 301, 315
 Римский-Корсаков Николай Андреевич 13, 48, 52, 61, 62, 64, 77, 97, 104, 111, 121, 139, 166, 536
 Рислер (Risler) Эдуард 544
 Рихтер Святослав Теофилович 535, 536
 Ришелье (Richelieu) Арман-Жан 170
 Рождественский Геннадий Николаевич 283
 Роже-Дюкас (Roger-Ducasse) Жан-Жюль 35, 101, 136—139, 170, 224, 488, 517, 518
 Розенталь (Rosenthal) Манюэль 295, 546
 Розеншильд Константин Константинович 20
 Ройзенблат (Roizenblat) Ален 526
 Ролан-Манюэль (Roland-Manuel) Алексис 80, 81, 89, 111, 143, 167, 181, 184, 208, 294, 295, 504, 505, 510, 516
 Роллан (Rolland) Ромен 8, 11, 13, 22—27, 30, 44—47, 51,

- 124, 125, 143, 147, 192,
204—206, 231, 361, 500
Романов (Николай II) 8, 250
Романовы 250
Ромен (Romains) Жюль 258,
500
Ронсар (Ronsard) Пьер 88, 326
Ропарц (Ropartz) Ги 28, 101,
139—141, 509
Россини (Rossini) Джоакино
541
Ростан (Rostand) Клод 225,
240, 254, 330, 338, 535, 549
Ростан (Rostand) Эдмон 309
Ростропович Мстислав Лео-
польдович 304, 383, 384,
410, 535, 536
Ротшильд (Rotschild) Филипп
463, 484
Руа (Roy) Жан 228, 381, 408,
435, 483, 535
Руар (Roire) Жан 6, 288
Рубинштейн Артур (Rubinstein)
544
Рубинштейн Ида 87, 91, 92,
138, 194, 199, 203, 299
Руссель (Russel) Альбер 30,
101, 110—119, 123, 125, 131,
140, 154, 170, 171, 206, 224,
248, 295, 318, 319, 359, 360,
497, 504, 510, 512, 524, 538
Руссоло (Russolo) Луиджи 189,
470
Руше (Rouché) Жак 82
- Сабата (Sabata) Витторно де
91
Садуль (Sadul) Жак 286
Сальвадор-Даниэль (Salvador-
Daniel) Франсиско 541
Самазей (Samazeuilh) Гюстав
30
Самюэль (Samuel) Клод 346,
535
Сандрар (Sendrars) Блез 182,
228, 246
Санкан (Sancan) Пьер 541, 545
Сарасате (Sarazate) Пабло 160
Сарразен (Sarrazine) Роже 188
Сартр (Sartre) Жан-Поль 512
Сати (Satie) Эрик 30, 49, 81,
84, 101, 111, 119, 130, 145,
149—169, 173, 174, 176, 177,
180, 183, 186, 189, 193, 219,
224, 225, 229, 248, 256, 257,
265, 266, 267, 269, 297, 299,
301, 305, 421, 496, 498, 504
Свиридов Георгий Васильевич
536
Северак (Séverac) Деода де 30,
52, 101, 141—143, 226
Сегерс (Seguers) Пьер 287,
521
Сезанн (Cézanne) Поль 15, 19
Селл (Szell) Джордж 409
Сельва (Selva) Бланш 142
Сен-Санс (Saint-Saëns) Камиль
4, 17, 27—28, 32—35, 39,
81, 82, 95, 101, 104, 109,
111, 114, 120, 121, 161, 185,
310, 333, 545
Сен Фуа (Saint-Foix) Жорж
549
Сервантес (Cervantes) Мигель
328
Серне (Sernet) Клод 287
Сигмейстер (Siegmeister) Эли
503
Сикард (Sicarde) Пьер 142
Сиоан (Siohan) Робер 549
Си-Син-хай 104
Сислей (Sisley) Альфред 17, 45
Скарлатти (Scarlatti) Алессан-
дро 157
Скrowsачевский (Skrowaczewski)
Станислав 518
Скрябин Александр Николае-
вич 131
Слонимский (Slonimsky) Нико-
лай 158, 166
Сметана (Smetana) Бедржих
253
Соваж (Sauvage) Катрин 550
Соваж (Sauvage) Сесиль 331,
346
Совплан (Sauveplane) Анри 208
Согэ (Sauguet) Анри 71, 116,
121, 297—305, 365, 469, 473,
515
Сократ 168
Соловьев-Седой Василий Пав-
лович 556
Сорд (Sordes) Поль 51, 52, 57
Софокл 192, 218, 517
Стендаль (Stendhal) Анри
Бейль 300

- Стоковский (Stokowsky) Леопольд 544
- Стравинский Игорь Федорович 21, 22, 32, 34, 55, 62, 63, 70—72, 78, 79, 87, 101, 111, 128, 130, 145, 159—162, 164, 170, 171, 174, 181, 185, 188, 193, 196—197, 224, 227, 248, 257, 264, 265, 272, 284, 295, 301, 305, 318, 335, 360, 364, 422, 424, 426, 462, 485, 488, 512, 521
- Старам (Straram) Вальтер 133, 311
- Суде (Soudet) Поль 174
- Сю (Sue) Эжен 525
- Сюарес (Suarès) Андре 16, 95
- Сюпервьель (Supervielle) Жюль 237, 241, 262, 510
- Тагор (Tagore) Рабиндранат 301, 496, 513
- Тайефер (Tailleferre) Жермена 165, 166, 171, 172, 181, 208, 224, 257, 365
- Танеев Сергей Иванович 131
- Тапполе (Tappolet) Вилли 175, 183—185, 190, 191, 214
- Тафанель (Taffanel) Поль 546
- Тезенас (Thesenas) Сюзанна 463, 484
- Темплие (Templier) Пьер-Даниэль 155, 158
- Теодас, аббат 359
- Тибо (Tibaud) Жак 545, 546, 556
- Тирье (Thiriet) Морис 516, 539
- Тисне (Tisne) Антуан 525
- Толстой Лев Николаевич 12, 13, 112
- Тома (Thomas) Амбруаз 40, 541
- Томази (Tomasi) Анри 510, 511
- Томмазини (Tommasini) Винченцо 157
- Томсон (Thomson) Верджил 295, 503
- Торез (Thorez) Морис 286
- Тортелье (Tortelier) Поль 536, 546
- Трене (Trenet) Шарль 550, 551
- Труханова Наталья Владимировна 72, 107
- Тулуз-Лотрек (Toulouse-Lautrec) Анри 45, 219
- Тургенев Иван Сергеевич 12
- Турнемир (Tournemire) Шарль 333, 391, 514, 545
- Тьерсо (Tiersot) Жюльен 22
- Уайльд (Wilde) Оскар 307
- Убраду (Oubradous) Фернан 531
- Уильямс см. Воан-Уильямс
- Уистлер (Whistler) Джеймс 45
- Фавр (Favre) Жорж 106
- Фалья (de Falla) Мануэль де 22, 52, 60, 171, 505, 518
- Фано (Fano) Мишель 482, 526
- Фантен-Латур (Fantin-Latour) Анри 11
- Фарг (Fargue) Леон-Поль 51, 57, 128, 160
- Фаррер (Farrer) Клод 11
- Фаскель (Fasquelle) 398, 463
- Феврие (Fevrier) Жак 272
- Федон 167—168
- Федоров Владимир Михайлович 549
- Фербенкс (Fairbanks) Дуглас 122
- Фере (Ferré) Лео 550
- Ферра (Ferrat) Жан 555
- Феррари (Ferrari) Люк 472, 482
- Феррас (Ferras) Кристиан 546
- Ферру (Ferro) Пьер Октав 128, 327, 509, 510
- Филипп (Philipp) Изидор 398, 545
- Филипп-Жерар (Philipp-Gérard) М. 550
- Филиппо (Philippot) Мишель 338, 427, 513, 520, 521
- Фишер (Fischer) 478
- Флавиньи (Flavigny) Бернар 426
- Флобер (Flaubert) Густав 129, 507
- Фокин Михаил Михайлович 62, 63, 73, 82, 137, 156
- Фокина Вера Петровна 62, 82

- Фоконе (Fausconnet) Ги-Пьер 183, 184
 Фор (Fort) Поль 11, 146
 Фор (Faugre) Феликс, президент 8
 Форе (Fauré) Габриэль 4, 5, 17, 27, 28, 34—38, 49—51, 59, 101, 111, 116, 119, 121, 127, 136, 142, 145, 161, 167, 171, 179, 219, 265, 294, 310, 487, 503, 514, 541, 545
 Форест-Дивон (Forest-Divone) Пьер ла 518
 Фортнер (Fortner) Вольфганг 431
 Фошуа (Fauchois) Рене 38
 Франжю (Franjue) Жорж 520
 Франк (Franck) Сезар 6, 17, 20, 24—30, 33, 39, 101—104, 111, 140, 226, 257, 333, 524, 545
 Франк (Franck), органист собора Победы 230
 Франк-Нозн (Franc-Nohain) 64
 Франс (France) Анатолий 8, 11, 44, 120, 147
 Франсе (Françaix) Жан 365, 391, 398—401, 503
 Франсуа (François) Жаклин 555
 Франсуа (François) Самсон 545
 Франческати (Francescatti) Зино 544, 546
 Фрателини (Fratellini) Альбер 246
 Фрейтас-Бранко (Freitas-Branco) Педро 136
 Фройнд (Freund) Мария 423
 Фурестье (Fourestier) Луи 541
 Фурнье (Fournier) Пьер 546
 Харшани (Harsánvi) Тибор 327
 Хачатурян Арам Ильич 536
 Хемингуэй (Hemingway) Эрнест 310
 Хикмет Назым 487, 496, 497
 Хиндемит (Hindemith) Павел 197, 295, 422, 424, 430, 529, 538
 Холопов Юрий Николаевич 334
 Хо Ши Мин 496, 497
 Хренников Тихон Николаевич 536
 Хьюз (Hughes) Ленгстон 496, 497
 Циммер (Zimmer) Бернар 213
 Цинцадзе Сулхан Федорович 536
 Ципин (Tzipine) Жорж 546
 Цуккерман Виктор Абрамович 6
 Чайковский Петр Ильич 13, 36, 131, 432, 528
 Чаплин (Chaplin) Чарли 122
 Черепнин Александр Николаевич 6, 213
 Чехов Антон Павлович 299, 432, 510
 Шабрие (Chabrier) Эммануэль 5, 17, 31—32, 48, 49, 226, 257, 265, 275, 310
 Шайе (Chailley) Жак 6, 469, 470, 516, 517, 535, 543, 549
 Шалюпт (Chalupt) Рене 64, 160, 250, 257, 326
 Шаляпин Федор Иванович 62, 87, 97
 Шар (Char) Рене 441, 442—445, 452, 454, 488
 Шарден (Chardin) Тейар де 525
 Шарль Орлеанский (Charles d'Orléans) 390
 Шарпантье (Charpentier) Гюстав 23, 40—42, 82, 145, 171
 Шарпантье (Charpentier) Жак 525
 Шевалье (Chevalier) Морис 550
 Шевильяр (Chevallard) Камилл 546
 Шекспир (Shakespeare) Уильям 129, 192, 210, 331, 351, 411
 Шёнберг (Schönberg) Арнольд 78, 130, 181, 220, 221, 306, 360, 363, 421—425, 427—430, 432—435, 443, 444, 462, 487, 496, 505, 528
 Шенневьер (Chenevière) Жорж 147, 500
 Шерер (Scherer) Жак 459, 460

- Шерхен (Scherchen) Герман 478
- Шеффер (Schaeffer) Пьер 469—475, 479, 480, 482, 521
- Шеффнер (Schaeffner) Андре 283, 549
- Шиллер (Schiller) Фридрих 25
- Шимановский (Szimanowski) Кароль 22, 505
- Шмитт (Schmitt) Флоран 35, 52, 62, 72, 101, 116, 119, 120, 126—130, 164, 167, 170, 171, 224, 314, 315, 327, 509, 510
- Шнейдер (Schneider) Морис 86
- Шопен (Chopin) Фридерик 19, 35, 48, 153, 502, 528, 544
- Шоссон (Chausson) Эрнест 27, 28, 39, 104
- Шостакович Дмитрий Дмитриевич 216, 231, 295, 298, 304, 377, 424, 536
- Шоу (Shaw) Бернард 208
- Штокгаузен (Stockhausen) Карл-Гейнц 429, 431, 455, 456, 461, 462, 475, 528
- Штраус (Strauß) Иоганн 86
- Штраус (Strauß) Рихард 20, 23, 104, 129, 171, 179, 180, 361, 512
- Шуберт (Schubert) Франц 86, 153, 284, 462
- Шуман (Schumann) Роберт 34—35, 81, 109
- Шютц (Schütz) Генрих 25, 29, 197
- Щедрин Родион Константинович 536
- Эймерт (Eimert) Герберт 431, 475
- Эйслер (Eisler) Ганс 424, 512
- Эксбрай (Exbrayat) Шарль 513
- Элл (Hell) Анри 174, 266, 269, 271
- Элуа (Eloy) Жан-Клод 482, 526
- Элюар (Eluard) Поль 204, 262, 272—274, 283, 286—289, 300, 496, 509, 513, 550
- Эмар (Aimard) Гюстав 180, 286
- Эме (Emie) Луи 304
- Энгельбрехт (Inghelbrecht) Де-зире-Эмиль 129, 546
- Энди (d'Indy) Венсан д' 6, 17, 20, 25—30, 35, 59, 72, 101, 104, 111, 116, 120, 131, 140, 142, 143, 154, 170, 224, 226, 257, 313, 314, 360, 402, 509, 510, 513
- Энеску (Enescu) Джордже 508
- Энох (Epoch), издатель 31
- Эрве (Hervé) Флориан 540
- Эре (Hoereé) Артур 549
- Эренбург Илья Григорьевич 158
- Эрисман (Erisman) Ги 6, 535
- Эрли (Erlih) Дэви 136
- Эрольд (Herold) Ф. 36
- Эсколье (Escholier) Раймон 137
- Эскудеро (Escoudero) Лени 555
- Эскил 36, 193, 213, 228, 229, 241, 250
- Эшиг (Eschig) Макс 258
- Югон (Hugon) Жорж 541, 542
- Юренева Надежда 536
- Юрлов Александр Александрович 536
- Юэн (Ewen) Дэвид 98
- Яннингс (Jannings) Эмиль 122

Оглавление

От автора	3
Введение	7
Глава первая	
Век двадцатый. Морис Равель	43
Глава вторая	
Поль Дюка, Альбер Руссель, Шарль Кеклен, Фло- ран Шмитт, Поль Ле Флем, Жан Роже-Дюкасс, Ги Ропарц, Деода де Северак, Альберик Маньяр	101
Глава третья	
Сати, Кокто и «Шестерка»	145
Глава четвертая	
Артур Онеггер	177
Глава пятая	
Дариус Мийо	223
Глава шестая	
Жорж Орик, Франсис Пуленк	256
Глава седьмая	
Музыка Сопротивления	285
Глава восьмая	
Анри Соге, Жак Ибер, Клод Дельвенкур, Раймон Лушер, Жан Ривье, Анри Барро	297
Глава девятая	
Оливье Мессиян. Андре Жоливе	329

Глава десятая	
Даниэль Лесюр, Жан Франсе, Анри Дютийе, Марсель Ландовский	391
Глава одиннадцатая	
Авангардисты	419
Глава двенадцатая	
Краткие очерки о композиторах	495
Глава тринадцатая	
Музыкальный Париж	527
Библиография	557
Указатель имен	560

Шнеерсон Григорий Михайлович

ФРАНЦУЗСКАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА

Редактор *Г. Прибегина*, Художник *А. Серебряков*

Худож. редактор *Ю. Зеленков*

Техн. редактор *В. Кичоровская*, Корректор *Т. Ключарева*

Сдано в набор 7/X 1969 г.

Подписано к печати 15/VI 1970 г. A07492

Форм. бум. 84X108¹/₃₂. Печ. л. — 19,5.

Усл. л. — 32,76. Уч.-изд. л. — 31,16 (включая иллюстрации)

Тираж 6000 экз. Гос. № 5837. Т. п. 1970 г. № 791.

Зак. № 325. Цена 2 р. 43 к.

Издательство «Музыка». Москва, Неглинная 14

Московская типография № 20

Главполиграфпрома Комитета

по печати при Совете Министров СССР

Москва, 1-й Рижский пер. 2