



ИЗ  
ИСТОРИИ  
ЗАРУБЕЖНОЙ  
МУЗЫКИ

2

МОСКОВСКАЯ ДВАЖДЫ ОРДЕНА ЛЕНИНА  
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
имени П. И. ЧАЙКОВСКОГО  
КАФЕДРА ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ

# ИЗ ИСТОРИИ<sup>5</sup> ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ

*Выпуск 2*

*Редактор-составитель*  
*С. Н. ПИТИНА*

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»  
Москва, 1977

78 И  
И 36

И  $\frac{90105-341}{26(01)-77}$  548—77

© Издательство «Музыка», Москва, 1977 г.

## ОТ РЕДАКТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ

Настоящий сборник статей является вторым выпуском в серии «Из истории зарубежной музыки», подготовленным кафедрой истории зарубежной музыки Московской консерватории. В нем представлены статьи, раскрывающие важные проблемы развития музыкальной культуры некоторых социалистических стран.

Статья В. Гамрат-Курека «Пауль Дессау и его опера „Осуждение Лукулла“» посвящена одному из самых значительных и старейших композиторов ГДР. Творчество Дессау — выдающегося композитора, дирижера, педагога, литератора и общественного деятеля — не получило еще достаточного освещения в советском музыковедении. Вместе с тем, острая политическая направленность его произведений (оперы, оратории, кантаты, политические хоры, баллады, песни), утверждение в них передовых гражданских и нравственных идеалов, высокого принципа партийности — вызывают особый интерес широкой советской общественности к творчеству крупнейшего композитора-коммуниста.

В статье В. Гамрат-Курека освещается творческий путь Дессау в его глубокой связи с важнейшими общественно-политическими событиями нашего времени. Главное внимание автор уделяет вопросам оперной эстетики композитора, обусловленной новаторскими идейно-эстетическими позициями Бертольта Брехта и Пауля Дессау. В этом плане раскрыто идейно-художественное содержание оперы «Осуждение Лукулла», особенности музыкальной драматургии и стилистические черты произведения.

Н. Симакowa в статье «Из истории чешской симфонии» рассматривает основные проблемы развития чешской симфонии начиная от периода становления жанра (симфония В. Мичи) вплоть до наших дней. Наиболее подробно охарактеризована чешская симфония предклассического и классического периодов (В. Я. Томашек, А. Дворжак). Прослежены разные типы романтической симфонии в творчестве И. Сука, И. Б. Фёрстера, В. Новака.

В статье последовательно показана эволюция жанра симфонии: изменения сферы выразительных средств, формы, обусловленные содержанием музыкального искусства, особенно наглядно выступают на сопоставлениях классической симфонии (Дворжак), романтической (Фёрстер, Сук, Новак), симфонии предвоенного и военного времени (Э. Шулгоф, В. Неедлы). По-новому раскрыты связи романтической симфонии с чешским народным творчеством и с русской музыкой. Автор использует новый материал — рукописи симфоний Э. Аксмана, Э. Шулгофа. Наибольший интерес в статье вызывает анализ произведений



военных лет (Э. Шультсф, Я. Дубрава), почти не получивших отражения в музыковедческой литературе.

Статья О. Фадеевой «Камерная инструментальная музыка Джордже Энеску» представляет собой первую в советском музыкознании попытку осветить камерное творчество румынского композитора, эволюцию его стиля от романтических воздействий до новейших тенденций XX века. Весьма существенной в статье является проблема синтеза румынского национального начала с европейскими традициями, особенно ярко заявившая о себе в третьей сонате для скрипки и фортепиано. Большой раздел статьи посвящен важнейшим жанрам камерной музыки Энеску: скрипичным, фортепианным сочинениям и различным камерным ансамблям. Достаточно подробно охарактеризован ряд произведений: от второй скрипичной сонаты (1899) до «Камерной симфонии» (1954).

В статье Е. Гординой «Симфонии Милана Ристича в послевоенной музыке Югославии» рассматриваются некоторые особенности развития сербской музыки 20—60-х годов XX века. В центре внимания автора — творчество Милана Ристича в комплексе сложных проблем европейской музыки XX века, с ведущей тенденцией к утверждению принципов демократического, гражданского и национально яркого искусства. Основное место в статье занимает глубокий стилистический анализ второй и третьей симфоний Ристича. Автор не только прослеживает сложную эволюцию образного строя и музыкального языка композитора, но вскрывает при этом значительную эстетическую ценность его произведений, занявших в истории сербского симфонизма одно из важных мест.

## Пауль Дессау и его опера «Осуждение Лукулла»

1

Среди музыкальных деятелей Германской Демократической Республики одно из почетнейших мест принадлежит Паулю Дессау. Дессау — самый старший представитель того славного поколения, к которому принадлежат Ганс Эйслер, Отмар Герстер, Эрнст Герман Майер, Эрнст Буш. Как и они, Дессау прошел трудный путь поисков и борьбы. В конце 1920-х годов он сблизился с «Немецким рабочим певческим союзом», в 30—40-е годы — вступил в ряды художников-антифашистов, а после образования ГДР стал активным строителем новой культуры. Дессау объединяет в себе композитора и дирижера, педагога и музыкального публициста, общественного деятеля и энтузиаста детского музыкального воспитания. Примечательна его воля к творчеству, преодолевавшая самые неблагоприятные обстоятельства: даже в годы фашистской диктатуры и второй мировой войны, в тяжелых условиях эмиграции, вынужденный порой зарабатывать на жизнь нелегким физическим трудом, — Дессау не переставал писать музыку. Перечень созданного им включает свыше трехсот произведений (большой частью крупных форм)<sup>1</sup> — весьма внушительный итог, если учесть, что условия для беспрепятственного осуществления своих замыслов композитор получил лишь в ГДР, в пятидесятичетырехлетнем возрасте. Примечательна и неугасающая творческая активность Дессау, установившего своеобразную традицию: встречать солидные юбилеи своего жизненного пути созданием новых крупных произведений. Так, в день его семидесятилетия, 19 декабря 1969 года, в ведущем оперном театре ГДР — Немецкой государственной опере в Берлине — состоялась премьера только что законченной им оперы «Ланцелот»<sup>2</sup>. Незадолго до восьмидесятилетия Дессау (1974) там же была постав-

---

<sup>1</sup> Перечень произведений Дессау опубликован в кн.: Hennenberg F. Paul Dessau. Eine Biographie. Leipzig, 1965, S. 121—151, и в журнале «Musik und Gesellschaft», 1964, № 12, S. 732—737; см. также: Реблинг Э. Дессау—75! — «Советская музыка», 1970, № 1; Краузе Э. Музыкальный театр Пауля Дессау. — Там же, 1974, № 10.

<sup>2</sup> Либретто Х. Мюллера по пьесе-сказке советского драматурга Е. Шварца «Дракон».

лена его опера «Эйнштейн»<sup>3</sup>, вызвавшая особенно живой интерес музыкальной общественности. За эти годы Дессау создал и ряд других значительных произведений.

Творчество Дессау углубленно изучается музыковедами ГДР<sup>4</sup>. Настоящий очерк ограничивается освещением жизненного пути композитора и основных вопросов его оперной драматургии на примере оперы «Осуждение Лукулла». Этим отнюдь не умаляется значение других жанров в его творчестве; но все же индивидуальность Дессау наиболее ярко проявилась в жанрах, где музыка связана со сценическим действием (опера, музыка к театральным пьесам и к *Lehrstücke*<sup>5</sup>), со зрительным образом (музыка к кинофильмам, оратория «Немецкое *Miserege*», сопровождаемая проекцией на экран документальных фотоснимков), со словом (политические песни, баллады и кантаты, хоровые произведения).

В этих жанровых сферах особо важное место занимают произведения, возникшие на основе поэзии и драматургии Бертольта Брехта (их у Дессау более четырех десятков). Дессау, как до него Курт Вайль и Ганс Эйслер, вошел в тесный творческий контакт с Брехтом. Начавшееся в тяжелые для эмигрантов-антифашистов годы второй мировой войны содружество Брехта и Дессау длилось полтора десятилетия. Оно прервалось лишь с кончиной Брехта, но и после этого Дессау продолжал работу над музыкальным воплощением наследия Брехта. Новаторские творческие принципы, выработанные в содружестве с Брехтом, композитор рассматривает как универсальные, плодотворные в применении к различным жанрам современной музыки и последовательно внедряет их в живую музыкальную практику. Эти принципы и поныне составляют основу творческого метода Пауля Дессау, во многом определяя своеобразие его стиля.

Характерно для Дессау стремление сделать музыку выразительницей передовых гражданских и нравственных идеалов, отобразить в ней современность. Художественное развитие Дессау неотделимо было, по его словам, от развития политического, для которого решающим стал пример Карла Либкнехта, Розы Люксембург, Эрнста Тельмана. Дессау исходит из глубокой убежден-

<sup>3</sup> Либретто К. Миккеля. Разбор оперы см. в статье: R i e n ä c k e r G. «Einstein» — analytische Bemerkungen zur Oper von Paul Dessau. — «Musik und Gesellschaft», 1974, № 12, S. 711—716.

<sup>4</sup> Укажем в первую очередь труды Фрица Хенненберга — названную выше книгу: Paul Dessau. Eine Biographie, а также: Dessau — Brecht. Musikalische Arbeiten. Berlin, 1963. Многочисленные статьи о Дессау Ф. Хенненберга, Э. Краузе, Г. Ринэккера, Г.-Ю. Шефера и других немецких музыковедов опубликованы в журналах «Musik und Gesellschaft», «Theater der Zeit» и других. В русском переводе имеются: Р и н э к к е р Г. О музыкальной драматургии в оперном творчестве Пауля Дессау на примере его оперы «Ланцелот». — В кн.: Социалистическая музыкальная культура. Традиции. Проблемы. Перспективы. Берлин — Москва, 1974, а также статьи о Дессау Ф. Хенненберга, Э. Реблинга, Э. Краузе и высказывания самого композитора — в журнале «Советская музыка».

<sup>5</sup> *Lehrstücke* — агитационные «назидательные» (или «поучительные», «дидактические») пьесы Б. Брехта.

ности, что современное музыкальное искусство может развиваться лишь в тесной связи с наиболее прогрессивными общественно-политическими и идеологическими факторами. Им являются, в представлении Дессау, силы социализма, высокие цели всемирного коммунистического движения, коммунистическое мировоззрение в целом. Отсюда — сознательное утверждение им принципа партийности как основы творчества. В многочисленных высказываниях (печатных и устных) Дессау раскрывает свое понимание партийности в творчестве, ставит его в связь с конкретными проблемами, возникающими перед композиторами ГДР. В ряды коммунистов Дессау вступил во время второй мировой войны: он стал членом коммунистической партии США, где находился тогда в эмиграции; после возвращения на родину он — член СЕПГ<sup>6</sup>. Чувства Дессау-коммуниста нашли наиболее прямое выражение в оркестрово-хоровых «Эпитафиях» (на слова Брехта), посвященных памяти Р. Люксембург, К. Либкнехта, в хоре а cappella «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», в кантате «Призыв рабочего класса», в песнях «К моей партии» (стихи Пабло Неруды), «Песнь партии» (стихи И. Герлаха), «Коммунисты изменяют облик мира» (стихи Х. Байерля). Два значительных произведения Дессау посвящены В. И. Ленину: «Эпитафия Ленину» (1951, входит в упомянутый цикл «Эпитафии» на слова Брехта) и симфоническое произведение «Ленин» («Оркестровая музыка № 3», 1970). Они исполняются ныне совместно: после «Оркестровой музыки» звучит в качестве хорового финала «Эпитафия».

Одна из ведущих линий творчества Дессау связана с давним интересом композитора к советскому народу, к его жизни и борьбе, к его искусству. В годы Великой Отечественной войны появились первые его произведения, выражающие уважение к советской стране и ее культуре («Эпитафия Горькому» в первой редакции — для голоса с фортепиано), солидарность с советскими людьми и боль за страдания, принесенные им фашистским нашествием («Немецкое Miserere», часть II, № 24 — «Советские крестьяне возвращаются к разрушенным жилищам»<sup>7</sup>). В послевоенный период тема дружбы с советскими людьми, гордости за их достижения нашла воплощение во многих значительных сочинениях Дессау (в основу целого ряда их положены произведения советской литературы, драматургии). Осуществлению этих замыслов предшествовало серьезное изучение музыкального творчества различных республик СССР — как народного, так и профессионального. Произведения Дессау на советскую тематику представляют собой оригинальный и безусловно удачный опыт претворения западноевро-

<sup>6</sup> Встречающимся с Дессау запоминается гордость, с какой он произносит: «Ich bin alter Parteigenosse!» («Я старый партинец!»).

<sup>7</sup> См.: Brecht—Dessau. Lieder und Gesänge. 2-te Auflage. Berlin, 1963, S. 26—27, 45. В этом издании помещены написанные Дессау на тексты Брехта вокальные произведения и вокальные эпизоды из «Немецкого Miserere» и музыки к пьесам.

пейским композитором многонациональных традиций советской музыкальной культуры.

В СССР еще в 30-е годы зазвучали и были изданы песни, в которых Дессау выразил отклик на борьбу против фашизма в Испании. Интерес советской общественности к творчеству Дессау особенно заметен в последние годы. В 1970 году московское радио осуществило постановку оперы «Осуждение Лукулла». Ее инициатор, дирижер Ю. Силантьев, выступил при этом также в роли режиссера. Радиопостановка была вынесена на концертную эстраду: в январе 1971 года опера прозвучала в Концертном зале имени П. И. Чайковского. Столь же тепло были встречены и другие сценические произведения Дессау: оперу «Пунтила» москвичи увидели во время гастролей Немецкой государственной оперы в сентябре 1969 года, балет «Кватродрама» — во время выступлений балетного ансамбля театра «Комише опер» в октябре 1970 года.

## 2

Путь Дессау к идейной и творческой зрелости пролегал через увлечения, поиски, через освоение достижений различных направлений зарубежной музыки. Это не могло не оставить отпечатка на музыкальном мышлении композитора; поэтому для правильного понимания наиболее значительных его произведений необходимо учитывать особенности формирования его творческого облика.

Родился Пауль Дессау 19 декабря 1894 года в Гамбурге, в семье с музыкальными традициями. Отец его был музыкантом-любителем и, как отмечает композитор в «Автобиографическом наброске», постоянно выступал в любительских вокальных вечерах. Красивый, теплый голос отца, исполнявшего песни Шуберта, арии из опер, остался для Пауля Дессау незабываемым на всю жизнь. Вероятно, с этими впечатлениями детства связан интерес композитора к вокальной музыке, к сфере песенности вообще. Показательно также, что свои первые, относящиеся к шестнадцатилетнему возрасту произведения он пишет в жанрах романтической песни-романса и вокального цикла. Рано проявилось и неодолимое влечение к опере, побудившее юношу наметить себе путь оперного капельмейстера. Завершив образование в Берлинской консерватории, Дессау работал как хормейстер и дирижер-ассистент в оперных театрах. В Гамбургской опере он имел возможность общаться с А. Никишем, у которого «научился большому, чем во всех консерваториях вместе взятых»<sup>8</sup>, и Ф. Вейнгартнером (назначившим Дессау своим ассистентом).

<sup>8</sup> См.: Dessau Paul. Aus einer autobiographischen Skizze. — «Musik und Gesellschaft», 1964, № 12, S. 706, 708.



Если с детства любимыми композиторами Пауля Дессау были Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, затем Брамс, то в предвоенных своих сочинениях он проявляет себя приверженцем Вагнера и Рихарда Штрауса; это особенно ощутимо в первом оперном произведении Дессау — музыкальной драме «Джудитта» (1910—1912), которую он впоследствии расценивал лишь как «пробу сил» в оперном жанре. В песнях для голоса с фортепиано на стихи Рихарда Демеля и Лотты Леман, созданных в последние предвоенные месяцы 1914 года, ощутима близость стилю Регера, порой — даже молодого Берга.

Мобилизованный в 1915 году на фронт, Дессау, по его словам, «быстро осознал безрассудство войны». Три года, проведенные в армии, навсегда укрепили в нем ненависть к милитаризму. Впечатления этих лет неоднократно отзовутся в его произведениях на антивоенную тематику.

После окончания первой мировой войны Дессау вернулся к деятельности оперного капельмейстера. Он принимает приглашения от Отто Клемперера в Кёльн, от Бруно Вальтера в Берлин на пост дирижера в театре Городской оперы. Успех берлинских дебютов не поколебал, однако, назревшее решение отдалиться творчеству, и в 1930 году Дессау покинул пост капельмейстера (совершенное знание оркестра, виртуозное использование его тембров — одна из особенностей композиторского мышления Дессау).

Дессау стал одним из «пионеров» нового тогда в Германии жанра — музыки к кинофильмам. Работа в кино помогала композитору вырабатывать образность и меткость музыкальных характеристик, органичную связь музыки с жестом и движением — качества, получившие впоследствии новую жизнь в его оперном творчестве.

В инструментальных и вокальных произведениях Дессау середины и конца 20 — начала 30-х годов утверждаются новые образно-стилистические элементы, связанные с направлением «*Neue Sachlichkeit*»<sup>9</sup>, возникшим как своего рода реакция на немецко-австрийский поздний романтизм и экспрессионизм. Среди композиторов талантливо отразил некоторые тенденции этого направления Хиндемит, созвучность творческим устремлениям которого проявляется у Дессау, например, в «назидательной пьесе» для детского хора «На железной дороге» (1931), в инструментальных произведениях для различных составов. Концертино для скрипки и трех духовых инструментов (1924) написано для скрипача Лико Амара — друга Хиндемита, а сонатина для альты и фортепиано (или чембало, 1929) начинается музыкальной цитатой из Хиндемита. В сонатине перекликается с установками Хиндемита и выбор альты в качестве солирующего инструмента, и возможность исполнения аккомпанирующей партии на клавесине, что соответст-

<sup>9</sup> «Новая вещьность», «новая предметность», «новая объективность», «новая деловитость» — таковы распространенные переводы, охватывающие разные стороны этого понятия, возникшего в начале 1920-х годов в немецком искусствоведении.

вовало тенденциям музыкального неоклассицизма XX века, также свойственным творчеству Хиндемита. В этих произведениях вырабатывалось типичное для зрелого стиля Дессау профессиональное мастерство, проявляющееся в форме, фактуре, полифонии, ритмической организации, в отточенности конструктивных моментов композиторской техники в целом. Весьма естественно вошли в музыкальный язык Дессау такие средства, как политональное мышление, бифункциональность гармонической вертикали. При всем этом сохраняется и индивидуальность композиторского почерка Дессау, особенно в мелодике, которая часто отмечена песенной простотой и выразительностью, имеет диатоническую основу и ясную синтаксическую структуру: такова вторая часть, *Moderato*, из упомянутой сонатины. Самое крупное из названной группы произведений Дессау — первая симфония (1926), с успехом исполненная в Праге.

С 1928 года Дессау сотрудничает с «Немецким рабочим певческим союзом»<sup>10</sup>. Эта деятельность способствовала укреплению демократической ориентации композитора, общему прояснению его творческого стиля. Для многочисленных в системе «Союза» детских хоров Дессау написал три «назидательные пьесы для детей» (жанр, популярный в те годы и возникший как возрождение в современных условиях распространенной еще с XVI века «школьной пьесы»): «На железной дороге», «Порицание ненадежности», «Детская кантата». Дессау стремился тем самым не только приобщить детей к музыке, но и воспитать у них чувство коллективизма, сознательное отношение к обязанностям перед обществом. Эти произведения сразу завоевали признание и исполняются поныне.

В начале 30-х годов Дессау пишет первые свои политические песни, воплощая в них тематику антимилитаристскую и социально-критическую. Эти песни относятся к жанровому направлению «песен политической эстрады» (их называют также «политические эстрадные *chansons*» или «политические зонги»).

Спасаясь от репрессий пришедших к власти национал-социалистов, Дессау в 1933 году покинул Германию и до 1939 года жил в Париже. Важный итог этого периода — овладение жанром массовой политической песни, определяемым обычно посредством немецкого термина *Kampflieder* (песни борьбы). Эти песни Дессау были подхвачены участниками антифашистского движения во Франции и Испании, немецкими антифашистами и, подобно песням Эйслера, стали «песенным девизом» для миллионов.

Среди «песен борьбы» выделяется написанная на французском языке «Клятва народа 14 июля 1935 года». Ее возникновение

<sup>10</sup> Подробнее о «Союзе» см. в кн.: Друскин М. С. О западноевропейской музыке XX века. М., 1973, с. 195—200; Нестьев И. В. Ганс Эйслер. М., 1962, с. 21—23.

связано с выступлением в 1937 году газеты «Юманите», обратившейся с призывом ко всем левым силам Франции сплотиться против фашизма; газета напоминала о клятве в верности и единстве, данной 14 июля 1935 года, в день национального праздника, на митинге Единого (Народного) фронта, клятвы, нарушенной впоследствии лидерами социалистов и радикалов. Дессау использовал в песне интонации «Марсельезы». Она распространилась по всей Франции как «Марсельеза Народного фронта».

Опора на ритмоинтонации песен французской революции XVIII века ощутима и в песне «Колонна Тельмана» («Батальон Тельмана»); она задумана как героическое напутствие немецким антифашистам, направлявшимся через Париж в Испанию, чтобы участвовать в сражениях против франкистов. Другая песня — «Солдата убили в Испании» — отличается внутренним драматизмом; в ней звучит предостережение немецким солдатам, которых отправляли на помощь Франко. Всего теме борьбы испанского народа против фашизма посвящено шесть песен Дессау «парижского периода».

В Париже Дессау создал и первые песни на слова Брехта. «Боевая песнь черных соломенных шляп» (на текст из пьесы «Святая Иоанна скотобоев») высмеивает буржуазную благотворительность; она принадлежит к жанровому направлению «социально-иронической эстрадной *chanson*» (это направление особенно широко представлено было в творчестве Г. Эйслера). К постановке антифашистской пьесы Брехта «99 процентов» (впоследствии переименованной: «Страх и нищета в Третьей империи») Дессау написал девять песен («театральных зонгов»).

Насильственный отрыв от родины, вести о разгуле фашизма в Германии и Испании, предчувствие надвигающихся на Европу ужасов войны — все это создало почву для проникновения в творчество Дессау экспрессионистских тенденций. Имела значение и завязавшаяся в Париже дружба с Р. Лейбовичем — активным пропагандистом «новой венской школы», учеником А. Шенберга. Дессау систематически занимался у Лейбовича. Опытами овладения додекафонной системой композиции и серийной техникой являются отдельные камерные инструментальные и вокальные произведения Дессау 1937—1939 годов. Среди них выделяется напряженным драматизмом, правдивостью в выражении заостреннейших эмоций фортепианная пьеса «Герника», возникшая под впечатлением от картины П. Пикассо. Ее концепция — в выражении активного, «кричащего» протеста человеческого сознания против хаоса разрушения и смерти<sup>11</sup>.

Оккупация Франции вынудила Дессау искать прибежища в США, где он пробыл до 1948 года. Здесь композитор в полной

<sup>11</sup> В дальнейшем Дессау будет прибегать к выразительным средствам «новой венской школы» в отдельных эпизодах своих произведений, для характеристики фашизма и милитаризма («Немецкое *Miserere*») либо антигуманистического социального начала (опера «Пунтила»).

мере испытал на себе всю бесчеловечность капиталистического общества. Постоянной работы по специальности он так и не нашел. Одно время ему пришлось наняться рабочим на птицеводческую ферму под Нью-Йорком. Затем благодаря помощи Брехта Дессау перебрался в Голливуд, где получил место садовника и одновременно — возможность иметь заказы на музыку к кинофильмам.

Дессау стал активным участником «Трибуны свободной немецкой литературы и искусства в Америке», объединявшей эмигрантов-антифашистов. На репетициях организованного «Трибуной» авторского вечера Брехта зимой 1942—1943 года в Нью-Йорке возобновилось личное знакомство драматурга и композитора. Брехту чрезвычайно понравилась музыка «Боевой песни черных соломенных шляп», и с этого времени началось творческое содружество его с Дессау<sup>12</sup>. Итоги их совместной работы в течение «американского периода» значительны: музыка к пьесам «Мамаша Кураж и ее дети» и «Добрый человек из Сезуана», вокально-симфонический цикл «Азы о войне — всем нациям», оратория «Немецкое *Miserere*»; фрагменты оперы «Странствия Бога счастья», «Четыре песни Бога счастья» для тенора в сопровождении гитары, «Эпитафия Горькому» в первой редакции (для голоса с фортециано), шесть песен, тема которых — участь народа Германии<sup>13</sup>. С начала Великой Отечественной войны симпатии Дессау были на стороне советского народа. Показательно, что одна из песен — «Германия» — создана на стихотворение Брехта, написанное под впечатлением исторического приказа Главнокомандующего Советской Армии от 23 февраля 1942 года и цитирующее строки приказа, глубоко созвучные убеждениям Брехта и Дессау: «Гитлеры приходят и уходят, а народ германский, государство германское — остается».

Важным этапом в становлении зрелого творческого метода композитора явилась совместная работа с Брехтом над ораторией «Немецкое *Miserere*» (1944—1947). Осуждение милитаризма, проблема ответственности за военные преступления и интернациональная солидарность с народами, пострадавшими от фашистской агрессии, наконец, принципиальное различие между немецким народом и фашизмом — таковы аспекты идейного содержания оратории, во многом предвосхищающей концепцию оперы «Осуждение Лукулла». Многоплановая музыкальная драматургия «Немецкого *Miserere*» основана на противопоставлении контрастных образно-интонационных сфер.

<sup>12</sup> Подробности встречи в Нью-Йорке описаны в воспоминаниях Дессау. См. в кн.: *Neppen berg F. Dessau — Brecht. Musikalische Arbeiten*, S. 541. До этого Дессау и Брехт познакомились летом 1927 года на фестивале в Баден-Бадене, где была показана пьеса («зонгшпиль») Брехта — Вайля «Махагони».

<sup>13</sup> Из них особое признание завоевала, благодаря искреннему лиризму в музыкальном выражении скорби, «Песня немецкой матери». — См.: *20 Lieder von Paul Dessau*. Erfurt, 1950.

Заостренными средствами «нововенского экспрессионизма» (атональность, пронзительно-резкая оркестровка, сольное и хорошее «разговорное пение»), а также средствами музыкального конструктивизма и урбанизма (тупая остинатность, механистичные ритмы, жесткий политонализм) охарактеризован милитаризм; музыкальный гротеск применен в обрисовке фашистских лидеров и военачальников.

Образы народа, несущего тяготы войны, образы жертв войны воплощены в диатоничной мелодике народнопесенного склада, в ясных песенных формах, в реалистически-общепонятных интонациях (часто используются интонации, ассоциирующиеся с народными плачами, с балладными песнями).

Такого рода противопоставление контрастных сфер будет иметь место и в драматургии «Осуждения Лукулла». В этой связи показательно, что «Немецкое Miserere» — это не обычная оратория для концертного исполнения; музыка «Немецкого Miserere» органично связана со зрительными образами. Исполнение сопровождается проекцией на экран (над концертной эстрадой) документальных фотографий военных лет.

В 1948 году американские власти выдали Дессау визу в Западную Германию, откуда он в январе следующего года переехал в демократический Берлин. Провозглашение ГДР знаменовало для Дессау начало самого плодотворного периода творчества, широкого общественного признания его заслуг<sup>14</sup>.

Многочисленные массовые песни этого периода характеризуются воплощением жизнеутверждающих образов новой свободной жизни и строящего ее молодого поколения, темы дружбы народов, борьбы за мир (ряд песен написан на стихи Брехта). В жанре «песен политической эстрады» Дессау отразил протест против активизации милитаристских сил на западе своей родины; с одной из «сквозных» тем творчества Дессау — активным протестом против фашизма, против попыток его возрождения — связаны «политические кантаты»: «Марбургский рассказ», «Воззвание», кантата-мелодрама для чтеца, хора и оркестра «Лило Херман»<sup>15</sup>. Кантата «К матерям и учителям» призвана утверждать идею мира в сознании подрастающего поколения; тема мира воплощена также в кантате «Призыв рабочего класса», в ряде хоров и песен.

Показательна для композитора потребность давать в творчестве отклик на знаменательные события в жизни родины. Так,

---

<sup>14</sup> Дессау награжден золотым «Орденом отечественных заслуг», трижды удостоен Национальной премии, избран вице-президентом Академии искусств ГДР; он — профессор Берлинской консерватории.

<sup>15</sup> «Лило Херман» получила очень высокую оценку Д. Д. Шостаковича. — См.: Pachnicke Bernd. Notizen zu Gesprächen mit Paul Dessau. — «Musik und Gesellschaft», 1974, № 12, S. 708.



вокально-симфонический «Гимн началу новой истории человечества» возник в связи с десятилетием ГДР; для открытия восстановленного здания Немецкой государственной оперы в Берлине написана «Оркестровая музыка № 1» (1955); памяти «рабочего президента» Вильгельма Пика посвящена проникновенно-возвышенная «Траурная музыка» для симфонического оркестра (1960); опера «Ланцелот» написана к двадцатилетию ГДР и посвящена, как гласит авторское предисловие, «всем, кто в нашей республике борется за дело социализма».

Ряд произведений Дессау явился откликом композитора-коммуниста, интернационалиста на события за пределами ГДР: особо значительное место занимает здесь «Реквием памяти Лумумбы» (1964).

Тема дружбы с советскими людьми, давние симпатии Дессау к советской культуре нашли талантливое воплощение во многих произведениях послевоенного периода. Кантата «Воспитание прося» создана в содружестве с Брехтом на основе очерка-репортажа советского писателя Геннадия Фиша «Человек, осуществивший невозможное»; в ее музыкальном языке свободно претворены элементы казахской народной музыки. Работа над музыкой к пьесе Брехта «Кавказский меловой круг» сопровождалась серьезным изучением азербайджанского народного творчества, азербайджанских инструментов, стиля народных певцов-ашугов. К этой группе произведений относятся также «Социалистическая праздничная увертюра» (в основу которой положена песня «Смело, товарищи, в ногу», а эпиграфом взяты стихи Маяковского), хор «Песнь песней» на слова Маяковского, песни «Советское знамя», «Космонавт VI» и другие; «Море Бурь» («Оркестровая музыка № 2», 1967), сочинение, возникшее в связи с посадкой на Луне советской космической станции в дни празднования пятидесятилетия СССР.

Продолжавшееся в ГДР содружество Брехта и Дессау нашло выражение в ряде значительных творческих работ. Это, помимо песен, «политическая баллада» «Анахроничное шествие» и «политическая кантата» «Рассказ о происходившем в Херрибурге», воплощающие протест против активизации реакционных сил в ФРГ; музыка к пьесам «Господин Пунтила и его слуга Матти», «Гувернер», «Что тот солдат, что этот», «Дон-Жуан»; «назидательные пьесы» «Исключение и правило», «Как оказывают помощь немцу Микелю»; оркестрово-хоровые «Эпитафии», вокальные циклы. Памяти Брехта (скончавшегося в 1956 году) посвятил Дессау одно из проникновеннейших своих симфонических произведений «In memoriam Bertolt Brecht» — своего рода трехчастную траурно-героическую симфонию. Из всего созданного после смерти Брехта выделяется музыка к «Кориолану»<sup>16</sup>.

В ГДР Брехту и Дессау сразу были предоставлены возможности и для осуществления их оперных замыслов.

<sup>16</sup> Обработка Брехтом трагедии Шекспира.

В непосредственном содружестве Брехта и Дессау возникли опера «Осуждение Лукулла» и сценарий оперы «Пунтила», над партитурой которой Дессау работал уже после смерти Брехта и завершил в 1959 году (опера включила в себя ранее написанную музыку к упоминавшейся социально-обличительной комедии Брехта).

«Осуждение Лукулла» следует признать «кульминационным» произведением содружества Брехта — Дессау. В свою очередь, «Осуждение Лукулла» послужило для оперного творчества Дессау исходным «ключевым» пунктом, основополагающим произведением. В совместной с Брехтом работе над «Осуждением Лукулла» утверждался творческий метод, который получил новое воплощение в последующих операх Дессау. «Осуждение Лукулла» — первый последовательный опыт воплощения новаторских принципов современной «эпической оперы», разработанных Брехтом. Здесь необходимо напомнить важнейшие мысли Брехта о музыкальном театре вообще<sup>17</sup>.

В различных направлениях, представленных в оперном репертуаре капиталистического Запада, Брехт усматривал общую тенденцию, определяя ее понятием «кулинарная опера»<sup>18</sup>. В качестве «кулинарных» буржуазной аудиторией воспринимаются оперы не только композиторов импрессионистского, экспрессионистского и других современных направлений, но и оперы романтиков и классиков. Благородные идейно-философские и морально-этические идеалы, которые некогда были положены в основу этих произведений, игнорируются буржуазным слушателем. Воздействие оперы все более сводится к чувственному наслаждению, к тому, чтобы вызвать у слушателя «переживание», становящееся самоцелью; опера утрачивает общественно-воспитательное значение, становится средством отвлечения от социально-политических проблем.

Наиболее распространенная тема в операх, относимых Брехтом к «кулинарным», — это любовь, которая не связана с социальными факторами, а трактуется как самодовлеющая стихийная сила, не подвластная объективной действительности. Нередко со-

<sup>17</sup> Основы этой эстетики сформулированы Брехтом в 1930 году в «Примечаниях к опере „Возвышение и падение города Махагони“»; ее принципы получили дальнейшее развитие во многих статьях Брехта. См.: Брехт Бертольт. О театре. Сб. статей. М., 1960; Брехт Бертольт. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5-ти т., т. 5 (в 2-х кн.). М., 1965.

Затрагиваемые вопросы неотделимы от театральной эстетики Брехта в целом, освещенной в специальных работах; среди них: Фрадкин И. М. Бертольт Брехт. Путь и метод. М., 1965; Ключев В. Г. Театрально-эстетические взгляды Брехта. М., 1966.

<sup>18</sup> Латинское «culina» обозначает не только «кухню», но и «наслаждение», «гурманство». Последнее значение сохранилось за этим корнем и в немецком языке, где прилагательное «kulinarisch» употребляется часто вне связи с гастрономией, для обозначения вообще «приятного наслаждения», в том числе и художественного.

держание оперы сводится к воспеванию гедонизма, эротики. Отсюда понятно, почему Брехт и Дессау исключили тему любви из драматургии первой своей оперы («Осуждение Лукулла»), а в «Пунтиле» дали ее в плане негативном. Нельзя не признать, что отсутствие темы любви и связанных с нею позитивных лирических музыкальных образов сужает образно-эмоциональный диапазон музыкальной выразительности в операх Брехта — Дессау.

Исходя из своей принципиальной позиции, Брехт и Дессау отказываются от всего, что в музыке недавних «властителей» немецкой оперной сцены — Вагнера и Рихарда Штрауса — было средством эмоционально захватить, покорить, «загипнотизировать» слушателя (непрерывность музыкального развития, «бесконечная» мелодия, могучие динамические «волны», эмоциональная насыщенность, красота и полнозвучие оркестра, гипертрофия чувственно-звукового начала и т. п.).

От критики «кулинарной оперы» Брехт шел к обоснованию нового идеала — «эпической оперы». Она призвана, как и весь утверждаемый Брехтом «эпический театр современности», овладеть «новыми темами, сложнейшими перипетиями классовой борьбы в момент ее чудовищного обострения, ...представить общественные процессы в их причинно-следственной связи»<sup>19</sup>, помочь осмыслить исторические пути общества и нации. «Эпической опере» необходимы мыслящая аудитория, способная к активной самостоятельной оценке, и активное содействие слушателей, которые ждут, чтобы сценическое произведение учило их чему-то важному, общественно-актуальному. Отсюда — воспитательная направленность «эпической оперы»; доставляемое ею «художественное наслаждение должно содержаться в самом процессе воспитания-поучения, и этот процесс должен доставлять слушателю-зрителю удовольствие»<sup>20</sup>.

Воплощая принципы «эпической оперы», Брехт и Дессау широко использовали *Verfremdungseffekt* («метод очуждения») <sup>21</sup>. Суть его в том, что «предлагаемый вниманию аудитории предмет, который должен сосредоточить на себе ее внимание и быть ею понят, преобразуется из предмета привычного и повседневного, всем знакомого, находящегося в жизни непосредственно перед нашими глазами, — в предмет особенный, поражающий необычностью, неожиданный. Само собой разумеющееся превращается в нечто новое... Но совершается это лишь для того, чтобы сделать более понятной, доходчивой сущность «само собой разумевшегося»

<sup>19</sup> Брехт Бертольт. Уличная сцена. — В кн.: Брехт Бертольт. О театре, с. 132. См. также: Брехт Бертольт. Театр, т. 5, кн. 2, с. 319.

<sup>20</sup> H e p p e n b e r g F. Dessau — Brecht. Musikalische Arbeiten, S. 490.

<sup>21</sup> Таким переводом подчеркивается, что речь идет об особой категории, отнюдь не тождественной известному понятию «отчуждение», употребляемому в политэкономии и философии. «Очуждение» у Брехта — это художественно-творческий метод, освобождающий зрителя от «гипноза» привычных, поверхностных представлений, показывающий ему явления современности как бы «со стороны», раскрывающий их внутреннюю социально-классовую сущность.

ся»<sup>22</sup>. «Глубинная» сущность современных общественных проблем может раскрыться нагляднее посредством «очуждения» их в облике исторического прошлого, в иной национальной обстановке; «отодвинутые» такие образом в историческую перспективу, воспринимаемые «с дистанции», явления современности легче поддаются «приговору»; их легче теперь поставить в связь с общеизвестными уроками истории. В «Осуждении Лукулла» милитаризм, развязавший вторую мировую войну, «очужден» в облике «воинственного Рима» («*Roma militaris*» — крылатое выражение древнеримских историков). Черты Гитлера и его военачальников, особенно Геринга, «очуждены» в образе Луция Лициния Лукулла, римского полководца и политического деятеля, трижды совершавшего завоевательные походы на Восток, с 74 года до нашей эры главнокомандующего римскими войсками в Азии. Таким «очуждением» раскрывается обреченность фашизма, пытавшегося повернуть историю вспять, возродить военную диктатуру по образцу исчезнувших рабовладельческих империй.

«Очуждение» проблем Европы периода второй мировой войны в образах древнеримской истории да и сама по себе специфика жизни и обычаев Рима должны быть понятны каждому без исключения слушателю-зрителю. Этому способствует «комментирующий элемент», характерный вообще для «эпического театра» Брехта, а в опере «Осуждение Лукулла» воплощаемый в «комментирующих партиях».

«Комментирующий женский голос в оркестре» (сопрано) сопровождает сцены начиная со второй («Погребение») по пятую («Прием»), далее девятую («Рим еще раз») и одиннадцатую («Допрос продолжается»<sup>23</sup>). Эта партия речитативно-повествовательного склада; она вобрала в себя текст, который в радиопьесе Брехта произносили Глашатай и Безжизненный голос привратника царства теней. Другие «комментирующие партии» поручены исполнителям, находящимся на сцене, но это не активные действующие лица, а «персонажи-комментаторы»; их партии написаны по принципу «разговорного пения». Важнейшая из них — Глашатай-пристав суда мертвых (в сценах с шестой — «Выбор защитника» — по одиннадцатую; в радиопьесе этот текст читали Пристав суда мертвых и Безжизненный голос). В первой сцене («Погребальная процессия») комментарий к похоронам Лукулла дается

---

<sup>22</sup> Брехт Бертольт. Краткое описание новой техники актерской игры, вызывающей так называемый «эффект очуждения». — В кн.: Брехт Бертольт. О театре, с. 158. См. также: Брехт Бертольт. Театр, т. 5, кн. 2, с. 113 (перевод уточнен по оригиналу).

<sup>23</sup> В опере «Осуждение Лукулла» сохранены те же названия сцен, что и в радиопьесе Брехта «Допрос Лукулла» (в ином переводе — «Приговор Лукуллу»). Но при переработке пьесы в либретто оперы количество сцен было сокращено и соответственно изменена нумерация сцен. Поэтому нами указываются названия сцен оперы с тем, чтобы читатель мог ознакомиться с их содержанием в русском переводе по изданиям: Брехт Бертольт. Театр, т. 3. М., 1964; Брехт Бертольт. Пьесы. М., 1956.

устах трех Глашатаев и представителей различных социальных слоев Рима (два купца, две девушки, две женщины, два плебея, погонщик).

Функцию «комментария от лица авторов», формулирующего идейные выводы-обобщения, обретают монологи Судьи мертвых (высокий бас): «Die Namen der großen...» — «Имена великих не вызывают здесь страха...» (шестая сцена — «Выбор защитника», такты 121—165) и «Immer doch schreibt der Sieger...» — «История побежденных все еще пишется победителем...» (седьмая сцена — «Доставка фриза», такты 353—370).

«Музыкальное очуждение» заключается в том, что музыка, так сказать, критически интерпретирует сценический образ, слова действующего лица, обнажая их истинную сущность. Музыка стоит, таким образом, на «очужденной», активной критической позиции по отношению к сценическому персонажу, к его словам и поступкам. Средством «музыкального очуждения» часто служит у Дессау музыкальный гротеск. Так, при прямой характеристике Лукулла-завоевателя (в сценах с пятой — «Прием» — по десятую — «Допрос продолжается») применяются традиционные средства выражения военно-героического в гротескном перевоплощении: воинственно-призывные фанфары труб, приобретающие, однако, туповатую назойливость (благодаря утомительным повторениям) и «карикатурный» оттенок (благодаря нарочитой диссонантности политональных наложений и бифункциональных гармоний); «квакающие» звучания засурдиненных труб и тромбонов, «завывающие» глиссандо тромбонов, пронзительно-диссонантные «аккорды-кляксы» (выражение, употребляемое в работах Ф. Хенненберга); тяжелые удары литавр, барабанов и их короткие оstinatные «формулы», что вызывает ассоциацию с «громыхающей военной машиной подавления», как бы незримо присутствующей за спиной завоевателя.

Подобными же оркестровыми средствами создается «очужденный» образ «Воинственного Рима», воздающего последние почести Лукуллу<sup>24</sup> (сцены первая — «Погребальная процессия» — и вторая — «Погребение»). Музыка характеризует «Roma militaris» как чуждую простому народу Рима силу, вызывающую страх, изумление, подавленность, но отнюдь не любовь народа, радость и т. д. Сквозь непрерывный тяжелый гул ударных прорываются маршеобразные фанфары труб в параллельных больших септимах, режущие «аккорды-кляксы» духовых, колющие диссонантные звучности маримбафонов и фортепиано. Народ отвечает изумленно-испуганными «вздохами», для передачи которых Дессау прибегает к «сонорному эффекту» хорового звучания. Хор произносит (точнее, протяжно выдыхает) звукоимитационные фонетические сочетания: «умм», «охх», «пшш» и т. п. Они интонируются приблизительно (нотная запись по принципу «разговорного пения»:

<sup>24</sup> Лукулл скончался в 56 году до нашей эры.



см. в первой сцене такты 8—41, 76—95). Чуждость «Воинственно-го Рима» народу комментируется и репликами женщин («Весь этот балаган не вернет мне моего милого Реуса, погибшего в Азии!»), плебеев и погонщика, уставших от «болтовни о славе». Едва процессия с катафалком Лукулла скрывается из глаз, народ с облегчением возвращается к повседневным занятиям, ментально забывая о славе «великого завоевателя». Теперь хоровое «разговорное пение» воссоздает веселую разноголосицу уличной толпы (см. в первой сцене такты 177—213). Хор разделяется на две группы, располагающиеся в разных концах сцены; каждая скандирует — в своем особом, но всегда четком ритме — отдельные слоги.

Здесь мы подходим уже к другому средству «музыкального очуждения» — нарочитому «снижению» идеалов, проповедывавшихся милитаристской пропагандой. Нередко Дессау осуществляет это путем введения жанров, явно не соответствующих эпохе и месту действия, характеру ситуации. Так, в первой сцене («Погребальная процессия») появлялись синкопированные ритмы, септ- и нонаккордовые гармонии, параллельные квинты в голосоведении, характерные для хоровых «спиричуэлс» американских негров (малый хор, обращенный к солдатам, несущим катафалк: «Haltet ihn stetig...» — «Крепко держите его...», такты 46—75, 89—106). Третья сцена («Прощание живых с мертвым», офицеры Лукулла расходятся от мавзолея своего военачальника) вся построена на звучаниях польки, притом нарочито «расхлябанной», пародийной: оркестровка, включающая фортепиано и аккордеон, порождает ассоциации с кафешантаном XX века.

На пороге царства теней древнеримский полководец поет большую арию<sup>25</sup>, средний раздел которой написан в трехдольном движении меланхолично-чувственного вальса: Лукулл тоскует о своем любимце, поваре Лазусе, и вспоминает его восхитительные кушанья<sup>26</sup> (пятая сцена — «Прием», такты 57—58). «Музыкальное очуждение» Лукулла-гурмана создается здесь также путем применения, если можно так выразиться, «музыкальных кулинаризов». Это «деликатесные» тембровые сочетания: солирующая флейта, вибрафон, фортепиано, флейта-пикколо, гlockenшпиль, аккордеон; чувственная мелодическая орнаментика в вокальной партии и в оркестровом сопровождении; томный оттенок, создаваемый минором с двумя увеличенными секундами. Вся эта преувеличенная красивость и «сладостность» звучания лишь подчер-

<sup>25</sup> Форму арии можно рассматривать как трехчастную, промежуточную между простой и сложной, с сокращенной репризой и кодой. Средний раздел арии сам представляет собою простую трехчастную форму (партия Лукулла предназначена для тенора).

<sup>26</sup> За счет захваченных в походах сокровищ и труда пленных рабов Лукулл воздвиг великолепный дворец, занимался меценатством, прославил свое имя роскошными пирами и кулинарной изобретательностью. Выбор Лукулла в качестве главного персонажа позволял показать и ненавистное Брехту «кулинарное» начало в его непосредственном облике.

живает низменность чисто гастрономических ощущений, владеющих Лукуллом.

Крайние разделы арии характеризуют Лукулла-завоевателя: он напоминает о своей воинской славе и требует привычных почестей. Здесь применяется еще одно средство «музыкального очуждения»: нарочитая стилизация в гротескном плане. Начало арии Лукулла («Was, beim Jupiter...» — «Клянусь Юпитером, что это значит?..», такты 37—49) заставляет вспомнить о традиционной браваурной «выходной арии» героя-полководца, которая была характерной для итальянских опер seria, для опер и ораторий Генделя<sup>27</sup>. Но элементы «выходной арии» полководца получают здесь «очужденное» преломление, музыка заставляет воспринимать фигуру римского полководца в пародийном ракурсе, превращает ее в «тщедушную карикатуру». Колоратурные приемы производят впечатление не героического подъема, а капризных, истерических возгласов, даже «завываний». Скачки, staccato, быстрое движение, постоянное forte, злоупотребление высоким регистром — все это вносит в вокальную партию Лукулла оттенок «наигранности», ложного пафоса. Постоянно ощущается «взвинченность», ходульность в облике Лукулла-полководца; его воинственность не имеет за собой прочной опоры, идейно-морального оправдания. Такая музыкальная характеристика Лукулла-завоевателя, данная в крайних разделах его первой, самой большой арии, получает развитие в последующих его ариях, ариозо, небольших вокальных соло.

Для правильного понимания выразительности музыки в операх Брехта — Дессау необходимо учитывать, что она подчинена принципу «гестуса»<sup>28</sup>. Последний был выдвинут Брехтом в противовес тем принципам, на которых, согласно его воззрениям, основывалось воздействие «кулиарной оперы», — «переживанию», «наслаждению», «гипнозу» и т. п. В соответствии с принципом «гестуса» музыка должна воздействовать прежде всего на сознание, организовывать и направлять в нужное русло трезвую мысль и гражданское чувство слушателей, не «гипнотизировать», «дурманить», а побуждать к активной общественной деятельности. В «музыке гестуса» красочность и эмоциональность романтического типа вытесняются началом динамическим, активно-мобилизующим, «красивость» звучаний уступает место заостренной смысловой выразительности. «Музыка гестуса» призвана раскрывать не субъ-

<sup>27</sup> Ария Цезаря в опере Генделя «Юлий Цезарь» (первый акт, № 2), ария Иуды Маккавея в одноименной оратории (первая часть, № 12).

<sup>28</sup> Gestus — латинское слово с широким смысловым содержанием. Оно обозначает и поступок, деяние, сознательное действие, и манеру вести себя, совокупность выразительных движений (в последнем смысле оно перешло во французский язык — «жест»). В театральной эстетике Брехта возвращение к латинскому этимологическому первоисточнику («гестус») означало возвращение к первоначальному двойственному смыслу этого понятия: сознательное действие, «линия жизненного поведения» — и «жест» как выражение отношения человека к окружающим его людям.

ективный эмоциональный мир индивидуума, а сущность общественных отношений, которыми определяются и взаимоотношения людей, и психология каждого человека в отдельности. Принцип «гестуса» побуждает композитора при выборе средств музыкальной характеристики стремиться к раскрытию социально-классовой сущности персонажей. Здесь необходимо пояснить, что, по мнению Брехта, жест и мимика драматического актера выражают отношение персонажа к окружающим, которое в конечном счете обусловлено социально-классовой принадлежностью этого персонажа в общественной системе данной эпохи («социальный жест», «социальный гестус» — такие переводы даются советскими исследователями Брехта). Но это же с успехом способна выразить и музыка: про такую музыку можно сказать, что она воплощает социально-обусловленные взаимоотношения данного действующего лица с окружающими людьми, выражавшиеся в драматическом театре средствами актерского жеста, мимики и т. п., и в этом смысле может быть названа «музыкой социального жеста», или, короче, «музыкой гестуса». В опере выразительные средства «музыки гестуса» концентрируются на выражении того типического, что несет в себе данный персонаж от представляемой им социальной группы; «музыка гестуса» заставляет почувствовать взаимоотношения людей как взаимоотношения классов, оценить их с общественно-политической точки зрения.

Лукулл — олицетворение завоевателя, военного диктатора, утверждающего интересы эксплуататорской верхушки. Непререкаемая холодная властность, высокомерие, упрямство — вот что показательно для его отношения к окружающим. В вокальной партии Лукулла (после его первоначальной характеристики в упомянутой арии из пятой сцены) постоянно применяются восходящие квинтовые и квартные интонации, фанфарные обороты; отрывистые, «властно брошенные» реплики; настойчивые повторения примитивных «мелодических формул» и отдельных звуков в мелодии; нарочито четкие, резкие ритмы. Отдаленность Лукулла от народа подчеркивается отсутствием элементов народной песенности; наоборот, в партии Лукулла господствует речитация властно-командного, жесткого склада. В седьмой сцене («Доставка фриза»), комментируя Присяжным суда мертвых фриз с изображениями своего «триумфа», Лукулл переходит на «разговорное пение» (здесь исполнители партии Лукулла воспроизводят интонации, характерные для Гитлера-оратора).

Иной «гестус» («социальный жест») определяет музыкальную характеристику защитников Лукулла — повара Лазуса и Раба, несущего вишневое деревце в триумфальном шествии Лукулла. Они утратили связь со своей социальной средой угнетенных тружеников, стали любимыми слугами завоевателя, превратившись при этом в отражение его интересов и желаний. Чтобы подчеркнуть их принадлежность к придворному окружению Лукулла, Дессау прибегает к стилизации элементов музыки так называемой «эпохи

рококо» (характерные «галантные» обороты, изящно-закругленная мелодика, стилизованные кадансы и т. п.). Музыка передает церемонность и холодноватое высокомерие фаворитов (ария повара Лазуса «Ich war sein Koch...» — «Поваром его был я...» в одиннадцатой сцене — «Допрос продолжается», такты 81—104, и ариозо Раба, несущего вишневое деревце «Das ist ein Kirschbaum...» — «Это вишня. Ее привезли мы из Азии...», такты 133—143). Сопровождение арии повара построено на того же рода «деликатесных» тембровых сочетаниях, что и средний раздел арии Лукулла в пятой сцене.

Один из Присяжных суда мертвых, Крестьянин, отражает в себе психологию своего класса с такими ее неизбежными чертами, как ограниченность кругозора, чувство собственности. Зная, ценой каких человеческих жертв оплачены привезенные Лукуллом трофеи, он все же не может сдерживать восхищения одним из них — вишневым деревцем, ибо оно, по его словам, будет приносить вкусные плоды для жителей Рима. Музыка арии Крестьянина («Wenn alle Siegesbeute...» — «Лишь это из всего, что завоевано войной, добром я называю...», одиннадцатая сцена, такты 180—195) подчеркнута тяжеловесна, что достигается необычным для оперы сопровождением — два фортепиано и ударные; многократно повторяются одни и те же обороты. Партия Крестьянина поручена басу.

Другие Присяжные суда мертвых становятся обвинителями Лукулла. Они принадлежат к одной социальной группе — к угнетенным низам городского населения Рима (Торговка рыбой, Куртизанка, Пекарь). Их музыкальный «гестус» выражает скромность и человечность; преобладают песенные интонации в вокальных партиях, поддерживаются они небольшими по количеству инструментов ансамблями, фактура сопровождения проста и прозрачна. Такого же рода музыкальный «гестус» применен и в обрисовке эпизодического персонажа в пятой сцене — Тертулли, старухи, которую жизнь научила терпеть и ждать (см. речитатив Тертулли и арию «Manchmal ist...» — «Иногда, конечно, проверка бывает очень короткой...», такты 115—221).

И лишь один из Присяжных, раб — Учитель (тенор) — воплощает «гестус» активного протеста: он возмущается попыткой Лукулла отождествить «Воинственный Рим» с простым трудовым народом Рима (ария Учителя «Rom! Wer ist Rom?» — «Рим! А кто есть Рим?..», восьмая сцена — «Допрос», такты 367—411). К концу арии интонации возвышаются до ораторского пафоса, гневного обличения; в восходящих фигурациях оркестрового сопровождения словно ощущается вскипающий гнев.

Более сложен музыкальный «гестус» жертв Лукулла-завоевателя: царя Тиграна Понтийского<sup>29</sup> и его супруги — Царицы. Ведь

<sup>29</sup> В этом персонаже оперы Брехт и Дессау произвольно объединили двух разных правителей (правда, оборонявшихся совместно против Лукулла): Тиграна, царя древней Армении, и понтийского царя Митридата.

они до вторжения Лукулла возглавляли правящую эксплуататорскую верхушку своей страны, и лишь поражение и плен заставили их испытать страдания, выпавшие на долю народа. Отсюда — двуплановость их музыкальной характеристики, о чем подробнее будет сказано при разборе важнейших вокальных эпизодов, содержащихся в их партиях.

В эпической опере, утверждал Брехт, «надо отбросить все, что пытается загипнотизировать зрителя, одурманить его, затуманить его сознание. Против этих колдовских чар необходимо бороться». Так, например, оперный оркестр должен перестать быть «цветной палитрой инструментовки», из его звучания следует изгнать «звучочувственность», и поскольку большой состав оркестра создает «поток звуков, рождающий за собой другой поток, из которого возникает следующий», необходимо «уменьшение оркестрового аппарата, самое большее до 30 специалистов»<sup>30</sup>. Желательно исключить из оркестра столь любимые романтиками деревянные духовые колоритного тембра (английский рожок, бас-кларнет и другие).

Оркестр оперы «Осуждение Лукулла» требует 35 исполнителей (при минимальной, указываемой композитором, численности струнных). В нем отсутствуют инструменты с певучим, теплым звуком, составляющие тембровый и звуковысотный центр оркестрового звучания: скрипки и альты, гобои, кларнеты, фаготы и валторны. Вследствие этого звучание оркестра складывается из крайних его компонентов: тембров высоких, ярких (3 флейты, 3 флейты-пикколо и 3 трубы) и тембров низких, тяжеловатых (3 тромбона и бас-туба, виолончели и контрабасы). Очень расширена группа ударных, требующая десяти исполнителей; каждый из них играет поочередно на нескольких инструментах, общее число которых — 29: 2 больших барабана, 8 литавр разной настройки, 1 малый (цилиндрический) и 1 военный барабан, 3 том-тома разной настройки, большой там-там, 3 гонга разной настройки, 2 ксилофона, гlockеншпиль (колокольчики), наборы темпль-блоков и стальных пластин различной настройки, наковальня, 3 маримбафона, большой каменный блок, лежащий на стальной плите и при ударе по нему железным молотом вибрирующий вместе с плитой. Включены в оркестр также арфа, аккордеон, фортепиано. С шестой сцены («Выбор защитника») в партитуру вводится электромузы-

---

<sup>30</sup> Брехт Бертольд. Современный театр — театр эпический. Примечания к опере «Возвышение и падение города Махагони» (1930). См. в кн.: Брехт Бертольд. О театре, с. 115. См. также: Брехт Бертольд. Театр, т. 5, кн. 1, с. 302—303 (перевод уточнен по оригиналу). Статья Брехта написана в связи с оперой, созданной в содружестве с Куртом Вайлем; изложенные в статье требования к оркестру отразили показательную для 20—30-х годов реакцию на длительное господство немецкой позднеромантической оперы с ее полнозвучным оркестром расширенного состава. Сформулированный Брехтом новаторский подход к оркестру получает отражение и в опере Дессау «Осуждение Лукулла», которая написана двумя десятилетиями позже.



кальный инструмент траутониум<sup>31</sup>; его звучание — призрачное, чуть вибрирующее, как бы «плывущее из небытия» — удачно воссоздает колорит потустороннего мира теней. А в заключении последней сцены — «Приговор» — в *ff* вибрирующее звучание траутониума соответствует предельной напряженности гневной эмоции.

Принцип «очуждения» применяется и в трактовке инструментов оркестра. Инструмент выступает в непривычном, «очужденном» тембровом аспекте. Например, включая в оркестр фортепиано, Брехт и Дессау стремились низвести его с прежнего «романтического пьедестала» на уровень инструментов современного городского музыкального быта, участников эстрадно-джазового ансамбля: гитары, банджо. Для этого на оклеенные войлоком верхушки молоточков накалываются канцелярские кнопки; звук становится суховато-звонким, металлическим, близким к тембрам ударных. Так возник *Gitarrenklavier* — «гитарный рояль»<sup>32</sup>. В оркестре «Осуждения Лукулла» два таких «гитарных рояля» (а кроме того, и обычное фортепиано).

В «Осуждении Лукулла» нет оркестровой увертюры или вступления ко всей опере, но важное выразительное значение обретают оркестровые вступления и постлюдии, подчеркивающие членение оперы на сцены. Во вступлениях к сценам дается музыкальная характеристика главного в данной сцене участника действия. Например, с оркестрового вступления к пятой сцене начинается прямая музыкальная характеристика Лукулла-полководца, который в этот момент впервые появляется перед зрителями (Лукулл вступает в подземное царство теней); далее эта характеристика, построенная на приемах «музыкального очуждения», будет продолжена в упоминавшейся арии Лукулла. Оркестровые постлюдии зачастую непосредственно связаны со сценическими действиями. Такова большая постлюдия седьмой сцены — «Доставка фриза»: суровая, трагичная и величавая музыка постлюдии «комментирует» появление перед судом жертв Лукулла-завоевателя — теней тех, кто изображен был на фризе его усыпальницы как символ его «триумфа». Это самый впечатляющий симфонический эпизод оперы, находящийся в ее центре.

Постлюдия заключительной, двенадцатой сцены — «Приговор» — выражает идейный вывод оперы средствами музыкальной символики. Постлюдия строится на разнообразных полифонических сочетаниях трехзвучных мотивов, которые в исходном своем облике представляют различные интервальные варианты последо-

<sup>31</sup> Траутониум, сконструированный в 1930 году берлинским акустиком Ф. Траутвейном, использовали многие немецкие композиторы, в том числе Хиндемит.

<sup>32</sup> «Гитарный рояль» Брехта—Дессау не следует отождествлять с «подготовленным фортепиано» Джона Кейджа (хотя появление их относится к одним и тем же 40-м годам). Кейдж прикреплял различные предметы к струнам и резонаторной деке, что до неузнаваемости искажало тембровую природу фортепианного звука, превращая его в антиэстетические «конкретные» звучания. Наоборот, звук «гитарного рояля» не теряет эстетического качества.

вания трех звуков *es—e—d*<sup>33</sup>. Так расшифровываются начальные буквы слов «Seid einig, Deutsche»—«Будьте единодушны, немцы» (надпись, сделанная здесь в партитуре рукой Дессау). Это — призыв композитора к трудящимся обоих германских государств: быть единодушными в осуждении любых попыток оправдать милитаризм, идеализировать его представителей.

Брехтом отвергались композиционные принципы позднеромантической оперы: сквозное музыкальное развитие, слияние отдельных номеров и сцен в непрерывном оперном действии. Брехт стремился вернуться к «членению оперы на музыкальные номера, в отношении формы самостоятельные и завершенные. Тем самым создаются цезуры в кривой эмоционального напряжения; гипнотизирующие силы не получают возможности для развития, и слушатель остается трезвым»<sup>34</sup>. Разумеется, Брехт и Дессау не возрождали старую «номерную» оперу; они учитывали, что сквозное развитие было прогрессивным завоеванием оперной драматургии, игнорировать которое ныне невозможно. В «Осуждении Лукулла» непрерывное «сквозное» развитие гибко сочетается с внутренней завершенностью мастерски «вмонтированных» в это непрерывное развитие традиционных оперных форм (ария, ариозо, песня, монолог, хор). Их смена подчеркивается изменением состава инструментов в сопровождении; их внутренняя закругленность часто достигается применением репризности. Репризное обрамление оркестровым вступлением и постлюдией придает законченность монологу Судьи «Die Namen der großen...» («Имена великих не вызывают здесь страха», шестая сцена — «Выбор защитника», такты 121—166), второму монологу Царя «Weil ich ihr Land...» («Потому что, обороняя родную землю, я призвал на ее защиту мужей...», восьмая сцена — «Допрос», такты 243—336), упоминавшейся уже выше арии Крестьянина в одиннадцатой сцене. Репризное обрамление «ключевой» вокальной фразой применено: в восьмой сцене — в ариозо Куртизанки «Als ich auf dem Liebesmarkt war...» («Когда я попала на рынок любви...», такты 184—211) и в арии Учителя «Rom! Wer ist Rom?...» («Рим! А кто есть Рим?», такты 367—411), в десятой сцене — в монологе-рассказе Торговки рыбой «Mein Sohn ist im Kriege gefallen...» («Мой сын погиб на войне...», такты 110—225).

Иногда репризный принцип воплощается в трехчастности. В пятой сцене («Прием») за речитативом Тертуллии следует ее спокойная, печальная ария «Manchmal ist die Prüfung...» («Иногда, конечно, проверка бывает очень короткой...», такты 150—221); ария написана в трехчастной форме с варьированной репризой.

---

<sup>33</sup> Эти мотивы в постлюдии подвергаются имитациям в различных интервалах и таким образом «сдвигаются», начинаясь не только со звука *es*, но и с других звуков. Схема, поясняющая все это, помещена в кн.: Hennenberg F. Dessau — Brecht. Musikalische Arbeiten, S. 51 (Beispiel 6).

<sup>34</sup> Hennenberg F. Dessau — Brecht. Musikalische Arbeiten, S. 19.

Внутренняя завершенность присутствует и в построении сцен оперы. Большинство из них начинается и завершается выступлением комментатора, что создает ощущение репризности.

Помимо репризного обрамления и трехчастности, в «Осуждении Лукулла» находят применение и другие принципы формообразования.

Дессау как композитор и дирижер дополняет оперно-эстетическую концепцию Брехта рядом конкретных положений. Отдельные из них сформулированы в заметке Дессау «Некоторые вопросы современного оперного творчества», опубликованной уже спустя пять лет после кончины Брехта<sup>35</sup>. Не претендуя на развернутое освещение проблем современной оперы, композитор поделился с читателями несколькими тезисно изложенными мыслями:

«Необходимо заботиться о полной ясности, доходчивости слова. Путь к достижению этого лежит через экономную инструментовку. Здесь особенно может помочь внимательность дирижера.

Место лейтмотивов занимают ныне инструменты или их группы. Достигаемые посредством этого оттенки создают ясность.

Ответственность за сюжет несет только музыкант. Сюжет и драматургия подчиняются музыкальным точкам зрения.

Музыке не следует никогда становиться производным фактором; екорее, она призвана раскрывать содержание; она также не должна сопровождать, не должна обрисовывать настроения. Настроение должно содержаться в самой музыке, которая и передает его слушателям.

Акробатика голосовых связей да уступит место пению, а пелирующему к чувству и мысли. Такое обогащение пения соответствует духу всей нашей эпохи, пронизанной наукой; оно должно активно насаждаться в музыкальной практике.

Опера пусть остается и впредь синтезом «родственных искусств»; но они ныне привлекаются не для того, чтобы потерять свое лицо и раствориться в „совокупном произведении искусств“<sup>36</sup>; напротив, каждое из них должно по-своему, своеобразно способствовать решению общей художественной задачи. Общение же искусств между собою должно состоять в том, что они взаимно образуют „очуждение“<sup>37</sup>.

Эту заметку, написанную уже после завершения «Пунтилы», можно рассматривать как обобщение тех оперно-эстетических

<sup>35</sup> «Musik und Gesellschaft», 1961, № 1, S. 6. Приводимый ниже перевод принадлежит автору настоящей статьи.

<sup>36</sup> «Gesamtkunstwerk»; здесь Дессау цитирует термин, введенный в свое время Вагнером. Тем самым Дессау прямо указывает, что речь идет об оперном идеале Вагнера, вызывающем критическое отношение со стороны автора заметки.

<sup>37</sup> Этот последний тезис, как указывает Дессау в примечании, принадлежит Брехту (Брехт Бертольд. Малый органон для театра, § 74. — В кн.: Брехт Бертольд. О театре, с. 206—207. Или в кн.: Брехт Бертольд. Театр, т. 5, кн. 2, с. 209).

принципов, которые сложились у композитора в процессе работы над двумя первыми («брехтовскими») операми.

Первый из тезисов объясняет характерную для опер Дессау ведущую роль речитативно-декламационного начала; обусловлено это стремлением Дессау и Брехта посредством слова предельно конкретизировать идейно-смысловое содержание. В сфере претворения речевых интонаций достижения Дессау заслуживают высокой оценки. С поразительным мастерством, с неистощимой творческой изобретательностью находит композитор новые и новые средства музыкального воплощения слова. Каждое слово, каждая фраза доносится до слушателя в максимальной смысловой рельефности, интонации каждого участника действия наделены индивидуальной характерностью. Дессау гибко использует самые различные виды вокального письма: ариозно-песенный стиль, колоратуру, декламацию, речитатив, фальцетное пение, «разговорное пение»; широко и всегда естественно вводит в оперу также разговорную речь. В «Осуждении Лукулла» Дессау ограничивается традиционным видом «разговорного пения»; в «Пунтиле» — включает уже несколько особых, конкретизированных разновидностей «разговорного пения», в целом образующих ряд последовательных ступеней-переходов от сценической разговорной речи к пению, что потребовало специальных обозначений в вокальных партиях.

Установкой на «полную ясность, доходчивость слова» объясняется важное значение монологов в операх Дессау. Монолог — основная форма прямой характеристики действующих лиц, воплощающих в себе позитивное идейное и социальное начала (в «Осуждении Лукулла» — монологи Судьи, монологи-рассказы Царя, Торговки рыбой, в «Пунтиле» — монологи Матти). Родственные монологам по характеру вокального письма и более краткие вокальные соло. Речитативно-декламационные принципы интенсивно проникают и в арии, ариозо, многие из которых в операх Дессау производят впечатление скорее монологов. Широко применяются диалогические сцены, где в партиях участников преобладает речитативно-декламационное письмо, а порой используется и «разговорное пение». Такие сцены многочисленны в «Осуждении Лукулла» (где зато отсутствуют дуэты традиционного типа).

Осуществлен в «Осуждении Лукулла» и принцип «экономной инструментовки». Полный состав оркестра применяется лишь в заключительной сцене, в остальных — используется часть инструментов, группирующихся в ансамбли различного состава. В ряде эпизодов инструментовка воспринимается как камерная.

Второй тезис обосновывает «лейтинструментовку», о которой композитор писал уже ранее, по поводу оперы «Пунтила»<sup>38</sup>. Переход от лейтмотивизма к лейтинструментовке обусловлен

<sup>38</sup> «При работе над этой оперой, — указывал Дессау, — я придерживался постоянного моего принципа... я старался выразить в оркестровке характеристики персонажей. Так что можно, если угодно, называть это „лейтинструментовкой“»  
Цит. по проспекту к гастролям Немецкой государственной оперы. М., 1969, с. 57.

стремлением сделать современную оперу более доступной для массовой аудитории, включая и неподготовленных слушателей. Последним затруднительна ориентация в лейтмотивах, особенно когда количество их велико. Заменяя лейтмотивные характеристики лейттембровыми, Дессау намного облегчает ориентацию: даже неподготовленный слушатель способен легко уловить различие оркестровых тембров, ощутить образное значение каждого из них. Этим и «создается ясность», о которой пишет Дессау во втором тезисе своей заметки.

Система лейттембровых характеристик позволяет избежать и другой опасности, заложенной в лейтмотивной системе вагнеровского типа: последняя грозила сковать свободу музыкально-творческой фантазии композитора, ограничивая ее кругом заранее созданных лейтмотивов. Наоборот, принцип лейттембров, требующий неизменности лишь тембровой основы музыкальных характеристик, дает композитору свободу варьирования либо обновления их тематического содержания. Это осуществлено в «Осуждении Лукулла» — первой опере Дессау, в которой композитор наиболее близок немецко-австрийской оперной традиции, в том числе и традиции лейтмотивизма. В «Осуждении Лукулла» применены лейтмотивные характеристики, но их мелодико-ритмический рисунок, гармония видоизменяются зачастую весьма свободно, лейттембровая же их сторона — более стабильна.

Лукулл-полководец и олицетворяемый им *Roma militaris* характеризуются тембрами труб (и соло и в ансамбле), тромбонов, тубы, литавр, барабанов разных типов, тарелок, маримбафонов, ксилофонов, «гитарного рояля». Эти инструменты использованы обычно *forte* или *fortissimo* в быстрых темпах; их различные комбинации воссоздают — в гротескном преувеличении — тембровый колорит военной музыки (сцены 1, 2, 5, 6, 8).

Лукулл-гурман и неразлучный его спутник повар Лазус охарактеризованы тембрами солирующих флейт, флейты-пикколо, виолончелей (и соло и в ансамбле), гlockеншпиля, аккордеона, фортепиано. Эти инструменты используются *piano* или *mezzo forte* в вальсообразном движении и воссоздают «тембровую атмосферу» изящно-чувственную и изысканную (средний раздел «выходной» арии Лукулла в пятой сцене, ария Повара в одиннадцатой сцене). На тембрах, относящихся к данной сфере, построено также сопровождение в ариозо Раба, несущего вишневое деревце (одиннадцатая сцена). Это закономерно: ведь Повар и Раб — слуги Лукулла, защитники его на суде мертвых — давно превратили себя в отражение воли Лукулла-гурмана.

Подземный мир теней обрисован тембрами необычными, причудливыми: это траутониум — и соло (одиннадцатая сцена), и в сочетании с аккордами флейт (седьмая сцена); флажолеты виолончелей, аккорды флейт, оттененные тихим ударом гонга (пятая сцена); аккордеон в сопровождении квартета виолончелей (постлюдия восьмой сцены). Тени умудренных жизнью и горем

женщин из народа (Торговка рыбой, Куртизанка, старуха Тертуллия) часто характеризуются просветленным печальным тембром флейты соло.

С идеей возмездия и олицетворяющим ее Судьей мертвых связан грозный тембр тромбонов. Тромбоны в сочетании с трубами пронизывают звучание финальной сцены («Приговор»).

Третий, четвертый и шестой тезисы в заметке Дессау также отражают стремление отойти от крайностей позднеромантической оперы. В противовес Вагнеру, утверждавшему ведущую роль в опере начала драматически-поэтического, которым определяются все средства музыкальной выразительности, Дессау хочет вернуться к проверенным временем и творческой практикой принципам «доверия» к музыке, учета ее специфических закономерностей и требований.

Оперная эстетика Брехта и Дессау складывалась в борьбе за новый музыкальный театр — демократический, близкий и понятный самым широким массам. Оперы Дессау было бы закономерно рассматривать частью многогранного и сложного художественного явления, именуемого «театром Брехта». Подобно последнему оперное творчество Дессау формировалось в пылу идейно-творческой полемики, в напряженных поисках новых принципов, форм, выразительных средств. Понятно, что оно само несет в себе немало крайностей. Мы далеки от того, чтобы безоговорочно принимать все положения оперной эстетики Брехта и Дессау в качестве непреложных, универсальных основ современной оперы вообще.

Хотя Брехт и Дессау были художниками широкого кругозора и интернациональных убеждений, хотя их отличает пытливый интерес к достижениям театра различных стран и народов, — разработанная ими оперная эстетика объективно связана все же в основном с немецкой почвой. Она является неотъемлемой ступенью развития немецкого музыкального театра, его эстетики, драматургии и творческого метода. Естественно, что творческое воплощение этой новой эстетики оказывается наиболее плодотворным в условиях данной страны.

#### 4

Опера «Осуждение Лукулла» возникла, как упоминалось, на основе радиопьесы Брехта «Допрос Лукулла», написанной десятилетием ранее, в 1939 году, и представлявшей отклик драматурга-антифашиста на начало второй мировой войны. Брехт предусматривал в этой пьесе активное участие музыки и мыслил ее в виде музыкально-драматической постановки; ее рукопись, хранящаяся в архиве Брехта, имеет приложение в виде написанного его

рукою «Перечня музыкальных номеров» — хоров, сольных песенных номеров и монологов, ансамблей, которые должны были звучать в узловых драматургических моментах. Пьеса привлекала внимание композиторов. Высоко ценил ее И. Ф. Стравинский, одно время намеревавшийся воплотить ее в музыке. В 1947 году на сцене Калифорнийского университета была поставлена опера по пьесе Брехта, которую написал Роджер Сэшенс.

В этот же период зародился и замысел оперы Дессау (находившегося тогда в США вместе с Брехтом). Либретто оперы и ее музыка создавались ими уже в ГДР, в 1949—1951 годах. При переработке пьесы в оперу были сохранены основные моменты идейной концепции. Радиопьеса возникла в самом начале войны, когда странам-агрессорам (Италии, Японии, Германии) сопутствовали военные успехи. И весьма показательным было воплощение Брехтом идеи милитаризма в лице Лукулла-полководца, окруженного при жизни ореолом триумфов. Брехт использовал и то обстоятельство, что для лидеров итало-немецкого фашизма демагогическим идеалом служил «*Roma militaris*»: на древнеримских полководцев-завоевателей и диктаторов ссылались Муссолини, Гитлер. Главный персонаж пьесы (и оперы) — Луций Лициний Лукулл — был одной из показательных фигур «Рима воинственного», и осуждение Лукулла превращалось у Брехта, как и у Дессау, в осуждение «идеала», выдвигавшегося германо-итальянским милитаризмом. Брехт, полемизируя с историей и с пассивно-оппортунистическим принципом «победителя не судят», заставляет удачливого завоевателя Лукулла держать ответ пред судом. Правда, суд происходит уже в потустороннем мире теней; лишь там справедливость торжествует над военной силой. Но тем принципиальнее звучало у Брехта осуждение самой идеи милитаризма и агрессии вообще. Пусть завоеватель торжествует, упоенный успехами, — все равно он преступник, которому не избежать сурового приговора. Переработка радиопьесы в либретто оперы происходила три года спустя после Нюрнбергского процесса, и в сцены суда мертвых над тенью Лукулла были внесены детали, вызывавшие прямые ассоциации с реальным судом над военными преступниками. Тезис, которым они оправдывали себя («Я шел не по личному своему побуждению, я выполнял приказ!»), буквально вложен в уста Лукулла (восьмая сцена оперы, такты 349—356). Песня-рассказ двух детей о разрушении мирных городов (в той же сцене) прямо перекликается с тем, о чем рассказывали в Нюрнберге свидетели. Подобную параллель вызывает у послевоенной аудитории и нервный монолог Царя — описание внезапного военного вторжения.

Когда в середине двенадцатой сцены («Приговор») появляются тени солдат Лукулла, павших в его азиатских походах (хор легионеров «*Im Rock des Räubers...*» — «В мундире захватчика...»), всем ясно, что имеются в виду немецкие солдаты, погибшие во второй мировой войне. Необходимо пояснить, что такой финальной сцены в радиопьесе Брехта первоначально не было. При перера-

ботке радиопьесы в либретто <sup>39</sup> специфика оперного жанра потребовала крупномасштабного, полнозвучного финала, объединяющего возможно большее число участников, убедительно завершающего композицию оперы. Так была дописана Брехтом и Дессау упомянутая двенадцатая сцена оперы («Приговор»), в которой представлены вокальные партии всех важнейших участников суда над Лукуллом. Наоборот, сам Лукулл здесь вокальной партии уже не имеет, а к концу сцены, согласно авторской ремарке, «полностью закрывается от глаз зрителей толпой» (его обвинителей и жертв). Введение этой финальной сцены показывает, как осуждение завоевателя перерастает во всеобщее; оно звучит из уст ансамбля Присяжных, Судьи, а далее из уст хора (хор легионеров, хор рабов, общий хор теней). Тем самым создается стройное обрамление оперы, ибо первая сцена также строилась на звучании хоров, чередующихся с вокальными ансамблями и соло. Обрамление возникает и в ином, идейно-смысловом аспекте: похороны тела Лукулла (в первой сцене) — и «похороны» идеи милитаризма и вооруженного порабощения, которой посвятил жизнь Лукулл (в финальной сцене, где выносятся приговор, навеки изгоняющий тень Лукулла «в ничто, в небытие»). Эта удачно найденная финальная сцена была впоследствии перенесена Брехтом в пьесу — в окончательную ее редакцию, в качестве четырнадцатой сцены.

Потребность к усилению современного, актуального «звучания» заставила Брехта и Дессау — уже после общественного просмотра оперы в марте 1951 года — еще трижды дорабатывать ее. Борьба корейского народа против американской интервенции более глубоко поставила проблему двух видов войн: агрессивной, несправедливой — и освободительной, справедливой. Была подчеркнута тема сочувствия народу, с оружием в руках борющемуся против вторгшегося врага. В восьмой сцене («Допрос») одним из важнейших стал эпизод, где Присяжные суда теней — римляне, соотечественники Лукулла — встают в знак уважения к памяти жителей Азии, павших при защите своих городов от римских легионов (см. такты 337—340).

В последней, четвертой редакции (поставленной в 1957 году) партия Судьи мертвых из декламационной речевой превращена в вокальную (высокий бас). В монологах Судьи формулируются идейные обобщения, к которым хотя бы подвести аудиторию автору оперы, партия Судьи является одновременно и «комментирующей партией». Олицетворяя неотвратимость возмездия, образ Судьи активно противостоит образу Лукулла в драматургии сцен суда (сцены с шестой по одиннадцатую).

Сюжетная драматургия оперы характеризуется последовательным проведением принципа антитезы. Почти в любой сцене мы встретим заостренное противопоставление: величественное стал-

<sup>39</sup> Эта переработка и сопровождавшие ее изменения в тексте подробно освещены Брехтом и Дессау в «Примечаниях к опере „Приговор Лукуллу“». — См. в кн.: Б р е х т Бертольт. Театр, т. 3, с. 121—126.



живается с мелочным, воинственное — с мирным и житейским; возвышенное оборачивается улично-циничным и т. п. Каждая такая антитеза служит наглядному раскрытию одной из ведущих идей произведения: «развенчанию» представления о войне как о якобы самом почетном, доблестном, ярком виде человеческой деятельности. Ведь Брехт и Дессау не только осуждают своего героя за его военные преступления: они показывают, как рассыпается перед его же собственным взором, оборачивается трагической бессмысленностью и «балаганом»<sup>40</sup> тот идеал, которому фанатично посвятил Лукулл свою молодость, силы, талант, идеал войны как самоцели, вонителя-захватчика как героя, национального кумира и примера для подражания. Это «развенчание» начинается уже в первых четырех сценах, выполняющих функцию пролога. Одновременно в них дается косвенная характеристика Лукулла устами различных представителей Рима.

Первая сцена — «Погребальная процессия» — уже была охарактеризована выше. Мрачная торжественность второй сцены — «Погребение» — воссоздана скупыми средствами: звучанием ансамбля одних ударных, ритмическим *ostinato*, сурово-патетической декламацией в «комментирующем» речитативе сопрано (исполнительница находится в оркестре и невидима для зрителей). Антитезой воспринимается третья сцена — «Прощание живых с мертвым»: даже офицеры Лукулла, оставшись одни, в непочтительных репликах выражают истинное, скептическое отношение к военному кумиру Рима. В оркестре пародирование военной музыки (флейта-пикколо, труба, ударные) сочетается с насмешливо-веселыми ритмами польки, данной тоже в гротескном тембровом воплощении (фортепиано, аккордеон, труба).

Четвертая сцена — «В хрестоматиях»: школьники заучивают страницы, прославляющие деяния Лукулла. Они невольно представляют себя на месте завоевателя, повторяют (пока по карте) путь его армии. Средствами «музыкального очуждения» здесь обличается казенная лжепедагогика милитаристских государств. Хор детей построен на повторяющихся однотипных ритмоинтонациях, утрированно воспроизводящих скороговорку-зубрежку. Они возвращаются — в репризном разделе хора — в неожиданно возникающем двухголосном каноне на интервал квинты вниз. Такого рода «схολастический» контрапункт удачно воссоздает дух казенной педагогической муштры. В сопровождении использован «гитарный рояль», исполняющий в высоком регистре стереотипные пассажи и токкатные фигурации. Постоянную ритмическую формулу отбивает треугольник. Все это вызывает ощущение безостановочного движения заведенного механизма.

В последующих семи сценах Лукулл, вступающий в мир теней, предстает перед судом мертвых. Здесь он получает прямую музы-

---

<sup>40</sup> Выражение из реплики первой Женщины по поводу воинских почестей уопешему Лукуллу (первая сцена, такты 117—120).

кально-сценическую характеристику. Здесь же даны начало и последовательное углубление конфликта конкретных персонажей (Лукулл — и его жертвы, обвинители). Важна и другая линия драматургического конфликта: столкновение Лукулла с исторической справедливостью и возмездием (в лице Судьи), осуждение со стороны своих же соотечественников (в лице Учителя).

В пятой сцене — «Прием» — узловыми эпизодами являются: «выходная» ария Лукулла на пороге царства теней — самая развернутая вокальная характеристика Лукулла в обоих аспектах его облика (как полководца-завоевателя и как гурмана); речитатив Тертуллии — старухи, ожидающей суда, и ее ария «Manchmal ist die Prüfung...» («Иногда, конечно, проверка бывает очень короткой...»), которые звучат спокойным укором нетерпеливому, властному Лукуллу; воинственное ариозо Лукулла «Ich heiße Lukullus!» («Мое имя — Лукулл!») — вспышка гнева при «простонародном» произнесении его имени провозвестницами суда теней (женский терцет за сценой).

В начале шестой сцены — «Выбор защитника» — Лукулл имеет сходное по звучанию ариозо; он возмущен тем, что Александр Македонский не допущен в обитель блаженных. Как антитеза к нему, воспринимается суровый и величавый монолог Судьи «Die Namen der großen...» («Имена великих не вызывают здесь страха...»). В последующем речитативе голос Лукулла звучит уже приглушенно: он просит доставить в суд его надгробный фриз, увековечивший «триумф его жизни».

Седьмая сцена — «Доставка фриза» — особенно заметно переработана сравнительно с пьесой. Сцена начинается скорбным хором рабов, втаскивающих фриз с изображениями «Триумфа» Лукулла-завоевателя. Комментарий к фризу из уст Пристава суда (или, в другом переводе пьесы Брехта, Ведущего) передан в опере самому Лукуллу (что нагляднее раскрывает хвастливость и цинизм завоевателя), а хор фигур с фриза превращен в «комментирующий» их участь — извечную участь жертв войны — общий хор теней. Тем самым противопоставление завоевателя и коллективного образа его жертв предельно наглядно воплощается музыкально-исполнительскими средствами: речитатив-комментарий Лукулла к фризу написан по методу «разговорного пения», тогда как обрамляющие его хоры имеют благородно-скорбную, распевную мелодику и диатонизм. В гневно-патетическом монологе Судьи выражается протест против очернения победителем памяти о побежденных. Появление теней тех, чьи изображения помещены на фризе, «комментируется» скорбно-величавой оркестровой постлюдией седьмой сцены.

Восьмая сцена — «Допрос» — развертывает историю завоевательных походов Лукулла. В его собственных хвастливых реляциях эти военные деяния рисуются славными и блестящими (ария Лукулла — рассказ о «молниеносной» победе над царем Тиграном Понтийским, ариозо Лукулла — «подтверждение» им рассказа де-

тей о разрушении городов). В рассказах его жертв они предстают отталкивающими и жестокими (два монолога-рассказа Царя, ария-рассказ Царицы, песня-рассказ двух детей о разрушении мирных городов). К ним примыкают высказывания Присяжных: бывшей римской Куртизанки (печальное ариозо-воспоминание), бывшего домашнего раба-Учителя (гневно-протестующая ария). Оправдываясь, Лукулл утверждает, что совершал завоевания ради блага соотечественников, обогащения своего народа.

Но тени римлян свидетельствуют обратное: из добычи завоевателя простым труженикам не доставалось ничего, войны приносили им только лишения и гибель. В девятой сцене — «Рим еще раз» — укором Лукуллу звучит диалог «новоприбывших» теней римских бедняков. Песенной выразительностью интонаций выделяется вокальное соло первой тени, повествующей о нищете ремесленников, вызванной войнами. Сдержанной скорбью проникнуты речитатив Торговки рыбой и диалогический эпизод-разговор ее с тенями римских воинов в начале десятой сцены — «Допрос продолжается». Удел солдат — раны и смерть. Воин (тот, что изваян на фризе) объясняет, что, умирая, протягивал руку к Лукуллу не с приветствием, а с укором: ведь рука его верного солдата так и осталась пустой. О неизмеримом горе матерей повествуется в монологе-рассказе Торговки рыбой.

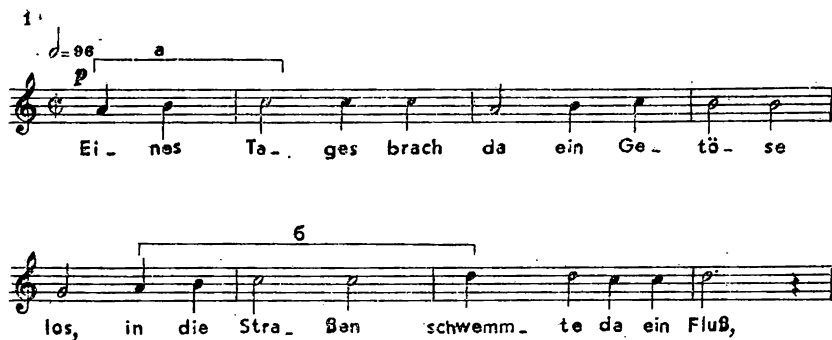
Одиннадцатая сцена озаглавлена, как и предыдущая, «Допрос продолжается». В начале ее звучит ария Судьи, который советует Лукуллу смягчить впечатление от военных жестокостей хотя бы напоминанием о человеческих его слабостях. Повар Лазус пытается доказать, что у Лукулла было доброе сердце: какие восхитительно вкусные кушанья изобрел он на радость людям! (ария-рассказ Повара). Раб с вишневым деревцем в коротком ариозо напоминает, что это — дар Лукулла, вывезенный им с Востока. Завершается сцена тяжеломерно звучащими речитативом и арией Крестьянина — единственного из Присяжных, кто присоединяется к защитникам Лукулла: Крестьянин воспевает цветущее вишневое дерево и его плоды.

Двенадцатая сцена — «Приговор». В ответ Крестьянину звучат протестующие реплики присяжных. Вишневое деревце не возмещает неизмеримого зла, которое принес людям завоеватель Лукулл, а его изысканные кулинарные рецепты недоступны простым труженикам. Не обитель блаженных ждет тень Лукулла, а пустота небытия, где она обратится в ничто. К этому приговору Присяжных присоединяются поочередно все обитатели мира теней.

В «Осуждении Лукулла» рельефно проявляется один из определяющих признаков музыкальной драмы: идейный и сюжетно-образный конфликт воплощается в последовательном противопоставлении интонационных сфер, связанных с противопоставляемыми силами.

Одна из таких интонационных сфер в «Осуждении Лукулла» связана с образом трудового народа, угнетаемого Лукуллом (римские рабы и простолюдины) либо гибнущего под мечами его солдат (жители Азии). Показательно для мировоззрения Дессау, что национальное различие в данном случае музыкой не отражается, а наоборот, подчеркивается общность судеб и интересов угнетенных разных стран. Композитор стремится, как того требует эстетика «гестуса», вызвать у аудитории активное сочувствие к участи народа, «сопереживание» его страданиям. Одновременно композитор хочет показать народ носителем позитивного начала, спокойного и трезвого — даже в величайших бедствиях — взгляда на жизнь. Естественно использование здесь средств народной песенности, притом песенности европейской. Это облегчает возникновение у аудитории ассоциаций с событиями европейской действительности.

Так, рассказ двух детей о разрушенных городах (восьмая сцена, такты 427—475) выдержан в духе старинных народных балладных песен. Об этом говорит нам строфическое построение, диатонизм мелодии, опора на натуральный минор; интонационным «ядром» служит восходящий трихордовый мотив («а»), который при повторении «обрастает» соседними ступенями лада («б»). Такой трихордовый мотив в пределах минорной терции распространен был в старинных народных песнях многих стран Западной Европы. В «Осуждении Лукулла» он является лейтинтонацией, неоднократно применяемой в музыкальных характеристиках обвинителей Лукулла. Свойственная народным балладам печальная повествовательность ярко воссоздана уже в начале первой строфы рассказа детей («В жаркий полдень вдруг раздался гул, понеслась по улицам река — человеческий поток...»):



Во второй строфе повествуется о судьбе детей, живших во всех пятидесяти трех городах, уничтоженных Лукуллом. Было их четверть миллиона, а теперь не осталось в живых ни единого ребенка. В мелодии второй строфы явно ощутимы интонации народных плачей (отмеченный выше трихордовый мотив присутствует здесь в вертикальном обращении):

2. Doppelt so langsam (♩ = 96) a

Und in den Stä-dten wa-ren an Kin-dern zwei-hun-dert.  
- fünf- zig- tau- send, sie sind jetzt nicht mehr:

Печально-повествовательной народной песенностью проникнуты и рассказы теней Присяжных, при жизни бывших бедными римскими женщинами: Торговки рыбой (альт) и Куртизанки (меццо-сопрано).

Первая из них повествует о своем материнском горе: единственный сын ее, Фабер, был взят в солдаты и убит в восточном походе Лукулла. Ее монолог-рассказ (занимающий всю вторую половину десятой сцены) обрамляется выразительной мелодической фразой, звучащей, как печально-повествовательная «песенная заставка». Налицо интонационная близость этого мотива и написанной в 1943 году «Песни немецкой матери»:

3. [♩ = 88] 6

Mein Sohn ist im Krie- ge ge- fal- len.

rit. p

Ich war Fisch- weib auf dem Markt am Fo- rum.

4. ♩ = 76 p

Mein Sohn, ich hab' dir die Stie- fel  
und dies brau- ne Hemd ge- schenkt,

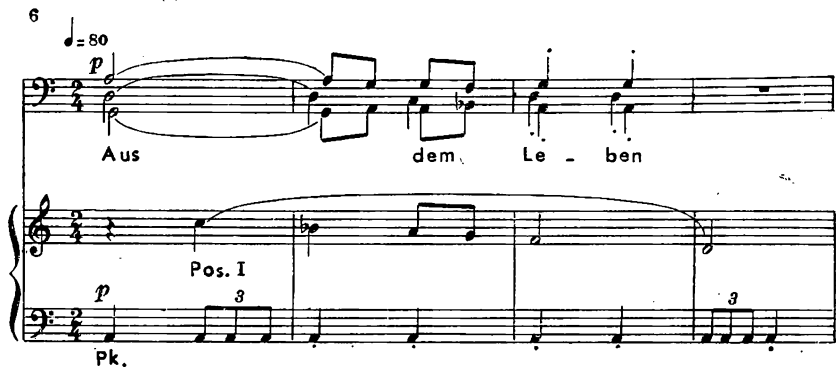
Вокальная партия монолога-рассказа Торговки рыбой выдержана в характере подчеркнуто сдержанного речитатива. Этим создается ощущение отрешенности, внутреннего оцепенения рассказчицы. Между тем содержание ее рассказа — предельно дра-

матичное: невыразимое отчаяние матери, которая не переставала разыскивать сына и в мире теней, когда очутилась там после своей смерти. Внешнее несоответствие напряженнейшего содержания и сдержанных средств выражения заставляет с особой силой постичь страшный смысл рассказа.

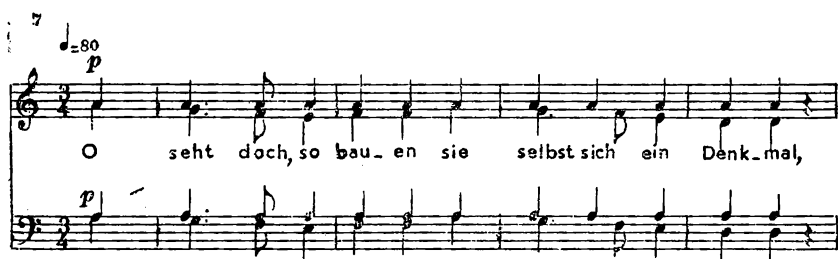
Ариозо-рассказ бывшей Куртизанки (восьмая сцена, такты 182—211) выражает сочувствие простой римлянки к страданиям женщины — представительницы поработленного Римом народа. Нищая Куртизанка, с юности вынужденная терпеть унижения наравне с рабынями-пленницами, глубоко понимает переживания Царицы, над которой надругались римские солдаты. Мелодия ариозо Куртизанки близка к народнопесенной, это воспоминание о далеком и горьком прошлом («Когда я попала на рынок любви, мне было всего шестнадцать лет...»). Вырастает эта мелодия из трихордового мотива («а»), уже отмечавшегося выше (см. пример 1).



К этой же интонационной сфере примыкает музыкальная характеристика римских рабов, которые втаскивают в царство теней фриз («Так из жизни прямо в смерть тащим ношу мы без колебаний...» — хор рабов, открывающий седьмую сцену). Хор выделяется на фоне окружающей музыкальной ткани диатонизмом, гармонической и фактурной ясностью, песенной природой интонаций (последняя особенно ощущается в мелодии солирующего тромбона, представляющей собою своеобразный печальный «подголосок» к мужскому хору). В то же время звучание хора — подчеркнуто призрачное, чему способствуют пустые квинты и кварты в его голосоведении.



К наиболее запоминающимся музыкальным образам оперы относится хор теней (в центре седьмой сцены), комментирующий горькую посмертную участь всех тех, кто поработен завоевателем. Даже после смерти они продолжают быть объектом унижения. Захватчик изображает их в ложном облике; отняв у них жизнь, отнимает и право на достойную память в глазах потомков. Хор этот возникает как ответ на хвастливый речитатив-комментарий Лукулла к изображениям на его триумфальном фризе. «О, взгляните же, — тихо поют тени, — как они возводят памятник самим себе, с окаменевшими тенями канувших жертв...». В музыке хора сочетаются черты скорбной народной песни и траурного шествия. В композиции первой половины седьмой сцены (появление фриза перед Судьей и Присяжными) этот хор выполняет функцию тональной и образной репризы по отношению к хору рабов в начале сцены.



Наконец, важным звеном в этой сфере музыкальных характеристик является оркестровая постлюдия седьмой сцены (появление пред судом жертв азиатских походов Лукулла — теней тех, кто изображен на его фризе). Музыка эпизода в интонационно-жанровом отношении перекликается с обоими предыдущими хорами этой сцены (рабов и теней). В мелодии ощущается сходство с протяжной русской песней, чему способствует и неквадратная синтаксическая структура.



В отличие от других обвинителей Лукулла, Царь и Царица имеют в своих партиях два вокальных эпизода самостоятельного значения, раскрывающих противоположные стороны в облике каждого из этих действующих лиц. Такой метод музыкальной характеристики позволяет отразить противоречивый «гестус» Царя и Царицы (о чем уже шла речь выше).

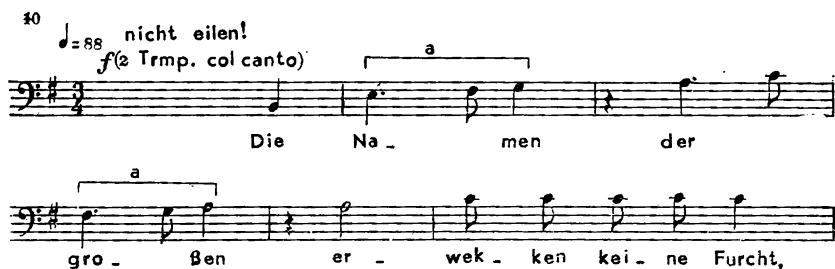
До вторжения армии Лукулла Царица была представительницей эксплуататорской верхушки своей страны, мира роскоши, неги, утонченного наслаждения радостями жизни. Ария-рассказ Царицы «Als ich einst in Taurion...» («Шла я в Таврии своей поутру купаться...», восьмая сцена, такты 138—166) воссоздает облик капризной восточной красавицы, в сопровождении свиты служанок направляющейся к прозрачному ручью. Вокальная партия (сопрано) построена на стилизации характерных элементов музыки народов Ближнего Востока — гибкой и грациозной орнаментики, прихотливой ритмики, хроматизмов. Вокальная мелодия словно «обволакивается» прозрачным кружевом из звучаний арфы, фортепиано, ксилофона, флейт и кларнетов, струнных *pizzicato*. Арию сменяет печальное ариозо Царицы, характеризующее ее как униженную и страдающую женщину, жертву войны. В вокальной партии — простая, песенного склада мелодия в диатоническом ля миноре; более строгой, равномерно движущейся становится и фактура сопровождения, теряющая прежние тембровые «переливы». В ладотональном и жанрово-интонационном отношении это ариозо Царицы прямо перекликается с последующим ариозо римской Куртизанки. Итак, музыкальный «гестус» Царицы — жертвы войны — оказывается родственным «гестусу» женщины — представительницы угнетенных низов государства-агрессора.

Царь (его партия поручена басу) охарактеризован вначале как поверженный, но по-прежнему гордый властитель. Подтверждая Присяжным рассказ Лукулла о «молниеносном» захвате его страны, Царь заставляет себя сохранять благородное достоинство. Первый монолог Царя «Wie er sagt: wir wurden überfallen...» («Как он сказал: он напал на нас...», восьмая сцена, такты 109—128) изложен в подчеркнуто сдержанной речитативной манере. Во втором монологе, «Weil ich ihr Land...» («Потому что, обороняя родную землю, я призвал на ее защиту мужей, детей и женщин...», там же, такты 243—336), Царь предстает как бесстрашный вождь народа, вместе с простолюдинами сражавшийся против захватчиков до конца. Оркестровое сопровождение построено на призывно-героических пассажах-юбилаях труб; вокальная партия вырастает из отмечавшегося трихордового мотива («а»), что связывает музыкальную характеристику Царя с характеристиками других жертв Лукулла (двух детей из разрушенных городов, римской Куртизанки, выходящих к суду теней всех изображенных на фризе).





Судья мертвых олицетворяет в себе справедливость, которая в конечном счете всегда на стороне людей труда и мирной жизни. Естественно, что в вокальной партии Судьи нередко появляются выразительные средства, свойственные народной песне: диатоничность, рельефная фразировка мелодии, выразительность естественно интонируемых оборотов. Примером служит начало первого монолога в партии Судьи, возникающего как ответ его Лукуллу, возмущенному отсутствием в обители блаженных тени Александра Македонского («Имена великих не вызывают здесь страха...», шестая сцена, такты 122—168).



Однако в отличие от музыкальных характеристик представителей угнетенного народа оркестровая партия в монологах Судьи насыщена средствами современной музыкальной выразительности, использует яркие, резкие тембры и мощные звучания (*forte*, *fortissimo*, постоянные *sforzando*). Тем самым образ Судьи приобретает грозную, даже жесткую окраску. Так, сопровождение первого монолога строится на бифункциональных аккордовых комплексах: их диссонантность подчеркнута инструментальной (три тромбона, туба, два фортепиано, ансамбль ударных).

Второй монолог Судьи подытоживает смысл седьмой сцены («Рабы втаскивают фриз») и связывает ее с современностью: «Ведь всегда историю побежденных пишет победитель. Убивший искажает черты убитого...». Вокальная партия складывается из гневных реплик декламационного склада, в которых появляются и отмечавшийся выше трихордовый мотив, и его «расширенный» вариант (см. в седьмой сцене такты 353—370).

Ария Судьи в начале одиннадцатой сцены знаменует переход к заключительному этапу следствия. «Лакалл! Время бежит. Ты даром его упускаешь. Не гневи нас лучше твоими триумфами. Достоинства твои не очень полезны. Может быть, твои слабости станут просветом в цепи твоих насилий?» Здесь средствами музыки композитор раскрывает в облике Судьи черточки человечности и непредвзятости. Он подсказывает обвиняемому «лазейку» для защиты (хотя аргументы защитников—Повара и Раба с вишней—будут малоубедительны). И в интонациях Судьи, как и в гармоническом языке оркестровой партии, ощущается теперь известная мягкость, сдержанность; из всех вокальных эпизодов в партии

Судья эта ария наиболее близка лирическим песенным интонациям. В ее мелодии также появляется трихордовый мотив:

11  $\text{♩} = 120$   
 $f$

Un-se-re Zeit ver-geht, du nut-zest sie  
 nicht. Er zür-ne uns lie-ber nicht.  
 wei-ter mit dei-nen Tri-um-phen.

К сфере музыкальных характеристик, противопоставленных Лукуллу, относятся и два лейтмотива. Они обрисовывают призрачный мир теней с царящим в нем таинственным спокойствием, о которое разбиваются апломб, нетерпение, угроза Лукулла. Один из этих мотивов — оркестровый. Появляясь в пятой сцене, он представляет собою лейтаккорд, выразительно передающий «звучание тишины», служащей единственным ответом на громкие возгласы Лукулла. Этот «лейтаккорд тишины» (построенный от звука *си* первой октавы большой мажорный септаккорд) всегда появляется *piano*, исполняемый флажолетами четырех виолончелей. Но в пятой сцене к нему добавлен неаккордовый, пятый звук — *соль* второй октавы, исполняемый флажолетом на контрабасе. В восьмой сцене, теряя неаккордовое *соль*, «лейтаккорд тишины» обретает постоянное мелодическое дополнение в виде стаккатного мотива флейты-пикколо и становится уже четырех-тактовым лейтмотивом.

12  $\text{♩} = 84$  (Stille)  
 4 Vlc. (Flag.)  
 $p$

Kb.

13  $\text{♩} = 66$  (Stille)  
 Kl. Fl. 8-  
 8-  
 $pp$   
 Akk.  
 $p$   
 4 Vlc. (Flag.)

Он подчеркивает многозначительность фразы, которой Судья подытоживает рассказы каждого из обвинителей Лукулла (Царя, Царицы, двух детей с досками, где перечислены разрушенные го-

рода): «Присяжные суда мертвых, обдумайте показания этого свидетеля». Всего на протяжении оперы «лейтаккорд тишины» появляется семь раз.

Сходный характер звучания — призрачный, загадочный, невозмутимо-бесстрастный — имеет и вокальный «мотив призыва на суд», исполняемый женским терцетом за сценой (Тройственный голос провозвестниц суда мертвых). Все шесть его проведений сосредоточены в сценах пятой и шестой; будучи обращен к различным свидетелям, привлекаемым судом, он, естественно, варьирует свой облик. Ниже выписано обращение к Лукуллу:



В верхнем, мелодическом голосе здесь присутствует интонация, обладающая в опере также самостоятельной лейтфункцией: это нисходящая терцовая «интонация зова». Значение ее широкое: так, она употребляется для выражения тоски матери, тщетно зовущей сына-солдата, не вернувшегося из походов Лукулла, в монолог-рассказе Торговки рыбой. На этой интонации основаны неоднократно повторяющиеся, полные отчаяния возгласы: «Фабер! Мой сын Фабер!». Особенно драматично звучит эта лейтинтонация в центральном разделе монолога-рассказа: и после смерти, очутившись в мире теней, мать продолжает разыскивать там и звать сына.



Лейтмотивом более узкого, местного значения (лишь в пределах заключительной, двенадцатой сцены) является «мотив приговора». Он сопровождается лаконичную формулу приговора, вынесенного Лукуллу: «Ah ja, ins Nichts mit ihm!» («В ничто его, в небытие!»). Главное, определяющее в этом мотиве — маршеобразный пунктированный ритм.

Противоположную сферу составляют музыкальные характеристики Лукулла-воителя и «Воинственного Рима». Эти характеристики — яркий пример обличительного «музыкального гестуса». Они раскрывают слушателю, что речь идет, по сути, о милитаризме наших дней: отсюда привлечение круга выразительных средств современного музыкального искусства, привычно уже

связанных с представлением о военной машине фашизма (остинатные механистические ритмы, пронзительные звучания духовых в высоком регистре, гротескная оркестровка). Широко используются политонализм и атонализм, гармоническая бифункциональность, резко-диссонантные интервалы и аккорды, заостренная полиритмия и т. д.

В этой сфере нет развернутых лейтмотивов, обладающих завершенностью, это скорее лишь «лейтэлементы»; они неустойчивы и подвергаются значительному деформированию на протяжении оперы.

Так, в вокальной партии Лукулла неоднократно повторяются возгласы: «Ich beschwere mich...», «Ich lege Verwahrung ein...», имеющие одинаковое смысловое содержание: «Я протестую!». Они воплощены в соответствующих ритмоинтонационных оборотах, которые могут рассматриваться как варианты одного лейтэлемента, или лейтоборота, символизирующего попытку Лукулла протестовать против справедливого суда над ним. Высокий регистр, быстрая отрывистая речитация, «вращающаяся» вокруг одних и тех же звуков, производят впечатление истерического заклинивания. Впервые эти многократные возгласы: «Я протестую!» — мы слышим в коде первой, «выходной» арии Лукулла (пятая сцена, такты 87—92, 105—114).

16

$\text{♩} = 208$  *f*

ich be - schwe - re mich, ich be - schwe - re

mich, ich. be - schwe - re mich,

17

$[\text{♩} = 208]$  *mf leggiero*

ich be - schwe - re mich, be - schwe - re mich,

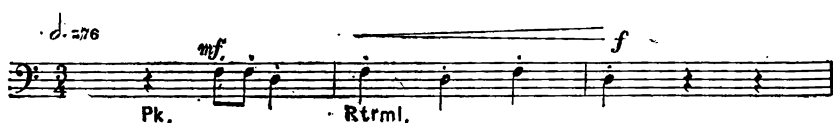
В конце седьмой сцены, когда Судья предлагает вместо фриз взять в свидетели «живые тени» тех, кого триумфатор изобразил на нем, Лукулл кричит: «Я протестую, я протестую, я не хочу их видеть!». Эти возгласы построены на диатоническом варианте того же вокального лейтоборота.



Приведенные выше лейтобороты получают развитие в арии-рассказе Лукулла о «молниеносной» победе над Царем, вырастающей из тех же возгласов «Я протестую!» в начале восьмой сцены. В конце арии-рассказа особенно заметно прямое возвращение «диатонического» варианта данного лейтоборота, правда уже на иных словах текста (см. в восьмой сцене такты 76—80).

Более свободное развитие этих ритмоинтонаций можно проследить и в последующем ариозо Лукулла «Was seid ihr für Römer?» («Что же вы за римляне?» (такты 341—366). В нем, в частности, звучат слова, столь хорошо знакомые по процессам военных преступников: «Я шел не ради себя. Я подчинялся приказу. Меня посылал Рим!». В этот момент вокальная мелодия движется по опорным звукам отмеченных лейтоборотов.

Оркестровым «лейттебром» Лукулла-воителя становится звучание трубы, исполняющей в быстром движении угловые, отрывистые мотивы, с назойливым повторением одних и тех же интонаций. Тем самым вместо привычной фанфарной четкости мы слышим у трубы «скороговорку» — и в воинственности Лукулла сразу обнаруживается нечто напыщенное, показное, раздражающее своей навязчивостью. Часто используются также диссонирующие аккорды засурдиненных медных (трубы и тромбоны). Ударные, постоянно сопровождая вокальную партию Лукулла, также становятся носителями определенных, характеризующих его «лейтформул». Таковы назойливо-туповатые мотивы литавр во вступлениях к ариям Лукулла в пятой и восьмой сценах.



В арии-рассказе Лукулла из восьмой сцены имеется еще один лейтэлемент, который объединяет образ Лукулла с характери-

кой «Воинственного Рима»: повторяемый двумя большими барабанами глухой, зловещий удар, имитируемый в клавире оперы так:



Этот лейтэлемент появляется уже в первых двух сценах, где ассоциируется с воинскими почестями, которыми провожает в последний путь своего полководца официальный Рим. Далее, когда действие переносится в мир теней, этот лейтэлемент воспринимается как напоминание о земной славе Лукулла-полководца и в этом качестве звучит в упомянутой арии-рассказе Лукулла из восьмой сцены, а также в арии-рассказе повара Лазуса о кулинарных талантах Лукулла (одиннадцатая сцена), оттеняя изысканно-пряную чувственную музыку арии.

Таким образом, музыкальные лейтхарактеристики Лукулла-воителя и «Воинственного Рима» даются в основном средствами ритмическими, гармоническими, инструментально-тембровыми. Даже вокальный лейтмотив Лукулла «Я протестую» по природе своих интонаций скорее инструментален и близок характерным оборотам в партии трубы, часто сопровождающей партию Лукулла. Такой выбор средств определяет восприятие в опере «военного начала» как силы механистической, бездушной, чуждой естественной человеческой природе.

Все музыкальное развитие оперы направлено к становлению итогового, идейно-обобщающего музыкального образа — «мотива приговора» в двенадцатой сцене. Эта сцена воспринимается как убедительный финал, утверждающий основной вывод произведения. Подготавливался, «вызревал» финал на протяжении всех предшествующих сцен, в ходе развития и углубления конфликта Лукулла-полководца и «Воинственного Рима», с одной стороны, — и угнетаемого народа, жертв войны — с другой. Естественно, что двенадцатая сцена включает в себя элементы обобщающей репризности по отношению к музыкальным характеристикам различных представителей народа. Так, здесь вновь появляется хор рабов, которые тащили на суд мертвых фриз. Теперь они выкликают слова приговора: «В ничто его, в небытие!» — и в этот момент в их хоровых партиях грозно звучит «мотив приговора» (см. такты 140—142). Далее в уста рабов вложено предупреждение ко всем, кто продолжает на земле дело Лукулла: «Долго ли будут еще властвовать он и ему подобные нелюди над людьми и бросать в кровавые войны народы друг против друга?»

Образ солдат, оторванных от семьи и родины и посланных умирать на чужую землю, также получает свое обобщение в финальной сцене<sup>41</sup>. Ее центральный раздел начинается с хора легионеров, павших, как возвещает Глашатай — пристав суда, в азиатских походах Лукулла (такты 97—133). В этот хор авторами произведения вложен также иносказательно-ассоциативный смысл, особенно понятный для слушателей современной Германии: «В мундире захватчика, в походах убийцы и поджигатели, пали мы — сыны народа...». Резко очерченный, угловатый рисунок мелодии, энергия ритма, в котором ощущается солдатская поступь, диссонантность бифункциональных гармоний — все это выделяет хор легионеров даже на фоне экспрессионистски-напряженной музыки всего финала.



При всей многоплановости двенадцатой сцены ее композиционное строение цельно и уравновешенно. Это рондообразная форма, где функцию рефрена выполняет «мотив приговора», а эпизодами являются квинтет присяжных, хор легионеров, хор рабов. Драматургия финала основана на симфоническом принципе последовательного роста ведущего музыкального образа — «мотива приговора», который получает здесь сквозное целеустремленное развитие от сольных реплик в устах присяжных (Куртизанки, Торговки рыбой, Учителя и других) до кульминационного проведения у хора и ансамбля всех участников действия (кроме Лукулла).

В целом оперу Дессау «Осуждение Лукулла» следует рассматривать как самобытный и художественно убедительный опыт воплощения новаторских принципов современной «эпической оперы», выдвинутых Брехтом. Вместе с тем это произведение отнюдь

<sup>41</sup> Ранее образ солдат раскрывался в десятой сцене, в диалоге легионеров, изображенных на фризе. Римские солдаты были постоянными участниками сценического действия в первых двух сценах, а монолог Торговки рыбой в десятой сцене повествовал о судьбе ее сына-солдата.

не стоит одиноко, обособленно от общих путей развития западноевропейской оперы XX века. Например, в жанровом отношении «Осуждение Лукулла» обладает некоторыми признаками оперы-оратории, одной из характерных для нашего столетия крупных форм вокально-драматической музыки. Так, сценически действенные моменты сведены до минимума (наглядно показаны только похороны героя, все же остальные события его жизни воссоздаются заново лишь в воспоминаниях — рассказах и его самого, и людей, при его жизни с ним сталкивавшихся). Основная часть оперы (начиная с пятой сцены) построена по принципу: «повествование — осмысление» прошедших событий<sup>42</sup>. Здесь, как это вообще свойственно опере-оратории, персонажи вступают не в непосредственное сценическое действие, а в «диалоги-диспуты» между собой. Используемые при этом вокальные формы (рассказ-монолог, рассказ-ария, рассказ-песня) по своей природе более свойственны жанру оратории. Значительное место, отведенное хорам, и их «комментирующая» функция также приближают «Осуждение Лукулла» к опере-оратории. Ораториальное жанровое начало, ощущаемое в этом произведении, находится в удачном соответствии с духом «эпического театра» Брехта, включающего в себя эпический элемент и в традиционном, общепринятом смысле этого слова (а, как известно, воплощение эпического в музыке имело своим излюбленным жанром ораторию).

Но при этих отдельных особенностях «Осуждение Лукулла» в целом, конечно, назвать оперой-ораторией нельзя. В этом произведении значительное место отведено элементам ярко-театральным, сценичным, вызывающим у немецкого зрителя ассоциацию с национальными традициями и «большой романтической оперы» XIX века, и опер Генделя, которые часто ставятся на немецких сценах. Укажем первые две сцены, образующие очень колоритные, импозантные в сценическом отношении картины из жизни древнего Рима. Упомянем здесь и финальную сцену с ее впечатляющими выходами легионеров, рабов и других участников вынесения Лукуллу приговора.

Нам представляется, что жанровое своеобразие «Осуждения Лукулла» характеризуется прежде всего воплощением черт нового оперного жанра, намеченного в театрально-эстетических работах Брехта, — «эпической оперы». Здесь далекое прошлое, привлеченное в целях «очуждения» животрепещущих проблем современности, становится действенным средством «политической

---

<sup>42</sup> Такой принцип драматургии, распространенный в искусстве XX века, сформировался в кинематографии и получил неоднократное отражение в творчестве композиторов. Представляется возможным упомянуть здесь композитора иной национальной школы и идейно-творческой ориентации — Артура Онеггера: в его драматической оратории «Жанна д'Арк» эпизоды жизни героини заново разворачиваются перед ее взором, чтобы получить новую, истинную оценку.



назидательности» (термин Брехта). Подчеркивая эту «политическую назидательность», композитор использовал из арсенала XX века различные, но всегда впечатляющие, доходчивые средства музыкальной выразительности; в напряженной, конфликтной драматургии оперы они умело сочетаются со средствами народной песенности и бытовой музыки.

5

В одном очерке нет возможности дать представление о последующих операх Пауля Дессау и тем более — о других значительных его произведениях. Но и рассмотренное произведение позволяет выявить существенную особенность его творчества: неразрывную связь с народно-национальной художественной почвой. Дессау всегда были чужды «универсализация» музыкального языка, национальное обезличивание стиля, «космополитизм» художественного мышления — тенденции, весьма сильно проявляющиеся в музыкальном искусстве Западной Европы и Америки XX века. Наоборот, для композитора характерна последовательная опора на традиции немецкой и австрийской музыкальной культуры, претворяемые им многогранно.

Народная песенность отражена у Дессау в многообразии ее жанров начиная от хора (отдельные хоровые номера «Немецкого Miserere»). Интонационно-образный строй немецких народных песен и баллад лирико-драматического содержания получил претворение во многих произведениях Дессау; связанных с выражением материнской скорби<sup>43</sup>, участи обездоленных детей-сирот<sup>44</sup>, трагедии народа Германии<sup>45</sup>. Здесь средства народной песенности служат созданию «гестуса», выражающего отношение сознательного немецкого художника-антифашиста к жертвам фашизма и войны: их страдания ложатся скорбной тенью на весь народ Германии, откликаются печальным раздумьем в его душе.

Получил отражение в творчестве Дессау и иной тип народной песенности, представленный песнями бытовыми, юмористическими, детскими игровыми и т. д. Показательно, что одним из наиболее популярных доньше произведений Дессау, созданных в 20-е годы, остаются «Веселые вариации на тему народной песни "Hab' mein Wagen vollgeladen"» («Нагрузил мою повозку доверху») для кларнета, фagота и фортепиано. Взятая в основу народная мелодия известна в Германии каждому; в многочисленных вариациях Дессау смело и остроумно видоизменяет ее облик, привлекая под-

<sup>43</sup> «Песня немецкой матери», «Колыбельная песнь для рабочих матерей» из «Немецкого Miserere», монолог-рассказ Торговки рыбой из «Осуждения Лукулла».

<sup>44</sup> «Европейские дети» (№ 26) в «Немецком Miserere», песня-рассказ двух детей о разрушении городов в «Осуждении Лукулла».

<sup>45</sup> «О, Германия, бледная мать» (№ 4) из «Немецкого Miserere».

час современные средства музыкальной выразительности; произведение задумано как «наглядный путеводитель по искусству варьирования», предназначенный для юных исполнителей — учащихся музыкальных школ.

Подобный тип песенности получил претворение и в опере «Пунтила», опирающейся на традиции комедийно-бытового оперного жанра. Лейтмотивное значение обретает в «Пунтиле» задорная танцевальная мелодия «Песни о сливах», сочиненная композитором в духе народных танцевальных напевов.

Не анализируя подобного рода конкретные примеры, отметим лишь, что музыкальные образы народнопесенной природы вообще выполняют важную идейно-смысловую функцию в драматургии опер Дессау.

Значительную роль в формировании музыкального языка зрелых произведений Дессау сыграли современные явления немецкой песенности — *Kampflieder*, массовые песни. Отсюда в творчество композитора вошла лаконично-выразительная, энергичная и резко очерченная интонация, опирающаяся на понятный широкому демократическому слушателю «музыкально-интонационный словарь».

Показателен для зрелого Дессау интерес к немецко-австрийской музыкальной классике, в которой он видит неисчерпаемые сокровища творческого опыта, лучшую школу композиторского профессионального мастерства. Особую группу в его творчестве образуют произведения, построенные на музыкальном материале, взятом из наследия классиков. Отметим здесь лишь крупные сочинения для оркестра.

«Баховские вариации» для большого симфонического оркестра написаны в 1963 году, в честь четырехсотлетнего юбилея оркестра города Шверин (ныне Шверинская государственная капелла). В основу произведения положены две темы: «Крестьянский танец» Ф. Э. Баха и «Мюзетт» И. С. Баха из второй клавирной тетради Анны Магдалены Бах.

С большой художественной чуткостью, глубоким пониманием стиля Дессау применяет к развитию тем Баха-отца и Баха-сына современные средства музыкальной выразительности. Воссоздать музыкальными средствами «связь времен» — XVIII века, Века просвещения, и созвучного ему XX века, века всепроникающего рационального познания, — таков был замысел автора «Баховских вариаций». Аналогичная идея положена в основу другого оркестрового сочинения Дессау последних лет — «Симфонической адаптации квинтета *Es-dur* Моцарта».

При всем этом, однако, основой для формирования индивидуального стиля Дессау послужили музыкально-творческие направления XX века, характерные для искусства Германии и Австрии.

Воздействие экспрессионизма отчетливо прослеживается во многих произведениях Дессау начиная с периода парижской эми-

трации. Проявляется оно в известной односторонности музыкального воплощения: Дессау склонен к акцентированию сил зла, разрушения, смерти, действующих в окружающем нас мире, к их художественной гиперболизации. Это заметно во всех его произведениях, явившихся откликом на драматические события войны: фортепианная пьеса «Герника», оратория «Немецкое Miserere», вокально-симфонический цикл «Азы о войне — всем нациям», опера «Осуждение Лукулла» и другие произведения.

При обрисовке «мирного» состояния эксплуататорского общества (например, в «Пунтиле») Дессау использует наиболее острые выразительные средства для раскрытия уродливого, отталкивающего, антигуманистического — всего того, что ежедневно порождается социальным строем.

Помимо этих общих связей у Дессау прослеживается и более конкретная преемственность с творческим опытом композиторов, примыкавших к направлению экспрессионизма. Широко использует Дессау принцип музыкального гротеска, который, как известно, был столь характерен для творчества Малера. При воплощении образов отрицательных, одновременно несущих в себе черты комичности (Пунтила и его компаньоны), Дессау прибегает к додекафонному методу и серийной технике Шенберга, а также к «пуантилистической» технике оркестрового письма, разработанной Веберном.

Не менее прочные нити связывают Дессау с направлением Хиндемита. Однако Дессау взял у него лишь отдельные, здоровые и жизненные принципы: стремление сохранять в современной музыке реалистические основы музыкальной речи (тональность, логика гармонических функций, устоявшиеся музыкальные формы и т. п.), укреплять традиции профессионального композиторского мастерства, опираться на требования и вкусы массового ценителя музыки. В музыкальном языке зрелых произведений Дессау существенную роль играют гармоническая бифункциональность, битонализм и политонализм, полифоническое мышление, линейаризм, столь показательные для стиля Хиндемита, но претворяемые Паулем Дессау самобытно, на индивидуально-своеобразном музыкально-интонационном материале.

Еще более созвучны Дессау творческие установки Ганса Эйслера. Для Дессау, как и для Эйслера, важнейшими из них являются: актуальность воплощаемого в музыке содержания и выразительная доходчивость средств музыкального воплощения. Подобно Эйслеру, Дессау не является приверженцем одного какого-либо из музыкально-стилистических направлений — и в то же время отнюдь не стоит совершенно обособленно от них, от всего того сложного пути поисков и новаторских находок, по которому шло развитие зарубежной музыки XX века. Как и Эйслер, Дессау уделяет самое серьезное внимание жанрам, обладающим наибольшей политической актуальностью, непосредственной силой воздействия на широкие, демократические слои: массовой песне, кан-

тате и балладе призывного или обличительного содержания, музыке к агитационно-«дидактическим» пьесам, музыке к кинофильмам.

Творчество Пауля Дессау заслуживает глубокого и внимательного изучения. Много на этом пути уже сделано. Однако эта задача далеко не решена еще во всем своем объеме; надо надеяться, что большой вклад смогут внести здесь и представители советского музыкознания, которым предстоит раскрыть для нашей музыкальной общественности все богатство творческого наследия выдающегося музыканта современной социалистической Германии.

## Из историй чешской симфонии

Чешская симфоническая культура вот уже на протяжении двух с половиной столетий вносит существенный вклад в развитие общеевропейского искусства. Она издавна вызывает к себе заслуженный интерес, однако до сих пор остается все еще малоисследованной<sup>1</sup>. Предлагаемая статья имеет целью проследить историю развития одного жанра — симфонии — с момента зарождения до наших дней. Наиболее подробное освещение в статье получают вопросы музыкального тематизма, строения цикла и его составных частей, жанрового облика чешской симфонии, что позволяет, на наш взгляд, наиболее убедительно показать специфику и, вместе с тем, многообразие ее типов и форм.

### 1

В формировании и становлении жанра симфонии принимали участие, как известно, композиторы различных национальных школ. Немалая заслуга в этом принадлежит и чешским музыкантам. Более того, некоторые исследователи (среди них такие видные специалисты, как чешский ученый Ян Рацек и советский музыковед Игорь Бэлза) указывают на приоритет чехов в этой области, называя первой в хронологическом отношении из известных нам симфоний трехчастную симфонию D-dur Франтишка Вацлава Мичи (1694—1744) из Моравии. Предполагается, что эта симфония была написана в 30-е годы XVIII века, то есть более чем на четверть века ранее первой симфонии Й. Гайдна (1759)<sup>2</sup>.

Не следует забывать, однако, что в 30-е годы к жанру симфонии обратились композиторы других школ, и прежде всего

<sup>1</sup> По данной теме ни на русском, ни на чешском языках нет специальной литературы, хотя исследований, посвященных чешской музыке, немало. К числу последних трудов, наиболее полно освещающих музыкальную культуру Чехии, относятся: Бэлза И. История чешской музыкальной культуры, т. 1, 2. М., 1959, 1973; Ваницкий Я., Иранек И., Карасек Б. О чешской музыке. М., 1965; Jiránek Jaroslav, Kaňásek Bohumil. Tradice a současnost v české hudbě. Praha, 1964; Československá vlastivěda, díl IX. Umění, svazek 3. Hudba. Praha, 1971.

<sup>2</sup> См.: Бэлза И. Симфония Франтишка Вацлава Мичи. Предисловие к партитуре. М., 1954, с. 4.

итальянской во главе с Джованни Баттиста Саммартини, а несколько позднее мангеймской, в которую, правда, входило немало чешских музыкантов. Между тем по зрелости, отточенности музыкального языка, формы симфонии Мичи оставляет далеко позади и симфонии Саммартини, и многие из симфоний мангеймцев.

Особенно интересна трактовка Мичей сонатной формы (в первой части) — своеобразный критерий зрелости сочинения. Это классическое сонатное *allegro* с характерной для него расстановкой образов, с ярким тематическим и тональным решением, имеющее три равновеликих и к тому же достаточно значительных по объему раздела — экспозицию, разработку и репризу. Любопытно, что во многих симфониях мангеймцев, а также в некоторых сочинениях Саммартини сонатная форма представлена своим более ранним двухчастным вариантом (симфонии Я. Стамица ор. 3 № 1, ор. 4 № 2, ор. 8 № 5 и другие) либо носит переходный характер к едва намеченной трехчастности (симфонии Стамица ор. 3 № 2, ор. 4 № 5).

Необычно и решение разработки сонатного *allegro*, которая не ограничена от экспозиции, а становится продолжением секвентно-мотивного развития третьей темы заключительной партии; — прием, на наш взгляд, являющийся достоянием музыкального искусства более позднего времени.

О зрелости музыкального мышления свидетельствуют и высокая техника письма — использование имитационных форм (оригинальные переклички голосов, в партитуре цифры 9, 11), а также своеобразное строение побочной партии. Она трехчастна, имеет развивающую середину и динамическую репризу с контрапунктическим соединением интонационно преображенной начальной темы и материала середины.

Если в ранних сонатных формах в репризе нередко опускалась связующая партия, — здесь она сохранена. Существенным изменениям подвергнута побочная партия: первый и третий разделы ее по сравнению с экспозицией как бы поменялись местами (контрапункт — средний раздел — первоначальное проведение). Развитостью в репризе отличается и заключительная партия. Она не сводится к многократному кадансированию и утверждению тоник, а включает даже моменты разработочности.

Поражает и оркестровый состав симфонии Мичи, сравнительно большой для данного периода. Помимо струнных инструментов оркестр включает гобои, валторны, трубы, литавры, в то время как у Саммартини к струнной группе добавлялись обычно лишь две валторны.

Все это вызывает сомнение относительно времени возникновения симфонии D-dur. Как показывают тематизм, формы его разработки, оркестровка, автор этого произведения, по всей вероятности, неплохо знал итальянскую музыку, в частности сочинения Перголези, Скарлатти, Лео. Но даже если симфония D-dur и не

является первым произведением этого жанра, значение чешских композиторов, предвосхитивших в своих сочинениях черты и формы музыкального классицизма, огромно<sup>3</sup>.

Общеизвестна заслуга чешских мастеров мангеймской школы в формировании сонатно-симфонического тематизма, его специфических форм развития. Глава и руководитель оркестровой капеллы в Мангейме (с 1745 года) Ян Вацлав Антонин Стамиц, его сыновья Ян Антонин и Карел, а также Франтишек Ксавер Рихтер, Антонин Филс, Йиржи Чарт и другие создали немало симфоний<sup>4</sup>. Среди них и трехчастные и четырехчастные циклы (с менуэтом). Большинство симфоний написано с учетом того состава оркестра, который существовал при курфюрстском дворе. А так как в отдельные периоды (например, в 50-е годы) он включал более тридцати струнных инструментов, две флейты, два гобоя, два фагота, две трубы, четыре валторны, литавры и чембало, многие из симфоний предназначены для значительного по тому времени оркестрового состава.

Не останавливаясь на широко известных принципах сонатно-симфонической драматургии, разработанных чешскими мастерами, укажем лишь на некоторые небезынтересные моменты, которые в имеющихся трудах не получили должного освещения.

Известная статичность драматургии чешской симфонии XVIII века, некоторая инертность форм, преодоленная впоследствии классиками, имели причиной подачу основных тем в законченных формах, содержащих повторения отдельных построений или их частей, что вносило в музыку калейдоскопичность, сюитообразность и мешало передаче ее «непрерывного тока», осуществлению сквозного развертывания тематизма.

1

[Allegro]

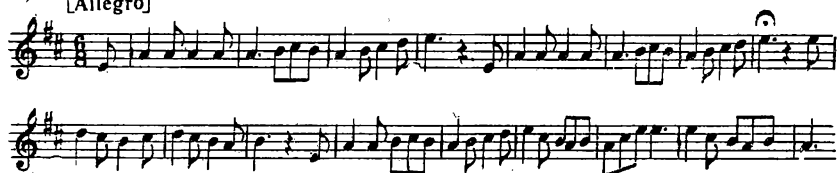
Стамиц. Охотничья симфония,  
I часть, т. 3 до ц. 6



<sup>3</sup> В более поздней своей работе «История чешской музыкальной культуры» (т. 1. М., 1959, с. 354) Бэлза пишет о том, что, возможно, симфония D-dur принадлежит какому-либо другому Миче.

<sup>4</sup> Ф. К. Рихтеру (1709—1789) принадлежит коло 70 симфоний, А. Филсу (1730—1760) — 41, данные относительно количества симфоний, написанных Я. Стамицем (1717—1757), резко расходятся: чешские музыковеды, в частности В. Штепанек, считают, что им создано более 70 симфоний, Я. Ваницкий — около 50, а И. Бэлза называет 45.

[Allegro]



Далее, на что хотелось бы обратить внимание, — это ярко вы-  
явившийся в отдельных симфониях принцип организации единства  
цикла за счет общности тематизма различных частей, и в первую  
очередь — крайних. В связи с этим тематические «переклички»,  
свойственные и симфонии D-dur Мичи (ее финал — fuga — напи-  
сан на тему, интонационно родственную побочной из первой ча-  
сти), и некоторым симфониям мангеймцев (Карел Стамиц начи-  
нает финал «Охотничьей симфонии» с темы первой части), ка-  
жутся нам далеко не случайными. Видимо, вопрос единства цикла  
волновал и композиторов XVIII века.

Особой же слитностью, органичностью целого отличаются  
произведения Йозефа Мысливечка (1737—1781). В некоторых его  
симфониях, к примеру в симфонии Es-dur, все части цикла начи-  
наются с тем, содержащих одну и ту же интонационную «канву».  
Таким образом, первая часть дает материал для последующих:  
второй части, где он предстает в лирическом аспекте, и финала, в  
опорных звуках темы которого вырисовывается тот же восходя-  
щий мотив.

2

[Allegro]

I часть



Adagio

II часть



Presto

III часть



В сочинениях Мысливечка, малоизвестных и редко испол-  
няемых в настоящее время, можно встретить со многим, что хо-  
рошо знакомо нам по творчеству Моцарта, признававшегося в  
глубоком влиянии на него «божественного чеха».

Оценивая заслуги чешских композиторов в становлении и раз-  
витии жанра симфонии, нельзя не учитывать историческую обста-  
новку, сложившуюся в Европе на протяжении XVII—XVIII веков,  
определившую судьбы отдельных музыкантов-чехов и националь-



ного искусства в целом. Напомним, что после 1620 года (битва при Белой горе) Чехия потеряла свою государственную независимость и вошла в состав Австрийской империи. Запрещение родного языка, преследования и гонения, которым подвергались деятели чешской культуры, вынудили многих из них покинуть родину. В XVIII веке чешские музыканты были рассредоточены по всей Европе. Помимо композиторов мангеймской школы, вдали от родной земли, в Италии прожил большую часть жизни Мысливечек. Там же работал и другой видный чешский композитор, написавший свыше восьмидесяти симфоний, — Вацлав Пихль (1741—1805). В Берлине протекало творчество известных чешских музыкантов братьев Франтишка и Йиржи Бенды. И тот и другой создали немало инструментальных концертов, сонат и симфоний. В Вене работали Ян Кржтитель Ваньгал (1739—1813), которому принадлежит около ста симфоний, Леопольд Кожелух (1747—1818) — последователь Моцарта на посту капельмейстера и придворного композитора, Павел Враницкий (1756—1808), друг Бетховена и исполнитель его первой симфонии, сам автор симфонии, названной «Большая симфония в знак мира с Французской республикой», и его брат Антонин (1761—1820), а также Франтишек Винценц Кроммер—Крамарж (1759—1813) и другие.

Будучи разобщенными, чешские композиторы не могли, естественно, создать свою национальную школу, их деятельность способствовала расцвету искусства тех стран, в которые они эмигрировали. Многие из них в своем творчестве утратили какие-либо специфические национальные черты и впитали особенности культуры той страны, в которой жили. Вот почему, анализируя симфонии старых чешских мастеров, мы иногда находим произведения, стилистически близкие итальянской и немецкой музыке.

Однако было бы неверно говорить лишь об одной стороне этого сложного процесса. Чешская песенность, мелодичность народных напевов, в свою очередь влияла на устанавливавшийся европейский инструментальный классический стиль. Говоря о старых чешских мастерах мангеймской школы, чешский музыковед В. Гельферт писал: «... со своей родины они принесли не только дар врожденной мелодичности, но и конкретные темы для новых музыкальных форм, которые они затем разработали и распространили в своем мангеймском окружении, внося свежую струю в окаменелую структуру изживающего себя барокко»<sup>5</sup>.

Влияние чешской народной музыки — танца и песни — обнаруживается и в творчестве композиторов более позднего времени<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Гельферт Владимир. Историческое значение чешской музыки 18 столетия. — В кн.: Чехословацкая музыка. Прага, 1946, с. 24.

<sup>6</sup> Известно, какое большое воздействие оказали чешские народные танец и песня на музыкальный тематизм классиков венской школы, в частности Гайдна (кстати, свои первые симфонии он написал в Чехии). Таковы тема вариаций из симфонии № 73 (D-dur), тема рондо из фортепианного концерта (G-dur), тема рондо из симфонии № 104, содержащая общие черты с чешским танцем обкоро-

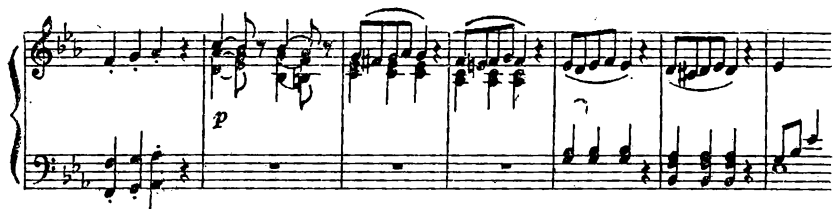
К классикам конца XVIII — начала XIX столетия чешские музыковеды причисляют Войтеха Йировеца (1763—1850), создавшего более шестидесяти симфоний. Несмотря на то, что композитор большую часть жизни прожил в Вене (где был связан дружественными отношениями с Гайдном, Моцартом, Бетховеном), он не утратил связи с чешской культурой, творчеством своего народа. Но в симфонических сочинениях эта связь все же еще недостаточно прочна, чувствуется ориентация на венский классический тип симфонизма.

В мрачные и суровые для Чехии годы в числе тех, кто оставался на родине, к симфонии обращаются Франтишек Ксавер Душек (1731—1799), Якуб Ян Рыба (1765—1815), Вацлав Ян Томашек (1774—1850). Их творчество протекает в период чешского национального возрождения, начавшегося с последней трети XVIII века.

Важную роль в расцвете национального искусства сыграла просветительская деятельность «будителей», среди которых были ученые, писатели, художники, композиторы. Их творчество непосредственно подготовило почву для создания национальной культуры, музыкальной чешской классики. Обращение композиторов к народным песням, танцам, к чешской поэзии и прозе существенным образом отразилось на характере оперы, камерной вокальной и инструментальной музыки. Однако симфония в эти годы все еще оставалась жанром, в котором продолжали строго действовать традиции венской школы. В этом отношении показательна четырехчастная «Большая симфония» Томашка, наиболее известная из трех его симфоний. По композиции частей, интонационному строю это типичный образец венской классической симфонии, близкой Моцарту, но уступающей ему в изяществе стиля, яркости мелодики и гармонии. Главная тема первой части имеет характерное для Моцарта, а позднее Бетховена, строение: она включает два контрастных элемента — решительный унисон, опирающийся на тонический аккорд у оркестра *tutti*, и прерывистые, лирические интонации «вздоха» в партии струнных инструментов.



чек (см. об этом: Цытович Т. Роль народной музыки в симфониях Гайдна. Кандидатская диссертация, 1940. Рукопись хранится в библиотеке Московской консерватории; Vysloužil Jiří. Josef Haydn a česká lidová píseň.—Sborník Janáčkovy akademie múzických umění. Brno, 1961.



Непосредственное интонационное родство имеют побочные темы финала симфонии Томашка и первой части сонаты Моцарта *c-moll* № 14.

Творчество Томашка и его рано скончавшегося ученика Я. Г. Воржишка (1791—1825) вплотную подводит к периоду рождения собственно национальной музыкальной классики. Ее основоположником и первым ярким представителем стал Бедржих Сметана (1824—1884).

## 2

Один из крупнейших исследователей творчества Сметаны академик Зденек Неедлы пишет: «Чехи чтут и любят Сметану, как величайшего своего композитора, национального художника, будителя и пророка. И, конечно, вполне по праву. Сметана создал чешскую музыкальную жизнь в духе и размерах крупных мировых музыкальных центров, создал художественные произведения, составляющие действительное украшение мирового искусства, основал и целую художественную школу, из которой вышли позднейшие видные представители новой чешской музыки»<sup>7</sup>.

Сметана внес в музыку особый колорит, особые краски светлого, радостного восприятия мира. Он передал в ней жизненный оптимизм, веру в человека и его счастье. Хотя в поле зрения композитора были почти все основные жанры, явное предпочтение он отдал не симфонии, а опере. Нельзя не сожалеть о том, что единственное в жанре симфонии произведение («Торжественная симфония») не является показательным для его творчества<sup>8</sup>.

Основоположником чешской симфонической школы стал младший современник Сметаны — Антонин Дворжак (1841—1904).

В трактовке симфонии Дворжак не пошел по пути Листа и Берлиоза, внесших в европейскую инструментальную музыку сю-

<sup>7</sup> Неедлы Зденек. Бедржих Сметана. Прага, 1924, с. 72.

<sup>8</sup> «Торжественная симфония» была написана Сметаной в молодые годы (1853—1854), и сам композитор впоследствии не любил о ней вспоминать: произведение было приурочено ко дню бракосочетания австрийского императора Франца Иосифа, на которого Сметана, как и многие в те годы, возлагал надежды, связанные с государственным переустройством и установлением равноправия для всех народов, населявших Австрию. Не случайно поэтому в трех частях четырехчастного цикла содержатся цитаты из австрийского имперского гимна.

жетность, программность. Его симпатии остались на стороне другого типа симфонизма, связанного с классическими традициями немецкой школы. Недаром симфоническое мышление Дворжака часто сравнивают с брамсовским. Брамс был для него величайшим авторитетом, наставником и другом.

Все девять симфоний Дворжака, несмотря на то что две из них — первая («Злоницкие колокола») и девятая («Из Нового Света») — имеют подзаголовки, в сущности непрограммные<sup>9</sup>. Оставаясь верным классическим традициям (тщательная мотивная разработка при развитии тематизма, повторение экспозиции сонатного *allegro*, строение четырехчастного цикла со скерцо на третьем месте после медленной части и т. д.), Дворжак воплотил в симфоническом творчестве и то новое, что нес с собой XIX век. Это романтическая пылкость чувств, особые новые формы выражения динамики, подчеркнутая жанровая определенность тематизма, ярко выраженный национальный колорит, исключительная целостность цикла. Созданные в период, охватывающий около тридцати лет, симфонии далеко не равнозначны между собой. Первые из них уступают последующим в яркости и рельефности образов, в чувстве формы и ее пропорций; в них недостаточно полно выражена самобытность, индивидуальность композитора. И в первой (с-moll), и во второй (B-dur) симфониях, сочиненных в 1865 году, чувствуется влияние Бетховена и Шуберта (требовательный к себе композитор оставил их неизданными).

В 1874 году впервые прозвучала под управлением Б. Сметаны третья симфония (Es-dur), сочиненная Дворжаком годом раньше. Это произведение героико-эпического содержания имеет своеобразную композицию, являясь единственным у Дворжака трехчастным циклом, заключительная часть которого объединяет в себе функции скерцо и финала. Но, пожалуй, не она, а четвертая симфония (d-moll, 1874) стала поворотным пунктом в симфоническом творчестве композитора. Романтические образы этого сочинения впервые очень определенно и четко раскрывают национальную самобытность, почвенные связи музыки Дворжака с фольклором. Именно эти связи с народными корнями, искусством своей родины, в сочетании с прочным усвоением традиций старых мастеров, выдвинули Дворжака как первого классика чешской симфонии.

Национальные черты ярко выражены в пятой симфонии (F-dur, 1875). Она была написана в очень короткий срок — всего

---

<sup>9</sup> Пометка с названием первой симфонии («Злоницкие колокола»), обнаруженная в 1959 году, была сделана композитором более двадцати лет спустя после ее создания, то есть когда ее автор уже уверовал в утерю симфонии. Об этом сообщает чешский музыковед К. Микиса. См. его статью «В мире симфоний Антонина Дворжака» в кн.: Антонин Дворжак. М., 1967, с. 55. Девятая симфония, хотя и носит название «Из Нового Света», по типу своей драматургии также стоит ближе к непрограммным симфониям, имеющим к XIX веку утвердившиеся нормы строения цикла и отдельных частей, особый характер музыкального материала.

за пять недель, причем есть сведения, что ее наброски были выполнены за пять дней<sup>10</sup>. По образному содержанию это пасторальная симфония, где главенствуют спокойные и идиллические настроения.

Но еще рельефнее национальное начало предстает в шестой симфонии, написанной Дворжаком после путешествия по южной Чехии, предпринятого им совместно с Л. Яначком в 1877 году. Оно пробудило интерес к народной моравской и вообще славянской музыке, нашедший отражение не только в сочинениях с конкретным народно-жанровым содержанием («Славянские танцы», «Славянские рапсодии», «Фурианты»), но сказавшийся и на всем строе музыкального мышления композитора. Это отчетливо ощущается в музыке шестой симфонии (D-dur, 1880). Мелодико-гармонические обороты с отклонениями в тональность II ступени в главной партии первой части, в тональность мажорной параллели в теме скерцо — один из многих ярких примеров проявления типичных черт чешской песенности. Да и самое содержание симфонии — стремительный, неудержимый порыв чувств в первой части, сосредоточенность настроения в *Adagio*, искрометный фуриант в скерцо и радостный финал с напевной, плавно льющейся основной темой — «это уже не пастораль, а песнь о земле, о родине, колыбели народа и его славных делах»<sup>11</sup>.

Форма и музыкальный язык шестой симфонии обрели классическую ясность и отточенность. Об этом свидетельствует стройность всей композиции и ее составных частей. Новым качеством обладает и музыкальная ткань: достаточно вслушаться в развитую фактуру произведения, и прежде всего *Adagio*, где поет каждый голос, в его ярко выраженную душевность (этот излюбленный полифонический прием роднит Дворжака с Чайковским). Владение сложными имитационными формами, особенно в финале (бесконечные каноны в тактах 15, 172, канонические секвенции в тактах 48 и т. д.), свободное от излишней перегруженности, свойственной юношеской второй симфонии, говорит о мастерстве композитора и высокой технике его письма.

В шестой симфонии Дворжак впервые пользуется и типичным для своих более поздних сочинений приемом динамизации сонатной формы (слияние разработки с репризой), который свидетельствует о зарождении новых, драматических свойств его симфонизма. Особенно ярко драматическое начало выражено в следующей, седьмой симфонии (d-moll, 1885).

Содержание седьмой симфонии, в которой преобладают строгие, суровые и в то же время героические тона, определяется использованием в первой части темы из «Гуситской увертюры», а в финале — интонаций, близких гуситским гимнам. Столкновение образов, их борьба находят здесь воплощение в остродинамичных

<sup>10</sup> См.: Бургхаузер Я. Антонин Дворжак. Прага, 1967, с. 22.

<sup>11</sup> Там же, с. 38.

формах, придающих всему циклу устремленность, внутреннее напряжение, эмоциональную приподнятость. Все это связано с преобразованием традиционных форм, и в частности сонатного *allegro* (в крайних частях цикла). Для него характерна динамизация всех разделов, всех компонентов формы при повторении оркестровыми, фактурными средствами, а также путем сокращения и усечения их размеров. Это свойство типично также для девятой симфонии.

Дворжак динамизирует и экспозиционные участки формы (его темы, как правило, имеют трехчастную структуру) и особенно ее репризные разделы. Так, главная партия в репризе первой части седьмой симфонии более чем в десять раз, а побочная в полтора раза короче, чем в экспозиции. Но это скорее «внешняя» сторона более глубоких и серьезных трансформаций сонатного *allegro*, имеющего необычные размещения смысловых цезур в связи с новыми «взаимоотношениями» его экспозиции, разработки, репризы и коды.

В сонатной форме Дворжака разработка, как правило, очень непротяжена. Ее размеры пополняет реприза, которая прочно слита с разработкой. Их «сцепление» — результат появления главной темы как очередного звена секвентных перемещений, начавшихся еще в разработке, либо проведение основной темы на доминантовом басу, продлевающее в сознании слушателя момент неустойчивости.

Краткая реприза сонатных форм Дворжака, в свою очередь, уравнивается большой кодой, являющейся по сути дела второй разработкой части. Но так как главная партия в репризе обычно «стянута» с предшествующей ей разработкой, а ощущение «настоящей» репризы начинается лишь с побочной партии, — коды у Дворжака, развивающие материал главной темы, становятся не только логическим завершением сонатной формы, но и вносят в нее элемент зеркального отражения экспозиции.

Отклонение от классической структуры, новое «сопряжение» музыкальных образов — всего-навсего лишь некоторые стороны новаторства Дворжака, лежащие в сфере творческих исканий многих других композиторов. Это результат поиска таких выразительных средств, которые соответствовали бы содержанию искусства XIX века, изменившемуся характеру тематизма, его динамичным формам развития. Достигаемая при этом слитность, органичность всей композиции усиливается также и тематическими связями разных частей цикла между собой. Композитор часто пользуется приемом реминисценции тем начальной части в финале или же, как в шестой симфонии, наделяет весь материал интонационным сходством.

Особенно интересна в этом отношении восьмая симфония (G-dur, 1889) — произведение светлого, праздничного характера, пример исключительного тематического единства цикла. В ней действуют две линии тематических связей. Одна из них — главная партия первой части и вытекающая из нее тема вариаций в фи-

нале. Другая — интонационная общность тем второй, третьей частей и эпизода с солирующей флейтой из финала.

В симфониях Дворжака ярко раскрылся его мелодический дар. Вспоминаются слова, сказанные как-то Брамсом: «Я был бы рад, если бы мне удалось создать одну из тех тем, какие приходят в голову Дворжака только так, мимоходом»<sup>12</sup>. Особенно щедро красотой музыкальных тем, яркими эмоциональными красками девятая симфония (e-moll, 1893), последняя и лучшая из его симфоний. Почти все темы этой симфонии, не считая мелодий, близких негритянским спиричуэлс, национальны. Отголоски чешского гимна в Largo, мотивы чешских танцев в скерцо, интонации гуситских песнопений в финале симфонии — все это лишь отдельные проявления славянских корней музыки Дворжака. Более важным является то, что композитор воплотил в своем творчестве приемы развития народной музыки: свойственные моравской песне развертывание мелодии из одного мотива, модуляционные движения в тональности миксолидийской и эолийской ступеней и т. д. Дворжак намного расширил диапазон национального в искусстве, превратив части симфонического цикла в яркие фрески, запечатлевающие картины народной жизни. Кроме того, он несказанно усилил в самих темах их жанровую конкретность. Именно такое всестороннее насыщение музыки Дворжака национальными чертами привело к широкому признанию ее за пределами Чехии и позволило встать ей в один ряд с творчеством величайших композиторов того времени.

Следующий значительный этап в развитии чешской симфонии связан с именем Зденка Фибиha (1850—1900) — крупнейшего представителя чешской композиторской школы XIX века. Его музыка волнует своим лиризмом и поэтичностью. Автор выдающихся произведений в жанре мелодрамы (в частности, уникальной в мировом искусстве трилогии мелодрам «Ипподамия»), Фибих создал и несколько симфоний. Известно, что композитор работал над семью симфониями, но в окончательный список своих произведений он включил лишь три: симфонию F-dur op. 17 (1883), Es-dur op. 38 (1892) и e-moll op. 53 (1898)<sup>13</sup>. В чешской музыке XIX века они занимают особое место, утверждая романтический тип симфонизма, который затем, в XX столетии, получит развитие в творчестве Ферстера и Новака.

Три симфонии Фибиha различны по содержанию. В первой из них господствуют пылкие романтические образы и светлые идиллические настроения, вторая симфония отличается большей порывистостью и страстностью чувств, третья драматична. Хотя сим-

<sup>12</sup> Цит. по кн.: Дворжак в письмах и воспоминаниях. М., 1964, с. 17.

<sup>13</sup> Первую симфонию (Es-dur), сочиненную в возрасте четырнадцати лет, а также вторую (g-moll), появившуюся спустя два года, в период занятий в Лейпцигской консерватории, автор считал незрелыми произведениями. Предшествовавшая симфонии e-moll симфония G-dur (1893) осталась незавершенной. Работу над последней, седьмой симфонией прервала смерть композитора.

фонии не имеют подзаголовков, пояснений, их содержание в силу особого типа музыкального мышления композитора, тяготевшего к программности, становится весьма определенным и конкретным. Так, начальные такты первой симфонии вводят в мир романтического средневековья. Музыка воссоздает спокойное дыхание лесных дубрав, зовы охотничьих рогов, нарушающих тишину далей, эхо (главная партия сонатного *allegro*), светлую, исполненную величия и в то же время бесхитростную и простую песнь пробудившейся ото сна природы (побочная партия).

Мир фантастики, сказки неотделимо связан у Фибиha с чешским краем, с атмосферой народного быта и народного творчества. Он обращается к интонациям и ритмам народных песен, танцев, и тем самым его сказочные и реальные образы приобретают ярко выраженный национальный характер. Нередко жанрам народной музыки композитор отводит крупные разделы формы. Таково трио из скерцо первой симфонии, написанное в духе чешской польки. Мотивы этого танца слышатся и в скерцо третьей симфонии.

Что касается романтической направленности музыки Фибиha, то здесь ощущается несомненное воздействие на его стиль творчества Вебера и особенно Шумана. В этом отношении показательна начальная тема второй симфонии, широкой амплитудой мелодии, сочной гармоническими красок, развитостью голосов фактуры напоминающая лучшие лирические темы Шумана:

4

Adagio

V-ni

V-le

V-c.  
Gb.

*p*

*ppp*



В финале симфонии возникает параллель с шумановским «Венским карнавалом». В вихре праздничного веселья мелькают маски множества героев; они проносятся под звуки ликующей и торжественной основной темы финала:

5

**Allegro energico**



Из трех симфоний Фибиха вторая наиболее популярна. Ее успех не случаен. Симфония привлекает яркостью тематизма, великолепной оркестровкой, прекрасным решением формы. Четырехчастная композиция представляет собой пример изящного воплощения традиционной схемы симфонического цикла. Все части тематически связаны между собой: два элемента главной темы первой части иногда порознь, но чаще вместе вводятся в музыкальную ткань трех других частей симфонии. В основе одной из тем скерцо лежит мелодический материал из заключительной партии первой части, а в финале, в эпизоде Н-диг звучит каденционный мотив основной темы второй части. В том, как сделаны тематические, тональные арки — легко, естественно, без тени надуманности, — чувствуется хороший вкус и мастерство композитора.

Заслуга Сметаны, Дворжака и Фибиха состоит не только в том, что они возвысили чешскую музыкальную культуру до значения европейского искусства. Их творчество противостояло, с одной стороны, направлению поздневагнеровского романтизма, с другой — тем зарождавшимся течениям, которые уводили музыку от ее естественной природы в мир абстракции и рассудочных теорий. Традиции Сметаны, Дворжака, Фибиха помогли чешской музыке в XX веке — веке крайних несовместимостей, острых и сложных противоречий — выдержать серьезные испытания и остаться на реалистическом пути.

XX век принес с собой глубокие потрясения в общественной и политической жизни страны. Получив в октябре 1918 года государственную независимость после почти трехсотлетнего габсбургского ига, молодая Чехословацкая Республика стремится наверстать упущенное время и достичь уровня других стран. Ее буржуазное руководство обращает свои взоры на Запад, оно пропагандирует у себя всевозможные новшества. Поэтому в музыкальном искусстве Чехии первой трети XX века ощутимы отголоски самых различных западноевропейских течений: импрессионизма, экспрессионизма, неоклассицизма. Наряду с этим растет увлечение джазом и использование в «серьезной» музыке его выразительных средств и приемов.

В это сложное для искусства время лишь немногие пробуют свои силы в жанре симфонии. В течение первой трети XX века появилось не свыше полутора десятка произведений, среди них: симфонietta Яначка, симфонии Сука, Ферстера, Аксмана, Шулгофа, Ржидкого, Боржковца, Неедлого, Квапила. Далеко не равнозначные между собой названные произведения тем не менее отчетливо отражают разные стилистические направления музыки того времени. Большая часть их выдержана в традициях романтического искусства. Поэтому главной особенностью чешской симфонии этих лет, вытекающей из эстетики, природы романтизма, является связь с программой. Программой служат и собственные жизненные наблюдения художника, и различного рода литературные источники. В этой тяге композиторов к поэтической конкретности развиваются устремления их предшественников, прежде всего — Б. Сметаны (цикл «Моя Родина»).

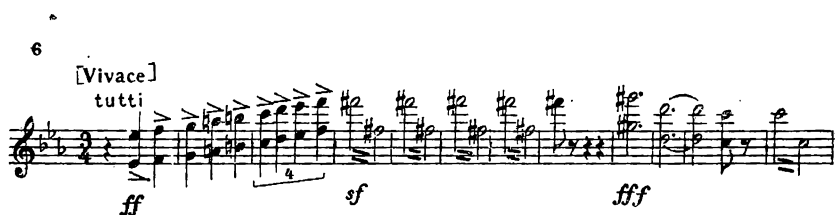
Ярким образцом романтической симфонии, содержащей отдельные элементы символики, является симфония «Азраил» (1906) Йозефа Сука (1874—1935), второе по счету сочинение, написанное им в этом жанре (первая симфония E-dur, op. 14, 1898).

Симфония названа именем библейского ангела смерти и представляет собой своеобразный реквием памяти двух самых близких композитору людей: учителя и жены (А. Дворжака и его дочери Отилии). Отсюда известная дань настроениям подавленности, отрешенности, которые, кстати, получили достаточно широкое выражение в искусстве начала века. Однако здесь нет места мистике, свойственной иногда произведениям, отличающимся крайним субъективизмом и символикой.

Симфония имеет два раздела: первый состоит из трех частей (*Andante sostenuto*, *Andante*, *Vivace*), второй двухчастный (*Adagio*, *Allegro appassionato*). Первоначально композитор намеревался создать четырехчастный цикл, закончив его вариациями, прославляющими Дворжака. Но постигшее его новое горе — смерть жены — заставили композитора отказаться от задуманного плана: он пишет новые *Adagio* и финал, посвящая их Отилии. Та-

ким образом, три первые части — своего рода посвящение Дворжаку, две последние — Отилии.

Настроения меланхолии, трагической обреченности, которые здесь преобладают и, казалось бы, одерживают победу над жизнью, все же разрезаются к концу цикла, в коде. Она строится на чередовании основной темы финала с главной темой первой части, которая звучит уже не в миноре, а в мажоре, что придает ее хоральному изложению спокойствие и умиротворенность. В музыке «Азраила» особенно ощутимо влияние позднего романтизма. Обилие альтераций, насыщение горизонтали и вертикали хроматизмами вносит в звучание особую напряженность и терпкость. Выстраивая мелодическую линию, композитор часто пользуется увеличенными и уменьшенными интервалами. Особенно часто употребляется тритон. Из двух тритонов, в частности, состоит тема Азраила<sup>14</sup>, которая появляется в самые ответственные драматургические моменты во всех пяти частях симфонии:



Композитор охотно прибегает к хроматическим и модулирующим секвентным построениям. В гармонии ощутимо преобладание доминантовой функции; распространены эллиптические обороты, движение по звукам гаммы тон-полутон, терцовые цепочки аккордов, то есть почти все основные приемы и элементы из арсенала выразительных средств позднеромантического музыкального искусства XIX века, традиции которого продолжают жить в чешской симфонии вплоть до 40-х годов XX века.

Те же черты автобиографичности, которые характерны для «Азраила», присутствуют и в двух других, более поздних симфонических сочинениях Сука — «Созревание» (1918) и «Эпилог» (1932). Последнее из них — творческое резюме композитора — причисляется многими чешскими музыкантами к лучшему его созданию и нередко в силу больших размеров называется также симфонией. Произведение поднимает ту же тему — жизни и смерти. Но решение ее, проникнутое покорностью судьбе, дается уже в спокойных тонах, без волнения. Полная смирения, обреченности музыка «Эпилога» тем не менее прекрасна в своей искренней печали и тоске по уходящей жизни.

<sup>14</sup> Эта тема впервые появилась в музыке Сука к пьесе «Радуга и Магулена».

На позициях романтизма остается и Йозеф Богуслав Ферстер (1859—1951). Один из первых биографов Ферстера Зденек Неедлы пишет: «Ферстер ... ощущает, что мир, в котором он живет, уже не является здоровым, радостным миром. Поэтому и на нем, на всем его искусстве лежит тень меланхолии, грусти, самоотречения»<sup>15</sup>.

Художник остро чувствующий, способный свои впечатления тонко и вместе с тем эмоционально ярко воспроизвести в музыке — таким выступает Ферстер в своих лирико-драматических симфониях. Их пять. Каждая — это размышление композитора о жизни (примечательно, что одна из них, третья, первоначально имела подзаголовок «Жизнь») и в то же время — страницы из его собственной жизни. Некоторые симфонии явились откликом композитора на утрату близких и дорогих ему людей. Так, первая симфония была написана после смерти матери, вторая посвящена памяти сестры, пятая возникла в связи с утратой единственного сына. Однако смерть, горечь утрат — не основополагающая тема симфоний Ферстера. Содержание их намного шире. Композитор видит мир во всех его гранях, он борется с невзгодами, пытается преодолеть и победить их. Горе не мешает ему реально видеть действительность, хотя, безусловно, известный «уход в себя» и увлечение религией сказываются на драматургии его произведений. Так, финал четвертой симфонии, точнее его заключительный раздел, строится на двух темах: первая олицетворяет объективное, действительное, земное начало, вторая — духовное, получающее у Ферстера, видимо, опору в религии. Несколько раз чередуются энергичная, маршевая первая тема и хорал, исполнение которого на органе рельефно выделяет его из общего оркестрового звучания. И хотя последнее слово остается за первой темой, она не побеждает, ибо в нее проникают отголоски хорала. Это вторжение органной звучности в оркестровую ткань как бы примиряет образы, знаменует их согласие, соответствуя здесь мироощущению художника.

В тех случаях, когда композитор создает народные жанровые зарисовки или обращается к области лирики, его музыка согрета душевной теплотой и человечностью. В таких темах много воздуха, света. Их мелодии округлы в своих очертаниях, имеют, как правило, очень широкий диапазон. Гармония отличается сочностью, пряностью. Наряду с органными, выдержанными тонами в многоголосной ткани много движения по хроматическим звукам, которые расцвечивают ее различными красками, как бы передавая изменчивость чувств и настроений. Эти свойства показательны, в частности, для ведущей темы первой части его пятой симфонии:

---

<sup>15</sup> Неедлы Зденек. Отакар Острчил. — В кн.: Статьи об искусстве. Л.—М., 1960, с. 233.

[Allegro ma non troppo]



Музыкальный образ мыслится Ферстером сразу же в определенной оркестровой краске, благодаря чему он всегда рельефный в драматургическом отношении. Композитор часто вводит сольное звучание струнных инструментов: соло скрипки в крайних частях цикла, соло альты и виолончели во второй части пятой симфонии. Отметим также использование в этой симфонии подлинных народных тем (в скерцо), взятых из фортепианного цикла «Пьесы для моего сыночка», представляющего собой обработки чешских народных песен и танцев.

Отдельные страницы сочинений Ферстера близки Чайковскому, высоко почитаемому чешским композитором<sup>16</sup>. Близость эта проявляется не только в сходстве отдельных образов, во взгляде на симфонию как на музыкальную драму, но и в характере письма: в лирической распевности мелодики, в развитости фактуры, ее многоплановости и тематической насыщенности, достигаемой включением мелодизированных контрапунктов.

Симфонии Ферстера, отличающиеся красотой музыки, оригинальностью форм, тем не менее не принесли автору мировую славу. Чрезмерная психологическая углубленность сыграла здесь ту же отрицательную роль, что и во всем его творчестве, которое «не могло служить само по себе ни спасением от упадка эпохи, ни песней новой, молодой жизни грядущего». Для этого оно было слишком проникнуто грустью и болью своего времени<sup>17</sup>.

Среди произведений первой четверти XX века есть такие, которые не только типичны для своего времени, но и — что важнее — предвещают будущее жанра симфонии. Речь идет прежде всего о симфониетте Леоша Яначка (1854—1928), которая оказала немалое влияние на чешских симфонистов современной школы. Исполненная в 1926 году, симфониетта сразу же обратила на себя внимание музыкальной общественности своим ярко выраженным

<sup>16</sup> Во время встреч, а также в переписке Ферстер получал от Чайковского советы, замечания, касающиеся его отдельных сочинений.

<sup>17</sup> Неедлы Зденек. Отакар Острчил. — В кн.: Статьи об искусстве, с. 233.

жизнеутверждающим характером, оптимизмом<sup>18</sup>. Семидесятидвух-летний композитор раскрыл в своем произведении духовную красоту и щедрость чешского народа, его яркий и самобытный талант.

Большую роль в формировании стиля Яначка сыграло изучение им речевых попевок, особенностей народного говора. Как и Мусоргский, Яначек стремился с помощью речевых интонаций раскрыть душевный мир, характер человека. «Нет большего художника, чем человек в музыке его речи, ибо ни один артист ни на одном инструменте не может так правдиво раскрыть свою душу, как человек музыкой своей речи», — говорил композитор<sup>19</sup>.

Первая часть симфониетты поражает слушателя своим неожиданным решением: на всем ее протяжении звучит лишь духовой оркестр, подкрепляемый литаврами<sup>20</sup>. Это торжественное начало естественно подводит к основному кругу образов произведения, искрящихся светом, радостью, пронизанных танцевально-маршевыми ритмами. И лишь третья часть — лирический центр цикла — вносит некоторое успокоение; это поэтичнейшая зарисовка, задушевность и элегичность которой достигается не без романтических штрихов.

Симфониетта отличается предельным лаконизмом (пять частей звучат не более двадцати минут), компактностью изложения. В ней довольно много тем в духе народных, особенно моравских. Чаще всего это быстрые танцевальные мелодии, имеющие много общего с фуриантом, скочной, соуседской. Реже слышатся скорбные лирические напевы, подобные теме, с которой начинается финал, где столь же сочно и ярко, как и в быстрых частях, воссоздан национальный колорит.

Новое, характерное для композитора, особенно ярко проявляется в структурном оформлении музыкальных тем, в необычных конструкциях, которые создаются путем ущемления или растягивания отдельных интонаций, а также в результате их многократного повторения. Такова первая часть: в ней нет привычного экспонирования тем; вся она, как и другие части цикла, складывается из повторяющихся построений — своего рода коротких периодов. Первый из них — дважды звучащая звонкая фанфара — строится в виде переборов параллельных квинт. Во втором периоде эта фанфара становится уже фоном, на который наслаиваются короткие попевки, сцепляющиеся в мелодические фразы разной протя-

---

<sup>18</sup> Сочинение написано для двух оркестров — симфонического и духового. Первоначально симфониетта называлась «Военной», а ее части имели следующие подзаголовки: I — «Фанфары», II — «Замок», III — «Королевский монастырь», IV — «Улица», V — «Ратушь»; позднее они, как и название всей симфониетты, были автором сняты.

<sup>19</sup> Черногорская М. Леош Яначек. Прага, 1966, с. 32.

<sup>20</sup> По желанию композитора, эту часть должны были исполнять военные музыканты. Причем, как и подобает в военных оркестрах, они должны были играть ее стоя.

женности. В дальнейшем каждый новый период варьирует предыдущий. Обновление происходит за счет изменения как интонационного строения мотива, так и его масштабной структуры, путем сжатия или расширения мелодической фразы в результате включения или сокращения числа мелодических попевок, а также благодаря ладогармоническому и контрапунктическому варьированию.

Следует заметить, что свободное метрическое оформление, отсутствие симметричности в строении мелодии — одна из главных особенностей моравской народной песни (она же отличает ее от чешской). Таким образом, отталкиваясь от специфических качеств народного творчества, Яначек в процессе работы акцентирует внимание на отличительных моментах и особенностях народных напевов, усиливает их своеобразие всеми возможными средствами, в результате чего добывается нового, оригинального и неповторимого звучания.

Показательна и четвертая часть, форма которой — вариации на мелодию-остинато — вытекает из жанровых особенностей тематизма. На протяжении всей части Яначек лишь один раз пользуется небольшой связкой, построенной на новой теме: в целом же господствует непрерывное звучание веселого, жизнерадостного танца с эффектным «завихрением», ускорением темпа к концу. Этот последний прием также свидетельствует о чуткой реакции композитора на традиции народного ансамблевого музицирования. Яначек воспроизводит здесь особую манеру исполнения большинства быстрых плясок, заканчивающихся, а вернее, обрывающихся в стремительном кружении.

Проявление особенностей музыкального мышления XX века более всего сказалось в вертикали произведения. Аккорды терцовой структуры уступают место многозвучным комплексам, среди которых можно встретить и квартовые созвучия, и созвучия иных структур. Некоторые из них — следствие линейных наложений голосов. Необычные звучания образуются и в результате применения вертикально-подвижного контрапункта — средства обновления и варьирования основной темы.

Форма мышления, которую еще и еще раз утверждает здесь композитор, выявляет чуждую всякой сентиментальности и чувствительности яркую, эмоциональную, динамическую направленность творчества. Она выражается в новом отношении к содержательной стороне мелодической интонации и созвучия, в качественно новом строении музыкальной ткани. Все это выделяет симфониетту среди сочинений других чешских композиторов, ибо большая часть симфонических произведений крупной формы в 20—30-е годы XX века остается стилистически выдержанной в традициях романтического искусства, крайне неоднородного к этому времени.

Примером романтической симфонии с чертами импрессионизма, что особенно ощутимо в гармонии, фактуре, оркестровке, является

«Осенняя симфония» Витезслава Новака (1870—1949). Она была создана композитором на склоне его лет (1936), и ее название отражает не только время года, характерные явления природы, но и определенную пору человеческой жизни — ее осень.

Симфония написана для большого симфонического оркестра, мужского и женского хоров. Она трехчастна. Ее романтическая направленность предопределена уже выбором текста. В первой части Новак использует специально сочиненное им для симфонии стихотворение в прозе, рассказывающее о дьявольском ветре, с пронзительным свистом поднимающемся из бездны, о фантастическом полете облаков, шуме леса и срывающихся с веток, подобно стае пестрых мотыльков, золотисто красных листьях, о белом тумане, стелющемся над рекой, как погребальное платье... «Прошла зеленая весна и жаркое лето, давно увяли цветы, давно собраны все плоды, и наша весна и лето навсегда ушли от нас, мы тщетно о них вспоминаем... Сколько счастья находили мы в объятиях матери-природы, спеша обрести в них новые силы после жестоких бурь и схваток».

Текст для второй части взят из моравской народной поэзии. Он бесспорно принадлежит шуточным, игровым песням:

Волянщик с волянкой, смилуйся над нами,  
Боже, не дай мне умереть, пока не расплачусь с долгами.

В третью часть Новак вводит стихотворный текст чешского поэта Яромира Борецкого, в котором выражается главная мысль всего произведения: «Не нужно грустить и думать о плохом прошлом, ибо солнце продолжает светить, а природа остается вечно прекрасной». Весь финал — это гимн в честь неуядающей природы, душевной красоты и стойкости человека.

Широкие, пространные формы, которые характерны для «Осенней симфонии», не лишены архитектурной стройности. Одним из средств, которым достигается конструктивная прочность сочинения, является полифоническое развитие, обладающее исключительной способностью придавать музыкальному изложению организованность. Эта особенность письма — обращение к полифоническим приемам и формам — выделяет Новака среди других чешских композиторов и позволяет провести параллель между его многотемными фугированными произведениями и сочинениями ведущих мастеров полифонического искусства (из русской школы — С. Танеева).

Основная тема первой части «Осенней симфонии» поначалу дается как бы в стадии своего становления: неустойчивая в мелодико-интервальном строении, она появляется в различных ритмических вариантах и разном тональном освещении. Ощущение неопределенности, которое при этом возникает, сразу пропадает с момента ее имитационного развития. Тонико-доминантовые отношения темы и ответа становятся той скрепляющей силой, которая вносит в изложение упорядоченность:



[Moderato]

Схема



Полифоническое развитие пронизывает не только инструментальные разделы, но и хоровые эпизоды. Такова начальная перекличка басов и теноров, представляющая собой свободный канон:

9

[Allegro]



Имитационный склад фактуры не исчезает и во второй части симфонии — веселом, жизнерадостном скерцо. Его народно-жанровый характер выявляется близостью к мелодико-структурным оборотам и ритмике моравских танцев. Вот почему здесь получает развитие характерный для народной музыки тип многоголосия — подголосочная полифония.

Не менее ярко полифонические формы представлены и в финале симфонии, где автор пользуется несколькими цитатами из своих ранее написанных сочинений, в частности темой фуги из второго струнного квартета. С помощью полифонии композитор добивается непрерывности образного развития — одного из главных качеств симфонизма.

Во многом сходные по своей тематике, кругу образов симфонии Ферстера, Сука, Новака не поднимают каких-либо социальных проблем, актуальных вопросов своего времени, в большей мере они освещают мотивы личной жизни. Правда, в содержании этого личного у каждого из них доля индивидуального занимает разное место, отсюда вытекает и различное общественное «звучание» их сочинений. В синтезе же музыки и слова, вокального начала с непрерывным симфоническим развитием Сук и Новак предвосхитили многие явления, характерные для чешской симфонии 50—60-х годов.

Важной вехой на пути развития жанра симфонии стали произведения с публицистической направленностью содержания, посвященные рабочему классу и его борьбе за свободу. С ними в чешскую музыку вошли новые художественно-выразительные средства, новые композиционные решения. Особую приверженность к этому направлению среди чешских композиторов проявили Эрвин Шульгоф (1894—1942) и Вит Неедлы (1912—1945). Их творчество привнесло в чешское музыкальное искусство 30—40-х годов, и в частности в симфонический жанр, ярко подчеркнутую демократическую струю, которая не могла не оказать существенного влияния на развитие симфонии последующих лет.

Творческий путь Шульгофа показателен для музыкантов первой половины XX века. Гастролируя по странам Европы в качестве пианиста и композитора, двадцатилетний Шульгоф познакомился со всеми существовавшими в то время музыкальными стилями и направлениями. В начале своего творческого пути, стремясь уйти от романтической чувствительности, он умышленно обратился к гротеску и пародии. В центре его внимания оказываются ритм и гармония, мелодия отступает на второй план. Одним из первых Шульгоф пробует использовать в своих произведениях джазовые ритмы и гармонии. Претворяя в самых разнообразных жанрах — начиная от миниатюр и кончая крупными симфоническими и сценическими сочинениями — выразительные средства современных танцев, он создает оригинальный стилистический сплав (партита и джазовые этюды для фортепиано, второй концерт для фортепиано с оркестром, «Джазовая оратория», первая и вторая симфонии).

С годами в его творчестве все отчетливее ощущается поворот к демократизму, все тверже и увереннее выступает он в своих сочинениях как художник-трибун, борец за свободу и прогресс. Расценивая творчество как средство пропаганды своих революционных взглядов, Шульгоф с начала 30-х годов полностью отходит от всякого рода экспериментирования в искусстве. С этого времени все его произведения отличает глубокая и острая идейная направленность. В 1932 году на опозитизированный текст Карла Маркса он пишет кантату «Коммунистический манифест», в 1935 под впечатлением забастовок голодающих рабочих в Закарпатье создает третью симфонию; в 1936—1937 годы откликается на гражданскую войну в Испании четвертой симфонией, посвящая ее памяти испанских революционеров. Его пятая симфония отражает события 1938—1939 годов — угрозу войны и оккупацию Чехословакии фашистами; шестая, «Симфония свободы», законченная в 1941 году, посвящена Советской армии. Преждевременная смерть композитора в концлагере, куда он был заключен в 1942 году, не позволила закончить еще две начатые им симфонии — седьмую и восьмую.

Содержание симфоний и то направление, которое они представляют в чешском искусстве XX века, наилучшим образом раскрывают слова самого композитора: «Моя музыка не тонет в мечтах, в ней нет ни декадентского лиризма, ни истерических терзаний. Она стала суровой, непримиримой, бескомпромиссной»<sup>21</sup>.

Тематизм симфоний Шульгофа отличается жанровой конкретностью и определенностью. Чешские и советские исследователи (В. Грегор, В. Лебл, И. Бэлза, Л. Полякова) справедливо отмечают связь музыкальных тем Шульгофа с жанрами массового шествия и пролетарской песни. Таковы, прежде всего, все темы финалов его симфоний. Эмоционально сдержанные и мужественные, энергичные и решительные, они перекликаются с музыкой революционных песен и хоров Шульгофа. Общие типично маршевые черты сочетаются в них со специфическими особенностями языка — опорой мелодии на тоническую квинту, включением в диатонику звуков трезвучия II низкой ступени, мажоро-минорной переменностью терции лада:

10

*Allegro ma non troppo e molto risoluto*

3-я симфония, финал

Cor. a2



*Allegro non troppo, ma molto deciso ed ottimistico*

4-я симфония, финал

Cor. a4



Другой, столь же характерный для симфоний Шульгофа тип тем отличается большей импровизационностью и сходством с речевым интонированием. Очень часто мотивы таких тем напоминают звучание голоса чтеца, а их варьирование в теме ассоциируется с повторением слова, мысли с целью достичь большей весомости и убедительности:

11

*Moderato molto energico*

4-я симфония, I часть

Cor. a4



<sup>21</sup> Цит. по кн.: Год чешской музыки — 1974. Прага, 1973, с. 134.

Потенциальные возможности жанрово-конкретных тем приводят Шульгофа к выбору определенных, соответствующих форм развития — к различного рода вариациям и остинато. Таким образом, ведущей конструктивной формой его сочинений становится вариационная форма. Выполняя различные драматургические функции, она располагается в разных частях цикла — и быстрых, и медленных, вытесняя собой все остальные формы — сонатную, трехчастную, рондо. Все эти свойства можно видеть в пятой симфонии, единственной из опубликованных к настоящему времени симфоний Шульгофа.

Мужественность, стойкость утверждается в первой части пятой симфонии. Она отличается лапидарностью, монолитностью изложения музыкального материала. В этой части лишь одна тема:

12

*Andante, ma molto risoluto*



Проводится она различными инструментами и каждый раз на новой высоте. Тема вместе с остинатным фоном басов образует своеобразную форму двойного остината, постоянно применяемого композитором в первых частях его симфоний. При всей простоте темы и остинатных басов, синтез их, при перемещении темы на новую высоту, дает самые разнообразные и подчас довольно прихотливые политональные образования.

Знакомство с другими частями симфонии помогает выявить особенность построения Шульгофом многоголосной фактуры, заключающуюся в свободном сочетании самостоятельных в тональном и ритмическом отношении голосов, каждый из которых тем не менее интонационно и ритмически предельно прост и достаточно выразителен.

Наряду со сложными многоголосными комплексами Шульгоф часто использует унисонное звучание. Особенно показательна третья часть, *Allegro con brio*, скерцо симфонического цикла. По содержанию она продолжает линию героико-драматических образов предыдущих частей, пополняя их характеристику новыми чертами — напористостью и активной действенностью. Для передачи этих свойств Шульгоф и обратился к октавным унисонам, которые мгновенно проясняют и «очищают» многоголосную фактуру предыдущих полифонических разделов, продолжая вместе с тем удерживать развитие на высоком уровне напряжения.

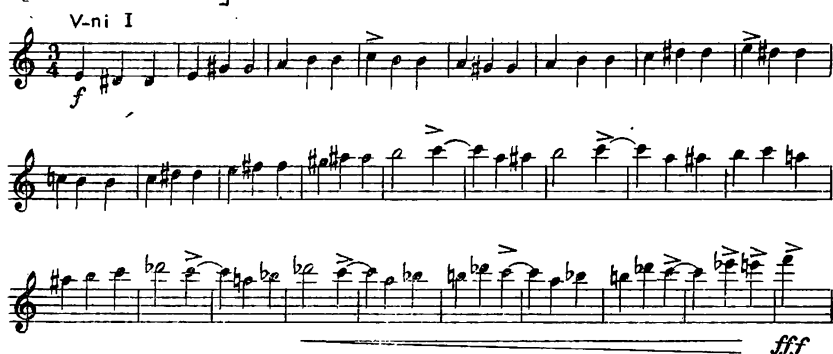
Огромную роль в передаче динамики играет самое строение темы — в виде раскручивающейся спирали, с каждым своим витком завоевывающей все больший диапазон звучания. Используя подобные свойства темы не только в экспозиционных разделах

формы, но и в разработочных, Шульгоф создает яркую картину непрерывного широкого симфонического развития, в котором мелодическое «прорастание» поистине не знает границ.

13

[ Allegro con brio ]

III часть, п. 2



Особенно впечатляет финал симфонии, основная тема которого напоминает победный торжественный гимн. Подобное сходство обеспечивается прежде всего жанровой близостью темы к неторопливым и величавым народно-эпическим песням; возникает ассоциация и с героическими мажорными бетховенскими темами — темами народных праздничных шествий.

Развитие темы в финале подводит к большой коде, в которой, как бы очерчивая широчайший свод, появляется главная тема первой части (цифра 39). С этого момента и до последнего такта симфонии композитор выдерживает у струнных оstinatный фон, также напоминающий первую часть. Благодаря возвращению к образам первой части весь цикл приобретает большое единство, целостность и законченность.

Что касается оркестровой драматургии симфонии, то она согласуется с построением вертикали сочинения, в которой тематические пласты выделены всегда рельефно. Композитор не пользуется смешением тембров инструментов разных групп внутри одного пласта, он также полностью отказывается от солирования. Тонкая нюансировка противоречит складу его письма. Оркестр Шульгофа с четким дифференцированием на основные группы инструментов лишний раз подчеркивает броскость стиля композитора-оратора, публициста, борца. В строгом, суровом звучании основных тем симфоний слышатся слова чешского поэта Витезслава Незвала:

Нас никто никогда  
не ковал из железа и стали.  
Превратила нас в сталь  
цель, к которой мы шли...

Ярко выраженная партийная направленность творчества характерна и для другого чешского композитора — Вита Неедлого, который умер за несколько месяцев до окончания войны. Взгляды его, во многом сложившиеся под воздействием отца — известного историка, музыковеда, активного участника коммунистического движения, профессора Зденка Неедлого, соответствовали марксистскому пониманию и самого искусства, и его задач. Почти все свои произведения в самых разнообразных жанрах Вит Неедлы связал с революционным движением рабочих, их жизнью и борьбой. Из трех написанных им симфоний — две отражают эту тематику в своих названиях. Так, вторая симфония (1934) носит подзаголовок «Нужда и смерти», она посвящена памяти жертв расстрела одной из рабочих забастовок у Духовского виадука. Третья (1938) названа «Испанской»; на ее титульном листе стоит посвящение: «Защитникам испанской демократии».

Подобная направленность творчества привела Неедлого к использованию особых композиционных приемов, таких как афористичное изложение музыкальных мыслей, сквозное развитие тематизма, фресковый, крупный штрих письма. Характерные для стиля композитора звуковая жесткость, некоторые черты конструктивизма явились, по замечанию Ярослава Иранеса, «иллюстрацией жесткости и неумолимости событий», о которых рассказывается в произведениях<sup>22</sup>.

Музыкальный язык Неедлого, как и Шульгофа, можно уподобить речи трибуна, обращенной к народным массам, к самым простым неискушенным слушателям. Именно этим можно объяснить важное значение, которое имеют в симфониях бытовые жанры, в особенности марш. Чеканная поступь, энергичное волевое начало, острый пунктирный ритм пронизывают многие темы второй и третьей симфоний.

Большое влияние на симфонический стиль Неедлого оказала и массовая песня. Ее типичные интонации отчетливо слышны в финале третьей симфонии:



Драматургия крупного симфонического произведения у Неедлого основывается на тщательной разработке минимума интонаций, которую он осуществляет с помощью вариационного метода развития тематизма, получающего самое широкое и свободное толкование. Такова, к примеру, третья симфония. Вся она вырастает из одного тематического мотива-ядра, который звучит во

<sup>22</sup> Jiráněk J. Vít Nejedlý. Z historie boju o novou socialistickou kulturu. Praha, 1959, s. 506.

вступлении первой части (см. пример 146). Этот четырехзвучный мотив композитор свободно модифицирует, в результате чего производные темы приобретают самый разнообразный характер: драматический, лирический, торжественно-апофеозный.

Неедлы не ограничивает использование вариационного метода лишь для преобразования лейтмотива симфонии, он распростирает его на все музыкальное развитие. Композитор смело отбрасывает условности репризных форм, снимает момент возвращения к исходному материалу, однако полностью не отходит от общепринятых структурных норм; поэтому в каждой части его симфонии содержатся контуры как бы нескольких форм, причём проявление вариационной наиболее постоянно.

Симфонии Неедлого и Шульгофа — произведения, показательные для 30—40-х годов, демонстрирующие новый и своеобразный тип симфонического мышления. Его основные особенности — в выдвигании на первый план и преобладании на протяжении больших построений (а иной раз и целых частей) значительных по содержанию тем-тезисов, в качественно новой, по сравнению с романтической симфонией, более схематичной и конструктивной музыкальной фактуре, в обилии унисонных построений, широком использовании остинатных форм, важном значении медных духовых инструментов и т. д. Отход от некоторых классических формул, упрощение отдельных сторон музыкального синтаксиса в творчестве этих композиторов мотивируется стремлением придать сочинениям важную публицистическую направленность.

Обострение политической обстановки в стране с конца 30-х годов, частые социальные, политические конфликты не могли не отразиться на развитии музыкального искусства. Оккупация немцами Судет, образование в 1939 году протектората Чехии и Моравии, наступление фашистской Германии на фронте, насилия, которые совершались внутри страны, радикально изменили содержание и характер музыкального творчества. Запрещение свободы слова, строжайшая цензура, бесчисленные репрессии усилили патриотизм чешской общественности. Музыка, как и другие виды искусства, получает новый смысл: будить в народе чувства национального самосознания, укреплять стойкость перед врагом, хранить национальные традиции.

Но как выразить все эти чувства, как передать ненависть к работодателям и веру в конечную победу народа? Композиторы обращаются к художественным шифрам, криптограммам, аллегориям, используют цитаты из хорошо знакомых чехам произведений с ярко выраженной патриотической тематикой<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Так, в фанфарах к траурному акту у гроба Сметаны Отакар Еремиаш использовал музыкальную цитату из оперы «Бранденбургцы в Чехии», в тексте которой стояло: «Я твердо верю в нашу свободу»; многие сочинения включают в себя старинные песнопения, в частности святовацлавский хорал, гуситские песни, которые воспринимались слушателями как акт сопротивления и непокорности властям.

Массовый поворот чешских композиторов к симфонии в эти годы не случаен. В отличие от камерных произведений — поэм, фантазий, маршей и хоров, как правило раскрывающих один образ, одно настроение, симфония, со свойственной ей масштабностью и диалектичностью формы, способностью к широким обобщениям в передаче разносторонних явлений, была для них жанром, более других способным воплотить сложные жизненные проблемы того времени.

Свои первые симфонии создают Ян Гануш, Ян Капр, Вацлав Добиаш, Ян Сайдел, Болеслав Вомачка. Продолжают работу в этом жанре Эмиль Аксман (пятая и шестая симфонии), Эрвин Шульгоф (пятая, шестая, седьмая, восьмая), Вит Неедлы (третья), Ярослав Доубрава (вторая), Витезслав Новак («Майская»), Вилем Петржелка (четвертая) и другие.

С конца 30 — начала 40-х годов особенно усиливается внимание к программному симфонизму. В этом отношении показательно творчество одного из первых учеников Витезслава Новака — Эмиля Аксмана (1887—1949). Все шесть его симфоний, созданные на протяжении пятнадцати лет (1926—1942), имеют программные заголовки: первая симфония — «Трагическая», вторая — «Веселая», третья — «Весенняя», четвертая — «Героическая», пятая — «Дифирамбы», шестая — «Патриотическая», посвященная «недождавшимся мученикам».

Наиболее интересны две последние симфонии. Они впечатляют своей строгостью, сдержанностью лирического высказывания, мужественностью героики. Целостность цикла, убедительная логика образного развития создаются тематическими арками, интонационным родством музыкального материала, приемами оркестровки. Особенно ярко это выражено в шестой симфонии, в коде финала которой — победном марше — линейно соединяются темы крайних частей цикла:



Слитность разделов формы, протяженность построений нередко достигаются композитором с помощью имитационных форм (каноны в побочных партиях крайних частей пятой симфонии, ее вторая часть, финал шестой симфонии). В симфониях Аксмана отчетливо проявляется его ориентация на народные танцевальные, песенные



жанры. В преломлении народных элементов, ритмических, ладовых особенностей композитор наиболее близок Яначку.

Симфонии Аксмана — это лишь часть программных симфоний, число которых заметно возрастает в военные годы. Среди них «Красноармейская симфония» Йозефа Станислава, «Майская симфония» Витезслава Новака, «Симфония мира» Далибора Вачкаря, «Сталинградская симфония» Ярослава Дубравы, «Победная симфония» Вилема Петржелки, «Чешская героика» Болеслава Вомачки. В драматургии всех этих сочинений немало общего. Рисуя картины ужасов военных лет, оплакивая павших, авторы дают своим произведениям одну направленность развития — к завоеванию и утверждению победы в финале.

Глубокая убежденность в близкой победе и освобождении народов от фашизма выражена в «Майской симфонии» В. Новака (1943). Подобно «Осенней симфонии», она включает вокальное начало и также трехчастна. Первая ее часть написана на стихотворение из поэмы чешского поэта начала XIX века Карла Гинка Махи «Май», вторая часть — на стихотворение Витезслава Галика из цикла «Среди природы». Музыка обеих частей передает радостные чувства, прилив новых сил, вызванный пробуждением природы, наступлением весны. Романтический строй музыки, включающий элементы импрессионизма, как и в «Осенней симфонии», сочетается здесь со сложными, но архитектурно строгими формами. Показательна в этом отношении вторая часть — тройная fuga:

16

1-я тема

*Pochettino meno, comodo*

Fl *mf* *f*

V-ni *pp*

2-я тема

V-ni *p*

V-no solo *espr.*

V-ni div. *mf* *f*

3-я тема

Финал, написанный на специально сочиненный для него текст Франтишка Бранислава, превращен в грандиозную симфоническую фреску, прославляющую стойкость народа, перенесшего тяжкие испытания, но не склонившего головы перед врагом. В этой части Новак использует несколько цитат: волжскую бурлацкую песню «Эй, ухнем», чешский национальный гимн для выражения мощи народных сил и нацистский гимн для характеристики врага.

Тонким живописным зарисовкам первых двух частей здесь противопоставляется броская техника письма, яркие контрастные образные сопоставления, приводящие к апофеозу — победному маршу, в котором звучит чешский национальный гимн и русская песня как символ дружбы и братства двух народов.

Показательна для этого времени и вторая симфония Ярослава Дубравы (1943—1944). Она монотематична; ее тема представляет собой криптограмму героического города на Волге — Сталинграда. Сама симфония не рисует картину сталинградской битвы, в ней отсутствуют какие-либо моменты изобразительности. Лишь инструментовка (звучание лейттемы у трех труб) вызывает определенные ассоциации с боевыми позывными сигналами. Исполнение симфонии в феврале 1944 года явилось своего рода откликом на решительные победы советских войск на всех фронтах.

## 5

Наступил май 1945 года, а с ним пришла и долгожданная победа над фашистской Германией, принесшая странам Европы, в том числе и Чехословакии, свободу. Постепенно нормализуется жизнь страны. Последовательная демократизация общественной жизни создает благоприятные условия для развития культуры и искусства. Организуются новые оркестровые коллективы, открываются высшие учебные заведения в Праге, в Брно и в Братиславе, развиваются культурные отношения с Советским Союзом и другими странами. Все это способствует росту творческих сил, расширению тематики художественных произведений. Активный интерес композиторы проявляют и к жанру симфонии. Среди них — Павел Боржковец, Ярослав Ржидкий, Иша Крейчи, Ян Капр, Ян Гануш, Эмиль Глобил и другие. Однако далеко не все произведения этих композиторов стоят на одинаково высоком художественном уровне. Яркость, оригинальность замысла подменяется подчас высокой техникой письма, отличной школой, выучкой. Истинно же самобытными симфониями этих лет, обогатившими национальное и мировое искусство, являются симфонии Богуслава Мартину (1890—1959).

Несмотря на то, что в военные и послевоенные годы композитор жил за границей, его творчество остается неразрывно связан-

ным с Родиной, ее национальными традициями. «Художник, и в особенности музыкант, всегда имеет возможность не только повествовать всему миру о своем народе, но и в творчестве возвратиться домой, ...для звуков музыки и любви к родине даже самое большое расстояние не является препятствием», — писал композитор<sup>24</sup>.

К жанру симфонии Мартину обратился будучи уже зрелым художником — в возрасте пятидесяти двух лет. Успех первой симфонии вселил уверенность в композитора, считавшего себя прежде недостаточно подготовленным для такого сложного жанра. В течение последующих одиннадцати лет Мартину создает подряд еще пять симфоний. Вторая симфония и симфоническая пьеса «Памятник Лидице» явились выражением возмущения и гнева художника зверствами фашизма. Еще теснее с событиями военных лет связана третья симфония, которую сам композитор считал большой своей удачей: «Третья симфония моя гордость. Она трагична по содержанию: когда я ее писал, я чувствовал боль за родину»<sup>25</sup>.

В момент освобождения Чехии Мартину заканчивал свою четвертую симфонию, а через год, в 1946 году, завершил пятую, посвятив ее Чешской филармонии. Композитор строил планы своего возвращения на родину, которым, к сожалению, не суждено было осуществиться. Последняя, шестая симфония была написана в 1953 году. Ее название — «Симфонические фантазии» — раскрывает специфику понимания Мартину не только самого жанра симфонии, но и смысла художественного творчества, который композитор видит в служении прекрасному, в воспевании эстетических и этических ценностей искусства.

Симфония написана в свободной фантазийной манере, недаром сам Мартину назвал ее сочинением «без формы»<sup>26</sup>. Несмотря на это в первой части цикла автор придерживается классической сонатной структуры и создает цельную и законченную форму путем оа́ймления ее энергичного и стремительного основного раздела более спокойными вступлением и заключением. Темы же первой части не содержат самостоятельной, отчетливо выделяющейся мелодии, они своеобразно преломляют в себе общие формы движения, свойственные активным, действительно развивающимся темам концерто-гроссо.

Обращает на себя внимание одна из ярких стилистических особенностей письма композитора: красочные сопоставления, «вспышки» разнообразных тембровых сочетаний, оркестровые «блики», напоминающие игру светотеней. Таково начало первой части с его мерцающим фоном, подобным озвученной картине космогонии:

---

<sup>24</sup> Цит. по кн.: Мигуле Ярослав. Богуслав Мартину. Прага, 1966, с. 31.

<sup>25</sup> Цит. по кн.: Šafránek M. Bohuslav Martinů. Leben und Werk. Praha, 1966, S. 307.

<sup>26</sup> Гаврилова Н. Богуслав Мартину. М., 1974, с. 165.

17

Lento

con sord.

1 Solo

V-ni

2 Solo

V-la

C-b.

p

Постепенно вырисовывающийся на этом фоне гармонический комплекс — аккордовое, хорального типа многоголосие — воспринимается как поворот в сторону более четких и реальных образов, явно связанных с народной основой:

18

Poco meno

Archi espr.

Выражением личного, субъективного начала воспринимается речитативная импровизация у солирующих инструментов (сначала у флейты, затем у альта и т. д.); она состоит из декламационных фраз, строящихся из интонационно кратких, часто повторяющихся попевок:

19

Andante

V-no solo

Fl.

Весь этот тематизм получает развитие в двух других частях симфонии. Так, быстрая вторая часть почти полностью строится на материале, близком фону из первой части.

Звучание его здесь то принимает характер хаотического блуждания, то, подобно рассеивающемуся свету, растворяется, становясь едва уловимым. Два других образа первой части особенно рельефно развиваются в финале симфонии. Цельность цикла, помимо этого, обеспечивается с помощью сквозного развития лейт-

мотива (по всей вероятности, преднамеренно взятого из «Реквиема» Дворжака), которому отводится отнюдь не эпизодическая, а ведущая роль.

Хотя композитор не прибегает к цитированию подлинных народных напевов, музыка многих страниц симфонии носит ярко выраженный национальный характер. Элементы чисто славянской культуры особенно отчетливо проявляются в гармонии ряда эпизодов, в той плагальности, которая так свойственна и чешской и моравской песне. Несмотря на сложный язык, Мартину довольно часто употребляет простые аккорды — мажорные и минорные трезвучия. Они чаще всего располагаются в каденциях, проясняя сложную многоплановую фактуру.

В целом «Симфонические фантазии», как, впрочем, и другие симфонии Мартину, отличаются множеством интересных особенностей и черт, некоторые из которых получают широкое развитие в творчестве чешских композиторов на современном этапе. Так, отдельные приемы фоновой техники Мартину легли в основу разработанного Яном Капром метода констант, который в свою очередь нашел преломление в его шестой и седьмой симфониях. Эта же техника в какой-то мере послужила отправной точкой к возникновению так называемой музыки тембров.

Широкое распространение получил и лейтмотив «Симфонических фантазий», пронизывающий, кстати, и другие сочинения Мартину. В силу своей внутренней напряженности, которая достигается остро диссонантными полутоновыми ходами, в силу пропорциональной, симметричной структуры он стал важной строительной ячейкой многих произведений конца 50 — начала 60-х годов, в частности симфоний Яна Гануша, Ярослава Дубравы, Милослава Кабелача.

Большая часть симфоний середины 50-х годов находится, однако, в русле классических традиций, и прежде всего традиций и эстетики дворжаковского школы. Из старейших представителей дворжаковского направления в чешской инструментальной музыке выделяется прежде всего Ярослав Ржидкий (1897—1956). Его симфоническое творчество, включающее две симфониетты и семь симфоний, отличают яркое проявление элементов чешской национальной культуры, широкое, эпическое воплощение содержания, обстоятельное развитие тематизма, которое приводит к образованию крупных по величине «массивов».

Седьмая симфония Ржидкого (fis-moll, 1956) принадлежит к лучшим произведениям современной симфонической музыки. Образы симфонии, характер музыки отличаются серьезностью и значительностью, они захватывают слушателя психологической глубиной, ясностью и строгостью изложения. Произведение выдержано в классическом духе, оно имеет традиционный четырехчастный цикл и свойственные классической симфонии четкий тональный план, тип тематизма, среди приемов развития которого большая роль отведена полифонии.

Иное, по сравнению с Ржидким, преломление классических традиций демонстрируют возникшие в середине 50-х годов вторая и третья симфонии Иши Крейчи (1904—1968). Как и последняя, четвертая симфония (1965), они принадлежат к особой ветви симфонизма — неоклассицизму, отдельные проявления которого имеются, в частности, в творчестве Мартину. Симфонии Крейчи отличаются изяществом письма, лаконичностью выражения, стройностью, пропорциональностью форм. Ясно очерченные структуры тем, их строгая ритмическая организация, использование характерных для Гайдна и Моцарта оборотов, кадансов, особое обаяние, красочность, которые вносят неожиданные тональные повороты и сдвиги, внезапные ладовые сопоставления, — говорят о тонком искусстве стилизации, великолепном «ювелирном» мастерстве, умении внести новое дыхание в изящный стиль венской классической школы. Таковы темы третьей симфонии Крейчи:

20

[Allegro molto quasi presto] Scherzino

tr

Fl.  
Picc.  
Ob. I  
Fag. I, II

tr

21

Allegro V-ni I, II V-le

Крейчи. 3-я симфония, I часть

Сравнивая симфонии 40-х и 50-х годов, можно заметить, что броский, плакатный стиль письма 40-х годов уступает место в 50-е годы иному стилю, в котором большое значение приобретают полифонические формы, многоплановость фактуры, что связано с новым содержанием творчества послевоенных лет, вниманием художников к серьезным психологическим проблемам, осмыслением трагедии военных лет.

В конце 50-х годов в чешской музыке появляется целый ряд симфоний драматического и даже трагедийного содержания. Это третья и отчасти четвертая симфонии Яна Гануша. Если третья — симфония гнева и скорби — заключает в себе позитивную веру в жизнь, в совесть и разум людей, то четвертая, также посвященная судьбам человечества, передает в финале самый процесс борьбы здоровых человеческих сил, активно выступивших против всего, что мешает им спокойно крепнуть и развиваться.

Согласно замыслу, композитор пересматривает строение симфонического цикла: первая часть приобретает характер вступления, вторая — «злого скерцо», третья — небольшой эпизод покоя перед наиболее действенным и энергичным финалом, написанным в форме сонатного *allegro*. Его динамичность усиливается реминисценциями из двух первых частей симфонии, которые придают всему сочинению стройность и завершенность.

Своеобразна форма и третьей симфонии, финал которой представляет собой самостоятельный цикл, включающий пассакалию, фугу и хорал. Восприятие этого «цикла внутри цикла» подготавливается полифонической разработкой тематизма в предыдущих частях.

Близка по своему содержанию симфониям Гануша третья, последняя симфония Ярослава Дубравы (1909—1960). Это произведение повествует о нерасторжимости судеб отдельного человека и всего человечества, об ответственности каждого за судьбу и жизнь других людей. В качестве эпиграфа ему предпосланы слова английского поэта XVII века Джона Донна: «Смерть каждого человека умалет и меня, ибо я един со всем человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе».

Одновременно с симфониями драматического содержания в конце 50-х годов появляются сочинения, воспевающие радость жизни, победу доброго, положительного начала, разума, воли человека. Среди них вторая симфония Павла Боржковца, первая симфония Сватоплука Гавелки, пятая («Олимпийская») симфония Яна Капра. Эти произведения, как и симфонии драматического характера, утверждают реалистические позиции в искусстве сегодняшней Чехословакии, развивают ее национальные традиции<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Более подробно о симфониях 50—60-х годов см. в работе, принадлежащей автору данной статьи: Современная чешская симфония. — В кн.: Из истории музыки социалистических стран Европы. М., 1975.

Связь тематизма с современными бытовыми жанрами, их интонациями и ритмами (главные темы первой части и финала), а также с хоралами, старинными чешскими песнопениями (побочная партия первой части, трио из второй части и т. д.), характерная для второй симфонии Боржковца, определяется ее содержанием, обращенным, с одной стороны, в настоящее время, а с другой стороны, в прошлое страны.

Большой интерес представляет драматургия этого произведения, и прежде всего форма первой части. Традиционное соотношение используемых здесь жанров — героического марша и сурового хорала — не вызывает сомнения в том, что первый лежит в основе главной темы, а второй — побочной. Однако симфония начинается с хорала и лишь затем, на его основе, на основе прошлого и «традиций», формируется героический образ современности. Появлению собственно темы главной партии предшествует длительный этап ее становления, в процессе которого намечаются образный строй, жанровые признаки темы, оттачиваются ритмическая организация, рельефность мелодического рисунка; в непрерывных тональных блужданиях проясняется главный устойчивый центр. Реприза сонатного *allegro* восстанавливает естественное последование главной партии и за ней побочной. Начинается она неожиданно, сразу с проведения темы, без предшествующего ей материала «становления». Разработка строится целиком на материале побочной партии, что вносит в сонатность черты другой формы — двойной трехчастной (A B A B<sup>1</sup> A).

Весьма показательна для творческих устремлений композиторов в 50—60-е годы и первая симфония Сватоплука Гавелки. Работа композитора в области фольклористики, раскрывшая перед ним мир красоты народной песни, отразилась на музыкальном языке симфонии и привела к созданию целой группы тем, интонационно близких народным напевам, наигрышам. Особенно выделяется побочная партия первой части симфонии, в которой один за другим звучат три пасторальных напева. Свободное метрическое строение, сложная ритмическая организация, прихотливый по узору мелодический рисунок, ладовая переменность — вот далеко не все отличительные свойства этих тем, которые роднят их с моравской песней и вносят в музыку симфонии свежий национальный колорит:





В первой части можно видеть и иной подход к народным мелодиям — переинтонирование широко известного веселого танца «Levá požka» в тему, полную гротеска и сарказма. Используя лишь начальное построение народной мелодии, композитор, подобно тому, как это делал Яначек, подчеркивает, усиливает в ней акцентность, переносит ее из мажора в минор, существенно меняет структуру, урезая шеститакт до трех с половиной тактов.

Пульс народной жизни, дыхание Моравии наполняют музыку второй симфонии Мирослава Райхла. Ее вторая часть, скерцо, имеет переменный размер и метрическую основу чешского народного танца матеника. Яркий национальный колорит отличает и некоторые сочинения последних лет, в частности симфонию для малого оркестра (1971) Любомира Железного, музыка которой как бы пронизана единым нервом, она внутренне импульсивна, активна. Связь с народным музыкальным творчеством прослеживается и в ряде других произведений современных симфонистов; оно питает их творчество здоровыми, живительными соками.

В настоящее время не прекращаются поиски новых выразительных средств музыкального языка, новой художественной формы. Композиторы обращаются к алеаторике, коллажу, полистиликтике, вводят в симфонический оркестр магнитофонные записи (Франтишек Эммерт в симфонии «Космические колокола», 1972; Павел Слезак во второй симфонии, 1972; Милослав Штедрнь в симфонии «Коло», 1972, и т. д.). Однако творческие искания большинства чешских композиторов сочетаются с верностью лучшим традициям национальной и мировой музыкальной культуры, с прочной опорой на народное искусство. Видимо, сам жанр симфонии не соответствует тем позициям, на которых стоят различного рода «экспериментаторы», последовательные сторонники сонорной, конкретной музыки. В свое время Б. В. Асафьев писал о симфонии: «Эта форма не допускает притворств, ибо в ней так властно и мудро действуют законы диалектики, что непременно объективизирует содержание сознания композитора-симфониста»<sup>28</sup>.

На протяжении последних двух десятилетий жанр симфонии претерпел известные изменения. Имеются в виду те его разновидности, которые явились результатом сближения симфоний с оперой, ораторией, кантатой, инструментальным концертом, балетом. Это вокальная, концертная, хореографическая симфония.

Среди чешских симфоний, в которых пение органично соединяется с непрерывным симфоническим развитием, заслуженный успех выпал на долю «Вокальной симфонии» Владимира Соммера (1958). Трехчастный цикл этого произведения, в котором использованы тексты Кафки, Достоевского, Павезе, написан для смешанного хора, меццо-сопрано, чтеца и большого симфонического оркестра. Различные по сюжету части симфонии выражают одну мысль — предостережение людей от жестокости, зла, новых бед.

<sup>28</sup> Асафьев Б. В. Симфония. — Избр. соч. В 5-ти т., т. 5. М., 1957, с. 79.

Несомненный интерес представляет и «Вокальная симфония» Владимира Шестака (1961). Этот компактный пятичастный цикл с реминисценцией темы первой части (Интродукция) в финале — истинно хоровая симфония. В каждой части сочинения звучат строки из стихотворений чешской поэтессы Я. Урбанковой, также различные по содержанию, но подчиненные одной цели — прославить тех, кто через победы и поражения претворяет в жизнь мечту человека о мире.

К числу вокальных симфоний относятся также третья симфония Йиржи Валека (1965), третья симфония Зденка Лукаша (1966), монодрама о любви — вторая симфония Иваны Лоудовой (1970).

Интерес к старине, воскрешение, в частности, формы концерто-гроссо, а также огромная популярность концертных произведений Мартину предопределили внимание современных чешских композиторов к жанру концертной симфонии. Начиная с середины 50-х годов концертные симфонии создают Йозеф Богач, Милослав Иштван, Ян Гануш, Яромир Подешва, Владимир Соммер и другие. Правда, нередко равновесие черт симфонии и концерта нарушается в пользу одного или другого жанра. Но немало и примеров их органичного сочетания («Концертная симфония» Гануша, два последних симфонических цикла Соммера).

Жанр хореографической симфонии для чехов сравнительно нов. Наибольшей известностью пользуются два сочинения 60-х годов. Первое принадлежит Честмиру Грегору и хореографу Павлу Шмоку: это пятичастный цикл под названием «Головокружение», написанный на современный вариант сюжета «Отелло». Второе — хореографическая симфония «Пирр» Сватоплука Гавелки в сценической постановке Любоша Огоуна.

Возникновение новых жанровых разновидностей симфонии свидетельствует о ее глубоких потенциальных возможностях к дальнейшему развитию. Вместе с тем не вызывает сомнений то, что симфонию в ее основном виде ждет долгая, большая жизнь. Не может стать ненужным, устареть жанр, способный в широкой, философски обобщенной форме рассказать о содержании эпохи, показать многогранный и богатый мир человеческих чувств, передать все то новое, что входит в нашу жизнь.

О. ФАДЕЕВА

## Камерно-инструментальная музыка Джордже Энеску

Область камерно-инструментальной музыки издавна приобрела для композиторов значение своеобразной творческой лаборатории, в которой они вели интенсивные поиски новых стилей, форм, средств языка. Так рассматривали камерно-инструментальные жанры Моцарт и Бетховен, такую же функцию выполняет камерный ансамбль и в творчестве композиторов XX века — Бартока, Хиндемита, Шостаковича.

Однако в музыке XX века с ее общим тяготением к разработке нового значения камерного начала, как более гибкого, подвижного, легко трансформирующегося, резко возросло. Область камерной музыки расширилась и включила в себя жанры, ранее считавшиеся крупными. Так появились камерные оперы и оратории, симфонии и кантаты. Не ушла из поля зрения современных композиторов и традиционная ансамблевая музыка — дуэты, трио, квартеты и т. д.

Камерно-инструментальная музыка занимает важное место и в тех национальных музыкальных культурах, чье развитие началось уже во второй половине XIX века. На этих жанрах композиторы постигают устоявшиеся приемы техники, особенности формы, закрепляют характерные черты собственного стиля.

В румынском музыкальном искусстве интерес к камерно-инструментальным жанрам зародился именно в тот период, когда стала складываться национальная композиторская школа (то есть со второй половины XIX века). И хотя господствующее положение в творчестве первых ее представителей занимали музыкально-сценические жанры (водевили, оперетты), а также увертюры на народные темы, отдельные композиторы, такие как Джордже Штэфэнеску, Константин Димитреску, Чиприан Порумбеску, создали камерные ансамбли для разных составов. Стиль этих сочинений вряд ли можно назвать оригинальным. Композиторы осваивали в них классические западноевропейские традиции. Не обладая яркой самобытной индивидуальностью, авторы первых ансамблей часто становились на позиции простого подражания классике.

Новый этап развития камерно-инструментальной музыки в Румынии начинается в конце XIX века. Он связан с именем вели-

кого румынского музыканта, классика национальной культуры Джордже Энеску (1881—1955).

Творческое наследие Энеску отличается широким жанровым диапазоном — от оперы и симфонии до песни и фортепианной сюиты. Однако преобладает в нем камерная инструментальная музыка. Ансамбли, скрипичные и фортепианные произведения композитор писал на протяжении всей своей жизни: первое и последнее его сочинения (скрипичная соната ор. 2, 1897, и «Камерная симфония» для двенадцати инструментов ор. 33, 1954) разделяют почти шесть десятилетий<sup>1</sup>. За этот период Энеску прошел большой путь: из приверженца романтизма он превратился в самобытного национального композитора, яркого выразителя основных тенденций музыки XX века, и прежде всего одной, важнейшей из них — фольклористской, а его последнее произведение ознаменовало собой рождение нового, во многом более интересного и смелого языка.

В камерно-инструментальной музыке Энеску соприкасался с творчеством различных композиторов, но это не помешало ему создать свой оригинальный стиль, в котором синтезировались национальная основа — образы, жанры, интонации, лады, ритмы — и западноевропейские традиции (преимущественно французские).

Камерные произведения композитора охватывают почти все жанры: им написаны струнные и фортепианные квартеты и трио, фортепианный квинтет, струнный октет и децимет для духовых инструментов, камерная симфония, три сонаты и сюита «Впечатления детства» для скрипки с фортепиано, фортепианные сонаты и сюиты. В каждом из этих сочинений раскрываются различные стороны дарования Энеску, каждое вносит дополнительные штрихи в его творческий облик. Так, в ранних скрипичных сонатах он предстает как продолжатель традиций немецких романтиков, и в частности Брамса, в поздних скрипичных произведениях он тесно связан с импрессионизмом. В то же время именно в скрипичной музыке Энеску глубже всего выразились национальные основы его стиля. В фортепианных сочинениях наряду с импрессионистской красочностью выявляется лирико-романтическая стихия, роднящая Энеску с композиторами русской школы начала XX века. В больших ансамблях ярче выражены современные черты его мышления.

---

<sup>1</sup> В последние годы как в Румынии, так и в Советском Союзе было опубликовано немало исследований, посвященных творчеству Энеску. Среди них — труд коллектива авторов бухарестского Института истории искусств «George Enescu», vol. 1—2 (Bucuresti, 1971), монография Б. Котлярова «Джордже Энеску» (М., 1970), а также статьи Р. Лейтес «„Эдип“, опера Энеску» (в кн.: Музыка и современность, в. 6. М., 1969) и «Оперная эстетика Джордже Энеску» (в кн.: Из истории музыки социалистических стран Европы. М., 1975). Однако камерно-инструментальное творчество композитора специально не рассматривалось. Данная работа является первой попыткой обобщить и сформулировать особенности камерной музыки Энеску.

Произведения для скрипки — важная страница творчества Энеску. И хотя количественно они составляют только десятую часть наследия композитора (всего четыре опуса), с точки зрения эволюции стиля они наиболее интересны.

В скрипичной музыке Энеску особенно привлекал жанр сонаты, и именно на примере скрипичных сонат легко проследить эту эволюцию вплоть до 30-х годов, то есть почти до начала последнего периода его творчества<sup>2</sup>. Это связано с тем, что в скрипичных сонатах Энеску испытал значительно меньше влияний, чем, скажем, в фортепианной музыке, здесь ярче выявились национальная румынская природа творчества композитора, неразрывная связь его исполнительского и композиторского мастерства.

Энеску был одним из выдающихся скрипачей своего времени; виртуоз, тонко чувствующий все выразительные возможности инструмента, он прекрасно владел и специфически народными приемами игры, искусством импровизации. Многие особенности его скрипичной техники, начиная от манеры извлечения звука (сочного, с усиленной вибрацией) и способа ведения смычки (с мелкими штрихами) и кончая отдельными деталями фразировки и интонирования, коренятся в лэутарском искусстве. Следует отметить использование характерных интонаций нетемперированного скрипичного строя. Появление в некоторых сочинениях Энеску нетемперированных интервалов — четвертитона или тричетвертитона — никак не связано с опытами Алоиза Хабы<sup>3</sup>. Эти интонации проникли в сочинения Энеску из народной музыки — из дойн и импровизаций.

Будучи не только скрипачом, но и пианистом, нередко выступавшим с крупнейшими скрипачами мира (с Менухиным, Тибо), Энеску уделял огромное внимание партии фортепиано. Она превышает функцию сопровождения, играя роль равную, а иногда и более важную, чем партия скрипки. Композитор называл свои скрипичные сонаты «сонатами для фортепиано и скрипки», подчеркивая тем самым то большое выразительное значение, которое принадлежит в них фортепиано.

<sup>2</sup> Творческий путь Энеску обычно подразделяют на три периода: ранний, период становления стиля (90-е годы XIX века — начало 20-х годов XX века), центральный, период зрелости (20—30-е годы) и, наконец, поздний период (конец 30-х — начало 50-х годов). С каждым из указанных периодов связано появление крупных сочинений, обобщающих стиль автора. В первые годы творчества такими явились вторая и третья симфонии, в годы зрелости — опера «Эдип» и третья скрипичная соната, в последние годы — симфоническая поэма «Vox Maris» и «Камерная симфония».

<sup>3</sup> Чешский композитор Алоиз Хаба (1893—1973) в начале 20-х годов выступил с обоснованием системы строя, согласно которой октава разделялась на 24 равных интервала. В творческой практике Энеску четвертитоновая система появилась почти одновременно или даже несколько раньше, чем она была теоретически осмыслена Хабой.

Скрипичная музыка Энеску, как было сказано выше,—наиболее национальная по характеру и средствам воплощения область творчества композитора. Однако определилась эта черта стиля не сразу.

Первая скрипичная соната (D-dur op. 2), относящаяся к 1897 году, достаточно ясно обнаруживает связи с немецким романтизмом, в частности с Шубертом и особенно с Брамсом. Стиль Брамса, бывшего для Энеску кумиром, наложил особый отпечаток на все творчество молодого композитора. Влияние это заметно не только в сонате D-dur, но и в ряде других сочинений Энеску конца 1890-х — начала 1900-х годов: во второй скрипичной сонате, в струнном октете, позже — в квартете Es-dur. Однако в первой сонате романтические черты выражены более непосредственно. Они проявляются не только в общем эмоциональном тоне сочинения, но и в использовании традиционно романтических образов и жанров, в характере тематизма, в некоторых особенностях композиции отдельных частей цикла и гармонического языка. Воздействие Шуберта и Брамса в первой скрипичной сонате неразрывно связано с обращением к немецко-австрийской песенности, романтической балладности. Здесь выявляются и драматургические закономерности романтической песенной сонаты, основанной на экспонировании трех законченных контрастных тем-образов, одна из которых опирается на «валторновые», «золотые» ходы, столь характерные для образов лесной романтики в немецкой музыке.



Вторая скрипичная соната (f-moll op. 6), написанная два года спустя после первой (1899), продемонстрировала художественный рост Энеску. И хотя в ней, как и в первой сонате, все еще сильны немецкие романтические традиции, собственный голос композитора зазвучал здесь гораздо ярче. Уже самый тематизм свидетельствует о большей зрелости автора: он серьезнее и значительнее по мысли, обладает глубокой выразительностью, лишен прямых воздействий немецко-австрийской бытовой музыки. Лирическое настроение, окрашивающее эту сонату, проявляется многооб-

разно: то с оттенком эпичности или патетики, то в связи с выражением внутренних переживаний или под впечатлением картин родной природы.

В драматургии цикла наблюдается характерная для романтизма тенденция к тематическому объединению частей: финал превращен в своеобразную тематическую репризу цикла. Такая трактовка финала — явление типичное и для других сонатных циклов Энеску (струнный октет, третья фортепианная соната).

В композиции отдельных частей цикла проявляется индивидуальная манера композитора. Хотя структура их несравненно более четкая по сравнению с поздними произведениями Энеску, здесь уже заметны элементы свободной текучести формы, отсутствие в сонатном *allegro* разработки, которая заменена вариантным развитием тематизма в экспозиции и репризе, то есть те качества, которые последовательно выражены в произведениях более позднего времени.

В сонате *f-moll* ярче, чем в других сочинениях этого периода, воплотился народно-национальный характер. Особенно показательна в этом отношении медленная часть цикла: фольклорная основа главной темы, особенности ее мелодики и ладовой структуры позволили многим исследователям увидеть в этой музыке одно из первых обращений Энеску к народно-национальному искусству<sup>4</sup>. Многообразно представлены в сонате и народные приемы музицирования, заимствованные из лэутарских импровизаций: это и мелкие штрихи смычка, и усиленная вибрация, и *portamento* с *glissando*.

Но, несмотря на широко представленную специфически фольклорную манеру исполнения, на народный характер некоторых тем, — общий дух этого сочинения еще нельзя назвать подлинно румынским. Это скорее «островки» народного искусства, вкрапленные в эмоциональный и звуковой строй немецкой романтической сонаты.

О романтических традициях, идущих от сонат Шумана и Брамса, особенно отчетливо говорит первая часть. Образная и эмоциональная насыщенность ее повлекли за собой тематическую разветвленность. Однако при всей своей многотемности первая часть — целостный динамический поток, в котором все темы интонационно связаны между собой и свободно перерастают одна в другую. Такая структура сонатного *allegro*, разворачивающегося словно на едином дыхании, часто встречается в романтической музыке. Важное образное и структурное значение имеет здесь развитие фактуры, ее уплотнение, переход от одного вида к другому: от унисона к широко распетой мелодии на фоне фигураций, затем к аккордам, снова к распетой теме.

Типична для романтического облика сонаты лирико-эпическая тема главной партии. Дух Брамса царит здесь. Его влияние чув-

---

<sup>4</sup> См. об этом: Котляров Б. Джордже Энеску, с. 26.

ствуется в размеренных унисонах мелодии, в спокойно-величавом ритме. Невольно вспоминается начало «балладного» интермеццо Брамса *cis-moll* op. 117.

2a

*Assez mouvementé* (♩ = 72)

*pp* *Assez mouvementé* (♩ = 72)

*pp lié*

6

*Andante con moto*

*molto p e sotto voce sempre*

Темы роднит характер свободного, широкого эпического сказа. Вместе с тем романтическая патетика, присущая теме главной партии, постепенно все более уступает место народно-жанровому элементу в процессе ее развития в цикле. В финале она превращается в тему в румынском духе (побочная партия). Сухо звучат «цимбальные» аккорды сопровождения, и на их фоне — сочная, насыщенная вибрацией, свободно льющаяся мелодия скрипки:



[Vif]  $\text{♩} = 120$   
*v très vibrant et à plein son*

*f*

[Vif]  $\text{♩} = 120$

*p*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

В заключительной партии тема приобретает характер народной пляски благодаря четко ритмованному сопровождению (ритмическое оstinato аккордов).

Энеску считал вторую скрипичную сонату значительным шагом на своем творческом пути. «... Начиная с этой сонаты я стал самим собой... Я начал ходить самостоятельно», — писал он<sup>5</sup>. Сона-

<sup>5</sup> Энеску Джордже. Воспоминания. М.—Л., 1966, с. 80.

та особенно интересна и значительна тем, что в ней (впервые у Энеску) проявилось отношение композитора к румынскому фольклору, его стремление передать специфику национального характера с его переходами от меланхолии и тоски к безудержному взрывчатому веселью. Для композитора и впредь, в более зрелых произведениях, важной и существенной осталась не столько интонационная близость к народным напевам, сколько эмоциональное проникновение в народный дух.

Наиболее ярко эта особенность выражена в третьей сонате для скрипки с фортепиано (a-moll op. 25). Написанная в 1926 году, соната принадлежит к произведениям зрелого периода. Обращает на себя внимание значительная эволюция стиля композитора, происшедшая за период между второй скрипичной сонатой и третьей. Присущая ранним сонатам связь с немецкими романтическими традициями и прямое воздействие Шуберта, Шумана и Брамса сменяются в последней сонате свободной рапсодической манерой письма и прочной опорой музыкального языка на национальный фольклор. В ранних сонатах национальная характеристика нигде не становилась определяющим фактором, она проявлялась лишь как дополняющий штрих и потому не противоречила классической структуре произведения. Здесь же самый характер тематизма, его типично румынская образность определили тип развития, тип формы, отличные от ранних сонат. Энеску дал сонате подзаголовок: «В румынском народном характере». До третьей сонаты в камерном творчестве композитора не было сочинения, стиль которого можно было бы определить как «румынский народный». Впервые он создал произведение, насквозь проникнутое национальным духом без цитирования подлинных народных мелодий (как это было в оркестровых «Румынской поэме» op. 1 и в «Румынских рапсодиях» op. 11).

В третьей сонате сочетаются меланхолическое настроение, присущее народным напевам, с пейзажной образностью, эмоциональная яркость выражения с тончайшей колористической звукописью.

В Румынии издавна сложились свои национальные традиции музицирования, импровизаций. Искусство румынских скрипачей-лэутаров неповторимо, оно порождено народным темпераментом, в котором слились и печаль, и порывы страсти, и буйное, огненное веселье. В их наигрышах выражаются задушевный лиризм и драматическая патетика, широко используются звукописно-колористические средства. Некоторые специфические приемы лэутарской техники, в том числе усиленная вибрация, глубокое portato левой руки, игра тембров при сопоставлении различных регистров инструмента, частое применение мелизматике и, прежде всего, особо выразительная, певучая манера звукоизвлечения, проникли в профессиональную музыку. Эти особенности народного скрипичного искусства вместе с оригинальным жанром

румынского фольклора — дойной — оказали наибольшее воздействие на стиль и структуру сочинений Энеску.

Для румынских и молдавских инструментальных дойн характерна двухчастная композиция, возникающая на основе яркого жанрового и темпового контраста: неторопливой импровизации и стремительной пляски. Подобный контраст лежит в основе экспозиции первой части (главная и побочная партии), между ее импровизационной разработкой и танцевальной репризой. Все течение цикла — от умеренного темпа к быстрому — и особенно соотношение второй и третьей частей сонаты также образуют подобие контрастной двухчастной композиции дойны. И хотя форму каждой части цикла можно условно рассматривать в рамках классических структур (сонатной формы или трехчастной), более важным представляется распосидичность формы, то свободное непрерывное «перетекание» интонаций, «сплетение» кратких мелодических попевок, которые присущи народным импровизациям. Сам Энеску утверждал: «Музыкальная форма, подходящая для румынской музыки, это распосидическая форма. Лист может нам служить примером»<sup>6</sup>.

Связи с народными жанрами, разумеется, не ограничиваются структурными признаками. От импровизационной первой части дойны, от наигрышей лэутаров ведет свое начало тематизм произведения. Изощренная, обильно украшенная мелизмами мелодика с опорой на дважды гармонический лад, мозаичное плетение кратких интонаций, их бесконечное вариантное развитие — все это коренится в народной музыке Румынии. Свободный, гибкий ритмический рисунок, изобилующий синкопами и контрастами группировок, происходит от импровизационного *rubato* народных мелодий.

Широко представлены в сонате и исполнительские особенности народного инструментализма. Богатство выразительных средств связано здесь с разнообразием специфических приемов скрипичной техники. Композитор сам скрупулезно отмечает все мельчайшие детали исполнения: изменения темпа, динамики, особые виды *glissando* между близлежащими звуками, штрихи. Он убежден, что именно от этих нюансов во многом зависит точность воссоздания народного характера музыки.

Большую роль в сонате играют колористические — тембровые и гармонические — моменты. Иногда Энеску подражает народным инструментам: так, блестящие каденции фортепиано с гулкими низкими басами напоминают звучание цимбал, а флажолеты скрипки нередко имитируют тембр румынской флейты — флуера. Часто используется и типичный прием игры лэутаров — *glissando*

<sup>6</sup> Цит. по докладу румынского музыковеда Т. Чорта «Третья соната для скрипки и фортепиано Джордже Энеску», прочитанного на Международном симпозиуме имени Джордже Энеску в Бухаресте в 1967 году и опубликованном в кн.: *Studii de muzicologie*, vol. 4. Bucuresti, 1968; см. стенограмму на русском языке, с. 1.

в высоком регистре, подражающее голосам птиц (так называемый «жаворонок»). Источником колористического богатства произведения несомненно является национальная румынская музыка. Однако многообразие красок, изысканность звуковой палитры связаны и с обращением к импрессионистским приемам письма. В этом Энеску не одинок. Воздействие красочного импрессионистского стиля испытали на себе многие художники национальных школ XX века (Владигеров, Мартину, Шимановский, Славенский).

В третьей сонате Энеску воздействие импрессионизма выразилось в использовании мягких, утонченных гармонических красок, в образном строе отдельных эпизодов, и прежде всего начала второй части, с его созерцательной статикой, зыбкостью, хрупкостью звучания. Да и характер тематизма в первой части, то мозаичное плетение попевок, которое присуще народной музыке, иногда перекликается с импрессионистской манерой «нанизывания» интонаций. Ориентальность колорита, а также скрытая танцевальность, моментами прорывающаяся наружу, позволяет подчас (побочная партия первой части) вспомнить «Хабанеру» или «Цыганку» Равеля. Энеску не пошел, однако, по пути копирования стиля Дебюсси и Равеля, он использовал некоторые импрессионистские приемы, синтезировав их с особенностями румынского фольклора при ведущей роли последних.

Румынский национальный колорит проявляется уже в начале первой части — *Moderato malinconico*. Она содержит в себе сквозное развитие, заключающееся в непрерывном сцеплении кратких, очень своеобразных и выразительных интонаций. Композиционная логика части характеризуется постоянным вариантным изменением тематизма, проращением новых элементов на основе преемственной связи с ранее изложенным материалом. В процессе такого развития в первой части происходит заметная трансформация основного образа: лирически-импровизационный, хрупкий, почти «неуловимый» вначале, в репризе он превращается в четко оформленный ритмически, жанрово определенный, танцевальный.

4 a *Moderato malinconico* ♩ = 60

*mp tranquillo*

*Moderato malinconico* ♩ = 60

*p sotto voce*

*γ tranquillo*

*L'istesso tempo* (♩ = ♩ = 56)

*pp ben ritmato alla punta del arco*

*L'istesso tempo* (♩ = ♩ = 56)

*ppp staccatiss ben ritmato*

Наряду с характерным интервалом румынского фольклора — увеличенной секундой, в интонационной структуре главной партии ярко выделяется интервал тритона (в мелодии скрипки), определяющий ее ладовый облик. Диапазон тритона присущ почти всем попевам, интонация тритона встречается и без внутреннего заполнения и с заполнением (последнее — чаще). Существенная роль этого интервала обусловлена здесь фольклорными истоками тематизма. С теми же истоками связано и ладовое своеобразие темы, капризные смены мажора и минора, внезапные мажорные просветления в минорных интонациях. Такого рода гармонические и ладовые краски, а также ритмическое дробление первой доли в попевках заставляют вспомнить не только румынскую, но и испанскую народную музыку (которая, кстати, была предметом изучения для художников-импрессионистов).

Побочная партия (*gis-moll*) имеет иную по сравнению с главной жанровую основу: это танец. Узорчатые плетения главной темы сменяет здесь аккордовая фактура (при этом мелодия звучит сначала в нижнем голосе), ритмику *gubato* — упругий танцевальный ритм.

Однако танцевальная стихия не определяет облика первой части. Ведущим в ней является импровизационное начало. Кроме главной темы, оно господствует и в заключительной партии экспозиции.

Разработка представляет собой непрерывное восхождение главной темы к кульминации. Как и в ранних сонатах, здесь нет интенсивного мотивного развития, оно колористическое, тембровое.

Контраст в широко разливающийся поток импровизаций разработки вносит реприза. Главная партия приобретает в ней новый характер. Изменяется ритм: он становится упругим, танцевальным. «Кружевную» многоголосную ткань заменяет гомофонная фактура с щипковым аккомпанементом и острым паузированием. Все это сближает главную тему с побочной и сообщает репризе танцевальный характер, свойственный второй части дойны.

При всем своеобразии следующей части сонаты — *Andante sostenuto e misterioso* — она как бы продолжает первую, их роднит импровизационная природа тематизма. Основная попевка *Andante* интонационно родственна началу первой части.



Фон же ее словно «вырастает» из последнего аккорда первой части. Вместе с тем *Andante* переносит слушателя в иной мир образов, связанный с картинами природы, национально-характерным пейзажем. Картинность мышления Энеску здесь выражается в широком использовании звукописных приемов, в подражании тембрам народных инструментов (флуера, цимбал). Но образы медленной части не ограничиваются только пейзажными мотивами. Вся часть представляет собой поток разнохарактерных импровизаций (здесь и танец, и страстный, эмоциональный напев), возникающих на фоне печальной картины природы. Интонационное плетение, перерастание мотивов одного в другой приводят к рапсодически свободной композиции, основанной на непрерывном развитии начальной темы. В процессе такого вариантного развития эта тема превращается из тоскливой, заунывной мелодии в ликующий, полный восторга и упоения напев.

Своеобразие колорита медленной части в большой мере определяется ее ладогармоническими особенностями. Следует отметить необычную подготовку в кратком вступлении главной тональности *d-moll* дорийской секстой (то есть звуком *si*). В гармонии медленной части преобладают неполные созвучия, часто «квинтово- или квартово-секундного строения. Такие «аккорды» придают части характерную фольклорную жесткость, терпкость.

Появление после двух рапсодических частей жанрового танцевального финала — *Allegro con brio ma non troppo mosso* — на первый взгляд кажется продиктованным классическими традициями. Но в данном случае, как уже говорилось, это связано и с типичными контрастами народных жанров, с выражением национального темперамента.

Главная партия финала, по свидетельству Т. Чорта, напоминает плясовые наигрыши медвежьих поводырей в Северной Молдавии<sup>7</sup>.

Рапсодийное начало уже не играет здесь ведущей роли, однако импровизационный стиль господствует в среднем эпизоде и в коде. В эпизоде можно услышать отголоски не только первой части, но и зыбкие тремолирующие фоны, напоминающие медленную часть. Их изысканная звукопись резко контрастирует острой, упругой танцевальной теме крайних разделов финала.

Но самым ярким импровизационным разделом последней части является кода. В ней словно выплеснулась та сила и эмоциональность, которая накапливалась на протяжении всего цикла. Блестящие каденции, страстные унисоны скрипки и фортепиано перекликаются с кульминацией медленной части, но в коде они напоены еще большим восторгом. Все растворяется в этих полных ликования звуках.

В мелодике третьей сонаты можно выделить ряд интонаций, развивающихся на протяжении всего цикла. Особое место среди них занимает восходящая интонация в начале первой части, опирающаяся на интервал уменьшенной кварты. Эта интонация трансформируется в первой и последующих частях, превращаясь из краткой попевки в развернутую тему медленной части и вновь сжимаясь в финале:



за пределы классического цикла, хотя и использует разные виды сонатной формы: в первой — основанный на контрасте трех самостоятельных партий тип песенной сонаты, во второй, при более глубоком и едином развитии материала, — монологический тип. Наибольшие изменения касаются сонатной формы и цикла третьей сонаты, где синтезируются особенности композиции дойны с сонатой.

Последним скрипичным сочинением Энеску стала сюита в десяти частях «Впечатления детства» (ор. 28), написанная в 1940 году. Энеску посвятил ее своему первому учителю — крупному румынскому скрипачу и композитору Эдуарду Кауделла в память о первых занятиях на скрипке, о счастливых, беззаботных днях детства, проведенных на родине.

Назвав «Впечатления детства» сюитой, композитор, однако, создал произведение, выходящее за рамки этого жанра. Свободное течение музыки, непрерывное развитие внутри цикла, драматургический прием «наплыва» одного эпизода на другой, тесное «смыкание» картин и оригинальные программные ассоциации — все это позволяет связать сочинение с поэмными жанрами.

С точки зрения стиля, сюита «Впечатления детства» продолжает традиции третьей скрипичной сонаты, но уже в поздний творческий период и в ином жанре. Тонкий, изысканно-поэтический язык сюиты не ограничивается только народными традициями. Безусловно, народное музицирование отразилось в произведении, особенно в первых частях цикла. Энеску применяет много характерных приемов скрипичной игры: *vibrato*, *glissando*, *sul tasto*; широко использует особенности нетемперированного строя скрипки — иногда нарочито «фальшивую» интонацию. Мелодика многих пьес обильно украшена мелизматикой (форшлагами, трелями, мордентами), ритмически капризна.

Подобие народным темам с их жестким квинтово-тритоновым строением можно заметить в первой пьесе цикла «Сельский скрипач». Другой тип интонаций встречается в «Колыбельной песне», представляющей собой диатонически мягкую мелодию, напоминающую румынские крестьянские напевы.

Вместе с тем, богатство гармонии, элементы звукописи, поэтичная роскошь фактуры, а в последних пьесах и самый характер тематизма коренятся в импрессионизме, что составляет второй и не менее важный компонент языка сюиты. Иначе говоря, и национальные, и импрессионистские черты находятся здесь в равновесии, причем если начальные пьесы более национальны, то в дальнейшем акцент на импрессионистских чертах усиливается. Стиль Энеску воспринимает и воздействие более поздних явлений французской музыки. Так, в некоторых частях цикла, особенно там, где композитор имитирует голоса птиц («Птица в клетке и кукушка на стене»), можно заметить изощренность письма, которая представляется родственной стилю Мессиана. Общее с музыкой этого композитора наблюдается в прихотливой хроматике, в рит-



мике с ее сложнейшими группировками и паузированием, в фактуре. Одновременно в данной пьесе возникает параллель со Стравинским, его сказочной восточной оперой «Соловей» (интонационная и метрическая свобода в соло сопрано, имитирующего пение соловья, близка выразительным средствам, используемым Энеску).

Сюиту Энеску роднит с французской музыкой и избранная им программа. Французские композиторы создали поэтичнее образцы музыки о детях и для детей. Мир детской сказки, неразгаданных чудес природы, образы любимых детских героев воплощены в пьесах Дебюсси «Детский уголок» и «Ящик с игрушками», в опере Равеля «Дитя и волшебство» и балете «Моя матушка-гусыня».

Однако возникающие параллели ни в коей мере не снижают оригинальности и своеобразия произведения Энеску.

Как обычно в сюитах, пьесы во «Впечатлениях детства» объединяются по принципу контраста, хотя он здесь и не столь уж обнажен. Прежде всего это ладотональные контрасты, при общем движении от минора к мажору (h—D), а также контраст ладовых систем — острой хроматики и натуральной диатоники, наконец, контраст фактуры. Разнообразие выразительных средств определяется соединением в цикле образов волшебного и реального мира, картин природы, улицы и уютного домашнего быта. Несмотря на контрасты, вся сюита представляет собой сквозную маленькую поэму, в которой пьесы-фрагменты свободно переходят одна в другую (нередко используется драматургический прием «наплыва» образов). Цельности цикла способствует и группировка пьес внутри него. Так объединяются в разделы имеющие общую сюжетную канву пьесы: «Сельский скрипач» и «Нищий старик»; «Колыбельная», «Сверчок» и «Лунный свет»; «Ветер в дымовой трубе» и «Ночная буря».

«Впечатления детства» — цикл во многом показательный для позднего стиля Энеску. Красочность языка, проявившаяся и в более ранних скрипичных сочинениях, здесь становится основой стиля. Композитора привлекает фонизм тембров, гармоний (зыбкие pedalные фоны, красочные ладовые колебания, изысканность созвучий). С этим связана известная статичность сочинения, растворение мелодического начала (в ряде пьес) в гармонических и тембровых красках.

Итак, в скрипичной музыке Энеску (а также в опере «Эдип») наиболее полно раскрылось его глубоко национальное дарование, получили последовательное развитие интонационные и исполнительские особенности румынского фольклора. Они нашли свое отражение и во второй сонате, и в сюите «Впечатления детства». Но только третья соната превратилась в подлинную поэму народного темперамента, народного творчества.

Интерес к звукописи, заложенный уже в самом румынском фольклоре, становится важнейшим компонентом стиля скрипичных

произведений Энеску, как и всего его творчества. Именно поэтому композитору столь близкой оказалась и манера импрессионистского письма с присущей ему тончайшей звукописью, игрой ладо-гармонических красок. Синтез этих начал характеризует наиболее интересные скрипичные сочинения Энеску — третью сонату и сюиту «Впечатления детства». В последнем из них изощренность колорита становится ведущим фактором стиля. Однако при всем многообразии красок, их импрессионистской изысканности, скрипичная музыка Энеску зиждется прежде всего на румынском фольклоре, она питается его соками, обогащает и усложняет его, поднимая до уровня высоко профессионального.

### Фортепианная музыка

Фортепианное творчество Энеску в сравнении с его скрипичными сочинениями мало связано с румынским фольклором. Здесь композитор выступает скорее продолжателем традиций позднеромантического фортепианного стиля, а также соприкасается с современными ему достижениями фортепианной музыки. Это относится к фактуре и ладогармоническим средствам, а также к собственно исполнительским приемам. Достигший высокого уровня европейский пианизм конца XIX — начала XX века естественно вовлек молодого композитора в свое русло, поэтому его фортепианные сочинения, не будучи подражаниями, все же не имели ярко выраженного национального облика.

Среди фортепианных сочинений Энеску нет ни одного, столь последовательно воплотившего характер и интонации народной румынской музыки, как это было в третьей скрипичной сонате. Видимо, причина в том, что в области фортепианной музыки в Румынии не было создано таких крепких национальных традиций, как в скрипичной. В своих фортепианных сочинениях Энеску ограничился лишь передачей некоторых эмоциональных сторон румынского фольклора, введением отдельных ладовых и интонационных штрихов.

Фортепианные произведения Энеску отличаются тонким колоритом, изысканны по языку. Продолжая традиции французской музыки конца XIX века, композитор широко использует звукописные приемы. Ажурные плетения фигуративной ткани нередко напоминают фортепианные сочинения Равеля (такие, как «Ундина», «Игра воды»). От импрессионистского стиля исходит и обогащение гармонического языка. Частое использование политональных созвучий, аккордов, усложненных альтерациями и неаккордовыми звуками, придает гармонии Энеску колористичность. пышность гармонической вертикали иногда затмевает мелодию; она словно растворяется в гармонии. Любование гармонией, погружение в мир красивых созвучий влечет за собой деструктивность формы. Отсюда вытекают и те необычные виды сонатного

цикла, свободные варианты сонатной формы, с которыми приходится сталкиваться при изучении фортепианного наследия Энеску.

Французские влияния не ограничиваются импрессионизмом. В произведениях 30-х годов Энеску соприкоснулся со стилем Пуленка. Об этом свидетельствуют пасторальный характер, светлый, мягкий колорит, прозрачность и даже известная простота мелодии, свойственные многим произведениям этого французского композитора, но ранее не встречавшиеся в музыке Энеску.

В фортепианном творчестве Энеску проявляются и иные воздействия.

Уже в сочинении 90-х годов — сюите ор. 10 — возникла параллель с русской фортепианной музыкой, в дальнейшем усилившаяся. В сонатах чувствуется влияние русского лирического пианизма конца XIX — начала XX века. В трактовке цикла заметны связи с русской романтической сонатой, с сонатами-фантазиями Скрябина, сонатами-импровизациями Метнера. В поющих фигурациях, мелодической насыщенности фортепианной фактуры, в ладогармоническом языке, наконец, в самом характере мелодики можно выявить сходство с такими замечательными образцами русской фортепианной музыки, как прелюдии и этюды-картины Рахманинова. В третьей фортепианной сонате (D-dur), особенно в ее гармонически утонченной и ритмически необычной медленной части, ощутимы параллели и с более сложными по языку произведениями русской фортепианной музыки — поздними сочинениями Скрябина, пьесами Станчинского.

Известно, что французская и русская школы были ведущими в фортепианной музыке Европы начала XX века. Вполне понятно, что Энеску, воспринявший в годы учения в Париже импрессионистскую манеру письма, не мог пройти и мимо достижений русской музыки с ее ярко выраженной лирико-романтической направленностью, тем более что взаимосвязи этих школ благодаря обширной концертной деятельности музыкантов обеих стран были достаточно глубоки.

Фортепианная музыка Энеску опирается в основном на два жанра: сюиту и сонату. Сюиты созданы композитором в начале творческого пути, к сонате же он обратился в зрелые годы.

Сюита — излюбленный жанр французской музыки, особенно фортепианной, восходящий к традиции клавесинистов. Среди сюит конца XIX — XX века — сюиты Дебюсси («Бергамасская», «Эстампы», «Образы», «Детский уголок»), Равеля («Отражения», «Призраки ночи», «Могила Куперена»), а также сюиты Мийо и Пуленка. Вместе с тем в обращении композиторов к жанру сюиты проявляются и фольклористские тенденции, характеризующие музыкальное искусство этого времени.

Склонность Энеску к сюитному циклу вполне закономерна. Более того, некоторые особенности сюиты проникают и в его фортепианные сонаты (принцип резко контрастного сопоставления образов, разноплановость частей). В свою очередь, в сюитах вы-

являются черты сонатности (обращение к циклу старинной сонаты *da chiesa* в сюите ор. 3, специфическое строение цикла в сюите ор. 10, где крайние части быстрые, а середина — медленная). Все это указывает на взаимодействие двух жанров в фортепианном творчестве Энеску.

За двадцатилетний период (1897—1916) композитор создал три сюиты<sup>8</sup>, из которых первая была шагом гораздо более неуверенным, чем первая скрипичная соната. В ней совершенно не ощущается еще собственный почерк автора. Она была написана в 1897 году, одновременно с «Румынской поэмой», первой скрипичной сонатой, песнями на стихи Ж. Леметра и С. Прюдона. Вместе с этими произведениями фортепианная сюита открыла творческий путь Энеску.

От шестнадцатилетнего автора трудно ожидать зрелого мастерства, яркой творческой индивидуальности. Да и самый замысел произведения — стилизация старинной инструментальной музыки — этому качеству не позволял раскрыться в полную меру. В сюите ор. 3 нет и намек на фактурные сложности, ритмическое своеобразие, которые присущи сочинениям Энеску периода творческой зрелости. Характер произведения, гармонические и мелодические обороты, фактура говорят о подражании молодого композитора Вивальди, Корелли, Баху, Генделю. Неслучайно автор озаглавил ее «В старинном стиле».

В сюите четыре части: «Прелюдия», «Фуга», «Адажио» и «Финал». За основу взят, как упоминалось, цикл старинной инструментальной сонаты *da chiesa* с характерным для него контрастом свободной импровизации и строго логичной фуги, медленной третьей части и быстрого финала, в котором нашли выражение черты моторных финалов старинных концертов. Две первые части — «Прелюдия» и «Фуга» — своим торжественно-приподнятым характером напоминают органные циклы Баха. Ассоциации с органным звучанием в камерной сюите вполне обоснованы: старинные трио-сонаты исполнялись с сопровождением органа.

Обращение к музыке XVII—XVIII веков не было для Энеску тем важным творческим шагом, каким оно было, например, для Стравинского. Сюита «В старинном стиле» так и осталась единственным образцом стилизации музыки прошлого в творчестве Энеску, не породив в нем неоклассической линии (хотя отдельные черты этого стиля обнаруживаются в некоторых произведениях). Намного интереснее и типичнее для стиля композитора фортепианная сюита ор. 10.

Написанная несколько лет спустя после первой сюиты, она, казалось бы, продолжила линию подражания, но уже не масте-

---

<sup>8</sup> Нам известны лишь две из них. Последняя же — третья фортепианная сюита, иначе называемая «Пьесы-экспромты» (без обозначения опуса), была сочинена в 1916 году, но при жизни автора не издавалась. Впервые опубликована в приложении к румынскому журналу «Muzica», 1958, № 8. Исполнена в Бухаресте в 1959 году.

рам прошлого, а композиторам-современникам. Сам Энеску так охарактеризовал это сочинение много лет спустя: «...в моей второй сюите для фортепиано, сочиненной в 1903 году, есть Пavana и Бурре, написанные в старом французском стиле, по колориту напоминающие Дебюсси»<sup>9</sup>. В своем высказывании композитор ограничил истоки языка сюиты стилем импрессионистов. Действительно, ассоциации с импрессионистской музыкой возникают постоянно и в мелодии и в гармонии (пентатонические попевки, параллелизмы кварт, квинт и трезвучий, созвучия кварто-секундового строения, нонаккорды различных ступеней).

Но это только одна сторона музыкального языка сюиты. Другая соприкасается с русской музыкой, с лирической стихией пианизма Рахманинова, Метнера, Глазунова, на что указывают широкие распевы тем, мягкие гармонические «переливы», характерная фактура, где тема словно парит над прелюдийными фигурациями, а каждый подголосок надлен мелодическим значением. Здесь раскрывается искренняя, тонко чувствующая душа композитора. Близка русской музыке и звонкая колокольность фактуры некоторых эпизодов сюиты.

7a [Noblement  $\text{♩} = 56$ ] Сарабанда

6 [Noblement]  $\text{♩} = 66$  Сарабанда

<sup>9</sup> Энеску Джордже. Воспоминания, с. 86.



Параллели с русским фортепианным стилем не являются следствием стилизации или подражания, такие связи часто возникают в творчестве современников под влиянием объективных, присущих данному времени тенденций.

Подражание старинной музыке XVII—XVIII веков проявляется в сюите Энеску в типе контрастов, в сходстве жанров, но не в языке. Так стилизовали старинную сюиту Дебюсси в «Бергамасской сюите» и Равель в «Могилах Куперена». Основываясь на жанрах, составляющих старинную сюиту, они создали произведения, отмеченные новизной и индивидуальностью языка. Стилизация импрессионистского языка и жанрового контраста старинной сюиты, как он преломлен импрессионистами, в произведении Энеску дает возможность назвать этот прием «вторичной стилизацией» (если «первичной» была стилизация музыки прошлого в творчестве Дебюсси и Равеля).

В сюите ор. 10 четыре части: «Токката», «Сарабанда», «Павана» и «Бурре». Обрамляют сюиту быстрые части, в центре помещены медленные. Такое строение сюиты, как уже отмечалось, позволяет видеть в ней черты сонатного цикла, что непосредственно подводит к фортепианным сонатам Энеску (тем более, что им присущи, в свою очередь, черты сюитности).

Две фортепианные сонаты (ор. 24)<sup>10</sup> составляют особую группу в творчестве Энеску. По языку, образам они значительно сложнее других его произведений. Созданные в период творческой зрелости, они претворили характерные черты стиля этого периода, обусловленные тонким синтезом импрессионистски утонченного письма и образов, близких румынскому фольклору.

В подходе композитора к сонатному циклу действуют две тенденции: во-первых, в нем ощутимо влияние сюиты, во-вторых, проявляются черты импровизационности, поэмности, что в целом соответствует духу времени (сонаты Метнера, Скрябина) и что вытекает из самой природы творчества композитора. Наряду с этим сонаты ор. 24 представляют два различных типа сонатного

<sup>10</sup> В ор. 24 Энеску объединил три сонаты, созданные в разные годы: № 1 в 1924, № 2 в 1937, № 3 в 1935. Написанная последней соната приобрела, таким образом, порядковый номер 2. Однако изданы и исполняются только первая и третья сонаты.

цикла: большого романтического цикла в первой сонате и цикла с элементами неоклассицизма в третьей.

Однако при стилистической несхожести сонаты имеют ряд общих черт, свойственных творчеству Энеску зрелого периода. Им присуща композиционная свобода. Фактурная и ритмическая сложность, слегка наметившаяся в сюите ор. 10, стала в сонатах основным выразительным элементом. Многообразие полиритмических пластов (особенно в третьей сонате), свободная контрастность и вместе с тем текучесть ритма нередко вуалируют гармоническую структуру. В ритмических сплетениях рассредоточивается и мелодическая линия. Фактура фортепианных сонат Энеску изобилует pedalными фонами, тонкими узорами фигураций. Гармонический язык красочный и сложный, на первый план выступает фони́ческая сторона. Логика функциональных последований заменяется колоритом «многоярусных» звуковых сочетаний, чаще всего нетерцового строения. Примером такой гармонии может служить медленная часть третьей сонаты.

Но это лишь один аспект гармонического языка сонат. Наряду с этим в нем продолжены традиции русской фортепианной лирики, обозначившиеся еще во второй сюите. Именно с воздействием русской музыки связаны наиболее свежие гармонические приемы в сонатах. Это касается и мягких «переливов» мажоро-минора, элегических минорных красок, вкрапленных в общий мажорный колорит. В импрессионистски утонченные темы проникают озорные «гармошечные» наигрыши септаккордов, близкие Стравинскому.

Фортепианная соната № 1 (fis-moll) только на два года опередила вершину инструментальной музыки Энеску — его третью скрипичную сонату. Но по своему стилю она значительно ближе второй скрипичной сонате — драматической, написанной «крупными мазками». Однако если вторая скрипичная соната целиком выдержана в традициях XIX века, то в первой фортепианной сонате пути расходятся от первой ее части, написанной под влиянием романтизма, к скерцо конструктивистского плана, напоминающему урбанистические сочинения «Шестерки», и к изысканной по фонизму импрессионистского стиля медленной части, завершающей цикл. Иначе говоря, первая соната — это и продолжение романтических традиций, и выход за их пределы.

Патетика, экспрессивность этого сочинения сближают его с сонатами Метнера, Рахманинова, Мясковского. Эти параллели неслучайны: в XX веке русская драматическая соната продолжала и развивала традиции романтической сонаты. Однако настроение мрачной тревоги, хотя и определяет облик сонаты Энеску, не является устойчивым. В ней возникают и иные образы: озорной шутки (в скерцо), меланхолии (в медленной части). Образная и стилистическая многоплановость сочинения обусловила необычность цикла (сонатное *allegro*, скерцо, медленная часть), отличающегося импровизационностью построения. Следует учесть, что

синтез сонатности и импровизационности — явление типичное для фортепианной музыки XX века. Однако завершение цикла медленной частью весьма необычно и встречается редко (ведь в данном случае это не связано с каким-либо программным замыслом), хотя история музыки знает образцы медленных финалов в произведениях предромантической и романтической эпохи (последняя соната c-moll op. 111 Бетховена, «Неоконченная симфония» Шуберта, фантазия C-dur Шумана).

На примере финала первой фортепианной сонаты можно убедиться, насколько близка мышлению Энеску импрессионистская манера. Даже в таком, казалось бы, в целом неимпрессионистском сочинении композитор приходит к красочной изысканной звукописи, видя в чувственной красоте музыкальных образов сходство с народной румынской музыкой.

Соната № 3 (D-dur), появившаяся спустя десять лет после первой, — произведение совершенно иного стиля. Энеску сделал большой шаг от романтизма к XX веку. В сонате заметны и продолжение традиций импрессионизма (особенно во второй части), и влияние новых, противоположных ему направлений. Так, например, в крайних частях цикла наблюдаются неоклассические тенденции, проявляющиеся в особой, стилизованной простоте мелодико-гармонической структуры тематизма (первая часть), в специфической линейности ткани (финал). В произведении выделяются два контрастных стиливых плана. С одной стороны — намеренная простота средств, предпочтение, отдаваемое колориту простых трезвучий, игре чистых красок ладов и тональностей. С другой — сложная, зыбкая по ритму музыкальная ткань, лишенная каких бы то ни было импульсов к развитию и утверждающая статику и покой.

Первый план связан с пасторально-токатными образами первой части и соприкасается с французской музыкой, с пасторальными произведениями Пуленка: фортепианным концертом «Утренняя серенада», сонатой для фортепиано в четыре руки. Стиль Пуленка напоминают и прозрачная фактура, трезвучные гармонии, известную жесткость которым придают секундовые «привески», резкие тональные сдвиги. Иногда в музыке первой части возникают переключки с молодым Стравинским.

Второй план и сфера утонченно-лирических образов сонаты (вторая часть) связаны с общими для фортепианной музыки начала XX века тенденциями к повышенной фактурной сложности. Это и фортепианный стиль импрессионистов, и сочинения русских композиторов того же времени. Подобная изысканная музыкальная образность, сложный, тонкий и необычный язык были одним из проявлений эстетизма, имевшего место в искусстве первой четверти XX века, в том числе в литературе и живописи. Крайние выражения его приводили к возникновению произведений рафинированных, изощренных, а нередко и просто надуманных по содержанию и форме.



Энеску — художник глубокого философского склада, однако в ряде сочинений, а в третьей сонате особенно, он обнаруживает черты изысканного стиля, черпая их в основном из французского искусства. Не чужды они и другим областям румынской художественной культуры, в частности — поэтическому символизму, также выросшему на французской почве, под влиянием поэзии Верлена и Малларме (творчество А. Мачедонского и Дж. Баковия). В известной степени медленная часть сонаты может составить параллель русскому искусству начала века — фортепианному стилю Скрябина (особенно позднего), поэзии молодого Блока, живописи художников «Мира искусства» — явлениям разным, но родственным в своей интеллектуальной утонченности.

Наряду с этим в музыке медленной части Энеску соприкоснулся со стихией рахманиновской лирики (что было подготовлено более ранним сочинением — сюитой, бр. 10). И хотя общий облик сочинения определяет все-таки колористическое начало, лирика в нем, как и во всей фортепианной музыке Энеску, подчас значительно глубже, чем в других его инструментальных сочинениях.

Господство светлых, праздничных красок проявляется в первой части сонаты (*Vivace con brio*). Простота и вместе с тем типично французская изысканность языка, прозрачность фактуры, свобода ритмического рисунка, тонкие переходы в метрике делают эту часть изящной миниатюрой-акварелью в духе наивных сельских картин-сенок. В музыке этой пасторали нет глубоких эмоциональных переживаний, она светла и безмятежна. Это скорее часть сонатины, нежели сонаты.

В основе сонатного *allegro* лежат две темы. Они не контрастны друг другу, светлый, пасторальный характер присущ им обоим. Но главная партия более проста и непритязательна, побочная — изысканна и утонченна.

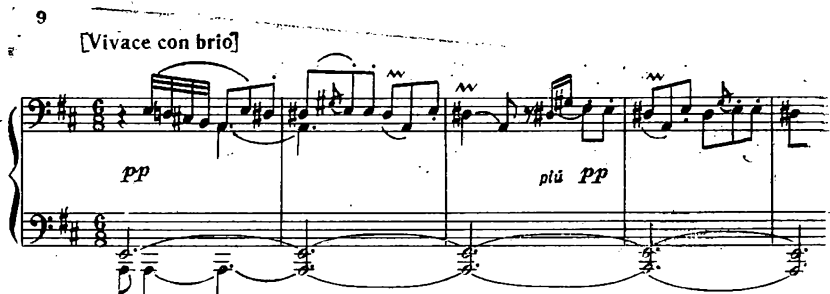
Тема главной партии диатонична. Интонационное зерно ее составляет нисходящий гаммообразный ход в объеме квинты. Метрическое своеобразие — перемена размера и дополнительные  $\frac{2}{8}$  в начальных тактах темы, использование проходящих нон и септим, введение секунд в простые гармонии, элементы полифункциональности придают музыке изящную остроту (ремарка автора — *giocoso*):

8

*Vivace con brio*



Поступенное движение, преобладающее в главной и связующей партиях, в побочной сменяется прихотливыми ходами на широкие, жестко звучащие интервалы. Среди них особенно выделяются тритон и большая септима. Перегармонизация тритоновой интонации *dis—a*, проходящей в разных тональностях (но сохраняющей свою звуковысотность), вносит разные ладовые оттенки, приводя в заключительной партии к лидийскому A-dur. «Вольтный» квинтовый органный пункт вместе с своеобразной ладовой окраской придает этому заключению ярко выраженный народный характер:



Однако фольклорный облик проступает и ранее — уже в самой побочной партии — в параллелизмах кварт и квинт, «гармошечных» последованиях септаккордов:



Разработка также проста по структуре. Тональное варьирование, многократное проведение основного мотива в разных тональностях (подчеркивающих контраст диезной и бемольной сфер: A—D—Fis и Es—B—b), составляет ее основу. Возникающая при этом цепь ложных реприз-сопоставлений, с одной стороны, обогащает, красочно развивает материал главной партии, с другой же — несколько растягивает форму. Темы здесь не изменяют своего облика, только острее становится гармонический язык, усиливается значение секундовых созвучий.

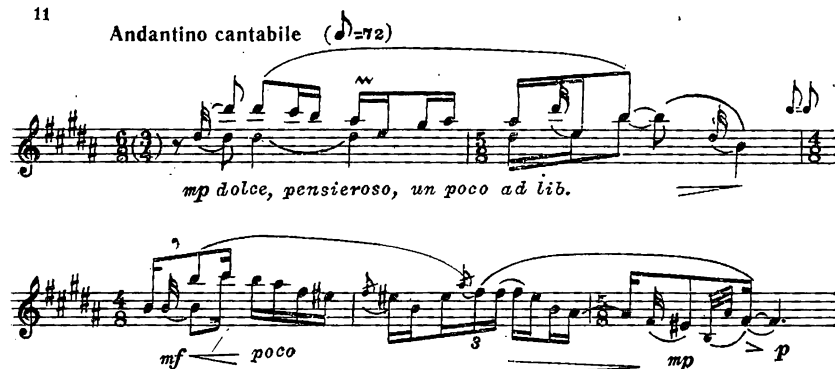
Малые секунды проникают и в побочную партию, с которой начинается зеркальная реприза. Если побочная не изменяет в целом своего облика, то главная (Tempo I. Con brio) превращается в легкое скерцо. Из кратких поступенных попевок вырастают блестящие «брызги» гаммообразных пассажей, сближающие этот раздел с им-

прессионистскими фортепианными пьесами («Фейерверк» Дебюсси, «Игра воды» Равеля).

В коде секундовые «привески» свежо обогащают звучание тоники. Легкое озорное скерцо завершается полным «растворением» тематизма, исчезновением его в тончайшем *ppp*.

Четкой графичности сонатного *allegro*, его жизнерадостному тону противопоставлена импровизационная медленная часть (*Andantino cantabile*, H-dur) с мягкими педальными фонами, гармонической наполненностью. Основной образ-настроение части заложены в краткой теме-наигрыше (*dolce pensieroso*). Она звучит в высоком регистре на фоне выдержанного звука *dis*. В ней подчекнута интонация тритона (лидийская кварта). Некоторую ладовую двойственность придает теме переменность устоев *dis—h*. Орнаментальность мелодики, мелизмы (форшлаги, морденты, арпеджиато) сообщают музыке «цимбальную» звончатость, переливчатость. В начальных интонациях темы выражены меланхолическое настроение, тоска, те эмоциональные оттенки, которые присущи румынскому фольклору. В данном контексте они вместе с указанными мелодическими и ладовыми особенностями темы составили более сложный психологический образ. Связи с народной музыкой в теме проявляются опосредованно. В ней можно видеть общие черты с другими медленными темами сонат Энеску, где народное начало выражено более определенно (как, например, в скрипичной сонате f-moll). Это, в свою очередь, позволяет говорить о национальном начале в облике темы, но каких-либо прямых аналогий с фольклорными источниками не возникает:

11



Уже в начале *Andantino* наметилась свободная метрическая структура, частая смена размеров:  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{5}{8}$ ,  $\frac{4}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$ . Дальнейшее развитие ведет к еще большему усложнению метрики, применению сложных ритмических рисунков, возникновению разных ритмических пластов. Любование ритмом, господство ритма над всем ос-

тальным создает эффект «ритмического фонизма»<sup>11</sup>. Прообразом столь гибкой импровизационной метроритмики могло служить *gibato* румынских дойн, однако в данном случае ритмическая свобода доведена до предела. Она и создает ту зыбкость, аморфность ткани, текучую бесцезурность развития, которые делают медленную часть сонаты статичной и в известной мере однообразной.

Вся часть представляет собой свободную импровизацию, непрерывное варьирование начальной темы. Форма определена характером тематизма, его свободным течением. Тема как бы тонет в pedalных фонах и потоках фигураций.

Прихотлив и своеобразен гармонический язык *Andantino*. Красочные альтерированные гармонии возникают благодаря самостоятельному развитию разных ритмических пластов. Широко использованы альтерированные аккорды доминантовой группы, особенно нонаккорды. По-рахманиновски звучат колебания между тоникой и VI ступенью лада, тоника с секстой. Сама фактура с ее сплетением разноритмических певучих линий близка русской фортепианной музыке начала века.

Заметим, что аккордовое изложение мало характерно для ткани сочинения, гораздо чаще встречаются постепенное наложение голосов вертикали, фигурации, которые составляют полную гармонию лишь благодаря педали. Широко используются большетерцовые напластования (от нонаккорда до ундецимаккорда), которые приводят к полифункциональности созвучий.

Единый мелодико-гармонический комплекс без четкого отделения мелодии от сопровождения определяет характер фактуры. Pedальные тончайшие фигуративные фоны «окутывают» мелодию. Подчас мелодия сама рождается из фигураций. Такого рода приемы подчеркивают характерное свойство фактуры — она находится в постоянном колебании, движении, она «дышит». Этому во многом способствует гибкий прихотливый ритм, усложненный синкопами и паузами, создающими особую ритмическую текучесть.

Внутренняя подвижность фактуры, переход от одного типа ткани к другому заменяют, таким образом, тематическое развитие. Вместе с тем фактурная и ритмическая сложность, перегруженность ткани мельчайшими деталями часто тормозят движение, вносят элемент статики.

Эмоциональным и динамическим центром импровизации является большой кульминационный раздел (*Sostenuto appassionato*), своей экзатичностью напоминающий кульминации Скрябина. Интонации этого раздела отражаются затем в финальной кульминации цикла (кода третьей части), образуя тематическую арку между частями.

Заключение *Andantino* — небольшой переход к финалу. В нем зарождается краткая трезвучная интонация, которая становится ос-

<sup>11</sup> Термин заимствован из статьи И. Лопатиной «Черты стиля А. Станчинского», опубликованной в кн.: Вопросы теории музыки, в. 1. М., 1968, с. 98.

новным тематическим зерном-импульсом последней части, ее двух ведущих мотивов. В медленной части она возникает как мелизм, краткое мелодическое украшение, в финале же эта попевка приобретает ритмическую оформленность, укрупненность.

Интонационные связи финала с другими частями не ограничиваются указанной связью с *Andantino*. В финале содержится тематическая реприза по отношению к первой части. Так, здесь возникают отголоски ее побочной партии. Гармонический язык, колористическая прихотливость финала продолжают линию *Andantino*, но фактурно он значительно проще, прозрачнее и в этом перекликается с сонатным *allegro*.

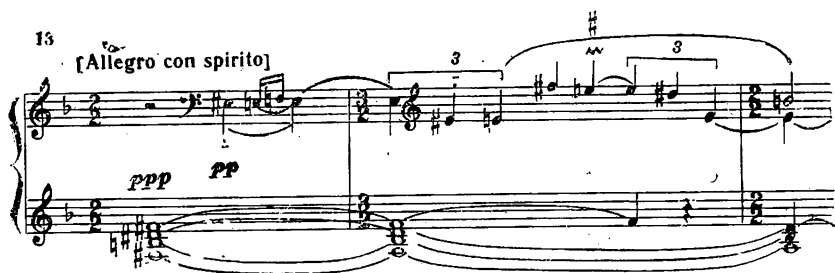
Необычна тональная структура финала. Он начинается в одноименном миноре для итоговой тональности *D-dur*, последняя же устанавливается лишь перед кодой. При этом в начале финала долго «обигрывается» минорная доминанта, создавая впечатление фригийского *a-moll*, выступающего здесь в роли местной тоники. Минорная, особенно фригийская, окраска придает музыке суровый, сдержанный характер.

Тематизм финала имеет ясно выраженные связи со старинными импровизационными жанрами. Уже с самого начала части выделяются два типа интонаций: фигуративный и речитативно-декламационный. Первый вызывает в памяти некоторые приемы скрипичной техники, а также фигуративный тематизм со скрытым многоголосием, присущий органным токкатам, фантазиям и фугам XVIII века:



Однако в процессе развития суховатый, остро очерченный мотив приобретает импрессионистскую утонченность благодаря мягким гармоническим краскам, тональным сдвигам, тонким параллелизмам квинт и трезвучий.

Речитативно-декламационный мотив финала является отголоском побочной партии первой части, с ее прихотливыми мелодическими интонациями. В этом мотиве нет ладотональной определенности, гармонической ясности:



В его развитии широко использованы полифонические приемы — имитации, каноны, ведущие к той многослойности ткани, которая имела место и в медленной части, хотя в финале, как отмечалось, фактура более четкая и дифференцированная. Этот мотив с острыми хроматическими ходами оттеняет токкатные эпизоды с их диатоничностью и фактурной прозрачностью. Иногда два элемента развиваются одновременно, фактура расслаивается, в ней образуется два пласта: токкатный (более гомофонный) и речитативный (полифонический).

В коде финала жесткой графичности побочной партии первой части контрастирует пылкая, открытая эмоциональность реминисценций музыкальных образов второй части, составляющих кульминацию цикла. Здесь национальное начало проявилось во всей полноте: звучат страстные «цыганские» интонации с традиционными увеличенными секундами, ритмическим *rudato* и звонкими «цимбальными» каденциями. Тематически перекликаясь с кульминацией медленной части, этот раздел более определенно и непосредственно обнаруживает народно-национальную основу музыки Энеску, истинные истоки его стиля.

### Ансамбли

Будучи прекрасным ансамблистом и организатором ряда трио и квартетов<sup>12</sup>, Энеску создал много произведений для камерных ансамблей разного состава. Здесь струнные и фортепианные квартеты, фортепианный квинтет, струнный октет, децимет для духовых инструментов и «Камерная симфония» для смешанного состава. Эти произведения написаны в разные периоды творческой жизни и, как все наследие Энеску, отражают эволюцию его стиля.

Среди ранних ансамблей выделяются струнный октет (ор. 7, 1900) и децимет (*Dixtuor*) для духовых инструментов (ор. 14, 1906), непохожие по стилю и образам, хотя и написанные приблизительно в одно время. Большому романтическому (с чертами поэмности)

<sup>12</sup> Среди наиболее известных — трио Дж. Энеску, А. Казелла, Л. Фурнье (1902), а также «квартет Энеску» — Дж. Энеску, А. Казадезюс, Ф. Шнейдер, Л. Фурнье (1904).

октету, отличающемуся ярким контрастом активных, энергичных и лирических тем, противопоставлен мягкий пасторальный децимет. Эти два сочинения определили различные образно-стилистические сферы камерной ансамблевой музыки Энеску, которые объединились в последнем его сочинении — «Камерной симфонии».

Диапазон стиля ансамблей Энеску шире, чем его фортепианной и скрипичной музыки. Его ранние камерные ансамбли можно поставить в связь не только с Брамсом, но до некоторой степени и с поздним Бетховеном (трактовка цикла в октете, полифонизация ткани в квартете Es-dur op. 22), с Шубертом, Мендельсоном, а из французских композиторов — с Франком. В ансамблях 50-х годов он проник уже в манеру письма, в образы современной музыки, соприкоснулся с некоторыми чертами стиля Шостаковича, Бартока, отчасти Онеггера. В музыкальном языке последних сочинений Энеску проявилась характерная для музыки этих композиторов графичность, острая прочерченность интонаций, жесткость созвучий. Пышная гомофонная фактура, ее насыщенность гармоническими и тембровыми красками сменялась полной полифонизацией ткани. Ансамбли Энеску буквально насыщены полифонией, как бы подтверждающая его слова о том, что он «врожденный полифонист»<sup>13</sup>. В связи с этим они и более рационалистичны по выражению, чем его скрипичные и фортепианные сочинения.

Первый ансамбль Энеску — струнный октет (C-dur) — по своему облику и музыкальному языку близок первым «романтическим» скрипичным сонатам (особенно f-moll op. 6). Исследователи отмечают, что это сочинение написано в «общеευропейской манере»<sup>14</sup>, очевидно, понимая под этим влияние немецких романтиков, отчасти также Листа и Франка.

В октете можно выделить три контрастные образные сферы и три группы тем: энергичные, поступательные (лейттема, отчасти финал), лирические песенные темы (побочная партия первой части, медленная часть), скерцозно-фантастические (скерцо).

Влияние романтизма сказывается в глубокой внутренней патетике, эмоциональной приподнятости тонуса, в лирической песенной стихии, соприкасающейся с песенным инструментальным стилем Шуберта, Мендельсона, Брамса. Эта сфера образов играет в октете большую роль, оттеняя активные, мужественные темы первой части и энергию движения скерцо.

Романтические традиции получили выражение и в приемах тематической трансформации, и в самой трактовке цикла, объединенного лейттемой. Роль лейттемы выполняет главная партия первой

<sup>13</sup> Энеску Джордже. Воспоминания, с. 81.

<sup>14</sup> На это указывают Б. Котляров в упомянутой выше монографии, румынские музыковеды В. Бергер в докладе «Компоненты инструментального камерного стиля Энеску (на примере октета op. 7 и квартета op. 22 № 1)» и А. Рациу в докладе «Циклический принцип в творчестве Джордже Энеску», сделанных на Международном симпозиуме имени Джордже Энеску в Бухаресте в 1967 году (см. стенограммы на русском языке).

части, которая трансформируется на протяжении всего цикла. Она отличается широким «аккордовым» рисунком мелодии, острым пунктирным ритмом <sup>15</sup>.



Сквозными являются и некоторые другие темы октета. В финале же, как в репризе цикла, происходит обобщение всего материала.

При сочинении октета Энеску поставил перед собой определенную композиционную задачу: создать циклическое произведение, части которого при известной самостоятельности образуют собой свободно трактованную сонатную форму <sup>16</sup>. Возникает большая контрастно-составная форма, в которой соединяются признаки циклической и одночастной форм.

Для объединения цикла Энеску использует не только устоявшийся в романтизме принцип лейттематизма, но также структурную и тональную незамкнутость частей, перерастание одной из них в другую, модифицированные «репризы-переходы», связки-переходы, следование частей без перерыва. В этом есть общность с поздними бетховенскими циклами, в частности с квартетом ор. 131. Вместе с тем, цикл октета близок романтическим поэмым формам, где каждый компонент сонатной формы вырастает до значения относительно самостоятельной части («Скиталец» Шуберта).

<sup>15</sup> Некоторые исследователи видят в этой теме сходство с лейтмотивом из «Фантастической симфонии» Берлиоза (см.: Котляров Б. Джордже Энеску, с. 34). Поводом к сравнению послужило замечание самого Энеску, относящееся к октету: «Это ведь камерный Берлиоз..., если, конечно, можно было себе представить того, кто соединял по пять оркестров, пишущим камерную музыку!» (Энеску Джордже. Воспоминания, с. 80). Внешнее интонационное сходство, подкрепленное общностью тональности, в этих темах, может быть, и есть (хотя оно относительно), но образное значение их совершенно различно. Единственное, что их роднит, — это последовательная трансформация в цикле.

<sup>16</sup> См. об этом: Энеску Джордже. Воспоминания, с. 83.



Октет раскрыл многие характерные черты стиля композитора: склонность к большим ансамблям, которая в дальнейшем подводит его к камерному симфонизму; поэдность формы, в данном случае вылившуюся в поэдную трактовку всего цикла.

Жанр квартета представлен в творчестве Энеску достаточно разнообразно. Он автор фортепианных и струнных квартетов (по два для каждого состава).

В опус 22 композитор включил два струнных квартета, написанных им в разные периоды творчества: Es-dur (1916—1920) и G-dur (1950—1951)<sup>17</sup>. Совершенно разные по своему облику, квартеты отличаются друг от друга и по уровню мастерства. Если квартет G-dur, по отзывам румынской критики, принадлежит к наивысшим достижениям камерного жанра в XX веке (хотя нам эта оценка представляется преувеличенной), то квартет Es-dur — первое обращение композитора к данному типу ансамбля и данному жанру.

Он был задуман как романтическое произведение. Тематизм его, эмоционально взволнованный, наполненный большим чувством, соприкасается скорее с традициями XIX века, нежели с музыкой XX. Как в струнном октете и во второй скрипичной сонате, в квартете Es-dur ощущается воздействие Брамса. По сравнению с октетом стиль его отличается большей гармонической тонкостью и полифонической сложностью. Влияние Брамса ярче всего обнаруживается в первой части, в лирико-эпической главной партии, ее полифоническом развитии, при котором интонации «перетекают», «врастают» друг в друга, тематизм последующего раздела зарождается внутри предыдущего. Брамсовские традиции продолжены в финале, который по своему характеру перекликается с первой частью.

Несколько особняком в цикле стоят его средние части. Медленная часть синтезирует романтическую лирику размышления с тончайшей колористической звукописью, близкой импрессионизму. Скерцо выдержано в графической манере, хотя и в него проникают элементы красочного письма.

В структуре отдельных частей квартета проявляется свойственная Энеску текучесть формы: объединенные лейтинтонациями построения свободно перерастают одно в другое.

В целом квартет не стал этапным сочинением на творческом пути композитора. Он продемонстрировал возросшее полифоническое мастерство его автора, подытожил романтические «искания» в предшествовавших ему камерных ансамблях.

Квартет G-dur по своему языку, по сложности полифонического развития непосредственно подводит к «Камерной симфонии», в нем можно ощутить переключки с Бартоком и Хиндемитом.

<sup>17</sup> Здесь проявилась характерная для Энеску тенденция к объединению в один опус произведений одного жанра или вида ансамбля, даже если они относятся к разным периодам творчества. Так было и с фортепианными сонатами оп. 24.

Работа над камерными ансамблями продолжалась вплоть до последних дней жизни композитора. Язык их постепенно усложнялся, отходил от романтизма и становился все более современным. Особенно ярко новые черты стиля выражены в поздних произведениях Энеску, и в частности — в «Камерной симфонии».

«Камерная симфония» (Е-dur op. 33, 1954) — последнее завершенное сочинение композитора <sup>18</sup>. В нем как бы соединились «два» Энеску. Один — Энеску прежних лет, в творчестве которого достаточно сильно проявляется влияние импрессионизма, Энеску с его ярко выраженным румынским темпераментом; другой — Энеску, перенявший свойственные новому времени жесткость, терпкость тематизма, остроту гармонии. В симфонии можно выделить совершенно «неожиданное» сближение со стилем Бартока и Шостаковича, что проявилось в некоторых особенностях формы и гармонического языка.

Такая стилистическая двуплановость, резкий контраст выразительных средств связан с характером образного контраста произведения: образы светлые, пасторально-идиллические выдержаны в характерной «энесковской» манере; необычные же для творчества композитора образы злой иронии и сарказма представлены новыми для него средствами. Если в первом случае Энеску выступает как колорист, тонко чувствующий красоту гармонии, то во втором — он проявляет себя как график, склонный к линейной жесткости рисунка музыкальной ткани. На сопоставлении этих двух начал основана драматургия всей симфонии. Контраст образов не только пронизывает композицию цикла в целом, но и проникает в его отдельные части (например, в скерцо и финал).

Связь с народным искусством в «Камерной симфонии» выражена очень опосредованно (как и в большинстве других сочинений композитора). Ее можно видеть в эмоциональной обнаженности кульминаций, в оркестровке отдельных разделов (использование соло флейты в главной партии первой части как имитация тембра флуэра, унисоны струнных в кульминациях), в импровизационной структуре тематизма и в вытекающих отсюда особенностях формы каждой части. Проявление типичной для румынской музыки импровизационности можно видеть и в свободных переходах от пасторальной музыки первой части к «злому» скерцо, а от него — к философскому монологу в Adagio. Некоторые общие с фольклором черты заметны и в гармоническом языке, они выявляются в использовании созвучий с тритонами, в квартовых параллелизмах.

Интонационные же и ладовые особенности тематизма этого сочинения, на наш взгляд, не вытекают из румынского фольклора или же являют собой сложный синтез национального румынского

---

<sup>18</sup> Партитура ее была закончена в 1954 году румынским композитором М. Михаловичем по указаниям Энеску (тогда уже тяжело больного). Первое исполнение состоялось 23 января 1955 года в Париже.

и современного западноевропейского музыкального языка, что в целом характерно для Энеску зрелого и позднего перисодов. В «Камерной симфонии» ярко проявляются связи с французской музыкой нового времени. Причем Энеску привлекает не урбанизм «Шестерки», а наиболее утонченные и изящные образы французской музыки, идущие от пасторалей, от стиля клавесинистов Рамо, Куперена, Дакена, получившие свое продолжение у Пуленка, связи с которым уже отмечались в фортепианных сонатах Энеску.

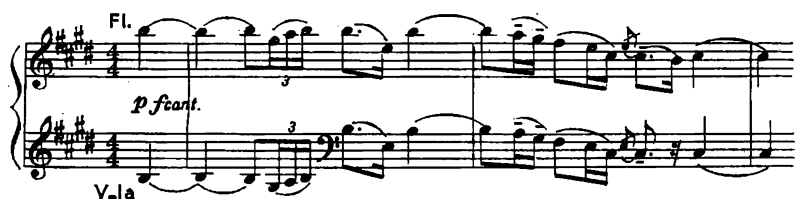
Состав оркестра в симфонии следующий: флейта, гобой, английский рожок, кларнет, фагот, валторна, труба, скрипка, альт, виолончель, контрабас и фортепиано. Иначе говоря, оркестр представляет собой разросшийся камерный ансамбль с очень индивидуальным подбором инструментов, с дифференцированными партиями. Такого рода камерные ансамбли, разные по своему составу, часто встречаются в музыке XX века. Жизнь им дали поздний Малер («Песнь о земле»), Шенберг («Лунный Пьеро»). В творчестве Энеску намечился путь от ансамблей к камерному симфонизму как одной из характерных разновидностей симфонизма XX века. Он обнаружился уже в октете ор. 7, был продолжен в децимете ор. 14 и завершился «Камерной симфонией».

Это произведение не обладает обычной для Энеску тематической разветвленностью, оно более компактно, лаконично. В симфонии две интонационные сферы, олицетворяющие два типа образов сочинения: первая содержится в первой части и связана с пасторальными образами, вторая — в скерцо, она обрисовывает злое начало.

Прихотливая, утонченная мелодия флейты и альты на фоне арпеджированных (арфообразных) аккордов фортепиано, начинающая первую часть симфонии (главная партия), связана с миром светлых образов, с миром идиллии. В ней можно усмотреть связи с румынской народной музыкой: свободно льющаяся мелодия флейты (дублированная через две октавы альтом) напоминает офлуэре, подражание которому — излюбленный прием Энеску. Одновременно в мелодико-гармонических особенностях темы проявляются и связи с миром французской пасторальности. Пентатонические обороты придают особую просветленность теме с ее изящным, тонко прочерченным рисунком:

15

Molto moderato, un poco maestoso (♩ = 94)



Пасторальную окраску темы подчеркивает и ее фактура, основным качеством которой является тембровая рассредоточенность, разреженность голосов. Развитие флейтовой темы связано с отчленением подголосков и превращением их в самостоятельную мелодическую линию. Такого рода свободное развертывание, основанное на непрерывном варьировании мелодических ячеек и образовании новых по ходу развития, свидетельствует о полифонической природе тематизма. Так, в главной партии альтовый голос постепенно превращается в самостоятельную мелодическую линию, а партия фортепиано вырастает из сопровождения в мелодически оформленный контрапункт.

В отличие от главной, побочная партия более гомофонна. В ней ощущаются черты изысканной вальсовости (в духе Дебюсси). Сольная партия здесь, как и в теме главной партии, поручена флейте, а остальные голоса выступают в роли сопровождения. До значения контрапункта дорастает лишь партия валторны. Обращает на себя внимание повышенный интерес композитора к тембрам флейты и валторны при изложении тематического материала. Это связано с выделением красочной стороны тематизма. Частое использование тембра засурдиненной валторны (позже засурдиненной трубы) свидетельствует о французской манере инструментовки.

Характер побочной партии также роднит ее с главной. Это тот же мир пасторали. Правда, в отличие от главной партии, общий колорит здесь более сумрачный, темный: вместо светлой пентатоничности — опора на тритон, понижение всех ступеней лада, переменность тоник, находящихся в малосекундовом соотношении (*cis*—*c*).

Не нарушает общего пасторального характера и реприза, где главная (*Cis-dur*) и побочная (*a-moll*) партии варьируются, особенно ярко в тембровом отношении: на этот раз обе темы поручены струнным.

Лирический характер музыки нарушается лишь в коде, где предвосхищаются интонации скерцо. Жесткие, угловатые, они вытесняют утонченные темы первой части. Но отстранение лирической сферы временно: словно светлый блик, главная партия первой части проникает во все части цикла, приобретая значение лейт-темы<sup>19</sup>.

Во второй части (*Allegretto molto moderato, fis-moll*), нервно-возбужденном скерцо, тема напоминает ироничные образы молодого Прокофьева, Бартока. Примечателен принцип композиции скерцо. В основе его лежит двухчастная форма (с большой кодой), где первый раздел — свободное варьирование однотактовой попевки («образы зла»), а второй раздел — новый вариант главной партии первой части («образы света»). Этот контраст злого

---

<sup>19</sup> Тема побочной партии участия в симфоническом развитии цикла не принимает.

и светлого в скерцо в «мелком плане» отражает основной драматургический контраст произведения.

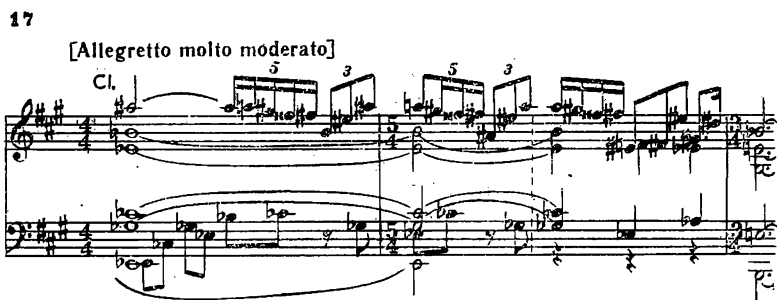
Тема скерцо по своим интонациям нова для Энеску. Она отличается сложной изломанностью мелодической линии. Основу ее составляет сцепление кварт в хроматической последовательности. Наибольшее выразительное значение имеет здесь тритон. Он обостряет тему, подчеркивая характер злой иронии, присущий ей:



Инструментовка связана с общим характером музыки: это флейта, в низком регистре звучащая мрачно и тускло; английский рожок, которому вообще мало свойственны подвижные мелодии; фагот в высоком регистре, придающий скерцозной теме саркастическую окраску. Все это создает наиболее типичную разновидность скерцо XX века — не шутку, а остро гротескную, ироническую пьесу.

Следует еще раз подчеркнуть, что подобный тип образности в целом чужд композитору, который вводит его в свои сочинения весьма ограниченно: обычно это крайние разделы скерцо, оттененные красочностью контрастирующего эпизода. Подобное соотношение наблюдается и в скерцо «Камерной симфонии».

Музыка среднего раздела скерцо ориентальна по колориту. Своей причудливостью, утонченностью она резко контрастна жесткому, угловатому первому разделу. Новая тема богата хроматизмами, прихотлива по своей ритмике, но она не является самостоятельным мелодическим образованием. Это один из вариантов главной партии первой части:



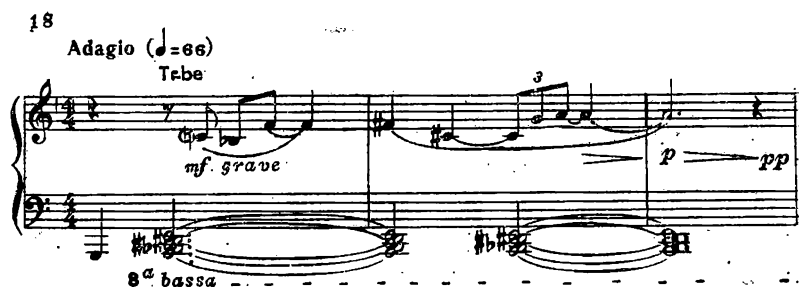
Сквозь ориентальные «узоры» кларнета постоянно прорывается нервный, острый мелодический рисунок первой темы скерцо, составляющей здесь фон.

Кода скерцо является его кульминацией, объединяющей весь музыкальный материал части. Здесь возникает новая мелодия, которая основана на синтезе интонаций. В ней сглажена острота тритоновых тяготений, меньшее место занимают хроматизмы. Она звучит насыщенно и полно у всего ансамбля. Спад, наступающий после кульминации к концу коды, зеркально отражает начало скерцо и готовит медленную часть.

После мрачного иронического скерцо третья часть — Adagio — воспринимается как внутренний монолог, исполненный глубокого напряжения и сосредоточенности. Тип контраста скерцо и Adagio, а также превращения угловатой саркастической темы скерцо в патетическую декламацию в Adagio, («тема-оборотень»<sup>20</sup>) заставляет вспомнить аналогичные приемы в музыке Шостаковича, и прежде всего в его сонатно-симфонических циклах 40-х годов (восьмая симфония).

В медленной части симфонии проявляются новые черты языка Энеску, роднящие его с Бартоком. Это терпкие мелодические обороты, жесткие гармонические сочетания, тритоновые интонации, музыка шорохов и шумов. Фортепиано, выступающее в роли красочного фона, дает основной ладогармонический комплекс части: *a—b—cis—dis—e—g*. Но погружение этой гармонии в самый низкий регистр, где звуковысотные соотношения перестают ощущаться, позволяет воспринять эту гармонию лишь как непрерывный гул. С Бартоком связывает также прием сопоставления регистров низкого (фортепиано) и высокого (труба). Взволнованный патетический монолог трубы как бы «повисает» над шорохами в сопровождении.

Тема Adagio извилиста, мелодически причудлива. Она состоит из кратких интонаций-возгласов в пределах квинтово-тритонового диапазона. Обращает на себя внимание ритмическая свобода, не имеющая, однако, здесь связи с румынскими национальными традициями, а происходящая от декламационной природы темы:



<sup>20</sup> Использую термин Б. М. Ярустовского. См.: Ярустовский Б. Симфонии о войне и мире. М., 1966.



Постепенное уплотнение фактуры, активизация движения, дробление темы, уменьшение ее ведут к кульминации, где соло трубы звучит особенно напряженно. Длительное подчеркивание и скандирование высоких звуков перерастает в трагический «крик», который поддерживается всем ансамблем. На гребне этой динамической волны возникает тема финала.

Следствием тематически единого развития всей симфонии явилась сконцентрированность финала вокруг двух интонационно-образных сфер — пасторальной главной партии первой части и саркастической темы скерцо<sup>21</sup>. Именно в финале выявляется не только их образная противоположность, но и интонационное единство (опора на квинтово-тритоновые интонации).

По форме финал представляет собою свободную трехчастную композицию с большой кодой. Его главная тема — еще один вариант темы скерцо. Те же интонации приобретают теперь характер энергичного торжествующего клича (труба in C). Они направлены вверх, при этом ощущается их связь с фанфарными мотивами:

19

Allegro molto moderato (♩ = 116)

Tr - bo



Лирические образы первой части оживают в среднем разделе финала. Однако пасторальная безмятежность уступает здесь место утонченности, «изломанности». В теме появляются «восточные» хроматизмы, которые сближают ее с эпизодом из скерцо. Но связь с первой частью более яркая, она подчеркнута и инструментовкой (флейта и альт в октаву).

В репризе перед кодой вновь возникает тема главной партии первой части. Здесь она, пожалуй, впервые приобретает национальный румынский характер. Этому способствуют и ритмичес-

<sup>21</sup> Мы особо отмечаем этот факт, так как финалы — наиболее уязвимое место многих сочинений Энеску с точки зрения их драматургии. Обычно они тематически перенасыщены, растянуты, нечетки по форме. Этого нельзя сказать о финале симфонии.

кая свобода, и манера изложения (унисон ансамбля). Открытая эмоциональность, прорывающаяся в этом эпизоде, роднит его с народными напевами Румынии.

В коде происходит постепенное просветление колорита. Прояняется оркестровка, чаще используются прозрачные регистры духовых (флейта), ажурные плетения фортепиано, — все это напоминает оркестровое письмо импрессионистов (особенно Дебюсси). Вместе с тем оптимистическое заключение симфонии не уравнивает драматического развития цикла в целом. Последний же аккорд — тоника E-dur — имеет оттенок двойственности, неустойчивости: она взята в виде секстаккорда с квартовым тоном вместо терции.

Красочность языка, которая всегда была важным компонентом стиля Энеску, в «Камерной симфонии» проявилась особенно ярко. Но здесь же возникла и антитеза красочности — графичность, связанная с жесткими мелодико-гармоническими сочетаниями, с предельно лаконичной инструментовкой. Синтез этих качеств и создал тот своеобразный язык, который отличает «Камерную симфонию» Энеску.

Изучение камерной музыки Энеску позволяет сделать некоторые выводы, касающиеся не только собственно камерных жанров, но и творчества композитора в целом, эволюции его стиля.

Свой творческий путь Энеску начал как продолжатель традиций немецко-австрийской романтической школы. Об этом свидетельствуют почти все произведения раннего периода: первая и вторая скрипичные сонаты, струнный октет, а также созданные уже в годы зрелости квартет Es-dur и отчасти первая фортепианная соната. Апофеозом романтической лирики Энеску являются произведения, написанные в 1914—1919 годы, а именно: медленная часть второй симфонии, в которой ощущается воздействие Брукнера и Вагнера, и финал третьей симфонии — лирический эпилог с широким разливом мелодии, тонкой полифонизацией ткани.

Наиболее последовательно Энеску продолжал традиции Брамса, влияние которого испытывал вплоть до 20-х годов. Особенно ярко связи с Брамсом выявляются в скрипичных сонатах и ансамблях. Они выражаются в суровой, «брамсовской» патетике образов, в волевой устремленности развития тематизма, с одной стороны, и в балладной эпичности, в широком претворении лирической песенности романтического склада — с другой.

Этим не ограничиваются романтические влияния на стиль Энеску. В его ранних сочинениях ощущается также воздействие картинного языка немецкой романтической оперы, и прежде всего колористических находок Вебера. В лирической сфере Энеску продолжает традиции песенного инструментализма Шуберта и Мендельсона.



Произведения раннего периода не всегда отличаются разнообразием мелодики, в целом в них можно выделить два типа интонаций. Это импульсивные восходящие краткие попевки, энергия, поступательность движения которых влекут за собой активное разрабочное развитие (как, например, в первой фортепианной сонате, в квартете Es-dur). Иной тип мелодики представлен широко распетыми лирическими темами. В их терцово-секстовых ходах, в плавном, чаще всего нисходящем заполнении скачков своеобразно продолжены традиции венской песенности. Развитие таких тем обычно основано на введении полифонических элементов, тембровой и регистровой переокраске. Заметим, что иногда возникает и новый, суммарный результат, когда широта и свобода развития вместе с восходящим поступательным движением мелодии создают характер непосредственного патетического высказывания. Примером такого синтеза служит главная партия первой части второй скрипичной сонаты.

В гармоническом языке произведений раннего периода следует отметить четкость тональной организации — качество, которое со временем станет малохарактерным для Энеску. Обращает на себя внимание увлечение плагальными последованиями. В данный период это связано с влиянием Брамса, позже плагальность превратится в отличительную черту собственного гармонического мышления Энеску.

В произведениях раннего периода нет еще гармонической изощренности, функциональная ясность языка тесно связана с фактурной «прямолинейностью». Резкое обособление мелодии и сопровождения показательно для фактуры ранних скрипичных сонат. При этом самый тип сопровождения — гармонические фигуры — в усложненном виде проникает и в более поздние сочинения Энеску.

В фортепианной музыке особенно отчетливы связи стиля Энеску с импрессионизмом. Они проявляются в гибкости, «переливчатости» контуров тем, в тонком переплетении свободных ритмов, в особом характере зыбкого, мягкого и красочного звучания, выдвигении колористического начала на первый план.

Вместе с тем ранний период в целом отличается классичностью, четкостью формы и тематизма, известной простотой фактуры и ритма, хотя в нем уже намечается тенденция к усложнению общей структуры, формируются некоторые индивидуальные принципы формообразования. Так, уже в ранних сочинениях можно обнаружить предпосылки к рапсодичности, поэмности, свободной текучести формы, возникающей на основе контрапунктического прорастания элементов из партии в партию. Активное разрабочное развитие заменяется темброво-колористической вариантностью, в процессе которой темы не изменяют радикально своего облика. Значение разработки в произведениях Энеску настолько снижается, что она нередко отсутствует вообще (как, например, в первой части второй скрипичной сонаты или в квартете Es-dur)

либо заменяется эпизодом на новой контрастной теме (финал струнного октета ор. 7). Сонатное *allegro* в ранних сочинениях Энеску характеризуется соотношением импульсивно развивающейся главной партии и краткой статичной побочной, играющей роль колористического эпизода.

Особой оригинальностью отличаются медленные части, в которых композитор находит интересные гармонические краски, фактурные приемы, предвосхищающие его зрелый и поздний стиль. В творчестве Энеску раннего периода складывается определенный тип скерцо, ярко выделяющегося из общей лирико-романтической сферы произведений. Для него характерны острый угловатый тематизм, жесткость, диссонантность гармонического языка. Иронически-гротесковое скерцо из октета является предтечей скерцо первой фортепианной сонаты, последнего, «злого» скерцо Энеску — из «Камерной симфонии».

Свободное музыкальное развитие внутри частей и в цикле заставляет композитора часто использовать принцип обрамления (вторая скрипичная соната, октет), а также синтез тематизма в финалах. Финал в этом случае превращается в репризу цикла. Цельность придает поэмному циклу также лейттема. В применении романтического метода лейттематизма композитор выступает продолжателем традиций Листа и Франка.

В ранних сочинениях проявляется незаурядное полифоническое мастерство молодого композитора, он часто использует имитации, каноны, фугато, особенно в ансамблевых произведениях.

Несмотря на отдельные исключения, национальный характер камерного стиля Энеску в это время еще мало обнаруживает себя. Лишь во второй скрипичной сонате композитору отчасти удалось проникнуть в эмоциональный и интонационный строй народной музыки (вторая часть), передать некоторые особенности импровизационной ритмики и скрипичных исполнительских приемов.

Период зрелости совпал с работой Энеску над новым для него жанром — оперой «Эдип», вошедшей в «золотой фонд» румынской музыкальной культуры и ставшей одним из выдающихся достижений мирового оперного искусства XX века. «Эдип» возвышается над всем, что было создано Энеску в данный период. Однако и инструментальные сочинения этих лет содержат немало ярких, своеобразных страниц.

В произведениях зрелого периода окончательно оформился облик Энеску как крупнейшего национального художника Румынии, сложилось отношение композитора к фольклору, а также принципы взаимодействия народного искусства с профессиональным — «писать в народном духе, не прибегая к цитатам из фольклора»<sup>22</sup>. Высоко оценивая своеобразие народной музыки, Энеску считал, что «фольклор прекрасен, но нельзя его одевать в чуждые ему одежды. Приспособить к фольклору современную оркестровку

<sup>22</sup> См.: Энеску Джордже. Воспоминания, с. 243.

и подать его в таком виде — варварство... Общепринятые формы композиции не соответствуют нашей народной музыке. К фольклору нельзя подходить с общеевропейской меркой. Народная музыка должна сохраняться в своей чистоте и неприкосновенности. Лучше всего стремиться не к использованию народных мелодий, а к творчеству в народном духе»<sup>23</sup>. Этим принципам композитор был верен на протяжении всего своего творческого пути. Но наиболее ярко они проявляются в сочинениях среднего периода — в пору его творческой зрелости.

В камерных произведениях этих лет (особенно начиная с 1926 года — года создания третьей скрипичной сонаты) были преодолены непосредственные влияния раннего периода и расцвело своеобразное, оригинальное дарование Энеску, синтезировавшее национальные румынские элементы с приемами европейского профессионального искусства, в частности с достижениями импрессионизма.

Связи со стилем импрессионизма в произведениях 20—30-х и даже 40-х годов достаточно ярки. Влияние импрессионизма во многом определило образный строй, характер тематизма, ладогармонические особенности. В камерной музыке этого периода возникает качественно новый тип мелодики, основанной на тонком мозаичном плетении кратких попевок, их контрапунктическом объединении и вариантном развитии. Диатоническая лирическая мелодика ранних сочинений сменяется теперь изысканной хроматикой, хотя присутствует и диатоника, но в новом, более утонченном качестве.

Связи со стилем Дебюсси и Равеля проявляются в использовании пентатоники, в многообразии ладовых оттенков, в параллелизмах голосоведения, в фигуративной разработанности ткани. Метод развития, основанный на постепенном формировании темы из фигураций, также близок импрессионистам. Нередко возникают и образные соприкосновения с Дебюсси и Равелем, особенно в сюите «Впечатления детства» (пьесы «Ручей в глубине сада», «Сверчок»). В произведениях Энеску 30-х годов можно ощутить также влияние стиля Равеля 20-х годов, с его графической жесткостью, однако ближе ему Равель-импрессионист.

Импрессионизм стал для композитора родной стихией. Как композитор Энеску в большой мере сформировался на французской почве и именно в тот период, когда музыкальный импрессионизм входил в пору своей зрелости. И хотя сам Энеску утверждал, что на его стиль «большее влияние оказали Габриэль Форе, Поль Дюка, Флоран Шмитт и Артур Онеггер»<sup>24</sup>, чем творец «Пеллеаса», творчество его свидетельствует об обратном.

Большое значение имел также своеобразный параллелизм импрессионистских средств и румынского фольклора. Красочная ор-

---

<sup>23</sup> См.: Энеску Джордже. Воспоминания, с. 238.

<sup>24</sup> См. об этом там же, с. 112.

наментика с ориентальным оттенком, ритмическая утонченность, хроматизмы и, в частности, опора мелодической линии на тритон, характерное строение мелодии, основанной на мозаичном плетении кратких танцевальных попевок, — все это равно присуще и импрессионизму и румынскому народному творчеству.

Изоощреннй хроматике, тритоновым попевкам противопоставлена сфера натуральной диатоники. Применение различных ладов мажорного и минорного наклонения (особенно фригийского, лидийского, дорийского, а также пентатоники) указывает на связь Энеску с румынским фольклором, для которого особенно характерны те же лады (но и здесь можно видеть импрессионистские влияния).

В импрессионизме Энеску увидел ту разнообразную палитру, ту чувственную прелесть красок, звукопись, которая была знакома ему еще с детства по народным песням, пляскам, импровизациям. Может быть, именно в силу этого композитор навсегда остался верен импрессионистскому красочному стилю; за редкими исключениями, его не привлекали искания «Шестерки», урбанистическое искусство, не стал он и последователем нововенской школы с ее додекафонной системой. Энеску всегда искал в музыке тонкую красоту выражения, его произведения — творения чувства, темперамента, но не рациональных вычислений. И даже в самом «крайнем» его сочинении — «Камерной симфонии» — жестким, графичным средствам противопоставляется богатая звукописная ткань; увлечение колоритом достигает здесь высшей степени.

Так, исходя из импрессионистской красочности, углубляя и развивая тембровую изоощренность, композитор создает в поздний период произведение, где своеобразная сонористичность сочетается с конструктивистской жесткостью языка. Однако эти качества, не ставшие для Энеску определяющими, всего лишь новая, дополняющая грань его позднего стиля. В целом же Энеску не изменил своему стремлению к красоте и изысканности выражения.

Таким образом, на протяжении всего творческого пути композитора стиль его глубоко эволюционировал: от романтизма Энеску пришел к веяниям и поискам XX века. Наиболее близким ему оказался импрессионизм. На его творчество оказали влияние различные композиторы, но при этом стиль Энеску не стал эклектичным. На разных этапах он по-своему однороден и индивидуален. В лучших своих сочинениях Энеску предстает подлинно национальным композитором, глубоко проникшим в дух народной румынской музыки.

На основе этого взаимодействия румынского фольклора с европейскими традициями были созданы почти все произведения Энеску. Не цитируя подлинных мелодий, он сумел передать особенно сти народного музицирования, проникнуть в национальный темперамент. В своем обращении к фольклору Энеску отразил характерные фольклористские тенденции музыки XX века, особенно ярко выраженные Шимановским, Бартоком, Кодаем.

Творчество Энеску не было оценено при его жизни. Его считали несовременным композитором, художником XIX века. Действительно, Энеску не проявлял симпатии к декадентским течениям, к модернизму, его мало привлекали эксперименты в области атональной музыки. «В современной музыке нет музыки. Можно говорить о высокой технике, о красочности оркестровой палитры, но не о музыке в подлинном смысле слова», — говорит композитор<sup>25</sup>. Однако атонализм, музыка шумов не являются определяющими путями развития современной музыки; им противостоят другие пути, по которым развивается все прогрессивное искусство, представителем которого был Энеску.

---

<sup>25</sup> Энеску Джордже. Воспоминания, с. 214.

Е. ГОРДИНА

## Симфонии Милана Ристича в послевоенной музыке Югославии

Объединение югославских народов в единое самостоятельное государство (1918) способствовало подъему творческих сил страны, формированию национально-самобытных явлений в области художественного творчества. Национально-патриотические, прогрессивные тенденции становятся ведущими в развитии музыкальной культуры Югославии 20—30-х годов XX века. В этот период происходит становление композиторских школ Сербии, Хорватии, Словении.

Первые, наиболее значительные успехи сербской музыки были связаны, главным образом, со сценическими (опера, балет) и вокально-хоровыми жанрами<sup>1</sup>, которые, как и во всякой молодой национальной культуре, хронологически опережали инструментальные жанры. Инструментальная же музыка развивалась в недрах оперы и балета, тяготея большей частью к программным жанрам.

Непосредственное обращение композиторов к народно-национальной тематике определяет формы и язык большинства инструментальных сочинений сербской музыки периода межвоенных десятилетий (20—30-е годы). Основой этих сочинений служат чаще всего эпизоды из отечественной истории или сцены деревенской жизни, картины родной природы, народные притчи и легенды.

В оркестровых сочинениях преобладает направление лирико-жанрового, программного симфонизма, и здесь сербские композиторы следуют национально-романтическим традициям русской и чешской музыкальной классики. Близость культурам других славянских народов всегда была характерна для сербского искусства, и эстетические принципы национальных музыкальных школ XIX века послужили той основой, на которой формировалось творческое мировоззрение многих композиторов Сербии в период становления ее профессионального искусства. Большую роль в этом сыграла деятельность первого классика сербской музыки Стевана Мокранныча (1856—1914). Его пример указал молодым музыкантам

---

<sup>1</sup> Это опера «Коштана» (1931) П. Коневича (1883—1970), опера «Сумерки» (1925) и балет «Охридская легенда» (1933—1947) С. Христича (1885—1958), его же романсы и сочинения для хора, романсы и хоры М. Милоевича (1884—1946).

пути освоения богатейшей народной культуры. Прямыми последователями Мокраньца явились крупнейшие сербские композиторы XX века — Петар Коневич, Стеван Христич и Милое Милоевич, утвердившие основы отечественной музыкальной классики.

В своем подходе к фольклору сербские композиторы чутко реагировали и на те новаторские тенденции в этой области, которые определили новый этап в развитии национальных культур в XX веке. Многие здесь родственно смелым начинаниям Бартока, молодого Стравинского, Прокофьева. Наиболее интересно, свежо и современно фольклорное содержание проявилось в творчестве Йосипа Славенского (1896—1955) — одного из самых оригинальных национальных художников Югославии. Славенский, хорватский музыкант, с 1924 года живший в Белграде, во многом способствовал развитию сербской музыки и, в частности, в значительной степени обогатил ее инструментальными формами, симфоническими и камерными.

Для общего профессионального роста композиторов и стилистического обогащения инструментальной музыки плодотворную роль сыграло усвоение лучших достижений западноевропейской музыкальной культуры, в том числе и современной. Своеобразное претворение на национальной почве находят, например, завоевания французского импрессионизма, в чем сербские композиторы не были одиноки. Известно, что стилистические особенности импрессионизма широко были восприняты композиторами национальных школ XX века, стремившимися запечатлеть в звуках красоту родного пейзажа, буйство красок народной жизни, различного рода картины — лирические, жанровые. Подобные примеры восприятия импрессионизма на почве национальных музыкальных культур можно найти у Бартока и Кодая, Новака и Мартину, Шимановского и Энеску, Владигерова и Стоянова, у советских композиторов Закавказья и Средней Азии. В сочинениях сербской музыки своеобразие общего колорита нередко определялось сочетанием красочности импрессионистского письма с «восточностью» тематизма, свойственной сербскому фольклору.

Не только импрессионизм, но и опыты композиторов французской «Шестерки» находят отклик в сербском инструментальном творчестве 20—30-х годов. Такие течения модернистского западноевропейского искусства, как экспрессионизм, конструктивизм, и связанные с ними стилистические приемы и технические средства нашли в Сербии меньше приверженцев, чем, скажем, в Словении, искусство которой всегда было особенно близко западной Европе (главным образом, Австрии). Лишь некоторые молодые, начинающие композиторы, учившиеся за границей, увлекались экспериментом, пробуя писать в атональной и атематической манере, в четвертитоновой системе. Подобное стремление к освоению новых технических приемов в известной мере расширяло диапазон технических возможностей молодых музыкантов, но вместе с тем препятствовало естественному формированию творческой индивиду-

альности композиторов, отрывало их от национальной почвы. Поэтому инструментальные сочинения этих авторов (например, М. Логара, М. Ристича, С. Райичича, Л. Марич, В. Вучковича), написанные в 30-е годы, хотя и имели определенное значение для профессионального роста отечественной музыки, сами по себе далеко не всегда представляли художественный интерес и для многих композиторов остались преходящим моментом в их творческой биографии.

Тем не менее в сербской музыке 20—30-х годов ведущим остается народно-национальное, демократическое направление. В рамках этого направления наблюдается постепенное углубление содержания произведений, расширение тематики и жанрового диапазона, так же как и все большая авторская индивидуализация. Все это свидетельствовало о росте профессионального уровня музыкальной культуры страны в целом, подготовившем, в свою очередь, качественно новый этап в развитии инструментальных жанров в послевоенный период.

Накопив в 20—30-е годы достаточный опыт в области сценической и программной музыки, отечественная композиторская школа начинает все более успешно проявлять себя в формах «чистого» симфонизма и камерных жанров. Творческой зрелости достигают композиторы среднего поколения, начавшие свой путь в 30-е годы. Наряду с операми и кантатами-ораториальными произведениями им принадлежат значительные сочинения крупной симфонической формы, концертных и камерных жанров. Среди авторов сербской симфонии и инструментального концерта выделяются Милан Ристич (р. 1908) и Станойло Райичич (р. 1910). В послевоенные годы в сербскую музыку входит новое поколение композиторов, творчество которых, в отличие от их предшественников, тяготеет почти исключительно к инструментальным жанрам (А. Обрадович, В. Перичич, В. Мокраяц, Э. Йосиф).

Этот новый этап в развитии инструментальной музыки, как и подъем всей национальной культуры страны, был связан с коренными социальными сдвигами, наступившими в Югославии после второй мировой войны. Прогрессивные, революционные тенденции искусства межвоенных десятилетий, которые с трудом пробивали себе дорогу в буржуазной Югославии, повсеместно утверждаются в послевоенные годы, отражая объективные закономерности развития страны, вставшей на путь социалистических преобразований. Сама общественная атмосфера тех лет, разносторонний процесс демократизации культуры, приток новых творческих сил, а главное, новые задачи искусства — все это не могло существенно не воздействовать на музыкальное творчество Югославии 40—50-х годов. Так, особенно активно развиваются массовые жанры, питающие и «серьезное», большое искусство; не только песня и оратория, но и опера, симфония непосредственно и глубоко затрагивает современную тематику — героико-патриотическую, фило-



софскую, своим содержанием, концепцией утверждая новую идейно-эстетическую основу искусства послевоенной Югославии.

Параллельно происходит и процесс профессионального возмужания югославской музыки. Инструментальное творчество сербских композиторов послевоенных лет, продолжая лучшие традиции отечественной музыки, вместе с тем, заметно отличается от простых и «наивных» форм периода становления. Широкая стилистическая эрудиция, разнообразие оригинальных художественных решений, высокий профессионализм характеризуют инструментальные сочинения 50—60-х годов. В них сильнее ощущается тяготение композиторов к обобщенным формам музыкального мышления; более творчески, глубоко, нередко в своеобразном синтезе с национальными истоками раскрываются достижения современной музыкальной культуры. Наконец, инструментальное творчество Сербии послевоенных десятилетий знаменательно и поисками новых путей претворения фольклора, в чем многие композиторы следуют традициям Бартока и своего соотечественника Славенского.

Обнаруживая положительные черты современного сербского музыкального творчества, инструментальные формы, вместе с тем, чаще других служат объектом экспериментирования в области выразительных средств, а потому в сфере инструментальной музыки заметнее и острее проявляются те различия творческих позиций композиторов и те противоречия, которые присущи современной музыке Югославии в целом, как, впрочем, и другим национальным школам.

При всей индивидуальности конкретных художественных явлений, в инструментальном творчестве сербских композиторов послевоенных десятилетий заметны общие тенденции, характерные и для всего музыкального искусства Югославии этого периода. Они рельефно выступают в творчестве Милана Ристича — одного из крупнейших композиторов-симфонистов современной Югославии. На примере его второй и третьей симфоний, сконцентрировавших в себе существенные особенности различных этапов творческого пути композитора, можно проследить стилистическую эволюцию их автора, во многом типичную и для музыкантов его поколения, и для сербского симфонизма в целом.

# 1

Милан Ристич принадлежит к поколению сербских композиторов, выступивших в середине 30-х годов. Серьезные занятия музыкой Ристич начал в Париже, когда ему было уже девятнадцать лет. Затем он продолжил свое образование в Белграде под руководством М. Милоевича и И. Славенского, а в 1937 году поступил в Пражскую консерваторию в класс А. Хабы. Первые композиторские опыты Ристича свидетельствуют скорее о способности легко усваивать разнообразные музыкальные впечатления, чем

о стремлении к собственной манере высказывания. Индивидуальность творческого стиля приходит к нему позднее.

Так, например, находясь в конце 20-х годов в Париже, Ристич пишет «Четыре импрессионистические пьесы» для фортепиано, а занимаясь в Пражской консерватории у Хабы, создает ряд камерных сочинений, написанных в четвертитоновой системе. В 30-е годы молодой музыкант выступил активным последователем «авангарда» тех лет, пробуя писать в атональной и атематической манере. Некоторые его ранние сочинения, по утверждению югославской критики, несут на себе печать экспрессионизма (симфониета, 1938, первая симфония, 1941, камерные произведения). Пропагандируя крайне левые для того времени модернистские тенденции, Ристич входил в так называемую Группу атональных композиторов в Белграде (ГАК), сочинения его исполнялись на фестивале SIMC (Международное общество современной музыки). Однако опыт тех лет не принес композитору значительных творческих результатов.

Вторая мировая война, оккупация и народно-освободительная борьба, призвавшая в ряды борцов и многих музыкантов, способствовали идейному созреванию молодого поколения композиторов, определили их творческую эволюцию. Для Ристича и композиторов его поколения характерным становится, в отличие от предшествующего периода, обращение к традициям национального искусства, к народному поэтическому и музыкальному творчеству, к массовым жанрам.

Сочинения Ристича военных лет заметно тяготеют к гражданской направленности содержания, к простоте и ясности выражения, к национальной определенности языка. Один из характерных моментов — появление в его творчестве программных инструментальных произведений. Так, в 1943 году композитор пишет симфоническую поэму «Человек и война» — сочинение, по тематике своей и языку во многом типичное для сербского музыкального творчества военных лет.

Знаменательно также обращение композитора к вокальным жанрам, и среди них — к оригинальной форме речитации с инструментальным сопровождением, продолжающей традиции революционного, пролетарского искусства предвоенной Югославии, в частности традиции Вечеров хоровой декламации, проводимых в рабочих любительских коллективах В. Вучковичем (1910—1942), композитором-коммунистом, одним из виднейших музыкальных деятелей Югославии 30-х годов. Для речитатора и струнного квинтета Ристич пишет «Песню о соколе» (по Горькому), для речитатора и оркестра — несколько композиций («Тополь», «Сквозь метель», «Смерть Смаил-Ага Ченгича»); своеобразные обработки народных песен делает он для речитатора в сопровождении гобоя и альта. В конце войны появилось и одно из самых сильных вокальных сочинений Ристича — «Песня мертвых пролетариев» для баса и фортепиано.

В жанрах вокальной музыки наиболее непосредственно воплотилась героико-патриотическая и социальная тема творчества Ристича, что было показательно для искусства Югославии периода войны и первых послевоенных лет. Но композитор продолжает работать и в области инструментальной музыки, камерной и симфонической, по-своему отразившей его художественную эволюцию (сюита и фантазия для оркестра, скрипичный концерт, второй струнный квартет, сочинения для фортепиано, для скрипки и другие).

Творческие достижения Ристича 40-х годов подытожила его вторая симфония (1951). Если первая симфония (1941) характеризует период юношеских исканий композитора, то вторая, написанная десятилетие спустя, выражает вполне зрелые позиции ее автора. Более того, по своей эстетической направленности и стилистике вторая симфония Ристича типична для искусства Югославии послевоенных лет — искусства жизнеутверждающего, полнокровного, демократически-общительного, продолжающего традиции национальной культуры на более высокой, по сравнению с предшествующим периодом, профессиональной основе. Обнаруживая разносторонние и широкие связи с мировой музыкальной классикой, это сочинение обладает своим индивидуальным обликом.

Вторая симфония Ристича (B-dur, в четырех частях) — произведение классической концепции, выдержанное в национальных традициях. Симфония небольших масштабов, лаконичных форм и стройной архитектоники, она обладает жизнерадостно-светлым тоном музыки и характерна преимущественно подвижными темпами. Она приближается к типу жанровой симфонии, возрождающей традиции национального народно-жанрового симфонизма XIX века. Многие в ней заставляют вспомнить, например, скерцозно-жанровые страницы симфоний Бородина или Глазунова, а отдельные эпизоды своеобразно воскрешают дух могучей эпичности, так свойственной народным образам русской музыкальной классики. С другой стороны, изящество и стремительность движения при мелодической простоте и выпуклости «фольклорных» тем напоминают оперные увертюры Сметаны или отдельные фрагменты его симфонических поэм.

Классические истоки симфонии можно обнаружить не только в преемственности по отношению к национальным школам XIX века (русской, чешской); здесь напрашиваются и более отдаленные временные аналогии: вторая симфония Ристича обращена многими своими особенностями к раннеклассическому симфонизму.

Миниатюрный цикл с типичным для ранней классики последованием частей и их образным наполнением, гармоничность, уравновешенность формы и отсутствие конфликтной драматической концепции — вот одна из предпосылок, как бы «возвращаю-

щих» подобные симфонии к эпохе и эстетике ранневенского симфонизма. Объективный характер мироощущения с присущей ему «бесконфликтной» трактовкой симфонической драматургии, отличающий это сочинение, единое, оживленно-подвижное и непринхотливо-веселое настроение музыки напоминают многие гайдновские симфонии. Использование простых, классических форм гомофонной музыки (миниатюрная сонатная форма почти без разработки, приближающаяся к своей предшественнице — двухчастной форме — в первой части; двухчастная форма с варьированным повторением во второй части; трехчастная схема скерцо в третьей части) соответствует замыслу данного сочинения с его преобладающей экспозиционной «однозначностью» каждого образа-звена цикла. Единственная часть симфонии, отчасти отступающая от этого принципа, — развернутый финал-фуга, где важное значение в построении формы приобретает собственно процесс становления музыкальной мысли. И здесь композитор также обращается к музыке прошлого — к рационально-конструктивному началу полифонических форм.

Как известно, обращение к эстетике и стилистике старинной музыки получило достаточное распространение в инструментальной музыке XX века. В частности, это проявилось в тяготении композиторов к камерным жанрам и связанной с ним тенденции к «облегченности» форм и инструментовки, к стройности пропорций, к экономии выразительных средств, к прозрачности фактуры. В подобных общих моментах вторая симфония Ристича перекликается с неоклассическими произведениями XX века.

Образный строй симфонии, принципы драматургии, а отчасти и тематического развития вызывают известные аналогии с жанрово-скерцозной стихией «Классической симфонии» Прокофьева или девятой Шостаковича. Как Прокофьев и Шостакович, Ристич обращается и к отдельным конкретным приемам классической музыки гомофонных и полифонических форм. Однако собственно стилизация почти вовсе отсутствует у Ристича, во всяком случае, она играет гораздо меньшую роль, чем у Шостаковича и тем более у Прокофьева.

В известной мере близкой Ристичу оказывается и эстетическая позиция Мартину, конкретнее — его тяготение к эмоциональной уравновешенности и конструктивной ясности при весьма определенно выступающих национальных элементах языка, что составляет одну из тенденций его творчества. Именно в таком сочетании проявляющаяся у Мартину склонность к классическим нормам мышления свойственна и данному периоду творчества Ристича, его второй симфонии в частности.

В югославском музыковедении нередко это сочинение (а шире — весь данный период творчества композитора) называют неоклассическим. Думается, точнее было бы говорить о классичности этого произведения. Ибо в нем нет ничего от тех рационалистических, отвлеченно-изысканных стилизаций, которые служат

примерами «чистого» неоклассицизма XX века. Музыка Ристича полна живой эмоциональности, рождает конкретные жанровые ассоциации, обладает национальной достоверностью. Отсутствие того нарочитого «подражания» приемам старинной музыки, какое встречается у Стравинского или Хиндемита, принципиально сближает Ристича с русскими и советскими композиторами в их подходе к формам музыки прошлого. Соприкосновение второй симфонии Ристича с некоторыми явлениями в русском советском симфонизме можно объяснить верностью традициям национальной культуры, корнями своими уходящей в вечно живое народное искусство.

Вторая симфония Ристича продолжает линию жанрового симфонизма сербской музыкальной классики 20—30-х годов. Однако народная основа музыки выражена здесь в более сложном синтезе с приемами классической и современной музыки (первая и вторая части), хотя в отдельных случаях заявляет о себе ярко и непосредственно, подтверждая тем самым жизнеспособность национальных традиций и в настоящее время. Так, третья часть симфонии с ее подчеркнуто «фольклорным» характером, воплощенным в формах народно-танцевальной музыки, напоминает аналогичные эпизоды в сочинениях Коневича, Христича или Славенского.

С самого начала симфонии, с темы главной партии первой части музыка вызывает то лучезарное, радостно-полетное ощущение, которое окрашивает все сочинение в целом. Квадратность структуры, мелодико-ритмический рисунок общих форм движения, простота и ясность гармонической основы главной партии — все это, в сочетании с «элементарно»-гомофонным изложением, вызывает в памяти сонатные *allegro* гайдновских симфоний.

1

[Allegro vivace ♩ = 132]

V-ni I

*pp* V-ni II

V-le *pp* >

Облегченность фактуры и стремительность движения еще более подчеркнуты благодаря незначительной, казалось бы, детали: тема, как будто смещенная метрически на полтакта, смягчает тем самым свои акценты и внутренние опорные точки, нарушает квад-

ратность в связующих построениях. В этом, возможно, и заключена одна из тех «изюминок», которые ненавязчиво, лишь слегка обостряют внешне совсем «классический» облик первой части.

Но сопровождение темы выявляет ее национальный, славянский характер: плагальное сопоставление гармоний, «пустое» звучание октавы и квинты в начале, далее — оstinатно пульсирующие кварто-секундовые созвучия и *pizzicato* басов напоминают аналогичные фоны бородинских скерцозных тем (например, в первой части первой симфонии).

Более непосредственно национальная природа обнаруживает себя в теме побочной партии первой части:

2 *[Allegro vivace]*

Ob. I

Cor.

Archi

Vc. C-b.

pizz.

*simile*

Cor, Tr-be

*pp*

*non cresc.*

V-c.

arco

C-b.

arco *pp*

Timp.

*pp*

Диатоническая мелодия с чертами ладовой переменности, с характерными окончаниями на II ступени и квартовыми интонациями, «сцепленными» секундами — напоминает зазорные народные

наигрыши и напевы. Благодаря своей тембровой окраске и фактурно-ритмическому рисунку, она звучит как изящная тема-марш.

Эта тема, как в раннеклассических симфониях, не представляет значительного контраста главной партии (общей для обеих тем служит и квартовая интонация). А свойственное ей сочетание внешне гомофонного склада музыкальной ткани и линейно-полифонического внутреннего развития голосов — один из характерных стилистических приемов второй симфонии Ристича. Прием этот нередко способствует тому изяществу и тонкости, которые отличают авторское решение традиционных образов и форм.

В первой части все стремительно и лаконично, она подобна краткой прелюдии цикла. Тонально-гармоническое развитие, при всей простоте и ясности крупного плана, внутри разделов подчинено не столько логике функциональных модуляций, сколько принципам мелодико-горизонтального развертывания. Отсюда и быстрая смена тональных центров, и возникающие нередко в полифоническом сплетении голосов политональные моменты, и неожиданные ладовые повороты, оживляемые скерцозно-шаловливой «игрой» имитаций, перекличек, контрапунктов. Подобные стилистические приемы, не задерживая на себе специального слухового внимания из-за быстроты темпа, тем не менее подчеркивают легкость и непрерывность движения.

Поэтому особенно рельефно выделяются опорные тональные моменты формы: B-dur (главная партия) — F-dur (побочная) в экспозиции; B — B — в репризе.

Своеобразным настроением, с трудом поддающимся однозначному определению, проникнута вторая, медленная часть симфонии (Andante mosso, Es-dur). Лирика ее, слегка заворачивающая и одновременно одухотворенно-поэтичная, не лишена вместе с тем скерцозной остроты движений, добродушных «гримас» озорства. Эта музыка, при всей своей серьезности, по-прокофьевски чуть иронична, обладает «зримой» характеристичностью образов. Как будто легкая усмешка «взгляда со стороны» пронизывает всю часть, сообщая ей тон беспристрастного вневличного высказывания.

Второй части симфонии присуща графическая манера письма, при которой каждая деталь, каждая линия или штрих предельно обнажены в своей выразительности, рельефны и значимы. Это качество музыкальной ткани раскрывается и в драматургии солирующих тембров, и в четкости рисунка мелодических линий.

Темы, подобно живым персонажам, подчеркнута индивидуализированы, имеют свой неповторимый характер, ассоциирующийся прежде всего с пластикой движений. Можно даже сказать, что вторая часть напоминает пантомиму по своей конкретности и меткости музыкального «жеста» и, одновременно, обобщенности содержания.

Все в этой музыке подчинено образной характерности. Даже вступительные такты, являясь по сути предваряющим тему аккомпанементом, приобретают значение самостоятельного образа, вы-

разительного своим движением, похожим на мерную поступь старинной сарабанды. Скрытая танцевальная природа этого образа вводит слух в определенное русло восприятия: дает музыке ритмический пульс, который ощущается на протяжении всей второй части и поддерживается изредка вновь возникающими аккордами вступления.

Главная тема второй части представляет собой своеобразное полифонизированное «трио» голосов-инструментов:

3

[Andante mosso]

Cl. I

*p*

Tr-ba I con sord.

*pp*

Fag. I

*p*

*poco*

*p tenuto*

*dim.*

C-b. arco

*dim.*

*pp*





Каждый голос исполняет свою «роль», уравнивая и дополняя другие в едином комплексе лирико-скерцозного образа, в котором протяжная певучесть соседствует с острым движением, мелодическим «жестом» (опять прокофьевская черта!), меланхолическая неторопливость развертывания — с озорной «ужимкой».

Самая яркая, индивидуализированная мелодия в «трио» поручена кларнету. Она оригинальна по мелодико-ритмическому рисунку и эмоционально-жанровой природе. При главном признаке — танцевальности — слышны в этой теме и вокальная распевность, завершенность построений, и речевая пластика прерывистых интонаций. При всей «сглаженности» национального характера музыки, в теме кларнета можно ощутить и черты народных напевов: импровизационную свободу структуры, рождение темы из начального зерна и постепенное освоение диапазона, хроматическую вариативность ступеней (прежде всего VII), короткие попевки с трихордными интонациями; а главное — есть в этой теме (особенно в ее начальном разделе) что-то от неторопливо-тоскливых «восточных» народных импровизаций.

Богатство стилистических истоков и образных ассоциаций в музыке второй части выступает скрыто, без «нажима», с тонкой завуалированностью. Изящество лаконичного высказывания, свойственное этой части, проявляется и в характере партитуры: композитор достигает выразительных эффектов при крайней экономии средств и самого звучащего материала.

Развитие во второй части симфонии опирается в основном на принцип вариационного полифонизированного развертывания. Но претворяется он весьма необычно, в соответствии с образной природой музыки. Горизонтальная текучесть мелодического развития преодолевается четкими композиционными гранями каждого характера-настроения. Огромная роль в этом принадлежит драматургии солирующих тембров. Поэтому и тождество интонаций приобретает значение не повторности, а дальнейшего раскрытия основного образа.

Так, варьированное повторение темы расчленяет ее на два построения-образа: первый как бы заостряет скерцозно-жанровый

элемент (приобретающий здесь особенную «наглядность» танцевального жеста)<sup>2</sup>, второй выявляет лирическое начало, выраженное здесь с непосредственностью открытого эмоционального высказывания (задушевное пение струнных в полифонизированной фактуре). Или: иное по сравнению с экспозицией тембровое освещение вступления и темы в репризе обогащает основной образ новыми оттенками настроения. В звучании матовых, менее характеристичных тембров инструментов обнаруживается тенденция к смягчению образных акцентов, что производит впечатление своего рода эмоционального *diminuendo* (валторна, альты и виолончели вместо кларнета, фагота и трубы *con sordina*). Некоторая приглушенность и даже интимность колорита подчеркивается и более низким регистром звучания (на октаву ниже), как бы приблизившегося к диапазону человеческого голоса. К этому можно добавить, что лаконизм выразительных средств достигает в репризе второй части еще большего «немногословия».

Новый контраст вносит веселое, стремительное скерцо (*Presto, Vivace*). Именно здесь народно-жанровое начало находит свое наиболее непосредственное воплощение. Танцевальный жанровый элемент выступает в специфически национальном преломлении, с достоверностью представляя плясовые и песенные напевы южно-сербского фольклора.

Стремительная, безостановочная ритмическая пульсация пятидольного движения, нерегулярность акцентов и сглаженность метрической опоры великолепно воспроизводят характер изящного и прихотливого в своей пластике народного танца.

Интонационно-ритмическая общность тематизма при мелодической варьированности создает впечатление непрерывной изменчивости и, одновременно, повторности — характерного принципа народного музицирования. Сама мелодия, как бы «кружащаяся» на месте, основанная на кратких «примитивных» попевах небольшого диапазона, близка танцевальным фольклорным наигрышам, отмеченным слегка ощутимой переменностью ладовой опоры. При этом легкость и быстрота мелких движений и грациозные напевные фразы короткого дыхания ассоциируются с восточными танцами, например с грузинским картули. А метрическая прихотливость пятидольного размера особенно напоминает плясовые эпизоды из второй картины оперы «Коштан» Коневича.

В воссоздании народного колорита значительную роль играют и оркестровые тембры, и ладотгармонические средства, в выборе которых композитор исходит из особенностей национального фольклора. Многие эпизоды скерцо по своей инструментовке имитируют звучание народного оркестра или отдельных его тембровых красок. Так, первая тема, в исполнении трех засурдиненных


---

<sup>2</sup> Материал вступления звучит в мерно-прерывистых аккордах меди *ppp*, а мелодия кларнета, изящно орнаментированная, с грациозными синкопированными акцентами, — у скрипок *spiccato*.

труб *pianissimo*, своими пронзительно-«гнусавыми» голосами походит на звучание сопеле или зурле <sup>3</sup>:

4  
 Presto  $\text{♩} = 96$   
 Tr-be con sord.  
 Tr *pp* ba con sord.  
*pp*

Ритмизованные оstinатные фоны струнных или духовых, а особенно ударных (малый барабан, литавры) соответствуют аналогичным приемам сопровождения в народных оркестрах (с типич-

ным ритмическим рисунком:  Co-

лирование духовых инструментов, например гобоя или флейты, в подобном контексте воспринимается тоже как «фольклорное».

Наиболее характерные приемы гармонического развития в этой части симфонии также обнаруживают свою связь с народной музыкой. Многочисленные бурдонные басы (нередко «пустые» квинты), оstinатные фоны, органнe пункты живо напоминают образцы национального фольклора. К тому же самое движение голосов в солирующих «трио» или «дуэтах» и возникающие при этом созвучия воспроизводят типичные приемы народного многоголосия. Отчетливо слышно и ладовое своеобразие народных наигрывшей и напевов, выступающее в характерном мелодико-ритмическом рисунке тематизма.

<sup>3</sup> Сопэле (Хорватия) и родственный ему зурле (Македония) — народные духовые деревянные инструменты с двойной тростью типа гобоя. Напоминают арабский замр или персидскую и турецкую зурну.

Так, в первой теме скерцо заметны признаки народного многоголосия и специфические его гармонии: оstinатный тонический или доминантовый нижний голос, бурдонные квинты в басу, кварто-квинтовые или кварто-секундовые созвучия, «примитивная» полифония средних голосов, наконец, характерные секундовые окончания фраз на II ступени лада в мелодии (с тонической или доминантовой гармонией). Аналогичные приемы содержатся и во второй теме скерцо.

Тема среднего раздела скерцо своей элегической подвижностью, смягченными акцентами семидольного движения напоминает песенно-танцевальные народные мелодии:

5      *Assai più lento*      ♩ = 100

The musical score is written for a full orchestra. It begins with a tempo marking of 100 beats per minute and a dynamic of piano. The instrumentation includes Flute and Clarinet, Violoncello and Double Bass, Violins, Trumpets and Horns, and Timpani. The score shows a complex polyphonic texture with multiple staves for each instrument, featuring various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Есть в этой теме специфическое для южносербских или македонских напевов смешение славянского и восточного элементов: ярко выраженный дорийский минор, подчеркнутый во вступительных тактах типичными сопоставлениями гармоний (Т — маж. S, Т — мин. D), и грациозные синкопы слегка орнаментированной мелодики с ритмическим дроблением сильной доли. Характерно здесь и сопровождение — с квартовыми и трихордными оstinатными интонациями, с тембровой имитацией народных инструментов (pizzicato струнных, затем литавры). А в следующем построении квартовые интонации, «свернутые» в вертикаль, образуют и квартовые гармонии, пульсирующие в характерном «барабанном» ритме.

Тональное развитие скерцо также соответствует приемам народного музицирования. Преобладают большие разделы, выдержанные в одной тональности, почти исключительно на одной оstinатной гармонии; все темы скерцо изложены в виде мелодии, одноголосной либо многоголосной, на фоне бурдонных созвучий или оstinатно повторяемых интонаций, производящих впечатление фигурированного органного пункта.

В переходах от раздела к разделу чаще используется принцип сопоставления тональностей, чем гармонических модуляций, а в чередовании тональностей слышны и ладовые колебания народно-переменного характера ( $B \rightarrow d, g \rightarrow B$ ), и неожиданные «скачки» в далекие тональности ( $B \rightarrow \frac{Ges}{es}$ ). В последнем случае композитор «оживляет» гармоническое развитие более подвижным ладовым ритмом, эпизодически возникающими полифункциональными и полтональными сочетаниями, применяя эти средства в момент разработки, озорного «обыгрывания» тематизма. Но даже здесь тонално-ладовая «множественность» вытекает из народной мелодической переменности темы скерцо. Аналогичные тональные «сдвиги» ( $C \rightarrow \frac{Ces}{es}$ ) в среднем разделе скерцо, с его более умеренным движением и слегка ориентальным колоритом, воспринимаются как тонкая красочная игра светотени.

Мягкий контраст образов — изящно-подвижного, веселого и грациозно-меланхолического — в едином танцевальном характере определяет драматургию третьей части симфонии. Стихия народной танцевальности выражена в скерцо с присущими данному сочинению легкостью, изяществом и классической уравновешенностью эмоционального тона.

Активное, жизнедеятельное начало, характерное для образного строя симфонии, вновь утверждается в четвертой части (*Andante, B-dur; Allegro assai, B-dur*). Финал возвращает классически ясное, бодрое настроение первой части симфонии. Лишь небольшая интродукция, с красочным «мерцанием» педалей струнных и деревянных духовых, с колористически тонким звучанием темы предваряет стремительно-напористое движение энергичной фуги.

Объективный характер мироощущения, выраженный в этой симфонии, проявляется наиболее обобщенно в финале, где на первый план выступают рационально-конструктивные нормы мышления. В полном соответствии с подобным замыслом находится и строгая логичность формы фуги, и интонационный строй финала, в котором меньше всего ощущается национальная природа языка.

Тематизм четвертой части особенно близок образцам классической инструментальной музыки. Энергичные размашистые штрихи мелодического зерна темы, ее четкая ритмическая организованность и ясная опора на тонико-доминантовые устои тональности,

а также определенные структурные закономерности создают характерный для классических полифонических форм тематический «заряд»:



Подобно главной партии первой части, метрически тема как будто «сдвинута», что сообщает ей еще большую интенсивность движения.

Известная простота ладовой основы и самих интонаций темы дает возможность создания множества ее вариантов, которые естественно «уживаются» друг с другом в причудливых контрапунктических сплетениях. Только устремленность восходящих линий остается главным образно-тематическим элементом финала, воплощаясь в самых различных своих мелодико-ритмических видоизменениях.

Так, одним из наиболее распространенных мотивов фуги становятся восходящий поступенный ход, обнажающий опорные верхние точки основной темы:



Этот мотив звучит нередко в увеличении, чаще в рельефном тембре медных духовых, звучит отдельно и как продолжение начального тематического зерна, как самостоятельный элемент имитационного развития и как контрапунктирующий материал.

Композитор проявляет исключительную изобретательность и мастерство в создании крупной полифонической формы, обладающей масштабами и динамикой развития финала симфонии. И достигается это со свойственной Ристичу экономией средств — в данном случае тематизма. Финал в целом представляет собой развернутую двойную фугу, но построенную всю фактически на материале первых восьми тактов экспозиции, так как материалом второй

экспозиции становится противосложение основной темы, а важнейшим после основной темы тематическим элементом всей фуги в целом служит восходящий мотив из верхних звуков той же основной темы.

Большое разнообразие приемов отличает развитие этой по существу монотематической композиции. Прежде всего, это методы, характерные для полифонических форм, такие, как увеличение, обращение, двойное увеличение темы, стреттные проведения, двойные стретты, различного рода имитации и контрапункты. Но значительную роль приобретает и принцип тематической работы — вычленение отдельных мотивов темы, мелодическая разработка, видоизменение интонаций и даже образная трансформация тематизма. Например, выросший из основной темы восходящий мотив в большой степени уже противоположен ей. Проходя в увеличении у медной группы, он воплощает главный контраст основному образу финала: «богатырскую» мощь и широту моторной энергии мелких движений.

Интенсивность развития в финале возрастает постепенно, волнообразно, сочетаясь с динамическим наложением звучности: первая волна нарастания приводит к насыщенной второй разработке, вторая — к общей репризе. Таким образом, двойная fuga приобретает своего рода «крупный план» и воспринимается как монолитное целое с большой разработкой и единой мощной репризой. Подобное укрупнение разделов формы, чему во многом способствует и непрерывность полифонического развертывания, и стремительный «бег» темпа, и динамика оркестровых *tutti*, соответствует финальному характеру этой части цикла. Не следует забывать, что масштабы финала остаются в соответствии со всем циклом относительно лаконичными. Но легкость движения в симфонии и общий жизнерадостно-светлый тонус ее музыки приобретают здесь характер той «эпической могучести», которая заставляет вновь вспомнить Бородина.

Итак, обобщенно-классическое и конкретно-жанровое в своей совокупности определяют облик второй симфонии.

В основе драматургии цикла лежит не активное, действенно-конфликтное развитие и постепенное становление итога-вывода, а равновесие и взаимная уравновешенность частей, которые лишь в своем контрасте и совокупности образуют единство целого.

Развитие в симфонии носит особый характер, обусловленный жанром и всем поэтическим строем произведения. В первой части оно выражается в самом типе движения — стремительно-оживленном, бодром и веселом. Во второй части — в мелодико-полифоническом развертывании тематического материала, в третьей части — в энергии танцевальной стихии. В финале импульс развития заключен уже в самом тематизме, в активности ямбических ритмов и размашистых мелодических линий, а также и в динамичном продвижении формы.

Контраст средних, индивидуализированных частей по отношению к более обобщенным по образному содержанию крайним частям образует замкнутую целостность всего цикла. При этом «облегченность», прелюдийность формы первой части создает известную устремленность развития к финалу, развития через своеобразное лирическое отступление (вторая часть) и обращение к народно-жанровым, танцевальным образам (третья часть).

Единство цикла состоит не только в традиционной последовательности частей и общности эмоционального тону́са симфонии, но и в интонационном родстве тематизма. Квартовая попевка, выступающая в различном ладовом и метроритмическом «освещении», в нисходящем или восходящем движении, в обнаженном звучании скачка или по-разному заполненная, — объединяет все части симфонии, составляя ее тематическое зерно, ее интонационную основу. Квартовая интонация, нередко приобретающая вид трихордной попевки, — одна из тех незаметных деталей, которые придают интонационному строю симфонии определенно национальное звучание. Вплетаясь в тематическое развитие, имеющее явно классические очертания, она исподволь, часто по ассоциации, вызывает неуловимое ощущение народной специфичности языка.

При этом близость конкретного звучания общей попевки своеобразно группирует первую часть с третьей, а вторую часть с финалом. Самое начало симфонии — возникающая в мелодическом рисунке вступления интонация I—VI, то есть параллельных B-dur и g-moll, — «откликается» в аналогичной интонации начала темы третьей части. Но сама квартовая попевка, располагающаяся в теме первой части между I и V степенями лада (в нисходящем движении), звучит в теме третьей части в ином ладовом положении: между IV и I степенями того же B-dur. В первом случае это соответствует классическому облику тематизма первой части, во втором — ближе принципам построения народных мелодий. Общими для первой и третьей частей являются и кварто-секундовые созвучия гармоний, которые в скерцо приобретают значение сквозного, «остинатного» приема в силу фольклорной достоверности языка, а в первой части возникают эпизодически, в сопровождении к главной теме, исподволь «проявляя» народно-национальный оттенок музыки.

Интонационная общность начального зерна тем второй части и финала выступает более наглядно и непосредственно при всем различии характера музыки. Легкое изменение одной и той же попевки (хроматическое «отклонение» VII ступени в теме второй части) лишь подчеркивает в данном случае характерно-индивидуальный облик темы второй части по сравнению с обобщенным, четко классическим в своей мелодической структуре тематизмом финала.

В своем синтезе классического и народно-национального вторая симфония Ристича характеризует собой целый этап творческих исканий композитора, отмеченный стремлением к простоте и яс-



ности высказывания, к стройности форм, к ладогармонической и мелодической естественности выражения. В произведениях Ристича 40-х — начала 50-х годов проявляется и явно ощутимый акцент на фольклорные элементы языка. Композитора больше привлекают образы деятельные, жизнерадостные, скерцозно-юмористические или лирические, нередко связанные с активной энергией движений. Будучи этапным произведением в творчестве композитора, вторая симфония означала немалый успех и в развитии сербского симфонизма в целом. Она утверждала собой и плодотворность определенного направления, которому можно было следовать. «Вторая симфония (Ристича. — Е. Г.) способствовала... осуществлению синтеза здорового, реалистичного и одновременно специфически нашего взгляда на мир и высокого профессионального мастерства вместе с разумным, разборчивым отношением к средствам современного музыкального выражения», — писала югославский музыковед Мария Корен<sup>4</sup>.

Вслед за второй симфонией были написаны фортепианный концерт (1954), «Сюита-giososa» (1956), «Симфонические вариации» (1957), «Бурлеска» для симфонического оркестра (1957), «Три маленькие пьесы для оркестра» (1957), в той или иной мере содержащие черты, свойственные второй симфонии и творчеству Ристича послевоенного десятилетия в целом. Среди этих сочинений особенно привлекает четырехчастная «Сюита-giososa», полная жизни и обаяния разнообразных скерцозных образов: моторно-токатных, с остинатным ритмическим фоном, и жизнерадостных, подвижных народнопесенных, нередко полных прихотливости переменных акцентов народного танца или подобных угловатым «скользящим» наигрышам. Выделяются стремительно «проскальзывающие» лирические темы или мелькающие в безостановочном движении изысканные колористические «мазки»; запоминаются изящные «сказочные» фрагменты в духе миниатюрных маршей-скерцо Чайковского из его оркестровых сюит и «Щелкунчика» или эпизоды, близкие к тонкой стилизации, искусно полифонизированные, а порой мелодически выпуклые, напоминающие своим характерным гармонически-тембровым складом страницы прокофьевской музыки. А в целом — удивительная легкость и непринужденность выражения, остроумные находки в оркестровке, очарование веселых настроений...

## 2

К концу 50-х годов в творческом стиле Ристича намечаются изменения, отчетливо проступающие уже в таких сочинениях, как концерт для камерного оркестра (1958) и «Семь багательей» для симфонического оркестра (1959). Композитор обращается к тема-

<sup>4</sup> «Zvuk», 1966, № 69, с. 496 (перевод автора настоящей статьи).

тизму, в котором нередко преобладает конструктивное начало, жесткая моторная механистичность ритмики, подчеркнутая изломанность мелодического рисунка. Усложняется гармонический язык, сильная хроматизация лада затрудняет проявление тональных устоев. Заметно уплотняется, а порой и утяжеляется фактура, перегруженная контрапунктами и мощными наслоениями голосов. Особое значение приобретают приемы тембровых характеристик, подчас нарочитых сочетаний оркестровых красок.

Однако все это — скорее лишь внешняя сторона эволюции стиля композитора, достаточно типичной для сербской инструментальной музыки тех лет; эволюции, связанной с новым содержанием творчества, с желанием художника отразить всю сложность проблем современной действительности.

Стремление к широкому охвату жизненных явлений, к их философскому осмыслению вызывает тяготение к крупным, циклическим формам инструментальной музыки. Ведущим жанром творчества Ристича 60-х годов становится симфония. Если первые три симфонии появлялись через десять лет (1941, 1951, 1961), как бы подытоживая собой достижения целых периодов творчества композитора, то следующие симфонии возникают одна за другой в течение трех лет (1966, 1967, 1968).

Симфония у Ристича становится средоточием серьезной проблематики, напряженных драматических конфликтов, обостренных психологических процессов. Заметно проявляется и характерная для современной музыки тенденция к слиянию жанров: в последних симфониях композитора ощутимо проникновение принципов театральной драматургии, воплощенных и в особых типах контрастов, и в характерной музыкальной образности. Подобные черты обогащения, а где-то и видоизменения инструментальных форм можно наблюдать также в послевоенном творчестве Шостаковича, Онеггера.

Эволюция образного строя и языка музыки Ристича особенно наглядно прослеживается при сравнении второй и третьей симфоний. Если второй симфонии свойствен во всем изящный, «невесомый» и четкий штрих, легкость и жизнерадостность эмоционального тонуса, то для третьей симфонии характерны своеобразная «фресковость», крупный, утрированный штрих, эмоциональный и стилистический «нажим». Жанровость уступила место психологичности; уравновешенность, объективность выражения — экспрессии, субъективному тону высказывания или, напротив, отвлеченной абстракции. На смену почти камерному облику симфонического цикла пришли формы и масштабы «большой» симфонии.

Новый этап творчества Ристича не лишен и своих противоречий, о чем свидетельствует уже третья симфония. Тематизм подчас не выдерживает той смысловой «нагрузки», которую предполагает общая художественная концепция сочинения. Это тем более важно, что относится в данном случае к первой части симфонии, открывающей цикл и определяющей тем самым впечатление

от всего сочинения. Известное несоответствие стилистике симфонии обнаруживают некоторые моменты драматургии, что связано, по-видимому, с сложностью тех творческих задач, которые решал для себя композитор на данном этапе.

Монументальный четырехчастный цикл третьей симфонии, посвященной «Двадцатилетию нашей народной революции», — сочинение большого идейного замысла. Посвящение и предполагавшиеся подзаголовки частей (первая часть — «Юность», вторая — «Тревога», третья — «Оккупация», четвертая — «Новый мир»<sup>5</sup>) раскрывают программный подтекст симфонии, которая сочетает в себе «сюжетную» последовательность частей и элементы автобиографичности с обобщенностью концепции.

Тема второй мировой войны, центральная в «сюжете» симфонии, вызвала к жизни многие и многие произведения искусства. Рожденные непосредственно в период тяжелых испытаний и много лет спустя, эти «документы эпохи» создавались художниками разных стран и поколений, различных эстетических позиций и творческих манер. И лучшие из них составляют одну из самых ярких страниц в искусстве XX века. Вторая мировая война, эта величайшая человеческая трагедия нашей эпохи, обнажила до крайностей социальные и нравственные конфликты, обнажила психологическую реакцию людей, их представление о важнейших жизненных и духовных идеалах. Поэтому лучшие произведения искусства, связанные с этой темой, поднимаются до границ значительных художественных обобщений, будь то монументальные формы или миниатюры.

В музыкальном творчестве тема войны нашла свое активное отражение, воплотившись с наибольшей полнотой в жанре крупного симфонического цикла как высшей формы музыкального мышления. Обращение к симфонии, прямо или опосредованно связанной с темой войны, стало фактом творческой биографии многих композиторов нашего времени. Сочинения различной драматургической концепции и образно-эмоциональной направленности — симфонии Шостаковича и Стравинского, Прокофьева и Онеггера, Бартока и Хачатуряна, Мясковского и Мартину — представляют собой выразительнейшую музыкальную летопись военных лет<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Заглавия частей не введены композитором в партитуру. Сведения о них взяты из статьи Д. Сковрана (Dušan Skovran) «Treća simfonija Milana Ristića», опубликованной в журнале «Zvuk», 1962, №54, а также подтверждаются в заметке И. Мартынова, посвященной исполнению третьей симфонии Ристича оркестром Белградской филармонии во время гастролей в Москве; см. «Советскую культуру», 1963, 26 сентября.

<sup>6</sup> Этой теме посвящено, в частности, обширное исследование Б. М. Ярустовского «Симфонии о войне и мире». М., 1966.

Смысл и эстетическая ценность их намного превосходят значение лишь «синхронного» отражения событий. Силой своего воздействия, гражданской направленностью, глубиной философских обобщений или лирических проникновений они затрагивают существенные жизненные проблемы и категории. Однако специфическая «военная» образность, в той или иной степени ассоциирующаяся с конкретными историческими событиями, играет немалую роль в этих сочинениях.

На многие годы тема второй мировой войны сохраняет свою актуальность в музыкальном творчестве. Она звучит в таких сочинениях, как «Военный реквием» Бриттена, тринадцатая симфония Шостаковича, вторая симфония Шедрина, вторая симфония Тер-Татевосяна, «Симфоническая эпитафия» Обрадовича<sup>7</sup>. Продолжает волновать она композиторов и поныне. Для югославского художественного творчества тема второй мировой войны и народно-освободительной борьбы становится ведущей в литературе и драматургии, в кинематографе и музыке.

Третья симфония Ристича — одно из самых значительных сочинений в музыке Югославии, посвященных этой теме. Первая часть («Юность», *Allegro moderato*) подобна отрывочным, несколько беспорядочным воспоминаниям, сохранившим, как отзвук давно минувшего, лишь неуловимые настроения прошлых дней, а иногда и ярко запомнившиеся отдельные события, образы. Выражение тревоги, неясного беспокойства и вторжение «внешних» активных сил определяют характер этой части симфонии, отличающейся своим нейтральным (в силу особенностей тематизма) и «прелюдийным» характером. Лишь в процессе развития происходит постепенная конкретизация музыкальных образов, прорастает лирико-драматическая направленность содержания, более определенной становится эмоциональная окраска.

В музыкальном «потоке» первой части выделяются два контрастных тематических элемента, воплощающих два конфликтных начала: личное, субъективное и внеличное, враждебное человеку, нередко свойственное образам нашествия в «военных» сочинениях.



<sup>7</sup> «Симфоническая эпитафия» для чтеца, хора и оркестра А. Обрадовича, удостоенная Октябрьской премии Белграда, посвящена народно-освободительной борьбе Югославии в годы второй мировой войны (соч. 1959).

5  
[Allegro moderato]

Fl. Cl.  
Vni.  
Fag. Vcllo  
V.c.  
C-b.  
Ob. Cor.  
Tr. -be a2  
Tr-ni, Tuba  
Timp.  
T-ro [mll]  
[Gr.]C.

Оба этих элемента составляют тематическую основу первой части. Первый элемент носит характер лишь исходного импульса, формального «толчка» развития. Лишенный индивидуализации лирического образа, подчиненный скорее конструктивному принципу «моделирования», чем подчеркиванию выразительности исторически сложившихся ладоинтонационных оборотов, он не содержит в себе необходимой концентрации эмоционального содержания, хотя ему нельзя отказать в наличии отдельных выразительных моментов.

Второй элемент — несомненно более определенный, «осязаемый» образ. Довольно четко выступающий облик «примитивного» марша ассоциируется с утвердившимися в «военных» симфониях образами нашествия, грозных «шагов» агрессивной силы.

Сопоставление этих элементов предельно сжато по времени и, несмотря на весь контраст их, основано на общности ритмико-интонационного рисунка (начальный мотив первого элемента дан в «марше» в варианте, близком его обращению). Оба элемента выступают в едином комплексе, который уже сам по себе служит драматургической основой первой части, ее смысловым выражением и по сути исчерпывает ее. Ибо «содержание» первой части — это не развернутая картина борьбы, побед и поражений, а короткие воспоминания, общие впечатления, сконцентрировавшие в

себе главный конфликт. Конфликт первой части мало развит, он не получает своего разрешения, а лишь неоднократно экспонируется, варьируемый различными оттенками и видоизменением первого образа. В этом — специфическая особенность первой части как неосновной в цикле. «Прелюдийная» трактовка первых частей симфонии становится уже закономерностью для Ристича (правда, в третьей симфонии, ввиду масштабности и драматичности ее замысла, подобная трактовка представляется менее убедительной, чем во второй симфонии, хотя она и оправдывается в известной степени программой произведения).

В соответствии с этим в первой части преобладает фрагментарно-экспозиционное изложение. В целом первая часть характерна чередованием устойчивых (целостных) проведений главных «тем» и развивающих этот материал или «отстраняющих» разделов, которые нередко звучат гораздо более выразительно, чем сами темы. В общем, несколько беспорядочном, музыкальном потоке отчетливо выделяются лишь целостные проведения основных тематических элементов, которые тем самым организуют всю первую часть, сообщая ей подобие сонатной формы (если оба тематических элемента принять за главную и побочную партии). И хотя сонатность здесь весьма условна, все же наличие таких тематических элементов ассоциируется с типично сонатным конфликтом главной и побочной партий, а в повторениях этих элементов, в их «узнавании», что является важнейшим формообразующим принципом первой части, угадываются довольно ясно разработочные, репризные и кодовые проведения материала.

Отчасти напоминаям сонатную драматургию приемом служит и образная трансформация первого тематического элемента, который в среднем разделе формы (в разработке) приобретает значительно более яркое, эмоционально наполненное звучание: он проводится в увеличении у струнных и деревянных духовых на фоне напряженно пульсирующей гармонии медных.

9 [Allegro moderato]

Fl. Ob.  
V-ni  
V-ni  
Cl. Fag.  
Tr. Tuba  
V-c. C-b.  
Timp.



Fag., V-c., C-b.

Нечто похожее можно наблюдать, например, в первых частях симфоний Онеггера, которым нередко также свойственна постепенная «конкретизация» тематических образований. Здесь же «продолженный» в том же характере у тромбонов динамизированный первый тематический элемент приобретает значение центрального эпизода первой части; группирующего остальной материал в схему, близкую концентрической.

Вокруг центрального эпизода располагаются разработочные разделы, которые развивают мотивы первого тематического элемента. Фрагменты типа *scherzando* и полифонизированные, собственно разработочные, симметрично «расходятся» к экспозиции и репризе, а кода уравнивает большую по сравнению с репризой экспозицию. Конечно, схема эта не точно концентрическая, внутренне она наполняется более разнообразно. Но главным становится концентрический принцип общего плана, а особенно симметричное обрамление всей первой части: начальному проведению первого тематического элемента отвечает в заключении соло флейты на фоне диссонирующей педали струнных; в самом конце, на тремолирующем басу литавр, эта тема, ритмически выравненная, словно падая «каплями», тихо звучит у скрипок. Возникающая в первой части «эмоциональная волна» производит впечатление замкнутого целого, в известной мере компенсируя внутреннюю фрагментарность.

Вторая часть симфонии («Тревоги», *Vivace, agitato*) переносит слушателя в сферу «действия». Это скерцо «злых сил», напряженных тревог и скорбных траурных образов. Внешне «иллюстративный» момент получает здесь достаточное художественное обобщение, конкретная «сюжетность» содержания подчинена логике музыкального развития.

Вторая часть цикла классична по форме, довольно традиционна по драматургии и вместе с тем обладает новизной образно-стилистического решения. Контраст между активным движением и лирическим «отступлением» воплощен в естественно «складываю-

шейся» трехчастной форме (с точной репризой). Крайние разделы скерцо, полные напряженной динамики, построены на волнообразных нагнетаниях в развитии основного тематического материала, «несущегося» в неукротимом трехдольном движении. Уже начальное проведение темы рождает ощущение тревоги, смятения:

10

Vivace, agitato



Основными выразительными средствами служат здесь ритм и тембр. Что же касается интонационного содержания темы, то в данном случае важным становится и запоминается лишь самый тип мелодического движения, общие контуры темы, тогда как мелодический рисунок как таковой служит второстепенным фактором музыкальной выразительности<sup>8</sup>. В этих условиях использование атональных мелодических комплексов, принимающих облик «неуклюжих», «искаженных» интонаций, сообщает теме еще большую остроту и неустойчивость.

Ритм, как один из важнейших компонентов темы, является значительным фактором развития. Именно беспокойная ритмическая пульсация, нервная напористость движения способствует в большой мере продвижению формы. Во многом развитие обусловлено фактурно-тембровыми, регистровыми и динамическими эффектами: резкое свертывание или, наоборот, расширение звукового пространства, разрежение или уплотнение ткани, быстрые *crescendo* или *diminuendo* — все эти приемы в условиях стремительного темпа значительно активизируют музыкальный процесс. В соответствии с характером тематизма именно такие приемы раз-

<sup>8</sup> Подобный тип тематизма стал довольно распространенным приемом в современной музыке.



вития выдвигаются на первый план, тогда как «традиционная» разработанность, хотя и присутствует, играет меньшую роль.

Лишь в крупном плане ощущаются разработочные и репризные закономерности, организующие весь первый раздел скерцо в трехчастную форму. Реприза решена динамически: на репризное изложение основного материала (опять низкие струнные, к которым прибавляется фагот) «накладывается» новая тема — ярко звучащее соло трубы на фоне неровно пульсирующих валторн.

11 [Vivace, agitato]  
Cor.

Tr=ba  
mf

V-c., C-b., Fag.

simile

f

Эта тема интересна и своим «сюжетным» звучанием, ибо в ней ясно слышны отзвуки военной, даже конкретно «батальной» образности: тембр трубы, острота ритма, «сигнальный» характер мелодии, в которой ощущается имитация фанфарных «разбегов» по звукам трезвучия, но будто намеренно искаженных хроматическими заменами естественных интонаций.

В целом первый раздел скерцо воплощает сферу деятельных, наступательно-«злых» образов, принимающих то обобщенный характер тревоги, беспокойства, смятения, то открыто агрессивный облик мощного напора враждебных сил, либо ассоциирующихся со звуковой атмосферой баталлий.

В среднем разделе скерцо происходит резкий перелом эмоционального состояния. Трагический образ глубоко контрастен своей лирической экспрессией активной энергии крайних разделов скерцо. словно внутренняя реакция, горькие размышления прерывают «внешнее действие». Вместе с тем, своеобразное, но точное жанровое решение этого эпизода создает почти «зримые» ассоциации сюжетного характера. Сочетание обобщенно-музыкального выражения и утвердившихся «формул иллюстративности» определяет специфическую окраску этого образа, одновременно непосредственно-картинного и углубленно-психологического.

12

Come una marcia funebre

*lugubre*  
Fag.

Скорбный монолог фагота, поддерживаемый сухой дробью малого барабана, — этот музыкальный комплекс служит необычным претворением жанра траурного шествия. Собственно марш присутствует здесь как бы «вторым планом», лишь в оstinatно-прерывистом барабанном ритме. На первом плане — выразительная декламация сольного голоса, в которой постоянные ритмические предъемы, паузирование создают впечатление «разговорного» дыхания, а хроматизмы в мелодии, причудливая вариантность ступеней и преимущественно узкое интервальное движение как бы воспроизводят характер речевого «скольжения» голоса. Медленный темп, неторопливая значительность интонаций, печальный тембр фагота увеличивают смысловую нагрузку каждой фразы, «проявляя» в эмоциональной сдержанности образа его внутреннюю экспрессию.

Обнаженные в своей жанровой природе оба пласта темы исключительно верно дополняют друг друга, составляя единый образ. Необходимо отметить также, что тембровая окраска этого

эпизода (фагот на фоне оstinато ударных) - и мелодико-ритмическая структура сольного голоса отдаленно напоминают характер народных (с восточным оттенком) импровизаций. Несмотря на столь завуалированное выражение, национальная природа его достаточно ощутима, особенно в контрасте с общим стилистическим обликом симфонии<sup>9</sup>.

Как приглушенный, искаженный отголосок этого образа, звучит короткий фрагмент *pizzicato* струнных на фоне все того же прерывистого оstinато ударных. Несмотря на то, что мелодическая линия здесь воспроизводит основной «ход» и интонации темы, сама тема с трудом узнается, настолько сильно ее темброво-фактурное и ритмическое преобразование. Сухие «щепки» *pizzicato*, вызывающие отчетливые ассоциации с темой «нашествия» из седьмой симфонии Шостаковича, как контрастная смена «кадра», переводят восприятие в иную плоскость, чтобы оттенить вступающую с новым напряжением первую тему. Начинаясь отсюда вторая волна медленного эпизода осуществляет насыщенное эмоциональное и фактурно-динамическое *crescendo*, естественно развивая внутренние возможности темы: уплотняется ткань и раздвигается диапазон, тембровое звучание «монолога» в исполнении всей группы деревянных духовых (за исключением кларнета, самого «холодного» тембра) становится гуще, экспрессивней.

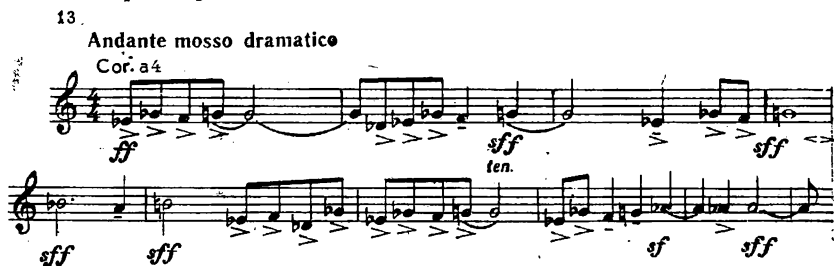
Небольшое печальное «послесловие» — солирующий кларнет на фоне остро диссонирующей педальной гармонии — заканчивает средний раздел скерцо, один из наиболее впечатляющих эпизодов симфонии. Этот эпизод интересен и своей драматургической функцией в цикле. Помещенный в скерцо, а не в медленную часть, он насыщает симфонию сквозным субъективно-психологическим настроением, не лишенным и внешне-драматического, «сюжетного» содержания, что в комплексе определяет облик симфонии.

Общая реприза скерцо возвращает начальную образную сферу, восстанавливает импульсивное движение. И здесь, пожалуй, точное следование классической схеме «диссонирует» с внутренним содержанием музыки. Особая контрастность, раскрывающая несомненно более глубокие конфликты и более широкие диапазоны жизненных ассоциаций, чем те, которые утвердились в классическом трехчастном скерцо, — требовала, вероятно, и более развитой драматической формы (после музыкально яркого и выразительного среднего эпизода тематическое «движение» в репризе производит впечатление «затянувшегося однообразия»).

<sup>9</sup> Здесь, по-видимому, действует и общая закономерность музыкального искусства, при которой в лирических образах скорее проявляется национальная принадлежность художника. Во всяком случае, этот раздел скерцо третьей симфонии Ристича можно считать одним из примеров органичного синтеза современных средств выражения и национальной почвенности, что в руках большого мастера становится самобытным художественным явлением. Это и свидетельство определенной зрелости национальной композиторской школы, способной выразить себя опосредованно, в обобщенных формах инструментальной музыки.

Средоточием наиболее драматических, экспрессивных образов симфонии явилась ее третья часть («Оккупация», *Andante mosso dramatico*). По своим масштабам и значительности содержания она может рассматриваться как центральная часть цикла.

Уже первая тема заявляет о себе трагически значительно, открывая медленную часть в не совсем обычном для нее музыкальном характере:



Патетическая декламация четырех валторн — своего рода *De profundis clamavi* — настойчиво утверждает в многократных провозглашениях медных.

Первой теме контрастирует новый образ, полный внутренней тревоги, щемящего, приглушенного возбуждения. Подчеркнуто фоническая природа этого тематического комплекса, «сонорность» звучания и выразительный контрапункт составляющих его элементов — остро «звнящая» педаль скрипок и альтов (диссонирующее «пятно») и зловещий «перебив» *pizzicato* виолончелей и контрабасов — вызывают почти зримые ассоциации, способствуя иллюстративному восприятию этого образа, не лишённого вместе с тем и внутренней экспрессии:

14-

[*Andante mosso dramatico*]

V-ni II div.  
con sord.

*pp*

V-la con sord. div.

*pp*

V-c. pizz.

*pp*

C-b. pizz.

*pp*

Вслед за ним вновь резко врывается первая тема, на этот раз — в патетическом «диалоге» тромбонов, которые с повышенным тембровым напряжением, в каноне «декламируют» ее.

Новый «кадр» — драматически конфликтный эпизод — развивается в остром столкновении обособленных темброво-тематических линий:

15.

[Andante mosso dramatico]

Tr-ni

Tr-ni

Tuba

*f* *sf* *sf*

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

*f* *sf* *sf*

*f* *sf* *sf*

*sim.*

*sim.*



Из резко диссонирующих аккордов струнных появляется утрированная силой акцентов тема, развивающая интонации «возгласов» валторн. Этой теме противодействуют грубо механические реплики тромбона и, с другой стороны, беспокойно вздымающиеся короткие мотивы низких струнных (новый тематический элемент). Все три тематические линии, то сталкиваясь в напряженном контрапункте, то обособляясь, образуют многослойную контрастно-составную ткань, завершая своим *tutti* первую стадию музыкального развития. Резкое противопоставление группы медных и струнных (первый и второй эпизоды) приводит к тембровому совмещению конфликтных образов (в третьем эпизоде).

Дальнейшее разворачивание «сюжета» третьей части продолжается в резкой смене контрастных фрагментов, использующих материал первых трех эпизодов. Особой драматизации достигает второй тематический комплекс, звучащий в полном оркестровом контрапункте: тромбоны и туба исполняют «партию *pizzicato*», диссонирующая педаль напряженно пульсирует у труб и валторн. Темброво-динамическая трансформация, изменяет до неузнаваемости первоначальный образ, придает ему открыто агрессивный характер. Этот эпизод, как и многие другие в третьей части, по-видимому, призван воплотить страшный облик нашествия. Музыка подобных эпизодов, натуралистически экспрессивная и одновременно механистичная, близко соприкасается с аналогичными образами «военных» сочинений Шостаковича и Стравинского, Бартока и Онеггера.

По существу, три начальных эпизода воплощают единую сферу враждебных, внеличных образов, данную в различных эмоциональных аспектах, развитую в контрастной смене «кадров». Этой сфере противостоит скорбно-лирическая тема гобоя, неожиданно вторгающаяся в момент кульминации:

16 [Andante mosso drammatico]  
dolce espress.

Ob.  
V-ni II  
V-le  
pp  
poco  
pp  
non cresc.

Соло гобоя на фоне «вздрагивающих» звучаний струнных, близкое по настроению и тембровой краске теме среднего раздела скерцо, относится к области лирико-психологических образов симфонии, развивает сферу субъективного начала, естественно вписываясь в «сюжетную» канву третьей части.

Драматургия третьей части основана, таким образом, на конфликтном, драматическом развитии первой сферы тем-образов со своеобразным «выходом» в иную сферу в момент наивысшего накала. Этот, уже внешний конфликт дает развитию новый импульс, с новой силой вступает первая сфера, разрастаясь до новой кульминации.

Неожиданное разрежение ткани приводит к сильно измененной репризе: выразительно и тихо звучит первая тема в глухом тембре альтов, являясь лишь формальным возвращением к начальным «возгласам». Точное повторение второго эпизода (второго тематического комплекса) заканчивает часть на эмоциональном *diminuendo*, полном затаенной тревоги.

В целом можно заметить, что в третьей части довольно ясно ощущается иллюстративный характер не только отдельных образов, но и всей драматургии, которая подчинена скорее внешним, театрально-кинематографическим закономерностям развития, чем симфонической непрерывности музыкальных форм. Сам «многосоставный» образно-тематический материал, данный в контрастной смене «кадров», довольно наглядно демонстрирует

принцип кинодраматургии, драматургии монтажа. Этот же принцип преобладает и в дальнейшем развитии, проникая даже в такие «сугубо музыкальные» приемы, как конфликтное столкновение в одновременности различных тем или образная трансформация эпизодов. Если в контрапунктических разделах на первый план выдвигается характерная «персонажность» тематических элементов, их внешняя иллюстративность (по аналогии с предшествующим их «показом»), то во втором случае — столь ярким становится иной облик темы, что сходство полностью оборачивается своей противоположностью и главным выразительным моментом служит контраст нового эпизода предыдущим.

Важнейшей чертой драматургии третьей части являются также сюжетные ассоциации, которыми полны сами темы и тематические комплексы, но особенно ярко они проявляются в чередованиях и столкновениях образов: все начальные смены «кадров», вступление темы гобоя, появление репризы и т. д.

Преобладание внешне-«театральных» принципов драматургии, а главное — однотипность частых «громких» звучаний, остинатных «накатов», многократные повторения похожих темброворитмических приемов — приводят к своего рода исчерпанности музыкального развития уже где-то во второй трети формы (после темы гобоя), создают некий предел в симфоническом развертывании. Поэтому можно сказать, что замысел третьей части, его «исходные позиции» намного сильнее конкретного симфонического воплощения. Может быть, это произошло от того, что композитор шел от непосредственных сюжетно-зрительных ассоциаций, от прочно врезавшихся в память впечатлений войны.

Тем более удивительно, что при детальном рассмотрении интонационно-тематического развития третьей части видишь его поистине симфоническое единство. Все основные тематические элементы основываются на общих попевах и, шире, используют общий принцип мелодической структуры. Его можно было бы охарактеризовать как принцип хроматической вариантности ступеней, которая нередко приобретает значение мажоро-минорной переменности (и в горизонтальном, и в вертикальном совмещении).

Первые же такты «возгласов» валторн экспонируют мотив, построенный на изменчивой, как бы «оступающейся» интонации с хроматически вариантными тонами *соль* — *соль-бемоль*. Второй тематический комплекс использует ту же мелодическую вариантность в совместном вертикальном мажоро-минорном звучании (здесь это хроматические изменения уже вполне определенной III ступени лада). Наконец, в третьем эпизоде, наряду с непосредственным развитием интонаций первой темы (партия скрипок), появляется новый элемент, также использующий в своем строении хроматическую вариантность III ступени: в нервно вздымающихся фразах виолончелей и контрабасов можно услышать «совместный» *соль* минор-мажор.



Дальнейшее развитие третьей части, при всем его «ступенчатом» характере, прибегает в сущности к тем же интонационно-ритмическим «зернам» и темброво-гармоническим приемам. Даже в контрастной теме гобоя применяется та же хроматическая вариантность ступени (здесь это главным образом тоны *ми* и *ми-бемоль*, которые являются скорее переменной VI ступенью лада «соль»).

Таким образом, фактически весь тематический материал третьей части оказывается принципиально и конкретно интонационно родственным. Но подобная общность тематизма в большинстве случаев не спасает от фрагментарности драматургии (от ее «ступенчатости»), так как слишком сильно оказываются средства контрастного претворения того же материала (темброво-динамические, ритмические, фактурные). С другой стороны, буквальные или близкие повторения одних и тех же комплексов приводят к однообразию развития. Особенно «подводит» композитора неэкономное использование похожих динамических и фактурно-гармонических эффектов. И все в целом не выдерживает, пожалуй, до конца «испытания» крупными масштабами симфонической формы.

Завершается симфония традиционным утверждением светлого, героического начала. Четвертая часть («Новый мир», *Allegro assai*) отвечает своим оптимистическим звучанием программному замыслу цикла. Финал резко контрастирует предыдущим частям своей образной сферой, своим общим тонусом, он как бы неожиданно меняет внешний фон действия, символизируя «разрыв с прошлым». Но финал развивает и субъективно-личную тему симфонии, которая медленно и постепенно «перерождается» и в конечном итоге сливается в едином настроении с образами «внешнего мира».

Нельзя не заметить, что содержание финала легко «укладывается» в определенную музыкальную форму. Противопоставление объективно-внешнего, может быть жанрового, элемента и субъективно-лирического, углубление их контраста и дальнейшее сближение в процессе развития — воплощает диалектический принцип сонатно-симфонического *allegro*. И действительно, финал цикла по своей драматургии наиболее симфоничен и музыкален. Вместе с тем, и в этой части симфонии значительную роль приобретают элементы театральной драматургии, что в сочетании с определенными, конкретно музыкальными приемами временами склоняет к «наглядно» программному восприятию музыки.

Так, вступление четвертой части подобно «открытию занавеса», резкой «смене декораций». Троекратное провозглашение начального «эпиграфа» как бы снимает тревоги и напряжение прошлого, перенося действие в новую плоскость. Это не тема и не тематический элемент, это скорее фонический комплекс темброво-динамического характера с постепенным наслоением всех звуков хроматического звукоряда. Нарастания диссонирующих

tutti с подчеркиванием фанфарного тембра меди и раскатами литавр чередуются с оstinatными ритмическими «движениями» струнных, которые также не играют самостоятельной тематической роли. Таким образом, все вступление — лишь своего рода «заставка», звуковая «прелюдия».

Неожиданно светлые, классически ясные соль-мажорные каденции струнных вводят в непосредственное «действие» финала. В этой резкой смене «кадров» вновь ощущается проникновение театрально-кинематографических приемов драматургии, подобных контрасту общего и крупного плана в массовой сцене. Так, во всяком случае, можно воспринимать празднично-торжественные фанфары вступления и следующую за каденциями струнных тему главной партии.

17

[Allegro assai]

Cl. solo



Она носит ярко выраженный жанровый характер, а начальные форшлагы отдаленно напоминают народные плясовые наигрыши. В веселом «приплясывающем» ритме у солирующего кларнета стремительно, в легком движении проносится озорная тема, с неожиданными поворотами хроматизированной мелодии, с угловатыми ходами, «разбегами» шестнадцатых и внезапными остановками.

Своей тембровой краской, ритмическим движением и мелодической структурой главная партия очень напоминает скерцозные темы Шостаковича, например, в его девятой симфонии, а в данном случае приобретая почти буквальное сходство (финал девятой), в какой-то мере лишает удачно найденный характер новизны, индивидуальности звучания.

Дальнейшие тембровые вариации темы также «адресуют» к Шостаковичу; нередко они приобретают буффонно-гротескный характер, не лишенный и злой «гримасы», что тоже имеет аналогии с подобными приемами у Шостаковича. В развивающихся разделах экспозиции (между варьируемыми повторениями темы) выделяется маршево-скерцозный мотив тромбонов, который

в данном контексте воспринимается как еще одна «цитата» из Шостаковича.

Образ главной партии, ее жанр весьма необычны для финала монументального драматического цикла. Это скорее сфера скерцозных частей, как это встречается, например, у Шостаковича в его пятой или даже в девятой симфонии (анalogии с финалом последней не противоречат сказанному, принимая во внимание особый, «скерцозный» характер всей симфонии). В симфонии Ристича скерцозность, веселая буффонада главной партии привносят в финал свежесть и бодрость жизнедеятельного мировосприятия. Такое решение оправдано замыслом композитора и несмотря на имеющиеся прототипы (например, финал концерта для оркестра Бартока) достаточно интересно, даже принимая во внимание сходство тематизма с музыкой Шостаковича<sup>10</sup>.

В качестве побочной партии в финале проходит основной тематический элемент первой части, приобретающий здесь определенно лирическое, с оттенком мягкой элегии, звучание:

18

[Allegro assai]

Ob. solo

V-ni

*pp dolce*

Vc. div.

C-b. div.

<sup>10</sup> Тема главной партии примечательна и с точки зрения ее мелодической структуры. Используя все двенадцать тонов хроматического звукоряда, она по существу атональна, так как пронсящиеся в стремительном движении от-

Солирующий гобой на фоне мерного ритма басов и драматические фразы контрапункта струнных создают гораздо более отчетливый и выразительный образ, чем в начале симфонии. Заметны становятся и минорная окраска темы, и свободное ритмическое дыхание мелодий, скованное оstinatными «шагами» сопровождения, и даже напевность отдельных интонаций. Значительную роль в том играют фактурно-гармонические изменения, которые сообщают теме жанровую определенность (подобие драматизированной песенной мелодии с приемами декламации) и известное ладовое единство.

В процессе развития финала побочная партия заметно преобразуется: от лирически-ретроспективного характера в экспозиции через насыщенно-экспрессивное звучание в разработке — к торжественно-гимническому провозглашению в репризе. Разработка обнажает контраст пластов в побочной партии до острого конфликтного столкновения, способствуя постепенной драматизации этого образа.

Драматический характер разработки накладывает свой отпечаток и на тему главной партии: шутливость и озорство ее приобретают пародийное звучание. Подобная двойственность темы, вернее, неумовимая переакцентировка ее внутреннего смысла очень напоминает метаморфозы скерцозных образов Шостаковича. Особенно ощущается это сходство при определенном типе тематизма в характерных «гримасах» политональных сочетаний (например, сопровождение темы соединяет ясно очерченный В-dur в басах и А-dur в аккордах) и в комических тембровых эффектах (соло скрипки или соло кларнета на фоне мощных аккордов меди и т. д.).

Вторая волна разработки, основанная на непрерывном «нанизывании» вариантов темы главной партии, незаметно переходит в репризу. Проведение tutti главной партии продолжает симфоническое нагнетание, и в кульминационный момент празднично, светло звучит хорал труб и валторн с темой побочной партии: В увеличении, ритмически выровненная, в аккордовой фактуре и ясной мажорной окраске, тема приобретает гимнический характер, находя завершение своего развития в утверждении героического начала (напомним, что данная тема является трансформацией первого тематического элемента из первой части).

---

дельные тональные попевки не успевают зафиксировать свою устойчивость. И наиболее важным выразительным моментом становится разнообразнейшая «альтерационная игра» тонов, которая создает впечатление причудливости, озорства, забавы... В целом отчетливо запоминается лишь общий рисунок мелодии, ее темброво-ритмический характер, то есть определенный тип интонационного «движения». Тот же принцип, что и в теме второй части, воплощен здесь на основе жанрового образа.

[Allegro assai]

Tr. be.

Cor. a2

a2

V-c, C-b, Fag.

Tuba

В качестве коды-послесловия композитор вводит в конце финала звуковую ретроспективу: призрачно, словно в отдалении проходит тема первой части симфонии у скрипок в увеличении на «вуалирующем» фоне хроматического контрапункта. Лишь в самом последнем такте вновь звучат начальные фанфары вступления. Краткий «наплыв» лирического образа в коде, воспринимаемый как деталь программного характера, служит вместе с тем и обрамляющим цикл элементом, способствующим его целостному восприятию.

Каковы же особенности драматургии цикла третьей симфонии?

Внешне традиционный четырехчастный цикл с обычным распределением частей оказывается весьма своеобразным по своей внутренней драматургии. Острая драматическая направленность симфонии определяет логику ее композиции: устремленность развития к третьей (медленной) части, наиболее экспрессивной, насыщенной глубоко трагическими образами и наиболее напряженной в ее «ступенчатом» развитии. Последовательность развития от первой части к третьей подчеркивается и «прелюдийной» трактовкой первой части, и тяготением к единству первых двух частей, словно дополняющих друг друга, сходных между собой в своем противопоставлении сферы «внешнего действия» и субъективного, психологического начала. Постепенное расслоение этих двух сфер, фрагментарно чередующихся в первой части и при-

обретающих во второй части обособленность в отдельных разделах формы, и, наконец, последующее конфликтное столкновение их в третьей части способствуют нарастанию драматизма в цикле.

Сопровождаемый эмоциональной конкретизацией образов путь от экспозиционного отрывочного «показа» основных сфер сочинения через углубление их контраста к динамичному «наложению» как бы переносит принципы сонатно-симфонических форм в крупный план цикла, сообщая драматургической концепции симфонии направленность и цельность. Третья часть становится, таким образом, центральной, кульминационной в симфонии, что отражено и в ее обширных масштабах. Отклонение от традиционной трактовки монументальных драматических циклов, в которых основополагающую роль играют первые части, объясняется в данном случае программным замыслом симфонии, при котором в медленной части сосредоточился наиболее значительный пласт содержания.

Главный контраст произведения обнаруживается на грани третьей части и финала. Неожиданный «сдвиг» в сферу объективно-жанровых образов после трагического *Andante* призван воплотить действенный переход в «сюжете» симфонии. Вместе с тем, самый тип контраста, напоминающий в данном случае глубокие смысловые переключения в симфониях Шостаковича (в частности, переход от траурного *Largo* девятой симфонии к финалу-галопу), раскрывает обобщенность замысла композитора, его стремление отразить сложную диалектику жизни.

Противоречивость эмоционального состояния, переплетение и трансформация контрастных образов становятся важнейшим элементом драматургии финала. Последняя часть симфонии, при всей своей пестроте, противопоставляет возраставшему драматизму первых частей жизнеутверждающее начало.

В архитектонике цикла, лишенной равновесия и симметрии, можно видеть одно из проявлений напряженной драматургии симфонии, основанной на неровном, но последовательном восхождении к кульминации и последующем резком переломе «действия».

Большую роль в создании симфонического единства цикла играет лейтмотивный принцип и, шире, принцип сквозного интонационного развития сферы субъективно-психологических образов на протяжении всей симфонии. Основной тематический элемент первой части становится лейттемой сочинения. В финале, как уже отмечалось, он служит побочной партией, приобретая яркую эмоциональную окраску лирического образа, и проходит в коде в звучании, близком первой части. Использование здесь этой темы особенно важно, так как связывает внешне «отстраненный» финал с остальными частями симфонии — и в смысловом отношении, и в отношении музыкального родства материала.

В средних частях цикла лейттема присутствует более скрыто, отдельными своими элементами. Так, в среднем эпизоде скерцо начальный мотив монолога фагота представляет собой основную

интонацию лейттемы в обращении, а в теме робоя из третьей части настойчиво звучит короткая ее попевка в характере опевания.

Общность указанных моментов с темой первой части может показаться весьма отдаленной или даже формальной, если не учесть близость эмоционально-тембрового колорита всех этих эпизодов. При несколько ослабленной мелодической выразительности тематизма симфонии в целом, такие факторы, как оркестровая краска, приблизительно тот же темпово-ритмический характер или просто настроение, становятся достаточно важными для определения родства тем. И действительно, в симфонии отчетливо слышится последовательное, сквозное «прорастание» единой образно-эмоциональной сферы, воплощающей субъективно-личное начало, своего рода авторское высказывание.

Касаясь проблемы стиля симфонии, необходимо заметить, что это сочинение с очевидностью обнаруживает те поиски композитором новых выразительных средств, которые во многом определяются общими тенденциями развития языка современной музыки. Отдельные моменты в области техники письма, построения тематизма, темброво-гармонических и динамических эффектов и т. д., характерные для музыки последних десятилетий, нашли свое отражение в стиле сочинения Ристича.

Язык его третьей симфонии в целом характеризуется совмещением тонального и внетонального фактора, что различно проявляется, в частности, в тематизме частей. Попеременно возникающие опорные тона позволяют говорить о ладовой определенности интонаций и целых фрагментов. Но между собой эти относительно устойчивые элементы находятся нередко в произвольном соотношении с точки зрения единого, группирующего их тонального центра. Атональные приемы мелодического «движения», довольно ощутимые в языке симфонии, подчиняют развитие некоторых тем закономерностям темброво-динамического порядка, энергии ритмов (как, например, в теме скерцо или главной партии финала), подчеркивая в них конструктивное начало.

В других случаях обращает на себя внимание использование тонально определенных интонаций в исходных или конечных моментах тематических построений. Например, в основном элементе первой части ощущается тяготение его к тональному центру «ре». Об этом говорит и начальный мотив с тритоновой интонацией, и заключительный поступенный ход к тонике. Но известная нейтральность мелодических попевок, а главное, отсутствие ладовой определенности на протяжении всей темы подчеркивают ее атональную структуру, лишая в данном случае этот тематический элемент той целостной организованности и выразительности, которые необходимы для его смыслового и образного значения.

Гораздо более убедительно композитор применяет атональную по существу мелодическую структуру в теме среднего раздела из

скерцо. Принцип постепенного завоевания хроматического звукоряда претворен здесь в напевно-декламационной манере мелодического развертывания, неторопливые и значительные фразы траурного монолога подчинены линейной свободе почти «разговорного» дыхания, речевому «скольжению» интонаций. Но при этом все время ощущается соотнесенность звуков мелодии с органичным пунктом *фа-диез* (у второго фагота). Начальная попевка, с ее «обращенной» тритоновой интонацией, сразу же создает вместе с басом опору на уменьшенный септаккорд. Отдельные звуки мелодии постоянно возвращаются к этой опоре, поддерживая ее неустойчивый, но вполне тональный характер. На выдержанном двухголосии *фа-диез—ре* и заканчивается эта тема, не лишенная соль-минорной окраски, несмотря на свой двенадцатиступенный хроматический звукоряд и «внеладовое» линейное развертывание.

В темах симфонии, построенных на хроматических звукорядах, нередко слышится весьма определенная опора и благодаря неоднократному повторению основной попевки. Наиболее яркий пример — тема третьей части, в которой начальный мотив, использующий вариантность тонов *соль-бемоль* и *соль*, централизует всю мелодию вокруг звука *ми-бемоль*. Как уже отмечалось в анализе третьей части, этот звук в дальнейшем подтверждает свою тоникальность в полиладовых построениях.

В теме гобоя из третьей части, тоже во многом благодаря повторяемой попевке *до—ми-бемоль—ре*, ощущается опора на звук *ре*, который воспринимается как доминанта лада «соль» (что подчеркивается гармониями сопровождения). В этой теме можно говорить о вполне тональной мелодии, использующей хроматическую вариантность ступеней в своем развитии с постепенным завоеванием мелодической вершины. А соотношение сольной линии с сопровождением напоминает принцип ладовой опоры в теме среднего раздела скерцо<sup>41</sup>.

Примеры разнообразного применения в тематических построениях элементов атональной структуры можно продолжить. Важно лишь определить в каждом случае художественную оправданность и «результативность» данного приема. Наиболее удачными с этой точки зрения представляются темы среднего раздела скерцо и третьей части, в которых свободное использование тонов хроматического звукоряда в известной степени способствует произвольности декламационного «произнесения» интонаций, прихотливости изгибов «речевой» мелодики. Так же довольно естественно воспринимаются элементы атональной струк-

<sup>41</sup> Подобные приемы организации мелодики, тяготеющей к атональной структуре, с помощью оstinatного фона — частные, но довольно характерные для современной музыки явления. Один из аналогичных примеров в советской музыке, взятый из медленной части третьей симфонии Кара Караева, рассмотрен в статье М. Тараканова «Новые образы, новые средства». — См.: «Советская музыка», № 1, 1966, с. 10—11.



туры в тематизме быстрых движений — механистичных или скерцозно-игровых (темы крайних разделов скерцо и главной партии финала), где мелодическая сторона по существу теряет свою первостепенную важность.

В целом, тематическое содержание симфонии Ристича скорее лишь своим внешним обликом похоже на додекафонную манеру письма, чем последовательно соблюдает ее принципы. Поэтому трудно согласиться с утверждениями некоторых югославских музыковедов о том, что композитор использует здесь додекафонную технику<sup>12</sup>. Кстати, один из основных принципов додекафонной техники — характерная неповторяемость звуков — полностью игнорируется в этой симфонии.

Однако возникающие иногда при слушании музыки симфонии впечатления искусственности выражения, «сделанности» того или иного фрагмента, намеренной усложненности языка либо присутствия «общих мест» современной музыки действительно ассоциируются с сочинениями, выполненными в додекафонно-серийной манере письма. Замечание это во многом относится к вертикальным структурам ткани симфонии.

При изложении тем композитор нередко подчеркивает в гармониях или контрапунктирующих голосах атональную природу мелодической линии, словно умышленно избегая возможности выявить те относительно устойчивые моменты, которые есть в теме. Так, в «гармонизации» первого элемента первой части, как правило, в качестве опорного тона трактуется начальный звук мелодии, тогда как логичнее (с точки зрения лада) было бы подчеркнуть звук, «опеваемый» тритоновым ходом и затем утверждаемый в каденции темы. В других случаях контрапунктирующие голоса своей нарочитой несовместимостью способствуют еще большей расплывчатости целого.

20 [Allegro moderato]  
Fl., Cl.

poco rit. a tempo

V-ni p

Cor.

Vc., Gb. pp

Timp. p

<sup>12</sup> См., например, упоминавшиеся выше статьи М. Корен и Д. Сковрана.

21

[Allegro moderato]

Ob.

V-le

V-c., C-b.

*pp**pp**pp**dim.**dim.**ppp**dim.**ppp*

Интересно, что совершенно аналогичный прием «вуалирования» и без того неустойчивой тональной основы темы с помощью чуждого контрапункта выглядит в коде финала гораздо более оправданным и вызывает определенный эффект «ирреальности», призрачности звучания темы как отдаленного воспоминания.

22

[Allegro assai]

Fl., Ob.

Timp.

V-ni

V-le, Fag.

V-c., C-b.

*pp**dim.**dim.**dim.**p**dim.*

Этот пример лишний раз может послужить доказательством того, что любой технический прием всегда воспринимается в кон-

тексте с музыкальным целым и зависит от многих других факторов выразительности.

В симфонии чрезвычайно часто можно встретиться с гармоническими комплексами либо педальными звучаниями (выдержанными или ритмизованными), которые воспринимаются чисто фонически и служат примерами своего рода «темброво-ритмической» гармонии. Самое качество этих явлений по существу снимает вопрос о тональной или атональной их природе. Однако в контексте произведения (и конкретно — тематизма) данные комплексы подчеркивают нередко тяготение к атональной структуре ткани<sup>13</sup>.

В отдельных случаях слышимое расслоение ткани на индивидуализированные пласты подобно политональным структурам. Но подчеркнем — именно подобно, а не является ими, так как сами пласты лишены тональной определенности и представляют собой либо вняладовую «тему», либо «устойчивый» диссонантный фон. В качестве примеров можно привести эпизод с темой трубы из репризного раздела крайних частей скерцо, контрастно-составные фрагменты из третьей части, некоторые разделы финала. В других случаях явно политональная структура приобретает звучание единого диссонирующего комплекса благодаря тождеству фактурно-ритмического рисунка отдельных линий, а также подчеркнутой отдаленности их тональности. Здесь «видимое» в партитуре политональное сочетание пластов реально, на слух не ощущается, так как главным становится темброво-ритмический характер всей оркестровой массы и фонически-диссонантная ее природа.

Подобное темброво-ритмическое «движение» тематизма является довольно частым приемом изложения и разработки материала в симфонии, что целиком вытекает из характера и особенностей самого тематизма, лишенного мелодической яркости, а также — методов развития, использующих динамически-фактурные нарастания (вторая часть, например) или целостные фрагменты с единой фактурно-гармонической основой в условиях «сту-

---

<sup>13</sup> Например, динамизированное проведение первого тематического элемента в «разработке» первой части, которое можно было бы услышать в ладу «ля», опирается на остро диссонирующие аккорды меди *ff*, которые, используя хроматически-линейное движение голосов, значительно осложняют ладовое восприятие темы (см. пример 9).

Яркими примерам трактовки гармонического сопровождения как фонической педаль служат и многие эпизоды третьей части, где основным выразительным моментом становится собственно диссонантность в определенном фактурно-ритмическом и тембровом воплощении. Динамика, тембр, фактура являются основными факторами различного звучания диссонансов, которые приобретают самостоятельное значение своеобразной устойчивости в общей системе, не подчиненной логике функционально-гармонических связей. Диссонирующая педаль может носить благодаря этим факторам характер грозной силы или драматического напряжения и, напротив, таинственно мерцающего или слегка обостренного фона (достаточно сравнить различные звучания второго эпизода третьей части, а также лейттемы симфонии в первой части и в финале).

пенчатой» драматургии (третья часть). В рассматриваемой нами музыке данный прием является одним из характерных способов изложения тематизма в условиях стиля, тяготеющего к атональной системе мышления.

Преобладание диссонантного начала в языке симфонии (с разнообразным его претворением) оттеняется краткими, но очень выразительными моментами консонирования, которые своим контрастом аналогичны дифференциации устойчивого и неустойчивого в функционально-гармонической системе.

Встречаясь на гранях частей симфонии, эти моменты выполняют важную формообразующую роль в цикле, позволяя в целом тонально воспринимать его. Так, первая часть и финал заканчиваются ясным G-dur. В первой части — это консонирующее сольмажорное трезвучие, в финале — звук *соль* в мощном «унисоне» tutti. Начало финала (перед главной партией) также дает ясный классический G-dur в каденциях струнных.

Средние части относительно определены в тональностях своих крайних точек. В скерцо — это h-moll в начале и a-moll в репризе крайних разделов, g-moll в среднем разделе. При этом интересно отметить, что h-moll в крайних разделах формы слышится не только в исходных мотивах темы, он возникает и как краткое консонансное разрешение неустойчивых и атональных нагнетаний на гранях волн развития (можно указать и на остинатные тоново-доминантовые басы h-moll в динамизированном проведении темы). В третьей части симфонии довольно ясно подчеркивается опора на тональность Es (хроматически «одновременный» мажор-минор). И полиладовый второй эпизод с диссоциирующей фонической педалью (который оканчивает всю часть) воспринимается как устойчивый фрагмент.

Таким образом, в цикле четко вырисовывается замкнутая структура тональностей с центром «соль», использующая сдвиги по большим терциям.

Наблюдения над стилем симфонии могут подтвердить мысль о том, что композитор находится здесь в стадии поисков новых закономерностей симфонической драматургии и выразительных средств. Иногда это приносит определенный эффективный результат. Но нередко приводит к однообразию эмоционально-стилистического звучания, к однотипности развития. Ослабление роли тонального фактора в становлении музыкальной формы не может полностью компенсироваться иными средствами в пределах монументального симфонического цикла. Тематизм атонального типа не всегда достаточно выразительно воплощает образное содержание и своим «почти соответствием» установившимся жанровым формам лишь подчеркивает в некоторых случаях свою несостоятельность (особенно это относится к первой части). Методы широкого полифонического развертывания, которые более органично сочетались бы с подобным тематизмом, композитор в симфонии почти не применяет. Поэтому возникает некоторая одно-

сторонность развития, при которой особенно выделяются моменты иллюстративно-«сюжетные» (что не раз отмечалось в анализе).

В своей третьей симфонии Ристич обратился к новой для себя тематике, к новым образам и средствам. И хотя это сочинение не лишено известных противоречий, оно привлекает серьезностью замысла, мастерством композиторской техники и, безусловно, обладает значительной силой музыкального воздействия. Наконец, третья симфония Ристича ясно обнаруживает свою типичность для сербского инструментального творчества. Как и во второй симфонии, в ней можно видеть отражение тех общих тенденций, которые характеризуют развитие музыкального искусства страны в послевоенный период.

Если в 20—30-е годы XX века, на первых порах формирования отечественной композиторской школы, сильнее ощущалось национальное своеобразие музыки, новизна ее эмоционально-интонационного содержания, то на современном этапе ей свойственно стремление преодолеть этнографическую «замкнутость», стремление к интернациональности выражения, органично связанной с сохранением характерности национального художественного мышления. Об этом говорят, в частности, и те новые, подчас необычные формы, в которых предстают элементы фольклора.

При всем своем тяготении к активному обновлению тематики творчества и выразительной палитры сочинений, Ристич и в последующих симфониях остается верен реалистической основе музыкальной образности и исконной эмоциональности музыкального искусства. И в этом он типичный представитель наиболее многочисленной группы композиторов Югославии, которые определяют своим творчеством пути сегодняшнего развития национальной культуры страны.

## **Содержание**

**От редактора-составителя**

**3**

**В. Гамрат-Курек**

**ПАУЛЬ ДЕССАУ И ЕГО ОПЕРА «ОСУЖДЕНИЕ ЛУКУЛЛА»**

**5**

**Н. Симакова**

**ИЗ ИСТОРИИ ЧЕШСКОЙ СИМФОНИИ**

**52**

**О. Фадеева**

**КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА ДЖОРДЖЕ ЭНЕСКУ**

**90**

**Е. Гордина**

**СИМФОНИИ МИЛАНА РИСТИЧА  
В ПОСЛЕВОЕННОЙ МУЗЫКЕ ЮГОСЛАВИИ**

**133**

**Из истории зарубежной музыки. Вып. 2.**  
**ИЗ6** Сборник статей. Редактор-составитель  
С. Питина. М., «Музыка», 1977.

182 с., нот.

В настоящем выпуске сборника освещается творчество композиторов социалистических стран: П. Дессау (ГДР), Дж. Энеску (Румыния), М. Ристича (Югославия), Э. Шульгофа, В. Неедлы (ЧССР) и других. Сборник является существенным дополнением к учебным пособиям по курсу истории зарубежной музыки.

И  $\frac{90105-341}{26(01)-77}$  548—77

78 И

ИБ № 898

ИЗ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ

В ы п у с к 2

*Сборник статей*

Составитель *Питина Софья Николаевна*

Редактор *Т. Ершова*

• Худож. редактор *А. Головкина*

Техн. редактор *И. Левитас*

Корректор *Н. Горшкова*



Подписано к печати 7/VI—77 г. Формат бумаги 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub> Печ. л. 11,5

Уч.-изд. л. 12,03 Тираж 10 000 экз. Изд. № 9513 Зак. 1846

Цена 1 р., на бумаге № 2

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.  
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете Совета Министров СССР  
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.  
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.