

Государственное образовательное учреждение  
среднего профессионального образования  
«Бийское государственное музыкальное училище»

*Е.В.Стригина*

# Музыка XX века

*Учебное пособие  
для студентов музыкальных училищ*

ББК 85.31

С 85

Рецензенты:

доктор искусствоведения,  
профессор Новосибирской государственной консерватории (Академии) им. М.И. Глинки *Б. А. Шиндин* (г. Новосибирск);  
зав. кафедрой музыкального образования АлтГАКИ, зав. НИ лабораторией музыкального образования и творчества, доцент, заслуженный работник культуры РФ *Н. П. Баскакова* (г. Барнаул).

**С 85      Стригина Е.В.**

Музыка XX века: учебное пособие для студентов музыкальных училищ и вузов / Е.В. Стригина. - Бийск: Издательский дом «Бия», 2006. - с.280 - 200 экз.

Учебное пособие представляет собой обзор основных стилей и направлений музыки XX века, а также знакомит с творчеством и произведениями наиболее значительных современных композиторов. Книга охватывает не только западную и отечественную авторскую, академическую музыку, но и затрагивает явления массовой культуры, джаз и мюзикл. Пособие содержит нотные примеры и словарь. В комплекте к учебному пособию прилагается фонохрестоматия.

Работа удостоена диплома I степени Второго открытого конкурса методических работ преподавателей ССУЗов Западно-Сибирского региона, диплом I степени на VI Краевом смотре конкурсе методических работ образовательных учреждений культуры и искусства Алтайского края, дипломом международной выставки- ярмарки III Сибирского форума художественного образования «Сибирские педагогические чтения-2006»

Предназначается для студентов музыкальных училищ, преподавателей музыкальных и общеобразовательных школ, а также читателей, интересующихся современной музыкой.

**ISBN 5-903042-05-8**

©СтригинаЕ.В.,2006 г.

®Издательский дом «Бия», 2006 г.

## От автора

Что такое «современная музыка»?

Музыка играет в жизни современного человека, без преувеличения, колоссальную роль. По сути, весь наш мир звучит, он пронизан шумом и музыкой. Современная музыкальная культура пестрит многообразием видов и жанров, так же разнятся и предпочтения сегодняшнего любителя музыки.

Осмелюсь разделить современную музыку на основных три вида – по степени их заполнения «звукового» пространства. В первую очередь – это «продукты» массовой культуры: от примитивного шлягера до грандиозных постановок мюзиклов. Обозначим такую музыку еще одним определением – «эмбиент». Это удачное обозначение придумали композиторы, работающие в жанре «серьезной» электронной музыки. В слове «эмбиент» (ambient) сошлись все нужные смыслы: это и «обволакивающая», «омывающая» слушателя музыка и вместе с тем «музыка среды».

Второй пласт – фольклор – народное творчество. Это архаичный фольклор, многовековые крестьянские песенно-инструментальные традиции; современный городской фольклор, «вырожденный фольклор» – адаптация народной музыки на профессиональный лад.

Третий пласт – опус-музыка. Это авторская музыка XI-XX веков, одним из основных понятий которой является «орус» – оригинальное сочинение, зафиксированное в нотном тексте. «Орус» – более точное определение, чем принятые ранее, к примеру, понятия «классическая», «академическая» или «серьезная» музыка.

Массовая культура – царица современного музыкального мира. Фольклор, значительно ослабив свои позиции за последние десятилетия, по-прежнему находит своего любителя и слушателя, особенно в среднем и старшем поколении.

С опус-музыкой XX века сложилась парадоксальная ситуация: даже в среде профессионалов-музыкантов современную опус-музыку понимают и принимают далеко не все. В чем же причина?

В первую очередь, это сложный, непонятный музыкальный язык современной композиторской музыки. Так, к примеру гармонические и мелодические опоры наиболее любимой и исполняемой музыки XVIII - XIX веков позволяют нам видеть и слышать целое и части, следить за развитием, драматургией музыкальных событий. Причем эти процессы, принадлежат и самой музыке, и нашей душе. Классическая музыка для современного человека кажется прибежищем красоты, разума, ясных и чистых переживаний.

Совсем иная картина с современной музыкой. Весь XX век сопровождался стремительным усложнением музыкального языка. Ясность и четкость организации классических форм музыки ушли на второй план, на первый же в творчестве современных композиторов выдвинулись многообразие выбора и организации выразительных средств. Такая ситуация сложилась с первых десятилетий прошедшего века. При первом знакомстве с «новой музыкой» она казалась непонятным набором звуков, абсурдом и вызывала резкий протест: «Да такую музыку нам дома кошки могут показывать!» – восклицали на одном из концертов Прокофьева в 10-е годы (104). Но и на рубеже XX и XXI веков «новейшая музыка» часто вызывает шок восприятия от «хаоса» непонятных звуков. Современная опус-музыка элитарна, понятна относительно небольшой части слушательской аудитории.

Даже в сфере музыкальной науки противоположны суждения о развитии музыки «серьезных жанров». Одни музыковеды видят в творчестве Дебюсси, Шёнберга, Бартока, Стравинского, Веберна, Хиндемита, Прокофьева, Шнитке вызревание новых, более совершенных гармонических и мелодических систем, другие обнаруживают здесь распад и деградацию, символизирующие закат нашей цивилизации. Например, известный советский музыковед Ю. Холопов считает, что современный человек слышит гармонию, закономерный порядок, разумную слаженность, логику в таких звуковых сочетаниях и последовательностях, которые прежде казались нестерпимой какофонией и абсолютной бессмыслицей. Напротив, другой, не менее известный советский музыковед В. Медушевский утверждает, что современная музыка полностью потеряла ту организацию, которая делала ее настоящей музыкой «божественных сфер». В 2002 году вышла книга композитора Владимира Мартынова «Конец времени композиторов». В ней рассматривается в широком философском и культурном контексте неоднозначная ситуация современного композиторского творчества.

Можно соглашаться или не соглашаться с музыковедами и композиторами, важно сказать, что в XX веке, есть музыка и «техник» и «смысла». Общественные катаклизмы XX века отразились в музыке, ее стилевых течениях, жанрах, выразительных средствах. Но композиторы шли дорогой сложнейших исканий во имя создания «новой классики», «новой культуры» «нового человека».

Чтобы понять, что есть «современная музыка», надо ее больше изучать и больше слушать. Главное – не идти по пути неприятия, а по дороге желания понять неизвестное и сложное, и тогда обязательно откроются ценности современной музыки.

Может быть, все же стоит прислушаться к Булату Окуджаве:

*Счастлив он, чей путь недолог, пальцы злы, смычок остер,  
музыкант, соорудивший из души моей костер.  
А душа, уж это точно, ежели обожжена,  
справедливей, милосерднее и праведней она.*

## ЭПОХА СТИЛЕЙ

XX век принес с собой глубочайшие социальные потрясения. В первой половине столетия – Первая мировая война, бури революций, чума фашизма, кровопролитная Вторая мировая война. Но и во второй половине века человечество балансировало на грани войны и мира, встали глобальные угрозы атомного самоуничтожения и экологических бедствий, к концу века обострились проблемы терроризма. Изменилось и ощущение человека в мире, произошла научно-техническая революция, к концу века человек живет в среде высокоразвитых технологий и коммуникаций.

Такая конфликтность и взрывчатость протекания социальных, политических и экономических процессов отразилась в культуре, произошел переворот в системе ценностей, что привело к рождению новых стилей, жанров, поисков новых выразительных средств.

Музыка XX века являет необычайно сложную картину, в ней представлены самые разные художественные тенденции, развивающиеся то параллельно, то в соприкосновении или в отталкивании. «Плюрализм» (от лат. pluralis — множественный) стилей – главная черта музыкального искусства XX века.

Музыка XX века делится на несколько периодов.

### **Первый период – рубеж XIX-XX веков – период постромантизма.**

Это переходный в музыкальной культуре период, когда завершается эпоха романтизма уходящего века. Постромантизм «договаривает» романтизм, обогащает и одновременно разрушает его художественные традиции. Произведен от романтизма и импрессионизм, который представляет мир в эстетическом идеале, в его подвижности и изменчивости, в передаче мимолетных впечатлений. Основной принцип музыкального натурализма – «веризма» – наоборот, показ драмы обычного человека.

На рубеже веков начинается процесс обновления прежних основ музыкального языка, постепенное «освежение» и обогащение традиционных выразительных средств музыки, но при бережном сохранении ее природных основ и при глубокой связи с классическим музыкальным наследием.

### **Второй период – 10-40-е годы – период модернизма.**

Модернизм (от франц. moderne – современный) – наименование художественных тенденций, основанных на коренной ломке традиций предшествующих стилей. Термин «модернизм» впервые был употреблен по отношению к сборнику стихов французского поэта Шарля Бодлера "Цветы зла" (1857). Поэт сам объяснил концепцию "Цветов зла": "Этот мир покрыт столь толстым слоем пошлости, что презрение к нему со сто-

роны каждого умного человека неизбежно принимает силу страсти..." (118).

XX век вошел в историю культуры как век эксперимента, появления разных деклараций, манифестов и школ, посягавших на вековые традиции и незыблемые каноны. Возникло понятие «новая музыка», призванная стать непримиримой антитезой музыке «старой».

Модернистические тенденции ярко претворились в двух «волнах» авангарда (авангард с французского – «передовой отряд»). Представители «первой волны» авангарда – «межвоенного» (10-30-е годы) бросили вызов вечным критериям прекрасного, использовали новые («передовые») формы, приемы и выразительные средства, радикально отличающиеся от традиционных, общепринятых в искусстве законов.

Одним из ведущих стилевых течений этого периода стал экспрессионизм. Экспрессионизм «вырос» из позднего романтизма, но именно на его почве в творчестве композиторов Новой венской школы произошел радикальный пересмотр тональных основ музыки.

Неоклассицизм – полярная противоположность экспрессионизму. После «стилевых потрясений» двух первых десятилетий XX века в культуре возникает потребность в устойчивых эстетических критериях, порядке, ясности. И путь к этому композиторы-неоклассики нашли через «реконструкцию» стиля прошлых эпох, соединения старого с новым.

Неофольклоризм искал новую музыкальную выразительность в открытии древнейших слоев фольклора и в новых принципах его претворения в творчестве.

Новые темы и образы современности получили в урбанизме (лат. *urbs* – город) или стиле «нового динамизма», «новой деловитости». Отразить не только технический прогресс нового века, но новую динамику жизни, досуг нового, «деятельного» человека – эта задача казалась единственно достойной.

В первой половине века в мировую культуру дерзко выдвинулся джаз. Он не только стремительно вошел в моду в сфере «легкой» музыки, но и повлиял на творчество многих композиторов.

XX век принес новые черты в систему музыкальных жанров: изменилась их иерархия, появились новые трактовки жанров, введены в музыкальную практику и новые, и забытые жанры.

Королева XIX века – опера – утрачивает свои позиции. Более «актуальны» инструментальные жанры, а в музыкальном театре – балет. Удивителен «рывок» балета от подчиненной роли к ведущей в сценических жанрах за первое десятилетие века. В целом балет развивается под знаком симфонизации музыкальных форм и главенства танца (возник даже термин «балетный симфонизм»).

Изменился и облик оперы. Возникает новое понимание оперной «театральности». Наряду с традиционным пониманием оперы, как музыки «переживания», когда зритель должен забыть, что он находится в зале, получает развитие театр представления, театр показа, «условный театр», его задача – наблюдать и оценивать. Возникают новые приемы вокального пения. Опера взаимодействует как с другими музыкальными жанрами – ораторией, кантатой, песней, так и с другими видами искусства – драматическим театром, кино. Опера-микст (от лат. *mixtus* – смешанный), то есть основанная на смешении жанров – явление как первой, так и второй половины века.

Суть всех исканий в симфонической музыке – отказ от стереотипов классической и романтической симфонии. В ряду «больших», концепционных – «маленькие симфонии» инструментальные «музыки», симфонии-концерты и т.д.

Камерно-инструментальные жанры – «разведчики» нового, «лаборатория», где проходят испытание и оттачиваются приемы, вводимые затем в сонаты, концерты, симфонии и даже театральные жанры.

### **Третий период – 50-90-е годы – период постмодернизма.**

Поиски нового музыкального языка продолжились и во второй половине XX века. Авангард второй волны («послевоенный») – явление гораздо большего размаха и обилия течений, радикально изменивших традиционные нормы музыки. Исследователи современной музыки отмечают, что новации авангарда XX века подобны «перелому» музыкального языка на рубеже XVI –XVII веков, когда полифоническое мышление сменилось на гомофонно-гармонический строй. «Новая музыка» – так назвал свой сборник в 1601 году итальянский композитор Каччини, куда вошли арии, основанные на гомофонном складе. «Новая музыка» XX века – сериальность, пуантилизм, алеаторика, сонористика, электронная музыка, минимализм, – и это далеко не весь перечень авангардных направлений второй половины века.

Но еще первый глашатай авангарда Арнольд Шенберг «незадолго до конца жизни высказал афоризм, что многое еще можно сказать в домажоре» (51, с. 9). «Постмодернизм» выступил с радикальной переоценкой лозунгов авангардизма. «Война с традицией» сменилась стилистическим плюрализмом, свободным взаимодействием «старых» и «новых» стилей. Возникает целая галерея неостилей: «неоклассицизм второй волны», «новая фольклорная волна», «неоромантизм».

Представители постмодернизма приняли бытие таким, как оно есть и, сделали искусство предельно открытым. «Возникает новый, более сложный тип культуры, первичными элементами которой становятся целые культурные традиции; готовые знаки разных эпох, выступающие в обли-



ке цитат, аллюзий, и наряду с этим вовсе не художественные феномены – хроника, быт, приметы реальности; наконец, «низовые» слои общества, «субкультура» – шлягеры, уличная, парковая музыка. Никогда еще в истории культуры не существовало одновременно столько разнородных элементов» (31, с. 22).

Мир современной музыки многолик. На одном полюсе – опус-музыка, на другом – массовая культура. На стыке этих двух «противоположностей» – сочинения композиторов «третьего течения» – попытка соединения элементов и техник так называемой «серьезной» и «легкой» музыки.

Массовая культура – понятие, охватывающее разнородные явления культуры XX века, получившие распространение в связи с глобальным расширением средств массовой коммуникации. Диапазон массовой культуры весьма широк – от песенки-шлягера до рок-оперы и мюзикла. На языке искусствоведов массовая культура относится к категории «субкультуры». Приставка «суб» означает – «под», расположенный около чего-либо, подчиненный, второстепенный. Вместе с тем, «субкультура» стала главной героиней современного общества. Субкультура содействует подавлению духовного, самобытного, содействует превращению человека в робота, интегрированного в соответствующую общественную систему, в «потребительское общество», появлению «одномерного человека» (118). В современном «обществе потребления» на одном полюсе оказывается «массовая культура», то есть культура, как предмет потребления, с эстетикой развлекательности, другим полюсом является элитарный «постмодернизм».

Нарождается новое столетие, пора подводить итоги прошедшему веку. Никто не может дать точную оценку ситуации современной музыки. «XX век представляется полем гигантского эксперимента, поставленного Историей и оставившего или развалины, или унылую равнину «потребительской цивилизации» (118) – одно из этих мнений.

Но музыка XX века, следуя дорогой сложнейших исканий, создала свою классику. К концу же века она пошла по пути синтеза, к универсальному языку, соединению всех средств, выработанных современным искусством. Этим и обозначено неуклонное движение к веку грядущему, попытка не порвать цепь культурных традиций.

## «ДОГОВАРИВАЯ» РОМАНТИЗМ

На первый взгляд может показаться, будто между музыкальным искусством XX века и всех предшествующих столетий лежит пропасть – столь велики различия в звуковом облике произведений. Вместе с тем, музыка рубежа XIX-XX веков одновременно наследует и разрушает романтические традиции XIX столетия.

«Постромантизм» принято называть культуру переходного периода, когда завершается эпоха романтизма уходящего девятнадцатого века и возникает новое мышление нарождающегося века двадцатого. Поздний романтизм в ряду художественных тенденций искусства является течением специфически музыкальным, почти не имеющим аналогов в других видах искусства.

Для музыкального постромантизма характерно продолжение трагических идей романтизма, но вместе с тем он усиливает свойственную романтизму субъективность высказывания, обостряет полярность прекрасного и безобразного, стремится проникнуть в психологические тайники сознания. Такое усиление психологизма и экспрессии подготавливает новое мышление экспрессионизма.

Поздний романтизм сохраняет стилевые штрихи романтизма, унаследованные от Листа, Берлиоза, Вагнера, однако музыкальный язык усложняется и существенно обогащается. Продолжается процесс хроматизации мелодики, внесение в нее экспрессивных интонаций. Гармонический язык тяготеет к альтерациям, возрастает роль полифонии и фактуры. Обогащаются оркестровые стили: расширяется состав инструментов, вводятся редко применяемые инструменты, применяется гигантский состав оркестра, огромна роль темброво-изобразительных находок.

Ярче всего постромантические тенденции проявились в жанре симфонии. Европейская музыка продолжает свои поиски в русле «концептуальной» романтической симфонии – с одной стороны, стремится найти новые грани в жанрах программного симфонизма – с другой. Яркими примером этих главных тенденций в симфонической музыке Европы рубежа XIX-XX веков является творчество Густава Малера и Рихарда Штрауса.

### Три музы Рихарда Штрауса

Немецкий композитор Рихард Штраус прожил восемьдесят пять лет (1864-1949) и семьдесят из них посвятил творчеству, что является уникальным явлением в истории музыки. Его творчество универсально, однако основную славу Штраусу-композитору принесли его программные симфонические произведения рубежа XIX-XX веков. Его творения – «до-

говаривание» традиций романтического программного симфонизма Листа и Берлиоза.

Однако в творчестве Штрауса заметно не только сочетание традиций этих двух композиторов, но и обогащение принципов программной музыки романтизма. Отталкиваясь от опыта своих предшественников, Штраус создал тип симфонической поэмы, в которой философская концепция сочетается с яркой изобразительностью, театральностью музыкальных характеристик. Известный современный дирижер Геннадий Рождественский так определил своеобразие музыки Штрауса: «Слишком много источников питало музу Штрауса: и стекающих по склонам горы, именуемой «Музыка», и бьющих ключом из земли, именуемой «Литература», и просачивающихся и превращающихся в сталактиты на стенах сказочной пещеры, именуемой «Живопись» (75, с. 167).

Многие симфонические поэмы и фантазии Штрауса связаны с произведениями мировой литературы («Макбет» по У. Шекспиру, «Дон Жуан» по Н. Ленау, «Дон Кихот» по М. Сервантесу), а также философскими учениями («Так говорил Заратустра» по Ф. Ницше). Симфоническим поэмам близки симфонии, среди которых особенно известны одночастная «Домашняя» и «Альпийская». Особую страницу творчества композитора составляют его автобиографические произведения. В симфонической поэме «Жизнь героя» в роли героя открыто выступил сам Штраус в его борьбе с недоброжелателями. Своего рода продолжение составила «Домашняя симфония» – картина мирной семейной жизни самого композитора. Композитора обвиняли в нескромности, высокомерии, саморекламе. Штраус остался верен себе, заявив: «Я не вижу, почему бы мне не написать симфонию на самого себя. Я нахожу себя не менее интересным, чем Наполеон или Александр».

Мир изобразительного искусства не мог не отразиться на формировании художественного мировоззрения композитора. Он в равной мере владел искусством выражения и искусством изображения. Огромного мастерства достиг Штраус в области оркестровки.

В течение нескольких лет, с 1889 по 1898-й, он создал наиболее выдающиеся симфонические поэмы.

**Симфоническая поэма «Веселые забавы Тиля Эйленшпигеля»** (1895) – одно из самых ярких его творений. Поэма родилась после знакомства композитора с немецкими народными сказаниями, собранными монахом Мюрнером. «Кто такой Уленшпигель? Один из тех героев-бродяг, создавая которых, угнетенный народ во все времена удовлетворяет не только свою потребность в смехе и свои первобытные инстинкты, но также и свое могучее стремление к независимости... Его вольные шу-

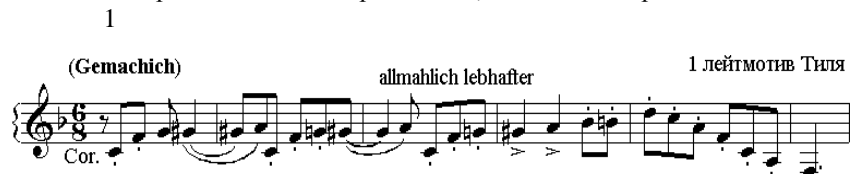
точки служат как бы маслом, на котором варят и шкварят в одном котле пряности и сальности, похищенные со всех горшков Фландрии и Валлонии, Франции и Германии, даже Италии. В течение пяти-шести веков народ, отведав их, облизывает себе пальчики. И в этой-то харчевне Рихард Штраус набрался тех жирных запасов подлив, которые придают аромат его музыкальной поэме «Тиль Уленшпигель» – заметил писатель Ромен Роллан (48, с. 76).

Впервые Штраус в своей музыке воплотил юмор, шутку и сатиру. Но программа «Тилья» – это не только показ героя, но и конкретные события, участником которых стал главный герой. Поэма Штрауса принадлежит к типу произведений с сюжетно-повествовательным типом программности.

Программу и строение поэмы можно представить в 10-ти разделах.

1. Краткий эпический пролог. Начинает поэму медленная, спокойная тема «от автора», как бы говоря: «Это было однажды».

2. Появление героя. Тиль охарактеризован двумя лейтмотивами. Первая тема главного героя – энергичная, виртуозно-скерцозная, исполняемая солирующей валторной (ее мелодия охватывает около трех октав – почти полный объем инструмента). Широта темы, тембр валторны придают теме черты не только энергичности, но и почти героичности:



Второй лейтмотив – тема «Тилья-шутника», рисующая дерзкий облик проказника и насмешника. Тембр малого кларнета подчеркивает шуточный характер мотива:



3. «Переполюх на базаре». Тиль начинает свои проказы. Верхом на коне Тиль въезжает на базар, где толпа торговков швыряет в него горшками.

4. «Шутовская проповедь». Нарядившись священником и увидев пастора, он читает пародийную проповедь.



Но проказник начинает опасаться возмездия (аккорды страха).

5. «Галантные ухаживания». Любовный эпизод, где Тиль отваживается на любовное признание красотке, но не получает ответа, что приводит его в ярость.

6. «Одурачивание схоластов». Тиль издевается над речью ученых-схоластов (тема фаготов и бас-кларнета, высмеивающая науку схоластов в «сухой» и «ученой» форме фугато). Тиль запекает веселую песенку в духе задорной польки:

4a

(immer lebhafter)



46



7. Связующий эпизод. С появлением валторновой темы «сюжетная цепочка как бы обрывается, и музыка приобретает более обобщающий характер» (48, с. 80).

8. «Апофеоз Тиля». Музыка поэмы, помимо сюжета, включает и моменты обобщений. Это как бы апофеоз народного оптимизма в лице Тиля Эйленшпигеля. Этот раздел основан на привнесении черт ликования в характер обоих лейтмотивов, превращение первого в героический марш.

Но в момент кульминации неожиданно звучит «тема проповеди» и внезапный срыв на уменьшенном септаккорде всего оркестра.

9. «Сцена суда и казни». Веселые проделки героя обрываются. Сцена допроса показана с театральной зримостью: темам судей (грозные восклищения медных, барабанная дробь) отвечает голосок Тилиа. Он пытается отшучиваться, но затем испытывает нешуточный страх. В глубокой тишине грозно звучит смертный приговор. Тилиа, обвиняемого в насмешках над «сильными мира», ведут на казнь.

10. Эпилог. Вновь неожиданно звучит спокойная тема пролога – «Это было однажды». Подводится итог всему рассказу: легендарный облик Тилиа всегда будет олицетворением бесстрашия, находчивости и отваги. Оптимизм торжествует, Тиль «провозглашается вечно живым». Умиротворенное проведение первого лейтмотива, энергичное, торжественное – второго, завершает поэму.

Штраус назвал свое произведение: «Веселые проделки Тилиа Эйленшпигеля по старинным шутовским песням в форме рондо». Но поэма Штрауса – не классическое рондо, в ней свободно взаимодействуют черты рондо с элементами двойных вариаций и чертами сонатности. Поразительно вариационное мастерство композитора, сумевшего построить музыкальную ткань произведения из двух начальных тем поэмы. Вместе с тем, в его произведении проявляются новые черты в претворении принципов лейтмотивизма и монотематизма, заявленных в романтической музыке Берлиоза, Листа и Вагнера. Основу тематизма произведения составляют ряд повторяющихся лейтмотивов. Одним из главных приемов тематического развития становится монотематические трансформации, особенно второго лейтмотива, который господствует в музыке поэмы. «Тиль Эйленшпигель» – это театр тембров. Важная роль принадлежит оркестровому звучанию, где тембры инструментов – настоящие персонажи сюжета.

«Весёлые забавы Тилиа Эйленшпигеля» – произведение, знаменательное не только в творческом развитии Рихарда Штрауса, но и в эволюции европейского программного симфонизма. Сюжеты романтиков основывались на литературе писателей современного и прошлого, сближались с романами и поэмами. Штраус обогащает традиции программной музыки. В противовес идеалам красоты и субъективности романтиков, композитор более «трезво» трактует программность: вводит в симфоническую музыку комедийный народный персонаж, бытовые сцены, натуралистические детали.

Мир симфонических поэм Рихарда Штрауса удивительно богат событиями и эмоциональными переживаниями, новаторскими решениями в области тематизма, форм, оркестровки. Все это ставит произведения

композитора в ранг высших достижений программной симфонической музыки.

## **Траурные марши Густава Малера**

Густав Малер (1860-1911) – великий австрийский композитор и дирижер. Самые значительные достижения Малера-дирижера были связаны с оперным театром; творческие интересы Малера-композитора ограничивались жанрами симфонии, песни и вокального цикла. «Я человек не современный», – шутил Малер, сравнивая себя с Рихардом Штраусом. «Несовременность» Малера – это равнодушие к изысканной красочности, смелой звукописи, необычным гармониям и тембрам. Его творчество – «наследование бетховенской традиции симфонии-проповеди и романтической традиции симфонии-исповеди»(34, с.12).

Малер – выдающийся симфонист, автор ряда монументальных произведений. В них отчётливо выступает стремление Малера создать «симфоническую концепцию», выражающую философские вопросы, и главный из них – «человек и мир». Гуманистическая направленность, стремление к широкому идейным обобщениям сочетаются в произведениях Малера с опорой на жанры народной и бытовой музыки. Ранние симфонии (1-я –3-я) связаны с его вокальными циклами («Песни странствующего подмастерья» и «Волшебный рог мальчика»), введён (кроме 1-й) человеческий голос, хор. Симфонии среднего периода (5-я –7-я ) чисто инструментальные, в этих симфониях Малер пытался выразить героическое мироощущение, отсюда – возрастание драматической экспрессии. В 8-й симфонии композитор вновь обратился к философско-этической проблематике, к использованию поэтических текстов. Эта «симфония тысячи участников» (солисты, 3 хора, большой оркестр) выходит на планетарный уровень музыкального обобщения: «здесь поют уже не человеческие голоса, а кружащие солнца и планеты», – сказал композитор о своей симфонии. В сочинениях позднего периода (симфонии-кантате «Песня о земле» на тексты китайских поэтов , 9-й симфонии, незаконченной 10-й) Малер приходит к кризису оптимистического мироощущения. В музыке Малера проявились тенденции позднего романтизма и черты экспрессионизма, обусловленные трагическим осознанием социальных противоречий эпохи, некоторые особенности музыкального языка Малера подготовили стилистический перелом, осуществленный композиторами экспрессионистской школы (А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн).

При жизни Малера его музыка часто недооценивалась. Симфонии Малера именовались «симфоническими поппури», их осуждали за стилевую эклектизм, злоупотребление «реминисценциями» из других авторов и цитатами из австрийских народных песен. Возвышенное и банальное уживаются в его творчестве рядом, образуя органичный стиль. Но понят-

ность, доступность языка было принципиально важно для Малера, а переплетение различных бытовых и профессиональных интонаций и рождало самобытный малеровский стиль.

Два ранних произведения Малера – вокальный цикл «Песни странствующего подмастерья» (1883-1884) и Первая симфония (1884-1888) связаны близостью образов и общим тематизмом. По определению И.Соллертинского, «песенный образ – для Малера уже симфония в потенции, эмбрион, зерно симфонии. Песня служит философским, лирическим, эмоциональным обоснованием симфонии» (37, с. 235).

**Вокальный цикл «Песни странствующего подмастерья»** создан в 1884 году. Жанр песни – творческая лаборатория композитора. Творчество Малера – заключительное звено в золотой цепочке австро-немецкой вокальной музыки (Шуберт, Шуман, Брамс, Вольф). Но «Песни странствующего подмастерья» ближе всего к вокальным циклам Шуберта. Это «договаривание» темы странничества, но в новой трагической трактовке: герой не ищет счастья, он ищет забвения. «Песни задуманы так, будто странствующий подмастерье, настигнутый злой судьбой, выходит в широкий мир и бредет, куда глаза глядят», – так сказал композитор о своем цикле. «Песни странствующего подмастерья» – монологический цикл-дневник, акцент поставлен на психологически-эмоциональном развитии. Четыре части цикла повествуют об эпизодах душевной жизни бедного юноши. Первая песня – горькая жалоба: «Бел, как снег твой наряд, свадебный твой наряд», светлое настроение упоением природой во второй песне («Солнце встало над землею») сменяется драматическим взрывом в третьей песне «Кинжал, как пламя жгучий, я в сердце ношу своем».

В последней песне «Голубые глазки», после страшного разочарования и долгих лет скитаний юноша находит утешение под сенью липы (образ, знакомый по «Зимнему пути» Шуберта): «Лучистый взгляд! Все, что любил, я покинул из-за вас». Образ трагического одиночества дан через жанровые признаки траурного марша: медленный темп, 4/4, пунктирный ритм. Но в заключительной, четвертой строфе песни колорит светлеет, в спокойном, колыбельном покачивании арфы звучит светлая диатоничная мелодия: «Был нелегок путь, и в первый раз под липой заснул я в пред-рассветный час». Именно этот заключительный эпизод из «Песен странствующего подмастерья» связывает песенный цикл с «Траурным маршем в манере Калло» из Первой симфонии композитора.

**Первую симфонию** (1884-1888) Густава Малера, носящую в первой редакции название «Титан» (по роману Жан-Поля) принято рассматривать как пролог в симфоническом наследии композитора. По поводу про-



изведения Малер сказал однажды, что он хотел нарисовать в ней «полного сил героического человека, его жизнь и страдания, борьбу, сопротивление судьбе» (13, с 45).

Четырехчастная симфония как бы распадается «на два тома»: первую и вторую части объединяет «сюжет» безмятежного любования природой и народным бытом. И вдруг неожиданный поворот: на смену идиллии приходит прозрение. Третью и четвертую часть условно можно обозначить как «драму».

«Траурный марш в манере Калло» – такое название дал Малер третьей части. Её музыка возникла под впечатлением сюжета гравюры известного немецкого живописца, на которой изображено, как звери в лесу хоронят охотника, лицемерно скрывая свое ликование под маской скорби.

Начало части звучит очень «всерьез»: мерные звуки литавр, скорбно-торжественный ритм шага. Но вскоре приходит осознание «псевдотраурности» этой музыки. В основе крайних разделов трехчастной композиции «Траурного марша» лежат две темы. Первая – веселая студенческая песенка-канон, известная в Европе со словами «Братец Мартин (Яков), спишь ли ты?».

5

**Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen** (♩ $\frac{3}{6}$ )

Торжественно и размеренно, но не затягивая



Изменился лад (вместо мажора минор), темп и характер. Звучит уже не шуточная песня, а нечто странно-скорбное, усиленное мерными ударами литавр, ориентирующими на образ похоронного шествия.

Ощущение трагической несовместимости происходящего усиливается вторжением второй темы: банального вульгарно-цыганского напева с оттенком «кабацкой» танцевальности. «Траурный марш» – имитация низкосредного духового оркестра: фальшивая игра, часто вразнобой, примитивная инструментовка некоторых фрагментов, «тембровые парадоксы», когда инструменты появляются как бы в чужом обличьи. Так

соединилась стихия лжи и лицемерной скорби под маской внешней благопристойности, цинизм – с откровенно глумливым весельем.

6



Новый, ещё более резкий контраст дан в средней части. Это трио основано на цитате из заключительной песни цикла «Песни странствующего подмастерья» («Тогда не знал я, что время превращает в благо все для нас – скорбь, любовь, мечты и сны»).

Этот эпизод воспринимается как лирическое отступление автора, раскрывающий образ одиночества идеального героя с оттенком прощения и прощания.

Но вновь возникает пародийный марш, усиленный цыганскими мотивами.

Суть финала симфонии – в противлении бездуховности жизни. Кода симфонии – ликующий марш, торжественный апофеоз, символизирующий преодоление кризиса в душе героя.

«Малер обладал мучительным даром видеть мир во всей трагичности его противоречий и метаморфоз. Малеру был дан и другой дар – жить и страдать в неотступной надежде обрести гармонию» (6, с. 70).

**В Пятой симфонии** (1901-1902) внимание автора целиком сосредоточено на внутреннем мире человека и напряженных исканиях истины. Тема обретения духовных ценностей решается композитором чисто инструментальными средствами в духе бетховенской концепции «от мрака к свету». Композитор ведет развитие от траурного марша 1 части (свершившейся драмы) – через многократные попытки преодоления душевного кризиса во 2-й и 3-х частях – к разрешению жизненных конфликтов: духовному возвышению в лирическом Adagietto и воспеванию творческих сил личности в финале.

«... Я видел вашу душу обнаженной, совершенно обнаженной. Она простиралась передо мной, как дикий, таинственный ландшафт, с его пугающими безднами и теснинами, с прелестными радостными лужайками и тихими идиллическими уголками. Я воспринял ее как стихийную бурю с её просветляющей, успокаивающей радугой», – написал Малеру после исполнения этой симфонии А. Шенберг.

Симфония начинается траурным маршем-шествием. Все здесь напоминает традиции погребальных церемоний: фанфары труб, гулкие тремоло ударных:

7



Главная партия полна сдержанного чувства скорби. Музыкальный материал этой темы – «один из ярчайших в творчестве Малера примеров поистине бесстрашного отношения композитора к банальности.

Почти все мелодические обороты этой певучей, скорбной темы почерпнуты из уже стершегося, ставшего штампом лирического интонационного словаря профессиональной и городской бытовой музыки, арий lamento с их нисходящими секундами» (7, с. 176).

Побочная тема экспозиции – это образ утешения. Мажорная краска, единственная в этой части, вносит в эмоциональный строй марша настроение скорбной просветленности. Мерное шествие марша прерывается драматическим эпизодом в разработке. Реплика «Страстно. Дико» переклюкает музыку в субъективно-лирический план. «Так выражают свою горе те, кто решается говорить о нем вслух, кричать о нем». Реприза марша вновь контрастирует с кодой, где возвращается материал остро-драматического эпизода, а вступительная тема трубы возвращает все на «круги своя».

Adagietto – 4 часть симфонии – своеобразная «песня без слов» с красной бесконечной мелодией.

8



Идеальный мир Adagietto обладает силой духовного порядка, способной противостоять массивности окружающих его частей. Время словно замедляет течение: субъективное время погруженного в себя человека не

совпадает с ходом времени, в котором существуют другие части» (7, с. 188). Миниатюрность части, написанной в простой трехчастной форме, подчеркнута и инструментовкой: струнная группа с арфой.

### **«Заинтересовать, поразить и растрогать сердца»**

Европейское искусство конца века в своих стилевых поисках шло разными путями. Как реакция на субъективный подход к жизни художественного романтизма, их веру «в переустройство мира усилиями исключительных личностей», в последней трети XIX века в литературе, театре и музыке возникает течение натурализма (от франц. – «естество»). Основной принцип натурализма – близость к жизни, показ драмы обычного человека в событиях реальной жизни. В литературе наиболее ярко натурализм проявился во Франции (Э. Золя, Г. Мопассан). В Италии течение получило название «веризм» (лат. – «истина», «правда»). Основателем итальянского литературного веризма стал Дж. Верга.

Итальянский оперный веризм – одна из ярких страниц музыкального театра рубежа веков. В отличие от литературного веризма, в веристских операх сохраняется связь с «театром чувств», с сильными эмоциональными переживаниями.

Возникновение музыки веризма ознаменовалось премьерами опер «Сельская честь» П. Масканьи (1890) и «Паяцы» Р. Леонкавалло (1892). К высшим достижениям в развитии итальянского оперного веризма относятся «звездная тетралогия» Дж. Пуччини: «Манон Леско» (1894), «Богема» (1896), «Тоска» (1900) и «Чио-Чио-сан» («Мадам Баттерфляй», 1904).

**Джакомо Пуччини** (1858-1924) – крупнейший после Верди итальянский оперный композитор. «Заинтересовать, поразить и растрогать сердца» – так определил сам композитор задачу своих опер. Половина из двенадцати опер композитора вправе причисляются к шедеврам оперной классики, имеют неизменный «вековой» успех у слушателя. Эстетика опер Пуччини держится на следующих позициях: жизненность тем, волнующих самого широкого слушателя; истинная театральность, когда возникает желание следить за судьбами героев; опора на бытовые жанры; ведущая роль вокальной партии, что позволяет хорошим певцам доставить истинное эстетическое наслаждение слушателю.

Пуччини был одним из самых ярких представителей музыкального веризма. И в современных сюжетах и в повседневном быту простых людей (иногда в экзотической обстановке Востока или дальнего Запада), и в исторических картинах композитор искал материал для воплощения житейских драм, основанных на острой любовной коллизии. В операх Пуч-

чини предстает как мастер вокального письма, щедрый мелодист, знаток сцены. Он глубоко раскрывает сложную психологию героев, изображая правдивые жизненные ситуации. В центре опер Пуччини – образ женщины, способной на жертву во имя любви.

**Опера «Тоска»** (1900) написана по сюжету пьесы французского драматурга В. Сарду (1831-1908). Впервые Пуччини увидел «Тоску» в Милане в 1889 году с прославленной Сарой Бернар в заглавной роли. Либретто было написано Л. Илликой и Д. Джакозой при активном участии самого композитора. Первое представление (14 января 1900 г. в римском театре «Констанци») прошло с большим успехом. Вскоре последовали постановки оперы в миланском театре «Ла Скала» и в других крупнейших европейских театрах. В наши дни «Тоска» занимает почетное место в репертуаре крупнейших оперных театров мира; в числе ее исполнителей – выдающиеся мастера оперной сцены. «Тоска» – единственная опера композитора, связанная с историческими событиями. Действие оперы разворачивается в период борьбы папской реакции против революционной армии Бонапарта. Но в драме Сарду и опере Пуччини мотивы борьбы против деспотизма и тирании привлечены, как повод для создания конфликтного сюжета. Оперу отличает напряженный драматизм, стремительное развитие действия. Драматургия оперы построена на столкновении двух полярно противоположных стихий: реакция в образе жандарма Скарпия и любовь Каварадосси и Тоски. Эти жизненные сферы представлены различными музыкальными средствами: мир Скарпия отражен жесткими созвучиями и тембрами, основное средство музыкальной выразительности в показе главных героев – итальянская кантилена. Пуччини создал речитативно-аризный стиль (стиль «микст» – от лат. *mixtus* – смешанный), для которого характерно гибкое взаимопроникновение кантиленных, декламационных и народно-жанровых форм интонирования. Композитор поручил оркестру роль активного участника лирической драмы; широко использовал приёмы лейтмотивного развития.

Сюжет оперы типичен для веристской драмы. В первом действии художник Каварадосси помогает спрятаться бежавшему из заключения консулу Римской республики, ныне политический преступнику Анджелотти. Шеф полиции Рима Скарпия обнаруживает следы беглеца и решает использовать в своей коварной игре певицу Флорию Тоску, возлюбленную Каварадосси. Во втором действии следивший за Тоской агент обнаружил Каварадосси и арестовал его, но Анджелотти найти не удалось. Скарпия допрашивает Каварадосси, и в это же время узнает о победах Наполеона и то, что полководец направляется к Риму. Скарпия назначает на утро казнь художника. Тоска умоляет пощадить Каварадосси.

Шеф полиции, давно мечтавший о любви Тоски, ставит условие: Каварадосси будет спасен, если Тоска согласится принадлежать ему. Он обещает, что расстрел Каварадосси будет произведен холостыми патронами, и после мнимой казни художник сможет покинуть Рим. Тоска не догадывается об обмане и соглашается на его условия. Оставшись наедине с шефом полиции, Флория в отчаянии выхватывает клинок Скарпия и вонзает ему в грудь. Скарпия мертв. Тоска покидает дворец. В третьем действии в тюрьме происходит встреча возлюбленных. Тоска предупреждает любимого, что казнь будет мнимой. Появляются солдаты. Раздается оружейный залп и Марио падает. Тщетно зовет к нему Флория: расстрел оказался настоящим. Врываются жандармы, обнаружившие, что Скарпия убит. Тоска бросается вниз с высокой крепостной стены.

Образ главной героини показан с разных сторон, дан в развитии. Пуччини использует принцип «эмоционального крещендо» – от первой арии, где показано обаяние и изящество молодой артистки, до открытого эмоционализма драматических сцен во втором и третьем актах. Ария Тоски из второго действия подготовлена зловещим эпизодом, словами Скарпия: «Твой Марио из-за тебя умрет на рассвете сегодня». Звучит скорбная мелодия, построенная на плавно ниспадающих оборотах и поддержанная оркестром.

9

**Andante lento appassionato**  
*dolcissimo con grande sentimento*  
*legato*

Толь-ко пе-ла, толь-ко лю-би-ла, э-ла я-ни-ко-му не-де-ла-ла в-жиз-ни...  
*Vis-si d'ar te, vis-si d'a mo-re, non fèci mai mēda - ni - ma vi - val!*

*pp con molta dolcezza* *pp* *ppp*

Основная часть арии построена на лейтмотиве Тоски (в партии оркестра). Слова арии – обращение к Богу: «С верой в величье божье я у подножья святынь склонялась с жаркой мольбой...». Эта молитва – одна из самых сильных, эмоциональных страниц оперы перед драматической сценой убийства Скарпия (пример 10).

В третьем акте доминирующее положение занимает образ Каварадосси. Марио ждет казни и пишет последние слова Тоске (в оркестре звучит тема любовного дуэта из первого действия).

*con grande sentimento*

*dolcissimo con grande sentimento*

*pp*

С ве - рой в ве - ли чье божь - е я у под  
*Sem - pre con fe - zib - se - ra la mia pre*

ножь - я свя - тьнъ скло - ня - лась с жар - ко ю моль - бой...  
*ghie - ra ai san - liti ta - ber - na - co - li sa -*

Знаменитая ария «В небе звезды горели» – образец веристского стиля, с чертами подчеркнутой театральности, страстности.

11

*dolcissimo, vagamente rubando* *Andante lento appassionato molto*

*p*

*rit.*

**Кварадосси (задумчиво)**  
**Cavaradossi (pensando)**

*rit.* *rit.*

В не бе звез - ды го - ре - ли...  
 Го - ре - ли звез - ды...  
*E - lu - ce - vam le stel - ie...*

*rubando*

Тема арии главенствует в музыкальной драматургии последнего акта, она и завершает оперу.

В рамках этой небольшой арии композитор воплотил «эмоциональное крещендо» – от элегии первых тактов до трагической патетики на словах: «Никогда я так не жаждал жизни». Оркестровая кода утверждает «тональность смерти» – h-moll.

Любовный дуэт Каварадосси и Тоски «не относится к числу самобытных страниц произведения. Есть в нем несколько внешняя «оперность» (14, с. 175) .

Завершение оперы – одна из самых ярких страниц творчества Пуччини. Начинается «шествие на казнь». Траурно- маршевая мелодия оркестра с мерными ударами октавных басов в духе пассакальи сопровождают речитативные фразы Тоски в томительном ожидании казни.

12



Последние страницы оперы потрясают слушателя глубокой человечностью и силой чувств.

Часто в прошлом и настоящем опера «Тоска» подвергалась нападкам критики. Ее упрекают в излишнем мелодраматизме, «лирических» шаблонах. И действительно, по сравне-

нию с предыдущей оперой, «Богемой», в ней «гораздо больше чисто веристской театральности, подчас обнаженной мелодраматической эффектности» (100, 1, с. 131). Но время и любовь слушателей, «репертуарность» оперы доказали жизненность и искренность драматизма этого произведения.



## ВПЕЧАТЛЕНИЕ И СИМВОЛ

Антиподом к натурализму и веризму с его «приземленностью» и «жизненностью» стали импрессионизм и символизм.

Течение импрессионизма возникло в 70-х годах XIX века во французской живописи. Слово «импрессионизм» связано с названием картины Клода Моне «Впечатление. Восход солнца» (по-французски *impression* – впечатление). Художники-импрессионисты стремились наиболее естественно и непредвзято запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости, передать свои мимолетные впечатления, они внесли в искусство свежесть и непосредственность восприятия жизни, изображение мгновенных, как бы случайных движений и ситуаций. Действительность у импрессионистов – документ минуты. Суть этой эстетики очень метко выразил Эдгар Мане: «Не создается пейзаж, марина, лицо: создается впечатление от времени дня, пейзажа, Марины, лица».

Символизм (от греч. *simbolon* – знак, символ) – художественное направление, появившееся во Франции в конце 60-х – начале 70-х годов XIX века, первоначально в литературе, а затем и в других видах искусства – изобразительном, музыкальном, театральном.

Символизм обращен к сфере духа, «внутреннего видения». В основе символистской концепции лежит постулат о наличии за миром видимых вещей истинного, реального мира, который наш мир явлений лишь смутно отражает. Поэзия должна подходить к действительности через тонкие намеки и полутона: «Никаких цветов: ничего, кроме нюансов» (П. Верлен). Искусство рассматривается поэтами-символистами как средство духовного познания и преображения мира. Поэт – носитель сокровенных переживаний, маг, владеющий «ключами тайн». Символизм декларировал идею «синтеза искусств», так литературный символизм близок музыке. Не случайно характерной чертой эстетики с символистов является «омузыкаливание» в стихах.

Эстетики живописного импрессионизма и поэтического символизма близки, особенно в передаче удивительного богатства оттенков чувств, смысла, красок.

Композитором, который не только ввел идеи символизма и импрессионизма в музыку, но и соединил принципы этих течений культуры в своем творчестве, стал Клод Дебюсси (1862-1918). Среду, в которой формировался французский композитор, составляли преимущественно поэты. Его современник, композитор Поль Дюка отмечал, что «самым сильным влиянием, которому подвергся Дебюсси, было влияние литераторов. Не музыкантов» (98, с. 139). Творческие устремления Дебюсси поначалу почти не встречали сочувствия среди музыкантов, ближе по

духу ему были поэты-символисты и художники-импрессионисты. Как и лидер французских символистов С. Малларме, Дебюсси предпочитал завуалированную выразительность; ему был близок принцип поэтики символизма, сформулированный Малларме: «Не называть предмет прямо, а вызывать его в представлении, пользуясь словами, которые лишь косвенно указывают на него». Как и основоположник импрессионизма художник К. Моне, Дебюсси стремился уловить и запечатлеть изменчивость красок окружающего мира. Композитор призывал «искать дисциплины в свободе», а не в академических правилах и устоявшихся формальных схемах. Первым произведением, в котором эстетические идеалы Дебюсси воплотились в полной мере, стала оркестровая

**«Прелюдия к «Послеполуденному отдыху фавна»**, создана в 1894 году. «Прелюдия» была написана под «впечатлением» поэтической эклоги Стефана Малларме (1842-1898). Первоначально Дебюсси хотел проиллюстрировать стихи тремя симфоническими миниатюрами для актерского чтения с танцами, но ограничился прелюдией, которая обобщенно передавала образ стихотворения, главными героями которого стали Фавн, римский бог плодородия, покровитель скотоводства, полей и лесов, соответствующий греческому Пану, и нимфы – женские божества природы греческой мифологии, живущие в горах, лесах и морях. Композитор так писал: «Музыка этой прелюдии есть свободная иллюстрация прекрасного стихотворения Малларме. Она отнюдь не претендует на синтез стихотворения. Скорее, это следующие друг за другом картины, среди которых движутся желания и грезы фавна в послеполуденный зной. Затем, утомленный преследованием пугливо убегающих нимф, отдается упоительному сну....».

Вам вечность подарить, о нимфы!  
Полдень душный  
Растаял в чаще сна, на розово-воздушный  
Румянец ваш парит над торжеством листы.  
Так неужели я влюбился в сон?  
Увы, невыдуманный лес, приют сомнений темных, -  
Свидетель, что грехом я счел в роптаньях томных  
Победу ложную над розовым кустом.  
Опомнись, Фавн!..  
Когда в пылании густом  
Восторг твой рисовал двух женщин белокожих,  
Обман, струясь из глаз, на родники похожих,  
Светился холодом невинности, но та,  
Другая, пылкая, чьи жгучие уста  
Пьянят, как ветерок, дрожащий в шерсти рыжей,

Вся вздохи, вся призыв! - о нет, когда все ближе  
Ленивый обморок полдневной духоты,  
Единственный ручей в осоке слышишь ты,  
Напевно брызжащий над флейтою двустольной,  
И если ветерок повеет своевольный,  
Виной тому сухой искусственный порыв,  
Чьи звуки, горизонт высокий приоткрыв,  
Спешат расплавиться в непостижимом зное,  
Где вдохновение рождается земное!

«Прелюдия к «Послеполуденному отдыху фавна» стала одним из первых импрессионистических опусов Дебюсси. Дебюсси не любил, когда его называли импрессионистом, но тонкими нитями его творчество связано с этим направлением в живописи.

*Для импрессионизма в музыке характерно:*

- изображение мгновенных, случайных движений и ситуаций, как бы стремление к передаче первого непосредственного впечатления от явления;
- эстетика чувств, любование красотой мира, свежесть и непосредственность восприятия жизни, светлая и трепетная образность;
- текучая форма в передаче тонких настроений, психологических нюансов, изменчивых состояний души;
- в мелодике «принцип размытых граней»: зыбкость, неуловимость, нечеткость рисунка, импровизационность;
- ритмика гибкая, капризная;
- аккорды расширенного мажора-минора, отказ от явных функциональных тяготений;
- колористическая роль гармонии; применение увеличенных трезвучий, септаккордов, нонаккордов; движение параллельными трезвучиями и септаккордами;
- использование «необычных» ладов: пентатоники, целотонного звукоряда, диатонических ладов, модальной техники;
- интерес к оркестровой красочности.

«Прелюдия к «Послеполуденному отдыху фавна» – это лирический пейзаж, наделенный конкретным сюжетом. Но образы произведения зыбки и завуалированы, полны намеков и символики. Главная задача композитора – разбудить фантазию слушателя, направить ее в русло определенных впечатлений и настроений, а переходы тонких, «текучих» состояний определяют основную логику развития этой оркестровой миниатюры.

Произведение построено в трехчастной форме, но решена она необычно. Крайние разделы – колористические свободные вариации на начальную тему:

13



Тема проводится у флейты. Зыбкость, «знойная нега» этого образа переданы через его ладовые особенности: первые два такта основаны на искусственном мелодическом ладу тон- полутон, в третьем такте образуется диатонический лад с неопределенным центром, а в пятом такте обнаруживаются целотонное пентизвучие. Так «применена новая конструктивная логика, основанная на мелодических ладах, вытеснившая мажорно-минорную функционально- гармоническую систему» (16, с. 18).

Четыре варианта флейтовой темы развиваются импровизационно: это мелодия-арабеска, она прихотлива и причудлива в новых комбинациях подголосков, многочисленных сменах размера, тембровых нюансах. В среднем разделе звучат две новых темы. Первая – пентатонная тема гобоя – не вносит яркого эмоционального контраста к флейтовой теме. Но ее развитие приводит к новой восторженной гимнической теме, звучащей у всех деревянных духовых.

14a



146



Это эмоциональная вершина миниатюры, ее восторженная кульминация.

Реприза показывает новые варианты первой свирельной темы: она проводится флейтой, гобоем, английским рожком, дуэт скрипок напоминает пентатонную тему среднего раздела. Так применяется принцип «чистой краски», смены солирующих тембров, аналогично несмешению чистых красок в живописи импрессионистов. Изобразительность «нимфовой» образности, угасание в репризе и коде «Прелюдии» подсказана строками стихотворения:

Возвратись,  
Безмолвная душа к полуденному зною,  
Где плоть усталая смирится с тишиною, -  
Там опьяняющих лучей я выпью сок  
И, голову склонив на страждущий песок,  
Забуду дерзкие кощунственные речи.  
О нимфы! И во сне я с вами жажду встречи.

Изысканная новизна гармонического языка – важное средство выразительности Дебюсси. В «Фавне» избегаются привычные ладовые опоры, они завуалированы побочными септаккордами, альтерированными и целотонными звучаниями. Это придает зыбкость, неоднозначность гармоническому колориту.

Оркестровка «Фавна» – образец импрессионистского оркестра. Мягкая «акварельная» инструментовка – струнные, деревянные духовые, мягкая медь (валторны), арфы и звенящие ударные – тонко передает образы произведения.

«Прелюдия к «Послеполуденному отдыху фавна» – и оживший лирический пейзаж и своеобразный пластический спектакль. Вторую жизнь произведение обрело в балете. В 1912 году Вацлав Нижинский в «Русских сезонах» в Париже поставил свой первый балет «Послеполуденный отдых фавна». «Фавн – это я», – сказал хореограф про свой балет, в котором был всего один-единственный прыжок и никакой виртуозной техники, лишь угловатые позы фавна и нимф.

Опера Клода Дебюсси **«Пеллеас и Мелизанда»** прозвучала через два года после «Тоски» Пуччини, в 1902 году. Но эти две премьеры показали абсолютно разное понимание природы оперного жанра. Дебюсси не раз открыто высказывался о «несимпатичности ему современной итальянской оперы с ее избытком действия» (100, 1, с. 59). Но интересно проследить дальнейшую судьбу этих опер. «Тоска» – одна из самых репертуарных опер XX века, «Пеллеас и Мелизанда» после скандальной премьеры

ры ставилась редко. Но опера Дебюсси – явление высокой эстетической ценности, она оказала огромное влияние на развитие оперы XX века.

Опера «Пеллеас и Мелизанда» написана по одноименной драме бельгийского поэта и драматурга Мориса Метерлинка (1862-1949). Метерлинк оставил яркий след в истории европейской драматургии, он стал одним из первооткрывателей в области «новой драмы», крупнейшим теоретиком и драматургом европейского символистского театра.

В своей книге «Трагическое в повседневной жизни» Метерлинк изложил основные принципы символистской «новой драмы». Своему театру Метерлинк дал название «театр статический» или «театр молчания». Истинная сущность трагического, по Метерлинку, заключается в «трагизме повседневности», в «самом факте жизни». Задача драматурга – изображать не исключительные события, где все решает случай, а душевную жизнь человека, поэтому Метерлинк и не признает действия в драме. Драматург критически относился к театру натурализма, его символистские драмы отличны от натуралистических драм тем, что изображая «кусок действительности», он стремится вызвать не «правдоподобие», а впечатление «внутренней правды» жизни, ощущение той высшей духовной сущности, которая скрывается за внешними событиями. Внутреннее действие, раскрывающее состояние души, для Метерлинка важнее действия внешнего, фиксирующего поведение и поступки человека.

«Любовная драма» Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда» создана в 1892 году. События пьесы разворачиваются в некоей загадочной стране. «Немолодой рыцарь Голо во время охоты в лесу встречает юную Мелизанду, прошлое которой остается тайной. Влюбленный Голо уводит девушку в замок и она становится его женой. Но брак их оказывается несчастливym. Вспыхнувшая любовь между юной и прекрасной Мелизандой и младшим братом Голо Пеллеасом приводит героев к трагедии. Сгорая от мук ревности, Голо убивает своего брата, а Мелизанда после гибели возлюбленного чахнет, как цветок, лишенный тепла и света. Охваченные любовью герои не могут противиться ее власти и оказываются такими же беспомощными, как и в поединке со Смертью. «Она не могла жить, – говорит о Мелизанде королевский лекарь, – она родилась неизвестно зачем, и она умирает неизвестно почему», а мудрый король Аркель, дед Пеллеаса и Голо, горестно восклицает: «Будь я Богом, я пожалел бы людские сердца» (123).

Драма Метерлинка состоит из диалогов-бесед с тонкими психологическими нюансами, переживаниями и предчувствиями. Она написана прозой, но язык диалогов далек от бытового разговора, он опозитизирован, «омузыкален», насыщен словами-символами.

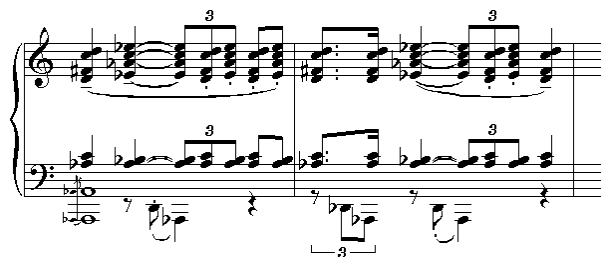
Символикой насыщено все действие пьесы: герои на столько реальные персонажи, сколько носители определенных человеческих характеров. Символы пронизывают всю художественную ткань пьесы: кольцо, падающее в воду – символ разрушенного брака, ночной мрак при входе в пещеру – символ приближающейся смерти, пророчество гибели в море корабля – смерть Пеллеаса и т.д. Все это «знаки» трагической судьбы – символы, в которых раскрывается философская концепция – бессилие человека, пытающегося противостоять воле зла и смерти.

Именно поэтому Дебюсси решил писать оперу не на либретто, а непосредственно на текст драмы. В этом можно усмотреть следование опыту Мусоргского, музыка которого оказала огромное влияние на творчество Дебюсси. Но «Пеллеас» вырос и на почве общеевропейского увлечения операми Вагнера. Близок «Тристану и Изольде» Вагнера сюжет «Пеллеаса», от Вагнера – детальное лейтмотивное развитие и роль оркестра. Но Дебюсси делает акцент на символической сути сюжета, находит иные формы оперного действия, раскрытые через новые принципы соотношения вокала и симфонической драматургии.

Связь оркестра и вокальной партии в опере дается как контрастное, а порой и конфликтное взаимодействие двух образных сфер. Оркестр передает психологический, эмоциональный и пейзажный фон, в партии певцов происходит речитативно-декламационное событийное действие. В связи с таким новым соотношением вокала и оркестра особая роль принадлежит лейтмотивной системе.

Лейтмотивы Дебюсси – не характеристика реальных персонажей и не абстрактные предметы-символы. Три главных героя оперы наделены лейтмотивами, которые стали символами основных идей сюжета. Лейт-тема Голо – символ грозного рока, судьбы. Для нее характерен острый, «словно задыхающийся» ритм, альтерированная гармония, тембр деревянных духовых:

15



Тема Мелизанды стала в опере символом прекрасного, недостижимого идеала. Природа этой темы – лирическая: мелодия пентатонного склада поддержана струнными и пасторальным тембром гобоя.

16



Дебюсси сопоставляет темы Голо и Мелизанды в оркестровом вступлении к опере, подчеркивая главную идею оперы – стремление человека к красоте и трагическую обреченность этой мечты.

Лейттема Пеллесаса «дает представление о типических чертах романтического героя конца столетия, слабого, нежного и впечатлительного» (50, с. 44).

17



Вся интонационная драматургия оперы строится на этих трех лейттемах, но они имеют многочисленные варианты (интонационные, гармонические, ритмические), объединяются между собой и образуют новые лейтмотивы. Но главный принцип композитора состоит в том, что лейтмотивы, звучащие исключительно в оркестре, оставаясь привязанными к своему «герою», наполняются новым смыслом, настроением, не выступая как «персонажи».

Все действие оперы разворачивается на фоне природы, Дебюсси стремится связать внутренний мир героев и окружающий мир посредством лирических пейзажей. Каждая сцена оперы проходит на фоне разных пейзажей.

Оперу начинает тема «леса», хоральная, диатоническая, но сумрачная, как предчувствие неизбежно-трагических событий. Но эта тема – загадка, в ней зашифрованы анаграммы композитора и главных героев: секунда в басы c-d (Claud Debussi), в аккордах – d-a (Melisande), e-a (Pelleas), g-a (Golaud). (42, с. 147).





Первая картина оперы («Лес») – экспозиция Голо и Мелизанды. «Голо охотился и, преследуя добычу, заблудился. Он озирается и вдруг, пораженный, замирает: возле источника – плачущая девушка. «Не трогайте меня! Не трогайте!» – восклицает она в испуге, когда Голо приближается к ней. И он покорно отступает. Она так прекрасна! Откуда она? Кто её обидел? Ответы героини полны неясностей: «Мой дом далеко. Венец на дне утонул, но его нельзя доставать, лучше мне умереть...» Однако, убедившись, что рыцарь не причинит ей зла, она называет себя. Нет, нет, она больше ничего не скажет! Не может сказать... Очарованный Голо уговаривает Мелизанду пойти вместе с ним и, доверившись ему, она соглашается» (123).

В этой картине сразу представлены типичные черты символистского театра: скупость сценического действия, но показ переживаний, обилие поэтических символов-намеков. Для «новой драмы» внутреннее действие, раскрывающее состояние души, важнее действия внешнего, показывающего поведение и поступки человека. Это названо Метерлинком принципом «второго диалога» в «театре молчания». Для общения с «высшей духовной сферой», впрочем, как и для истинного общения людей между собой, обычный язык несовершенен. В идеале подлинное общение душ могло бы обходиться без слов, происходить в молчании. По мнению Метерлинка, людям следует овладеть этим искусством молчания, научиться вступать в «неслышный», внутренний диалог друг с другом. Рядом с диалогом, необходимым всегда, есть другой диалог, кажущийся излишним.

По мысли композитора, сложные душевные переживания должны быть выражены средствами декламации, которая и передает природу человеческой речи. Традиционная широкая оперная кантилена передает «завершенность чувств героев, а вокальная речитация способна передавать «недосказанность» символического текста, его «второй диалог». Отсюда преобладание псалмодической интонации – «говорком».

Вся сцена строится как дуэт-поединок Голо и Мелизанды. Но особенность оперного стиля «Пеллеаса» состоит в том, что вокальная мелодия показывает внешнее, «событийное» развитие драмы, психологический

фон, «духовная сфера» показана в жизни инструментальных лейтмотивов. Сцена строится на разработке трех лейтмотивов – леса, Голо и Мелизанды, экспонированных в оркестровом вступлении. Тема леса – эпический символ сумрачного повествования появляется каждый раз, когда подчеркивается событийность: «Я забрел в лесную глушь», «О чем ты плачешь?». Но постепенно тема Голо «подчиняет» тему леса. Это придает впечатление предчувствия трагического исхода встречи двух героев, ведь именно Голо не сумел подняться до понимания высшей, жертвенной любви, что и превратило его в орудие злого Рока. Но в этой сцене большую роль играют и темы Мелизанды, в которой подчеркиваются интонации плача. Разнообразные эмоциональные оттенки темы сопровождают разные этапы диалога Голо и девушки.

Одной из центральных картин оперы является третья картина первого действия («Перед замком»), где происходит завязка драмы. «Женевьева (мать Голо и Пеллеаса) и Мелизанда идут через парк к воротам замка. Какие леса вокруг дворца, какие леса! – робеет Мелизанда. Да, здесь есть места, куда даже в полдень не проникает солнце, – подтверждает Женевьева. Впрочем, к этому можно привыкнуть, – ободряет она невестку. Сзади слышны шаги. Это Пеллеас. Избегая встречи с Мелизандой, он хочет пройти мимо, но мать окликает его: откуда он? Пеллеас был на берегу моря. В эту ночь разразилась буря, хотя море сейчас на вид спокойно. Беда кораблю, который покинет гавань... Но вон корабль, силуэт его виден в тумане. Мелизанда узнаёт его – этот корабль привёз её сюда. Он на всех парусах удаляется в море. Зачем он снялся с якоря? Он погибнет!.. Наступает тревожное молчание. Его нарушает Женевьева: близится ночь, ей надо найти маленького Иньольда – сына Голо. А дорогу Мелизанде покажет Пеллеас. Пеллеас предлагает Мелизанде руку. Она отказывается: её руки полны цветов. Он, может быть, уедет завтра, – говорит Пеллеас. Мелизанда в недоумении: «О! Почему он должен уехать?» (123).

Своеобразие пейзажей «Пеллеаса» заключается в том, что эти сцены созданы на основе звукоизобразительных трактовок основных лейттем. Слова Мелизанды «как темно в нашем саду» сопровождается звукоизобразительным вариантом темы леса, слова Женевьевы «посмотрите, вы увидите берег морской» – красочно-изобразительным вариантом темы Пеллеаса. Но состояние моря меняется («ночью будет непременно в море шторм»), и в оркестре интонации темы Голо, которая преобразуется в тему хора матросов.

Единственный раз в оперу включен хор, но функция его также колористическая, звукоизобразительная – показ удаляющейся песни матросов с корабля.



Каждая фраза диалога Пеллеаса и Мелизанды символична, в оркестре тонкая разработка лейттем Пеллеаса, Мелизанды и темы хора матросов. Так чувства героев показаны в слиянии с пейзажем, все перенесено в сферу ощущений.

В опере любовь изображена как безотчетное, необъяснимое, мучительное и трагическое чувство. Главные драматургические узлы сосредоточены в сценах-дуэтах. В опере противопоставлены дуэты-поединки Голо и Мелизанды и любовные сцены Пеллеаса и Мелизанды. Эмоциональное напряжение любовного чувства Пеллеаса и Мелизанды возрастает с каждым из четырех их дуэтов.

Четвертая картина четвертого действия – кульминация любви и роковая развязка. Это последний вечер пребывания Пеллеаса в замке, когда он может сказать Мелизанде всё. «Как ребёнок играл он вокруг западни, расставленной ему судьбою. Теперь он понял, его удел – бегство. Но он должен в последний раз увидеть любимую... Мелизанда окликает Пеллеаса. Она опоздала, потому что Голо долго не мог заснуть. Но почему Пеллеас скрывается в тени? Она не хочет прятаться... Нет, лучше здесь, – увлекает её под тень липы Пеллеас, – Здесь их никто не увидит, ведь он должен сказать ей... Он любит её! Она тоже его любит, – признаётся Мелизанда. – Всегда любила... С тех пор, как его увидела... Замирая от счастья, они обнимают друг друга. В это время слышится шум – в замке запирают двери. Это значит, что Пеллеас и Мелизанда уже не могут вернуться домой. Теперь всё потеряно, и всё спасено! – восклицает, ликуя, Пеллеас. Теперь они уйдут вместе! Уйдут отсюда для новой жизни! Неожиданно появляется Голо. Он следит, он видел всё. Бросившись с мечом на Пеллеаса, он ранит брата. Испуганная Мелизанда, пытаясь спастись, бежит к замку. Напрасно. Голо догоняет её и тоже ранит» (123).

Сцена состоит из нескольких разделов. Первый раздел – монолог Пеллеаса – сопровождается в оркестре триольными попевками на теме Пеллеаса. Во втором разделе – появление Мелизанды – тема Пеллеаса

приобретает экспрессивные оттенки (в увеличении и красочной гармонизации):

Центральный эпизод сцены – фа-диез мажорный ноктюрн – завершённый вокальный монолог Пеллеаса, где чувства любовного восторга переданы через пластичные и четкие мелодии.

20

Modere  
Умеренно

Го - лос твой, про - сти - ра - ясь над  
Он di -rait que ta voix a ras -

Modere  
Умеренно

*p dolce ed espress.*

мо - рем, зве - нит, как струна!  
se sur la mer, au prin - temps!

*p*

*piu p. dim.*

Но любовный дуэт прерывается эпизодом закрытия ворот, сопровождаемый звучанием в оркестре «роковой» темы Голо.

Кульминация сцены – восторженное упоение счастьем – построено на вариантном преобразовании тем ноктюрна, которое лишь на последних тактах прерывается появлением Голо и трагической развязкой картины.

Опера Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» уникальна. Один из французских критиков заметил: «Музыка Дебюсси – собор, полный символов, движущихся во времени, а «Пеллеас» – центр этого звуко-символического «храма» (42, с. 147). Сочинение Дебюсси – «опера-мистерия» (mysterion – тайна, таинство), произведение, где органично соединились поэтическая и музыкальная формы символизма – течения, так и оставшимся одним загадочных явлений культуры XX века.

## «ПЛЫТЬ ПРОТИВ ТЕЧЕНИЯ...»

«Все, что я умел – это плыть против течения...» – эти слова принадлежат австрийскому композитору Арнольду Шенбергу (1874-1951), сказанные им по случаю избрания членом американского Национального института искусств и литературы в 1947 году. Уже не было в живых его лучших учеников, друзей и единомышленников – Альбана Берга (1885-1935) и Антона Веберна (1883-1945). Их объединяла Вена и, по аналогии с тремя представителями Венской классической школы (Гайдн, Моцарт, Бетховен), они вошли в историю музыки под названием «Новой венской школы». Творчество Шенберга, Берга и Веберна – это символ исторического пути европейской музыки от постромантизма до новаторских принципов нового мышления XX века. Композиторы Новой венской школы – самые яркие представители европейского музыкального экспрессионизма.

Экспрессионизм (от лат. *expressio* – выражение) – направление в литературе и искусстве 1-й четверти XX века, провозгласившее единственной реальностью субъективный духовный мир человека, а его выражение – главной целью искусства.

Экспрессионизм возник в середине 900-х годов в австро-немецком искусстве. Формирование экспрессионизма началось с объединений художников. В 1905 году в Дрездене возникла группа «Мост». В 1911 году в Мюнхене было создано второе объединение экспрессионистов – группа «Синий всадник». В литературе писателей-экспрессионистов объединил журнал «Буря».

XX век принес опустошительные мировые войны, катастрофы, насилие над личностью. На глазах экспрессионистов рушилось «старое время» и накануне первой мировой войны художники показали в своем творчестве предчувствие и ожидание катастрофы, страх, душевную боль и страдание. Такая сосредоточенность рождала новый художественный язык, обладавший у экспрессионистов большой выразительной силой.

Каждый из мастеров творческого содружества нововенцев прошёл в искусстве собственный путь, но в их произведениях есть и немало общего. Прежде всего – трагический дух музыки, стремление к острым переживаниям и глубоким потрясениям. Шенберга, Берга и Веберна объединяет общий путь развития творчества: путь от постромантических образов «тонального периода» (1900-е годы) к экспрессионизму «атонального» (1910-е годы) и «додекофонного» (с 20-х годов) периодов.

Один из главных лозунгов эстетики экспрессионизма – право художника на субъективное видение мира, вплоть до деформации действительности. Это привело и к деформации всех устоявшихся норм музыкально-

го искусства. Рубеж первых двух десятилетий XX века оказался поворотным в истории музыки. Именно тогда в творчестве ряда композиторов резким скачком завершился процесс децентрализации тональной системы европейской музыки, и началось ее перерождение в качественно иное образование.

Для передачи «пограничных», особо экспрессивных состояний потребовался особый тип звуковысотной организации – атональный. Это связывалось с новой музыкальной эстетикой. Теодор Адорно, один из ведущих западных исследователей истории и эстетики музыки XX века, активный пропагандист творчества нововенцев сказал: «Бомбы падают атонально».

Стараясь уйти от традиционных принципов музыкального искусства, Шенберг и его ученики стали в своих произведениях основываться на эстетике «избежания» и «эмансипации» от всех действовавших в то время музыкальных законов. Это:

- использование 12-тонового звукоряда с неповторяемостью тонов, отсутствие очевидных тяготений («эмансипация диссонанса»);
- «эстетика избежания» традиционных классических форм, перевес развития над экспозиционностью, тенденция к «открытой форме»;
- отказ от тематического принципа строения произведений, защита последовательной атематичности;
- возрастание роли интервала, как строительного материала формы по принципу свободного варьированного развития;
- отвержение классического симметричного ритма, ритмика рваная, конвульсивная;
- гармония определяется атональностью, свободными последовательностями диссонансов;
- принцип «Klangfarbenmelodie» – «звукоточечной» или «тембровой» мелодии, когда мелодия складывается не из разных звуков, а из повторения тонов аккорда в разном ритме различными инструментами;
- в вокальной музыке вводится новая манера пения – Sprechstimme («речевой вокал»).

**Пять пьес для оркестра А.Шенберга (op. 16)** , написанные в 1909 году, является типичным примером экспрессионизма в музыке. Переход нововенцев к «свободной атональности» связано с рождением нового жанра – «симфонической ультраминиатюры». «Во всем этом нет ничего симфонического. Здесь нет ни архитектуры, ни структуры. Только непрерывное чередование красок, ритмов, и настроений» – так описал Шенберг эти пьесы в письме к Рихарду Штраусу.

Первая пьеса – «Предчувствие», передает ощущение мрачности, нервозности. В мелодике отсутствует плавность линий, цельность, преобладают изломанные линии. Непрерывный поток переплетающихся и чередующихся с калейдоскопической быстротой импульсивных мотивов, обрывает форму, не укладываясь в типовые рамки. Пьеса построена на контрастной, резко изменяющейся динамике в сторону громких звучностей. Эмоциональная драматургия пьесы ведет к нагнетанию напряжения без его разрешения.

В третьей пьесе – «Краски» (Шёнберг дал второе название – «Летнее утро на озере») воплощена идея «Klangfarbenmelodie» («мелодии звуковых красок») – проведение одного или нескольких звуков у разных инструментов. Шёнберг в этой пьесе строит «мелодию», повторяя один аккорд из пяти нот. Как свет преломляется на поверхности воды, так плавно меняются тембровые окраски в инструментровке.

В пятой пьесе – «Речитатив облигато» – использован принцип «сконцентрированной риторики», которую позже композитор назвал «музыкальной прозой». В области мелодического письма заметно новое качество – преобладание декламационных, речитативных интонаций, имитирующих взволнованную человеческую речь. Это и нарочито «хромающая» ритмика мелодий, преобладание больших экспрессивных скачков на диссонирующие интервалы.

Смысл «Пяти пьес для оркестра» ор.16 заключался в стремлении передать тончайшие тревожные душевные состояния, уловить индивидуальное, неповторимое, спонтанное. К ним можно отнести слова, сказанные композитором Адрианом Леверкюном, вымышленным героем романа Томаса Манна «Доктор Фаустус»: «Правдиво и серьезно только нечто краткое, только до предела сгущенное музыкальное мгновение».

**Шесть пьес для оркестра Веберна** (ор. 6, 1909) близки по принципам построения к инструментальному циклу Шёнберга. Но музыка Веберна в творческом наследии Новой венской школы занимает особое место, сильно отличаясь от музыки как Шёнберга, так и Берга, прежде всего преобладанием миниатюрных музыкальных форм. Пьесы для оркестра ор.6 беспрецедентно кратки, афористичны.

Оркестровые пьесы ор. 6 – первое и единственное крупное экспрессионистское произведение Веберна. Мир одних пьес наполнен высоким эмоциональным накалом, образами исступления и вопля, но наряду с этим мягкий поэтический строй некоторых пьес роднит произведение Веберна с традициями романтической музыки.

В инструментальных пьесах Веберна уплотненность музыкального времени достигает большой концентрации. Каждый отдельный аккорд,

интервал, даже каждый звук или пауза заставляют обращать на них слуховое внимание, воспринимать их в качестве важной «информации». Принцип «Klangfarbenmelodie» – «звукотембровой», «тембровой» мелодии, отличен от шенберговского понимания. Это не «мелодия» инструментальных красок, а сопоставление кратких тембро-мотивов.

В первой оркестровой пьесе ор.6 экспонирование мотивного материала основано на проведении одного мотива в виде мелодической цепи, звенья которой распределены между инструментами и несут колористическую нагрузку.

21

ruhig und etwas frei

Clarinet in Bb

Trumpet in Bb

Violoncello

Cl.

Tpt.

Vc.

Вторая пьеса вызывает ассоциации с картиной норвежского художника-экспрессиониста Эдварда Мунка «Крик». Начавшись сумрачным диалогом бас-кларнета и фагота, глухими звуками засурдиненной трубы, эмоциональное движение приводит к нарастанию экспрессии, доходящей до «крика».

Третья пьеса – очень краткая (всего 45 секунд) и «тишайшая», где сменяют друг друга тончайшие эмоциональные нюансы и колористические контрасты.

Четвертая пьеса цикла носит название «Траурный марш». В начале возникают ассоциации с боем часов. Эмоциональная драматургия «марша» напоминает многие инструментальные пьесы нововенцев, построенные на эмоциональном крещендо, доходящее до крайних «кричащих» состояний. В кульминации пьесы (последние 3 такта) 17 медных инстру-



ментов с флейтой, кларнетом и тремя литаврами восемь раз повторяют десятизвучный аккорд на fortissimo.

В Шести пьесах для оркестра op.6 Веберн как никогда близок к экспрессионизму, и в моментах сосредоточенной тишины и в драматических вспышках, местами сгущающихся до крика. Теодор Адорно увидел в Шести пьесах для оркестра op. 6 отражение общей эмоциональной атмосферы эпохи. Говоря об этих «заряженных напряжением стенограммах», он отметил: «...это piano-pianissimo, наитишайшее, – угрожающая тень бесконечно далекого и бесконечно мощного шума. Так звучала в 1914 году в домике у лесного озера около Франкфурта доносившаяся сюда канонада Вердена» (36, с. 362).

Но вместе с тем, многое в этом произведении предвосхищает черты будущей новаторской техники композитора. В последующих произведениях 1910-1913 годов (5 пьес для оркестра, Багатели для струнного квартета) мастер стремился к предельной выразительности каждого звука и к лаконичности языка. Он стал одним из основоположников музыкального пуантилизма (от фр. pointiller – «писать точками») – направления, представители которого мыслили не темами и мелодиями, а отдельными звуками («точками») и краткими мотивами. Из техники «звуковых точек» непосредственно вытекает и лаконичность произведений Веберна.

В 20-е годы начался новый период в творчестве нововенской школы. В 1923 году Шенберг создает произведения, после исполнения которых, за ним прочно утвердилось репутация композитора, всегда идущего против течения. Шенберг создает, а вслед за ним разрабатывают Берг и Веберн, новый метод сочинения музыки – додекафонную систему, резко изменившую традиционные представления о ладовом и гармоническом устройстве произведения. Додекафония – (от греч. «додека» – «двенадцать» и – «звук») указывает на то, что в основе музыкального произведения лежит последовательность из двенадцати звуков. Такая последовательность называется «серия» (отсюда второе название метода – серийная техника). Звуки в серии не могут повторяться, между ними не должно возникать взаимных тяготений; следовательно, они не образуют ни лада, ни тональности. Важный элемент серийной техники – использование приёмов полифонии. Система додекафонии превращает сочинение музыки в сложный процесс, в котором композитор работает не столько с темами и мелодиями, сколько со своеобразными звуковыми формулами.

**Камерный концерт для фортепиано, скрипки и тринадцати духовых инструментов А.Берга** создан в 1925 году и посвящен пятидесятилетию Шёнберга. Концерт – рубежное произведение, несущее на себе черты двух (атонального и додекофонного) периодов. В нем наблюдают-

ся элементы новой додекафонной техники, уже созданной к тому времени Шёнбергом, но додекафонии как всеохватной системы звуковысотных связей здесь еще нет.

Концерт является своеобразным манифестом союза трех композиторов-единомышленников. Интонационной основой многих тем концерта стала последовательность звуков – криптограмм имен и фамилий Шёнберга, Берга и Веберна. Основным принципом концерта Берг обозначил тройственность: три основных части исполнительского состава (два сольных инструмента и духовой ансамбль); три части в произведении; использование трех видов композиторской техники: тональной, атональной и додекофонной; количество тактов в каждой части делится на три.

Камерный концерт Берга продолжает лучшие традиции классического инструментального концерта: виртуозность сольных партий на фоне ансамбля, в форме сказываются принципы игры и соревнования. Но традиционный «инструментальный сюжет» концерта совершенно неповторим. Первая часть написана для фортепиано и ансамбля, вторая (*Adagio*), исполняется скрипкой в сопровождении ансамбля, и только в третьей части, соединяются оба солирующих инструмента с ансамблем духовых. Оригинально и построение форм. Первая часть концерта написана в форме темы и пяти вариаций. Вторая часть представляет собой зеркально-симметричную концентрическую форму, основанную на пяти темах. В третьей части можно увидеть совсем уже исключительное явление – контрапункт форм. В ней совмещаются композиционные структуры, материал первой части (тема с вариациями) и второй (те же пять тем в той же последовательности и с использованием ракоходного движения). Вместе же они составляют третью форму – рондо с интродукцией. В исполнительской практике части концерта звучат без перерыва.

Первая часть концерта открывается оркестровым эпиграфом, звучащего у солирующих инструментов и валторны и основанного на звуковых криптограммах Шёнберга, Берга и Веберна. Эта часть формы написана по типу сонатной экспозиции. Дальнейшее построение основано на оригинально трактуемых игровых принципах. Все вариации точно воспроизводят ведущий мелодический голос темы, но в разных модификациях: первая вариация (для одного солирующего, фортепиано) – в прямом движении, вторая – в ракоходном (в обратном движении), третья – в инверсии (в обращении), четвертая – в ракоходе инверсии, пятая – снова в прямом движении.

Такая рациональность сочинения музыки – характерная черта «додекофонного периода» творчества композиторов-нововенцев. Но вместе с чертами интеллектуализации творчество этих композиторов несло яркую экспрессионистскую эмоциональность. Но совершенно очевидно, что и в

наши дни творчество Шенберга, Берга и Веберна элитарно по своей сути и трудны для восприятия «широкого слушателя». Это подтверждают и слова Шёнберга: «Ни один художник... не станет унижаться с целью приспособления к лозунгу “искусство для всех”, ибо если это искусство, то оно не для всех, а если оно для всех, то это не искусство».

Но значение творчества трех знаменитых венцев огромно. С нововенской школы музыка пошла навстречу иному толкованию самой музыки: духовность, хаос, противоречия пытаются находиться под контролем творчества. Новая венская школа явилась для тех лет наиболее радикальной. Музыка не знала прежде столь решительных отказов от исторически сложившихся основ музыки: изобретение новой тональности и уничтожение упорядоченной мелодии. Это поставило нововенцев в особое, исключительное положение. Стилистические искания Шенберга, Берга и Веберна были тесно связаны с потребностями времени – они отражали сложную ситуацию эпохи, освобождали новую музыку XX века от классических, «догматических» установок прошлых эпох.

## Драмы крика

«Искусство есть крик о помощи тех, кто переживает в себе судьбу человечества», – писал основоположник экспрессионизма в музыке Арнольд Шёнберг. Страстность, с которой он следует по выбранному пути, демонстративна и охватывает все жанры его творчества. Созданная в один год с Пятью оркестровыми пьесами ор. 16 моноопера Шёнберга «Ожидание» явилась оперным аналогом камерных пьес. Сочинение сконцентрировано на главной теме эстетики экспрессионизма – судьбе человеческого в бесчеловечном мире. Такая сосредоточенность рождала новый художественный язык, обладавший у Шенберга большой выразительной силой.

**«Ожидание» А.Шенберга (1909)** – одноактная моноопера (опера для одного исполнителя) на текст Марии Паппенхайм, студентки медицины и начинающего литератора. «Ожидание», по определению И. И. Соллертинского, представляет собой «воплощение в музыке экспрессионистской «драмы крика» и выражает то, что может пережить человек в минуту высшего напряжения и величайшей остроты восприятия».

Сюжет монооперы – это воплощение напряженного ожидания катастрофы, безграничного отчаяния: «Ночью на освещенной лунной опушке леса бродит одетая в белое женщина, в болезненной тревоге она ищет своего возлюбленного. Ее беспокойство возрастает с каждой секундой, ей чудятся дикие, фантастические тени. Ее душой владеет безотчетный ужас за судьбу любимого. Наконец она спотыкается о нечто, лежащее на зем-

ле: у ее ног лежит труп. Она не хочет верить, что это тот, кого она искала. В пронсящихся хаотическим вихрем воспоминаниях встает образ другой женщины. Отчаяние сменяется взрывом ненависти к той, что отняла у нее возлюбленного. Наступает бледное, туманное утро» (36, с. 316) . Эмоциональная гамма образа Женщины насыщена импульсивными сменами состояния от любви до ненависти, от ожидания к страху перед смертью.

Моноопера представляет собой длинный монолог Женщины в четырех сценах. Но эмоциональная гамма чувств ограничена определенным кругом – растерянность, страх в предчувствии катастрофы, состояния ужаса и протрации.

Экспрессионистская образность драмы души требовала поиска новых жанровых поисков и средств выразительности. Этим объясняется сам жанр получасовой оперы-монодрамы. Перед композитором стояла сложная задача – найти новые средства, способные передать тончайшие изменения душевного состояния героини. Был избран один голос (драматическое сопрано) и большой оркестр (90 исполнителей). Музыкальная ткань оперы полностью соответствует требованиям «эстетики избегания»: лишена малейших признаков традиционной оперной структуры, атематична и представляет мозаику мотивов-интонационных формул, связанных с динамической, тембровой и ритмической выразительностью. Вокальная партия в условиях почти полной атональности и отсутствия жанровой основы становится угловатой, скачкообразной, преобладают напряженные интервалы – тритоны, септимы, секунды, ноты; обнажаются динамические контрасты, усложняется ритм.

Различаются несколько типов вокала: элементы ариозности сочетаются с *parlando* («говорком») и речитативами предельного возбуждения. Примером такого речитатива может служить драматическая кульминация на словах «Это он!», где включены крайние регистры голоса со срывом почти на две октавы:

22



Голос певицы приближается к оркестровому звучанию, часто играет роль оркестрового тембра (композитор сам определяет реплики вокалистки – «главный голос, сопутствующий голос»). Оркестр непрерывно сопровождает сквозной музыкальный монолог. И все же надо отметить, что вокальный монолог Женщины, несмотря на экспрессивные всплески, оставляют впечатление эмоциональной монотонности.

Музыкальный театр Шенберга атонального периода не оказался жизненно состоятельным, его оперы – редкие гости на оперной сцене. Например, в одном из писем Шёнберг соглашается с характеристикой его музыки, данной американским хореографом М. Крэггом: «Макабр, мистика, поиски неведомого, мечты о бегстве от действительности, страх перед нашим будущим». Но главное – была нарушена театральная природа жанра оперы: « нарочитая инструментализация вокальной партии и полный отказ от бытующих жанровых интонаций» (58, с. 166). Но оперы Шенберга его атонального периода расширили выразительные средства музыкального искусства и были использованы в арсенале музыки композиторов XX века.

«**Лунный Пьеро**» (1912), знаменитый 21-й опус Шенберга – продолжение темы одиночества и «ожидания», но в камерно-вокальном творчестве. Мелодрама (вокальный цикл) «Лунный Пьеро» написан для голоса и инструментального квинтета, включающего флейту (также пикколо), кларнет (также бас-кларнет), скрипку (также альт), виолончель и фортепиано. Текст для мелодрамы послужил одноименный цикл стихов бельгийского поэта Альбера Жиро.

Образ Пьеро – один из популярных в искусстве начала века (картины Сезанна, Пикассо, «Балаганчик» Блока, близок образу и «Петрушка» Стравинского). Пьеро – наследник и музыкальных романтических образов – героев шумановского «Карнавала», мельника Шуберта и подмастерья Малера. Шенберг дал еще одно решение, по словам композитора «в легком, иронически-сатирическом тоне». Автор называл своё сочинение «трагическим кабаре». В искусстве экспрессионизма (особенно в немецкой живописи) образ ночного заведения глубоко символичен. Это образ мира, изуродованного безнравственностью, знак одиночества и отчаяния. Но характерная для экспрессионизма «крайняя субъективность здесь как бы спрятана за маской неудачника Пьеро: таково содержание стихов Жиро, в которых повышенно-эмоциональный поэтический мир выражен не только нервно-взвинченными патетическими проповедями и кричащей интенсивностью лирических откровений, но и иронией, а подчас и грубым гротеском в духе комедии масок» (36, с. 317).

«Лунный Пьеро» вошел в историю музыки как «библия экспрессионизма». Это произведение – одно из самых дерзких по новизне сочинений Шёнберга. Цикл написан для исполнения драматической актрисой. В вокальной партии, которая должна воспроизводить характерную манеру пения артисток кабаре, Шёнберг впервые применил изобретённый им приём под названием «речевое пение» (нем. Sprechgesang,) или «речевой вокал» (нем. Sprechstimme) – полупения, полудекламации. В расшифровке термина Sprechgesang можно исходить из первой половины – «говорить», либо из второй – «петь». «Sprechgesang – это такой способ интонирования, при котором обычное пение текста непрерывно вытесняется речевой манерой его произнесения» (96, с. 200). Запись вокальной строчки отличается от обычной: штили нотных знаков перечеркнуты маленькими крестиками.

Шёнберг сгруппировал 21 стихотворение в равные три части, назвав цикл «трижды семь стихотворений». Произведение имеет сквозной сюжет. В первых семи частях дана экспозиция образа: Пьеро, то опьяненный лунным светом (№ 1), то влюбленный (№ 5), то в обличье изысканного денди (№ 3).

В первой пьесе, «Опьяненный луной» образное движение направлено от пейзажного, таинственно-загадочного к экспрессивно-нервному:

Вино, что взглядом пьют, ночами льет луна над землю,  
Приливом сильным заливая тихий горизонт.  
Желанья – ужас в них и сладость – пронизывают волны света.

Инструментальное сопровождение (флейта, скрипка, виолончель, фортепиано) представляет собой сложную полифоническую музыку, которая раскрывает психологический подтекст исполнения. Партия Sprechstimme основана на четырехзвучных последовательностях в интервале малой терции и мотиве из двух малых терций на расстоянии секунды.

23



Эти последовательности пронизывают все сочинение, придавая ему интонационное единство. С этих интонаций начинается и № 2 «Коломбина».

Музыкальный образ «Коломбины» далек от общепринятого облика героини комедии масок. Эта пьеса дополняет эмоциональный образ первой пьесы, размер стиха подчеркивается, плавно распевается:

Цветы, что там бледнеют,—  
 Из света лунного розы — ночами расцветают...  
 Такою мне б сорвать !  
 Чтоб утолить страдания, ишу у потока цветы,  
 Что из света лунного розы.

24



Развитие следующих семи стихотворений приводит к драматической кульминации в конце второй части: в № 11 Пьеро у алтаря жертвенно разрывает грудь, чтобы протянуть людям трепещущее сердце, а в последних номерах произносит трагические монологи с мотивами смерти.

С № 8 «Ночь» (пассакалья) начинается вторая часть цикла.

25

Gehende (♩ = 80)

Bass Clarinet in Bb

Violoncello

Voice

Piano

Тень - ги - гант - ских Чер - ных крыль - ев у - би - ва - ет

солн - ца блеск. За - кол - до - ван, за - те - нён,

Pno.

5<sup>te</sup>

Композитор в названии подчеркнул особенность пьесы, которая написана в форме свободно трактованной пассакалии.

Тема пассакалии излагается бас-кларнетом и близка темам классического *basso ostinato*, но в атональном варианте. Музыка XX века дает, как правило, драматическую и трагическую трактовку пассакалии. «Ночь» балансирует между сумрачностью и экспрессивной отчаянностью:

Тень гигантских черных крыльев убивает солнца блеск,  
Заколдован, затенен, дремлет горизонт в молчании.  
Запах темных испарений душит лет прошедших память.

Самые драматические монологи героя Шенберг относит в финал второй части. Пьеса № 13 названа «Отсечение головы». Поражает текст партии *Sprechstimme*, поданные в хлесткой, кричащей манере:

Клинок – разящий серп луны турецкой саблей с неба блещет.  
Огромен, бел – как призрак он, грозящий в скорбной тьме.  
Не спит, кружит всю ночь Пьеро,  
Наверх глядит в смертельном страхе.

Но заканчивается номер контрастной, скорбно-ламентозной лирической постлюдией ансамбля альта, виолончели, бас-кларнета и фортепиано.

Последние семь стихотворений – перелом, развязка и эпилог «трехактной драмы». Пьеро, пройдя через вереницу ситуаций, готов отплыть на рассвете «легким ветром в далекий путь», чтобы обрести веру в «завтра». Образы рассвета характерны для экспрессионизма. Мир был воспринят экспрессионистами двояко: и как изживший себя, и как способный к обновлению. Это двойственное восприятие заметно даже в названии сборника экспрессионистической лирики: «Сумерки человечества» – это и сумерки, это и рассвет, перед которым стоит человечество.

Пьеса № 20 «Возвращение на родину» названа «баркарола»:

Кувшинка – это лодка, луч лунный – вот весло.  
Пустился легким ветром в далекий путь Пьеро...  
На родину в Бергамо домой Пьеро плывет.  
Уж брезжит на востоке зеленый горизонт.

Завершающий номер цикла «О, аромат далеких лет...» (№ 21) стоит в ряду других особняком. Пьеро, пережив жестокий кризис, не потерял надежды в прекрасное:



О, аромат далеких лет, пьянишь ты снова мои чувства.  
 Наивных шалостей толпа опять меня влечет.  
 Приносит снова радость все, чем я пренебрегал так долго.  
 О, аромат далеких лет, пьянишь ты снова меня.  
 Все недовольство вдруг прошло из обрамленных солнцем окон,  
 Свободно я смотрю на целый мир в мечтах о светлых далях.  
 О, аромат далеких лет...

26



Необычны выразительные средства пьесы: вокальная партия основана на ясной песенной мелодии и дублирована инструментальными голосами с игрой мажора-минора. Светлый лик финала потребовал и «прояснение» музыкального языка через традиционные гомофонно-гармонические элементы.

«**Воцек**» **А. Берга** принадлежит к вершинным достижениям не только представителей Новой венской школы, но и всей оперной литературы XX века. Опера имела успех у берлинской оперной публики 20-х годов, а затем во всем мире (в том числе и в Ленинграде). «Воцек» – настоящая экспрессионистская драма, «дитя своего времени: в ней выражены многие мысли и чувства «потерянного поколения, которое встретило свою молодость в окопах, а позднее выступило с решительным протестом против милитаризма...» (100, 1, с. 98).

В основе оперы – сцены из незавершенной пьесы «Войцек» немецкого драматурга Георга Бюхнера, написанные в 1837 году. В 1917 Берг году закончил либретто, музыка и оркестровая партитура оперы создавалась в 1917-1921 годах.

Сюжет оперы типичен для экспрессионизма. В центре оперы образ «маленького человека» – солдата австрийской армии Воцек, одинокого и униженного, а потому озлобленного человека. «Судьба Воцек целikom зависит от прихоти тупого, болтливого Капитана, у которого он служит денщиком, и от пропитанного чувством собственной значительности Доктора, который, пользуясь бедственным положением солдата (ему трудно содержать жену и ребенка), проводит на нем опыты, граничащие

с садизмом и доводящие несчастного почти до безумия. Единственная отрада в жизни Воццека – его жена Мари, но, томимая жадной лучшей жизни и ослепленная внешним блеском, она изменяет ему с бравым Тамбурмажором. Преследуемый издевательствами, мучимый ревностью и ослепленный отчаянием, Воцтек заманивает Мари в лес и убивает ее. Позднее он в панике возвращается к месту преступления, чтобы найти и бросить в пруд нож – орудие убийства, и тонет сам» (36, с. 339).

«Воцтек» представляет собой совершенно оригинальное явление в оперной литературе – по трактовке оперного жанра, особенностям драматургии, использованию музыкальных форм, приемам характеристики персонажей.

Драматургия оперы строится на двух типах конфликта: внешнем и внутреннем. Внешний – это конфликт двух «бедных людей» в атмосфере отчаяния и общества, где все принимает чудовищные и уродливые формы. Так герои, противопоставленные Воцтеку и Мари, показаны в карикатурной форме. Но драматургический акцент композитор дает на «событиях» душевного мира главных героев, их внутреннем конфликте.

Музыкальный язык оперы строится на принципах атональности. Но две сцены оперы имеют ладовый центр – «Колыбельная Мари» и Интродукция между четвертой и пятой картинами третьего действия.

Сценическое действие в опере построено, подобно драматической пьесе, на диалогах и монологах. В вокальных партиях оперы Берг использует различные виды напевной и речевой декламации, Sprechstimme, песенную и романсовую кантилену. Композитор в партитуре указывает ремарками на способы пения. Примером может служить 1 картина 3 акта («Покаяние Мари»): чтение Библии выдержаны в Sprechstimme, а возгласы изложены вокальным речитативом.

27

Grave (♩ = 56) (говорящем)  
(gesprochen)

"В у - стах же е - го    не́ль - зя    ни ло́жь, ни об - ман    по - мыс - лить..."  
"Und ist kein Be - trug    in    sei    nem Mun - de    er - fun - den wor - den..."

(поет)  
(gesungen) **a tempo ma appassionato**

Бо - же,    гос - подь!    Спа - си    ме - ня!  
Herr - Gott,    Herr - Gott!    Sieh mich nicht an!

Композитор использует в опере и лейтмотивные характеристики.

Лейттемы Воццека и Мари отличаются необыкновенной психологической глубиной в передаче всего богатства оттенков напряженных и мучительных переживаний. В этом выражается горячее сочувствие композитора к главным героям драмы. Одним из главных лейттем оперы стал мотив Воццека («Мы бедный люд»), построенный на звуках напряженно звучащего большого минорного септаккорда и становящегося основой многих производных тематических образований, которые связаны с образом главного героя.

28



Лейттемы отрицательных героев лишены интенсивного психологического фона, «они уподобляются маскам, за которыми ощущается полная душевная пустота, принадлежность к безликой толпе» (36, с. 343): лейттема Доктора несет «мефистофельский» оттенок, карикатурен лейтмотив Тамбурмажора (туповатый военный марш).

Композиция оперы отличается стройностью и симметричностью: три акта по пять картин, между картинами звучат оркестровые интерлюдии. Драматургия оперы построена по принципу нарастающего *crescendo*.

Оригинальной особенностью оперы Берга является, то, что в «классические формы» заключен прямо противоположный материал: музыкальная ткань этого по сути атонального произведения организуется инструментальными формами.<sup>1</sup> действие – завязка драмы и экспозиция пяти главных персонажей. Первая картина («Воцcek у Капитана») построена в форме старинной сюиты (прелюдия, павана, жига, гавот, ария, реприза прелюдии); 2 картина – рапсодия на три аккорда; третья («В комнате Мари») – военный марш и колыбельная; четвертая картина («Воцcek у Доктора») написана в форме пассакальи (тема и 21 вариация); пятая (сцена оболешения Мари Тамбурмажором) – рондо. Перелом в развитии конфликта происходит во втором акте. Все картины (кроме второй) написаны в формах, которые образуют последовательность, характерную для классической симфонии: первая картина (Мари после совершенной ею супружеской измены пытается приспособиться к новой для себя психологической ситуации) – сонатная форма, вторая картина (встреча на улице Доктора, Капитана и Воццека, узнающего роковую для себя новость) – инвенция и тройная fuga, третья (бурное объяснение между Мари и му-

чимым ревностью Воццеком) – Largo для камерного оркестра, четвертая (народное гулянье, на фоне которого продолжает разворачиваться роман Мари и Тамбурмажора, отзывающийся в душе Воццека возрастающей тревогой) – скерцо с двумя трио. Все эти формы были названы самим Бергом, но который при этом сказал: «...пусть... в публике не найдется ни одного, кто обратит внимание на все эти фуги и инвенции, сюиты и сонаты, вариации и пассакальи, – ни одного, кто ощутит что-то иное, нежели далеко выходящую за пределы единичной судьбы Воццека идею оперы» (36, с. 347).

Пятая картина построена в форме интродукции и рондо и основана на контрасте.

Интродукция – переживание Воццека в разговоре с Андресом после сцены в трактире и веселого танца Мари с Тамбурмажором. Образ Воццека приобретает большую человечность. Резкий контраст – приход Тамбурмажора (рондо), который хвастается своей любовной победой Мари и приглашает Воццека выпить вместе с ним. Эта сцена, как и многие другие сцены оперы, создает ощущение двух «планов»: собственно сценическое действие и психологическое развитие образов. В сцене показан не только «внешний» конфликт между героями, но и конфликт «внутренний», возрастающий в душе главного героя после очередной унижительной ситуации этой сцены.

3 акт – «ожидание» трагического исхода и показ «физической» гибели Воццека. Пять картин этого акта основаны «инвенциях».

В первой картине показана Мари, которая мучимая угрызениями совести, читает из Библии историю о блуднице, которую простил Христос.

29

**Fuge**  
**Tempo I** (♩ = 56)  
(читает; с некоторой напевностью)  
(liest; mit etwas Gesangstimme)

The musical score is for a piece titled "Fuge Tempo I" with a tempo of ♩ = 56. It is written for voice and piano. The vocal part is in treble clef, and the piano part is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score includes Russian and German lyrics. The vocal part starts with a forte (f) dynamic, while the piano part starts with a piano (pp) dynamic. The piano part has a section marked "sempre legato e pp" and "Solo Br. m. D". The vocal part has a section marked "Solo Gg. m. D".

**Н f**

"К но - гам е - го о - на при - па - ла, ры - да - я, и но - ги це - ло - ва - ла,  
"Und knie - te hin zu sei - nen Fu - ssen und wein - te und kuss - te sei - ne Fus - se

**Н pp**

*sempre legato e pp*  
*Solo Br. m. D*  
*Solo Gg. m. D*  
**pp**

Форма сцены «покаяния» Мари – инвенция (7 вариаций) на тему и двойная fuga. В четвертой вариации звучат пророческие слова из текста Библии: «На свете раз ребенок жил, отца он не помнил, а мать забыл...»

Вторая картина (сцена убийства Мари), представляет собой «инвенцию на один звук» (h), подобно навязчивой идее непрерывно звучащий в течение всей сцены. Воцтек ведёт Мари гулять к лесному пруду, но вдруг выхватывает нож и убивает свою возлюбленную. Весь оркестр объединяется в громогласном унисоне звука h.

Третья картина – сцена в кабаке, где Воцтек пытается гульбой заглушить ужас происшедшего. В опере Берг широко использует бытовые и танцевальные жанры (вальс, лендлер, марш). В этой сцене композитор гротескно «деформирует» польку, исполняемую на расстроенном фортепиано. Третья картина – «инвенция» на выдержанную ритмическую формулу:

30



Четвертая картина – сцена гибели Воцтека – «инвенция» на шестизвучный аккорд, варианты которого составляют всю звуковую ткань картины. Воцтек хочет скрыть орудие убийства, но моется в крови на фоне кроваво-красной луны и захлебывается. Капитан, слышит крики о помощи, и, быть может, помог бы, но доктор советует ему не делать этого. Диалог Доктора и Капитана («Стонет – будто человек умирает... Тише, совсем затихло») подобен «нереальным ускользающим теням».

Драматургической кульминацией оперы стала оркестровая интерлюдия между четвертой и пятой картинами третьего действия, звучащей сразу после гибели Воцтека. В интерлюдии проходят все важнейшие лейттемы оперы. Этот «инструментальный реквием» проникнут пронзительным чувством сострадания к Воцтеку и Мари, и сам композитор определил интерлюдия, как «исповедь, обращенную ко всему человечеству», как авторское резюме. Интродукция – это «инвенция на тональность d-moll».

Последняя картина оперы – эпилог-катарсис. Действие переносится на площадку для детских игр. Дети окружают сына Мари и Воццека и рассказывают ему, что его мать нашли мёртвой на берегу озера. Ребёнок не понимает этих слов: он не знает, что такое смерть. И он продолжает беспечно скакать верхом на палочке. Эта картина – «инвенция на непрерывное движение восьмыми».

Конец оперы носит не только трагический, но и оптимистический смысл – дети открыты добру, они еще не познали зла и живет надежда, что это поколение будет жить в другом, более человеческом и чистом мире. Однако при всей новизне оперы в ней чувствуется глубокая связь с романтическими традициями искусства XIX века. В центре произведения – хорошо знакомый образ «маленького человека», отчужденного от общества. Но в отличие от романтиков, герои экспрессионистского искусства не имеют права ни на одну отдушину, и только крик представляет отчаянную попытку сопротивления страшной реальности.

## «АЛЬЯНС» АРХАИКИ И СОВРЕМЕННОСТИ

XX век принес «вторичное» открытие фольклора. Произошли новые открытия в области народного творчества, открыты глубинные слои, неведомые классикам XIX века. Кардинально изменились и принципы превращения фольклора в композиторском творчестве, оно отличается от фольклоризма XIX века, состоявшего в обработке народных мелодий по правилам общеевропейского композиторского письма. Этим и объясняется приставка «нео» в определении одного из ведущих стилевых направлений музыки XX века, получившего название – «неофольклоризм».

Среди художественных направлений музыки XX века неофольклоризм стал одним из самых продолжительных. Он заявил о себе в первые десятилетия века, в течение первой половины охватил почти всю Европу – творчество Прокофьева и Стравинского в России, Карл Орф в Германии, Барток и Кодаи в Венгрии, Яначек и Мартину в Чехии и Словакии, Энеску в Румынии, Шимановский в Польше, де Фалья в Испании, страны Латинской Америки – Вила-Лобос в Бразилии и Чавес в Мексике. Во второй половине XX века музыкальная география обогатилась почти всеми странами мира.

Музыкальный неофольклоризм отразил важнейшие идеи времени. В противовес романтической чувственности и импрессионистской утонченности пришла динамика движения и энергия ритма; произошел пересмотр понятия «народное и национальное» через синтез национального и европейского, профессионального и народного, современного и древнего.

Три произведения – балет Игоря Стравинского «Весна священная», пьеса для фортепиано «Аллегро барбаро» Белы Бартока и «Скифская сюита» для симфонического оркестра Сергея Прокофьева – дали ослепительную вспышку неофольклоризма. Суть этого течения – использование, в ряде случаев и открытие, древнейших слоев фольклора, прежде всего обрядового. Само название направления, включающее приставку «нео», указывает на качественную новизну течения по сравнению с предшествующей эпохой романтизма. Произошла настоящая «революция» национального композиторского мышления: цитирование народного материала уступает место свободному комбинированию фольклорных элементов. Одной из главных черт неофольклоризма – неопримитивизм – обращение к «праистокам» национальной культуры, архаическим пластам фольклора. В архаическом обретали нечто изначальное. «Мечта об архаическом – последняя и самая заветная мечта искусства нашего времени, которое с такой пытливостью вглядывалось во все исторические эпохи, ища в них редкого,пряного и с собою тайно схожего», – писал русский поэт Максимилиан Волошин. Сквозь призму архаизма компози-

торы стремились истолковать современность, находили новый подход к воплощению народных попевок: использовали арсенал новых выразительных средств для «осовременивания» архаических мелодических оборов.

## Творческая весна Игоря Стравинского

Русский композитор Игорь Стравинский (1882-1971) сочетал утверждение почвенных национальных корней с самыми смелыми новациями и экспериментами. Его балет **«Весна священная»** остается одним из самых ярких явлений неофольклоризма XX века.

Стравинский прожил одну из самых долгих жизней среди композиторов-классиков, он скончался за несколько месяцев до своего девяностолетия. Шесть десятилетий продолжался творческий путь Стравинского, в течение которого им было написано около 150 произведений в самых разнообразных музыкальных жанрах. Три первых балета, написанные Стравинским по заказу Сергея Дягилева для «Русских сезонов» и принесшие ему европейскую славу, связаны с «русской» темой его творчества. С 1914 года композитор оказался оторван от России, но и в конце жизни он признавал свою близость традициям русской художественной культуры и своего русского происхождения: «русский – язык моей мысли»; «я всю жизнь по-русски говорю, по-русски думаю, у меня слог русский» (119).

Творчество Игоря Стравинского – крупнейшее явление искусства «серебряного века». Без натяжки можно констатировать, что ни одна европейская страна, ни в одну эпоху не знала такого беспрецедентного взлёта художественной жизни, как в русской культуре начала XX века, давшей небывалое количество подлинных шедевров во всех областях литературы и искусства. На смену веку XIX – «золотому веку» русской оперы пришел «серебряный век» русского балета. Уже в самом обращении Стравинского к жанру балета была видна позиция композитора нового времени. Точнее всего по этому поводу высказался сам Стравинский: «Опера – это ложь, претендующая на правду, а мне нужна ложь, претендующая на ложь» (120).

Всего для балетного театра композитор написал восемь оркестровых партитур и три балетных произведения с пением. Три балета «русского периода» Стравинского – три ступени овладения новыми жанрами балета: «Жар-птица» – хореографическая сказка, «Петрушка» – хореографическая драма, «Весна священная» – балет-мистерия. Все эти балеты основаны на русской национальной стилистике.

В 1910 году, заканчивая работу над «Жар-птицей», Стравинский задумал балет на сюжет из древнерусской истории дохристианского периода. «Я представлял себе торжественный языческий ритуал: мудрые стар-



цы, сидящие по кругу, любят танец девушки, которую они собираются принести в жертву, чтобы задобрить бога весны». Художник Николай Рерих помог воссоздать облик далеких предков и создать либретто, а Вацлав Нижинский взялся поставить балет.

Премьера «Весны священной», состоявшаяся в Париже 29 мая 1913 года, вылилась в грандиозный скандал. С первых же минут представления поднялся такой неимоверный шум, свист и топание, что танцоры не слышали оркестра. Вот как вспоминает Стравинский в своих «Диалогах»: «Никогда более я не был так обозлён. Музыка казалась мне такой привычной и близкой, я любил её и не мог понять, почему люди, ещё не слышавшие её, наперёд протестуют. Разъярённый, я появился за кулисами, где увидел Дягилева, то тушившего, то зажигавшего свет – последнее средство утихомирить публику». А вот заметки Жана Кокто о представлении «Весны»: «Публика, как и следовало ожидать, немедленно встала на дыбы. В зале смеялись, улюлюкали, свистели, были, кудахтали, лаiali, и, в конце концов, возможно, утомившись, все бы угомонились, если бы не толпа эстетов и кучка музыкантов, которые в пылу неумеренного восторга принялись оскорблять и задирать публику, сидевшую в ложах... И тогда гвалт перерос в форменное сражение. Стоя в своей ложе, со съехавшей набок диадемой, престарелая графиня де Пурталес, вся красная, кричала, потрясая веером: “В первый раз за шестьдесят лет надо мной посмели издеваться”. Бравая дама была совершенно искренна. Она решила, что её мистифицируют» (29, с. 93). Публика была шокирована режущими ухо диссонансами. Еле выбравшись из театра, измученные, но счастливые, Стравинский, Дягилев и Нижинский праздновали крещение своего «ужасного дитя». Каждый понимал, что оглушительный провал «Весны священной» – это начало ее триумфа и уже в следующем году после концертного исполнения «Весна священная» была признана шедевром.

Балет «Весна священная» имеет подзаголовок «Картины языческой Руси». Сам композитор говорил: «Мой новый балет «Весна священная» не имеет сюжета. Это религиозная церемония Древней Руси – Руси языческой».

«Весна» показала принципиальную новизну, в первую очередь в трактовке балетного спектакля. Нижинский переиначил до неузнаваемости традиционные балетные движения, сделал их угловатыми, жесткими, ноги были завернуты носками внутрь, а локти прижаты к телу. Танцоры были одеты в непривычно для балетного спектакля костюмы – имитации лаптей и онучей.

По словам Асафьева, «Весна священная» – движение к «новым берегам выразительности». Композитор обратился к русскому фольклору, но

внедрился в самую «целину» народной древности. Но язычество и обряды даны в новом «измерении», в необычных принципах работы с народным материалом. Он соединяет архаичные лады с политональностью, диатонику с хроматикой.

Художник Л. Бакст писал: «Тайна нашего балета заключена в ритме. Наши танцы, и декорации, и костюмы – все это так захватывает, потому что отражает самое неуловимое и сокровенное – ритм жизни» (121). Стравинский – выдающийся новатор в области ритма, и именно в «Весне священной» он выработал не только новые ритмические формы (например, нерегулярные ритмы), но и обозначил новое значение ритма: придал ему самостоятельность и сделал основой формы многих эпизодов балета.

Оркестр «Весны» оригинален и разнообразен: «свежи» соло инструментов (особенно деревянных духовых), в сценах со старцами велика роль ударных, часто используется контрапункт сольных инструментов. Поражают резкие, неожиданные контрасты настроений, богатство тембровых нюансов и огромная энергия в звучании оркестра.

Балет состоит из двух частей, которые распадаются на тринадцать эпизодов: семь в первой части и шесть – во второй.

Первая часть носит название «Поцелуй земли». Стравинский в своей статье «Что я хотел выразить в «Весне священной» вкратце излагает и сюжетную линию, и общий стиль постановки. Вот что он пишет: «В первой картине являются юноши со старой, очень старой старухой, возраст и век которой неизвестны, которая знает все тайны природы и научает сынов своих прорицаниям. Она бежит, нагнувшись над землей... Юноши рядом с ней, как весенние вестники, которые своими шагами обозначают ритм Весны, биение пульса Весны. В это время спускаются с берега девушки (Щеголихи). Они составляют венок, смешивающийся с хороводом юношей (Вешние хороводы). Они смешиваются, но в их ритме чувствуются катаклизмы составляющих групп. Группы юношей разделяются и начинают бороться. От одной к другой перебегают борцы, которые ссорятся. Это определение сил борьбой, т. е. игрой (Игра двух городов). Но вот слышится близость шествия. Это приближается Старейший-Мудрейший, самый старый из племени. Всеми овладевает ужас. И Мудрый благословляет землю, упав ниц, распластав руки и ноги, сливаясь одно с землей (Поцелуй земли). Его благословение, это – как знак освобождения ритма. Все бегут, извиваясь, соединяясь в большие группы, как новые силы природы. Это – Выплясывание земли» (1, с. 223).

Картину открывает вступление. Композитор так описывает образ разбуженной природы: «В прелюдии я хотел выразить панический страх зимней природы перед нарождающейся красотой, священный ужас перед полуденным солнцем, нечто вроде крика Пана. Музыкальный материал

возрастает, распухает, расширяется. Каждый инструмент здесь, как почка на ветке дерева; он является частицей великого целого. И весь оркестр, все это целое должно символизировать значение рождающейся весны».

«Весна» начинается знаменитым соло фагота с сопровождением валторны, в основе этой темы – литовский народный напев.

31

Lento  $\text{♩} = 50$

*mp*

32

*p espress.*

*acceler.*

У английского рожка звучит новый наигрыш, и ткань вступления постепенно заполняется новыми голосами и «щебетаньем» различных духовых инструментов.

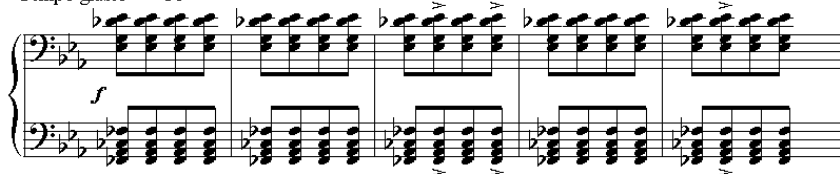
В наигрышах духовых инструментов «как в капле воды» отражаются основные принципы работы Стравинского с фольклором. Это новый, «неорусский» стиль, отходящий от принципов композиторов XIX века, «придающей подстриженной народной песне вполне благообразный, европейски культурный вид». В музыке балета нет протяжённых мелодий и тем – она построена на коротких и звучных мелодических оборотах. Такие краткие попевки становятся строительным материалом, а движение всей музыкальной ткани основано на трансформации и вариантных изменениях этих попевок.

Следующий эпизод – «Весенние гадания. Пляски щеголих», композитор писал: «Образ старушки в беличьих шкурках не выходит у меня из головы и всё время, как сочиняю «Гадание», стоит предо мной и бежит впереди всех, изредка лишь останавливаясь, прерывая плавное течение

общей “рыси”». «Общая рысь», «биение пульса» – втапывающий ритм восьмизвучного аккорда со сменами акцентов. Такое метроритмическое варьирование, основанное на перемещении, сдвиге акцентов – излюбленный прием Стравинского, который называл это «мелодико-ритмическими заиканиями».

33

Tempo giusto = 56



Очень интересно привести выдержку из петербургской прессы, напечатанной ровно за месяц до премьеры «Весны священной»: «Маэстро Стравинский уселся за рояль и в продолжение 20 минут исполнял последовательный ряд более или менее странных аккордов.

Капельмейстер скромно спросил:

–Вы, вероятно, играете аккомпанемент? К мелодии, к теме?..

–Тема, мелодия? Их нет, и не будет. Танцующие должны сами найти тему. Я им даю ритм... вот и всё...» (103).

«Гадание» переходит в «Пляску щеголих». На фоне наигрышей гадания звучит тема щеголих – узорчатая попевка валторны.

34



«Игра умыкания» – проявление мужского начала: выбор девушки. «Вроде

сигнала к действию служит «убегающий» наигрыш». Мужские игры носят более жесткий колорит и передают атмосферу дикого порыва.

35



«Вешние хороводы» – лирическая страница балета. Мягкая пластичность, спокойное движение девичьего хоровода переданы через интонации лирической песни, близкой народному напеву. Сам хоровод «заду-

ман, как массивное, сдержанное, прикованное к земле хождение», прерываемое резким (мужским) тематизмом (5, с. 48).

36



В «Игре двух городов» изображены мужские силовые поединки. Конфликт «соперников» показан через жесткое сопоставление двух пластов – диатонического и альтерированного, к тому же утяжеленного инструментровкой меди и литавр. В конце эпизода появляется Старейший-Мудрейший: на хороводную тему в миксолидийском C-dur политонально накладывается Fis-dur темы Старейшего-Мудрейшего.

37



Драматургия балета строится на конфликтном столкновении «стихийного» и «ритуального» начала. Мир «стихийного», весеннего выражен в мужских играх, девичьих хороводах и в картинах весеннего обновления природы. Им противостоит мир «старцев-человечьих праотцев», которые все подчиняют порядку законов и обычаев. Юный мир подан весь в движении, мир старцев статичен. Тема «Шествия Старейшего-Мудрейшего» – «окаменелая» трихордная попевка. Форма эпизода – своеобразное *basso ostinato*. Суровая басовая оstinатная мелодия туб – это тема-образ неизблемых законов старцев.

«Поцелуй земли (Старейший-Мудрейший)» – внезапная пауза безмолвия перед стихией «Выплясывания земли».

«Выплясывание» – кульминация первой картины, основанная на динамическом нарастании. «Пляс этот – стихийно-первобытный – все, как один; мелодических образований здесь нет: обнаженная грузная фигурация на целотонной базе» (5, с. 52). Заключительный эпизод первой картины –

это стихия «освобожденного ритма», символ срачивания с землей – источником жизни.

«Великая жертва» – вторая картина балета. В либретто Стравинского-Рериха написано: «Великая жертва» начинается тусклой игрой юношей. Вначале музыкальная прелюдия основана на мистическом пении, под которое танцуют девушки. Последние своими извиваниями обозначают место, где будет замкнута и откуда уже не сможет выйти Обреченная. Обреченная – это та, которую должна освятить Весна. Это та, которая вернет Весне силу, отнятую у нее молодостью. Девушки танцуют вокруг обреченной, неподвижной... нечто вроде славения (Величание избранной). Потом следует очищение земли и зывание к праотцам. И предки группируются вокруг Избранницы (Действо Старцев), которая начинает танцевать Искупительный танец (Великая священная пляска)».

Во второй картине «внешний сюжет не имеет никакого значения... В музыке здесь стоят лицом к лицу: обновляющийся весной мир и человек, только-только отделившийся от природы, полуслитый с ней и даже не создавший личного бога» (5, с. 53).

«Ночная» музыка «Вступления» сумеречна, таинственна. В фантастических тенях зарождается песенная тема девичьих хороводов, на которой построен следующий эпизод «Тайны игры девушек. Хождение по кругам». «Все движения происходят как бы ошупью, как бы во сне и полумраке».

38



Движение музыки постепенно ускоряется и «указанием судьбы» одна из девушек избрана на великую жертву: как ударом молота, звучат одиннадцать диссонантных аккорда. «Она заходит в тупик каменного лабиринта, все остальные славят тогда Избранную буйной воинственной пляской».

«Величание избранной» – буйство энергии после таинственной фантастичности предыдущих номеров.

Ритм – основа формы этого эпизода, главной чертой которого становится переменность метра почти в каждом такте.

«Взывание к праотцам» и «Действо старцев-человечьих праотцев» ведут в фатальный мир сурового ритуала и мрачные сцены жертвоприношения. В «Действе» на фоне мерной поступи четырехдольного ритма звучит мрачная попевка английского рожка:

39



«Великая священная пляска» – обряд жертвоприношения, «последний танец смерти ради жизни». Стравинский так видел заключение балета: «Когда, изнемогающая, она должна упасть, предки, как чудовища, подкрадываются к ней, чтобы помешать ей упасть и дотронуться до земли. Они поднимают ее и вздымают к небу. Годичный круг возрождающихся сил замкнулся и свершился в главных своих ритмах». Заключительный эпизод балета – кульминационное высвобождение судорожного экстаза первобытных ритмов.

Рондообразная композиция эпизода построена как динамическое «крещендо». Мотив пляски (рефрен) – как преодоление, попытка уйти от власти метра, а эпизоды – образы ритуального шествия, которые усмиряют усилие Избранницы. В нем слышится скорбный человеческий глас – причет валторн.

40



Но выражение «личностного» начала, как бессознательное проявление воли, бессильно перед законами старцев – в этом трагедийность симфонической концепции «Весны».

В исполнительской практике «Весна священная», в отличие от балета «Петрушка», явление скорее концертное, чем балетно-сценическое (сам

автор называл его «симфонической фантазией в 2-х частях»). Но «Весна» – произведение на редкость жизненное. Итальянский композитор Альфредо Казелла назвал «Весну священную» «ослепительным маяком, лишь вчера зажженным, но уже разгоняющим мрак на пути, по которому пойдут молодые музыканты будущего» (122). Со временем написания этих слов прошло более семидесяти лет, а свет маяка «Весны священной» все так же ярко освещает «море» мирового искусства нашего времени.

### **«Музыка из корня народной»**

«Аллегро барбаро» венгерского композитора Бела Бартока на два года опередило «Весну священную». Небольшая фортепианная пьеса, написанная в 1911 году, стала первым явлением течения, впоследствии названное «неофольклоризмом».

Среди крупнейших музыкантов XX века Бела Барток (1881-1945) занимает особое место. В период низвержения сложившихся веками основ музыкального искусства Барток стремился не «сжигать», а «наводить» мосты между исконными традициями и современностью. 10-е годы в венгерской музыке отмечены широким интересом к идее национального искусства. Изречение венгерского композитора, современника Бартока, Золтана Кодая – «выращивать высшую художественную музыку из корня народной» – с полным правом относится и к Бартоку. Барток изучал народное искусство не только как композитор, но и как ученый-фольклорист: он собрал свыше 30 тысяч песен, издал множество своих сборников, где обобщил свои наблюдения над особенностями крестьянского фольклора (венгерского, румынского, словацкого и др.). «Творить, опираясь на народные песни, – это самая трудная задача, – считал композитор, – во всяком случае, не легче создания оригинальной тематики. При переработке народной песни...требуется такое же вдохновение, как и при написании произведения на собственную тему» (32, с. 108). Сам мастер всю жизнь стремился, чтобы его собственная музыка несла в себе открытую в фольклоре необычную, «дикую» красоту.

Яркий пример подобного произведения – фортепианная пьеса «Аллегро барбаро» («Варварское аллегро»). Чёткий ритм, режущие слух гармонии, отрывистое звучание фортепиано, больше напоминающее звучание ударных инструментов, по замыслу композитора, должны передавать необузданную, «варварскую» энергию, приближая профессиональное сочинение к подлинному народному искусству. «Аллегро барбаро» проносится на одном дыхании, как единое энергичное действие. Пианистический стиль – ударно-мартеллатный (martellato – стаккато большой силы), создается ощущение топота и грохота, будто играют наотмашь. Такой пульс ударности вызывает ассоциации с ритмами первобытной «пра-



музыки». Пьеса – удивительный пример «осовременивания» фольклорного материала. Основная танцевальная тема «примитивна»: «на белых клавишах», в пентатонном ладу, двудольном ритме. Но гармонизация этой архаической темы смела – она накладывается на гармонию *fis-moll* и *cis-moll* и в результате возникает резкая интервалика. В сочетании с ударами фортепиано и остинатной ритмикой и создается картина «омузыкаленного варварства».

41



Все творчество Бартока укладывается в три стиливых периода: первый (1900-1918) – «неофольклорный», второй (1918-1934) – экспериментальный, когда композитор пробовал себя в различных стиливых ориентациях; и третий (1934-1945) – синтетический стиль, где органично сочетаются фольклорные истоки и найденные в поисках разнообразные стиливые средства. В творчестве Бартока наметился поворот в сторону большей простоты и классичности стиля, он отказывается от некоторых крайностей звукового выражения, обращается к большей тематической ясности и чёткости образно-эмоциональных замыслов. С особым блеском дарование Бела Бартока раскрылось в оркестровых произведениях 30-40-х годов.

«Музыка для струнных, ударных и челесты» написана в 1936 году. Это сочинение необычно по своему названию, это именно «музыка» – непрограммное, свободно построенное сочинение, сочетающее в себе разные жанровые признаки. «Музыка» – это не симфония, не концерт для оркестра, не сюита, но по глубине и масштабности замысла «Музыка» не уступает симфонии и является наследницей бетховенской концепционной симфонии, с её образной драматургией «от мрака к свету». Произведение состоит из четырёх частей: фуга, сонатное аллегро, адажио и финал.

Оркестр «Музыки» оригинален и необычен: струнные инструменты разделены на два самостоятельных оркестра, третью группу составляют ударные, смело трактовано фортепиано. Звучание оркестра богато неожиданными тембровыми находками: струнные инструменты имитируют звук деревянных духовых, а сочетание ударных, челесты и фортепиано даёт много тонких нюансов. Барток изобретателен в оркестровых комбинациях, его «Музыка» по-новому продолжает традиции концерто грассо.

42



Автор блестяще использует принцип монотематизма: почти весь музыкальный материал рождается из скорбной темы фуги первой части.

Драматургия «Музыки» строится на противопоставлении двух «миров» – «внутренний» мир личности (первая и третья часть) и «внешний» мир (народно-жанровые вторая часть и финал).

Первая часть экспонирует психологическую образность, она «воссоздает мучительный поиск истины и одновременно состояние трагической безысходности человека в разладе с самим собой и окружающим миром» (35, с. 52). Монообразность части передана через форму пятиголосной фуги.

Вторая часть – живое жанровое скерцо – развивает сферу «Аллегро барбаро». Часть написана в сонатной форме, трактованной довольно свободно. Основные темы экспозиции (главная и побочная) решены в мотормо-динамической образности:

43 а





Главная партия основана на интонациях старинной венгерской песни и развивается вариантно. Разработка состоит из нескольких разделов и изобилует блистательными тембровыми и ритмическими находками. В первом эпизоде выделена токкатная тема фортепиано, в центре второго раздела – яркий эпизод на новой теме, но это трансформированная тема фуги первой части. Третий эпизод (пиццикато струнных) предвосхищает главную тему финала, заключительная (четвертая) фаза разработки – свободное фугато струнных на остинато литавр. Этот раздел особенно активно-действеннен и подводит к динамической репризе главной партии. Реприза объединяет весь контрастный тематический материал в сфере ритмической моторики.

Третья часть – Адажио – мир Человека и Природы. Крайние разделы трехчастной композиции – это голоса окружающего мира, слияние с ним человека. Фантастично и одновременно поэтично звучит этот ноктюрн, выделяются стеклянные постукивания ксилофона, ажурные пассажи арфы. Средний раздел – «как обряд-заклинание природных сил», он насыщен динамическими контрастами.

Финал – «народно-танцевальное действо», калейдоскоп разнообразных тем при их общей образной спаянности. Форма финала – рондо- соната. Главная партия – рефрен – несет в себе черты национальной танцевальности и написана в лидийский ладу, именно она скрепляет всю форму части.

44



Финал с наибольшей определенностью звучит по-венгерски: упругие танцевальные ритмы, балалаечные переборы, остроумные переключки инструментальных групп. Это ощущается и в побочной теме со «стальной», токкатной звучностью фортепианной партии. Разработочный раздел, состоящий из трех эпизодов, также непосредственно связан с народными напевами и танцевальными наигрышам (ясность народных интонаций особенно выделяется в центральном эпизоде).

Главная смысловая кульминация «Музыки» дана в коде финала, она синтетична и объединяет материал предыдущих частей. В первом разделе проводится лейттема фуги, но она коренным образом изменена и звучит в диатоническом облике. Это отражает эволюцию лирического героя произведения, преодолевшего мучительные коллизии, душевное одиночество через радостное народное мироощущение. Второй раздел коды «вспоминает» свирельные наигрыши Адажио и завершает «Музыку» гимнический праздничный вариант главной темы финала. Так воплощена Бартоком идея «единения мира на основе ритуального мироощущения и фольклорной культуры» (78, с. 32).

### **Баварские миры Карла Орфа**

Карл Орф (1895-1982) принадлежит к числу крупнейших немецких композиторов XX века. Орф обращался преимущественно к одним вокально-театральным жанрам. Орф – яркий новатор музыкального театра. Этот жанр предстает у него во множестве разновидностей – от сценической кантаты, комедии и драмы на баварском диалекте до древнегреческой трагедии и средневековой мистерии. Композитор противопоставляет сложным современным композиторским техникам особой простотой, почерпнутой из народного творчества. Орф в своем творчестве преломил тенденции неоклассицизма, соединив в своем театре традиции разных эпох, стилей и типов музыки. Орф пришёл к мысли, что любое музыкальное произведение должно представлять собой спектакль, в котором театральными средствами будет раскрываться смысл хоровой и инструментальной музыки. Наиболее полно творческие принципы Орфа воплотились в цикле сценических кантат «Триумфы», который состоит из трёх произведений. Первая, «Кармина Бурана» («Баварские песни», 1937) – это сценическая кантата на стихи литературного памятника XIII столетия. Вторая, «Катулли кармина» («Песни Катулла», сценические игры, 1943), – была завершена семь лет спустя. Это история горестной любви римского поэта Катулла к прекрасной Лесбии. Последняя кантата – «Триумф Афродиты», (сценический концерт, 1951), создавалась в качестве финала кантатной трилогии. В сюжетном отношении «Триумф Афродиты» отличен от «Кармина Бурана» и «Песен Катулла»: это свадебный обряд безымянных персонажей – Невесты и Жениха, но связан с предыдущей кантатой использованием стихов Катулла.

«Кармина Бурана» выдвинула Орфа в число композиторов европейского масштаба. «С „Carmina Burana“ начинается мое собрание сочинений», – утверждал композитор, заявив после премьеры в 1937 году изда-

телю: «Все, что я до сих пор написал, а вы, к сожалению, издали, можете уничтожить».

Название «*Carmina Burana*» – «Бойренские (баварские) песни» произошло от названия монастыря в Баварских Альпах. Это латинское наименование рукописного сборника XIII века. Сборник включает более двухсот пятидесяти текстов на средневековой латыни, старонемецком и старофранцузском языках. Все они принадлежат вагантам – странствующим средневековым поэтам (студентам, школярам, беглым монахам), которые воспевали земные радости, прославляли любовь, вино и античных богов, осмеивали церковную мораль, за что постоянно подвергались преследованиям церкви. Однако в поэзии вагантов присутствовал и мотив бренности всего земного, непрочности человеческого счастья, олицетворением чего служило колесо Фортуны – излюбленная аллегория Средневековья. Внимание Орфа сразу же привлекло открывавшее сборник изображение колеса Фортуны, в центре которого – богиня удачи, а по краям – четыре человеческие фигуры с латинскими надписями: «Я буду царствовать» – «Я царствую» – «Я царствовал» – «Я емь без царства».

Композитор отобрал двадцать четыре текста, преимущественно на средневековой латыни, но также на средневековом немецком и старофранцузском, все тексты оставлены без перевода. Авторское определение «*Carmina Burana*» – «светские песни для певцов и хора в сопровождении инструментов с представлением на сцене». В подавляющей части номеров участвуют хоры (большой, малый, хор мальчиков), тройной состав оркестра.

В соответствии с группировкой народных текстов пролог и каждая из трех частей кантаты посвящены раскрытию одной поэтической темы.

Пролог кантаты (№ 1-2) носит название «Фортуна – повелительница мира» и утверждает безраздельную власть судьбы – Фортуны.

Первый хор «О, фортуна, ты изменчива, как луна» обрамляет всю кантату и повторен в эпилоге (№ 25). Вступительный четырехтакт-эпиграф «обрушивается» тяжеловесными аккордами хора и всего оркестра. Музыкальный образ хора носит суровый характер и олицетворяет неотвратимость рока. Ритмическое оstinato хора символизирует вращающееся колесо Фортуны, скандированная тема хора уходит своими корнями в архаические фольклорные заклинания: мелодика диатоническая, без распевов, с преимущественно секундовым движением на оборотах фригийского тетрахорда. Гармония оркестрового сопровождения диссонантных секундово-квартовых аккордов, мелодическое, гармоническое и ритмическое оstinato создает особую напряженность. Повторно-вариантная строфическая форма строится по принципу «крещендо» – неуклонного нарастания с кульминацией в последнем куплете: ускорение

темпа, усиление динамики, уплотнение фактуры, включению медных и ударных инструментов и смена минора на мажор в коде.

45

*Pesante*  $\text{♩} = 60$

Soprano *ff* *va* For - tu - na, *va* lut Lu - na,

Alto *ff* *va* For - tu - na, *va* lut Lu - na,

Tenor *ff* *va* For - tu - na, *va* lut Lu - na,

Bass *ff* *va* For - tu - na, *va* lut Lu - na,

Piano *ff* *va* For - tu - na, *va* lut Lu - na,

*pp* *sem - per*

*pp* *sem - per*

*pp* *sem - per*

*pp* *sem - per*

$\text{♩} = 120 - 132$

№ 2 «Оплакиваю раны, нанесенные мне судьбой» образно и интонационно близок к предыдущему – это простая куплетная хоровая песня с унисонным запевом, припевом в терцию и плясовым оркестровым сопровождением.

Первая часть кантаты (№ 3-10) озаглавлена «Ранней весной» и рисует пробуждение природы. Это смена картин, «эмоциональная» тональность которых – буйное кипение молодости, радостное «выплескивание «своих чувств через песню и танец, пластику и экспрессию движения». Часть образует два раздела.

В начальном хоре № 3 звучат слова: «Весна приближается. Мир озарен ее радостной улыбкой. Войско зимы побеждено и обращено в бегство». Чистота и свежесть звучания хора поддержана оркестровкой: отсутствие струнных при большом значении ударных и челесты, рояля с ксилофоном. Мелодика близка интонациям пролога и основана на архаичных оборотах фригийского лада.

В оркестровке № 5 («Вот благая, долгожданная весна») также подчеркнута колокольная и звончатая роль ударных, но это энергичный весенний танец.

2 раздел этой части – сцены «На лугу» (№ 6-10). № 6 «Танец» – инструментальный номер, в музыке отчетливо ощущается опора на баварские народно-танцевальные истоки (ритмическая переменность  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{2}{8}$ ,  $\frac{4}{4}$ ). В оркестре ведущее значение струнных, соло флейты на фоне ударных – все это имитирует звучание деревенского инструментального ансамбля.

№ 9 и №10 близки к народному действу. № 9 («Хоровод») – венок песен-хороводов. Сдержанное вступление вводит в народную музыку хора. Композитор использует старонемецкий язык. Крайним разделам, радостным и подвижным, с волыночными басами контрастна середина. Краски смягчаются, мягкая пластичность, спокойное движение хоровода переданы через интонации лирической песни: «Приди, приди, мой милый».

№ 10 носит итоговый, финальный характер. Это иное хороводное действие, аккорды-восклицания хора звучат плакатно-броско. Последние два номера «Ранней весны» объединены общими интонационными оборотами «чистой» диатоники тональности C-dur.

Резкий контраст образует самая краткая, вторая часть – «В кабаке». Это картина буйного веселья бесшабашных вагантов, не помышляющих о спасении души, а услаждающих плоть вином и игрой в кости. В этой части используется «темная» звучность мужских голосов (хор и два солиста – баритон и тенор-альтино) и преобладают минорные тональности, соло носят характер гротескной «жалобы».

В основе № 11 – текст «Исповеди» знаменитого ваганта Архипозта Кёльнского: «Ношусь я, как корабль без кормчего, как перелетная птица по воздушным дорогам». Соло бродяги представляет собой многоплановую пародию. Начинается предсмертное покаяние с оборотами «Dies

ігае» в сопровождении пунктирного маршевого ритма оркестра, но тут же сменяется пародией на героическую оперную арию.

46

si - mi - lis sum fo - li - o, de quo lu - dunt ven - ti

*con slancito*

Fe - ror e - go ve - lu - ti si - ne - nau - ta na - vis,

№ 12 «Плач жареного лебедя» – пародия на погребальные плачи: «Когда-то я жил я на озере и был красивым белым лебедем. Бедный. Бедный! Теперь я черен, сильно поджарен!». Звукоизобразительно вступление оркестра. В мелодии куплетов тенора-альтино – интонации «кряка» сопровождаются остродиссонирующими аккордами оркестра. Каждый куплет завершается ироническим кратким хоровым припевом пирующих, готовыми вот-вот начать свою трапезу.

№ 13 («Я – аббат») – пародия на церковную службу. Эта «проповедь» – соло баритона в духе церковной псалмодии без сопровождения, не упорядоченной тактовыми чертами; в паузах вступает хор (с криками «караул!») и оркестр (медь и ударные), звучание которого напоминает разнообразные колокола.

47

$\text{♩} = 144$

*p* Bi - bit he - ra, be - bit he - rus, bi - bit mi - les, bi - bit cle - rus, bi - bit il - le, bi - bit il - la,

*pp*

Финал второй части – хор № 14 («Когда мы в кабаке»). Это песня-пляс, оргия гуляк, кульминация разгула. Основа песни – бесконечное



повторение одной-двух нот, рожденное повторами текста (глагол «bi-bit» – «пьет»), в сопоставлении со скачками на октаву и нону. Длительные остинато, динамическое нарастание к *fff*, уплотнение фактуры, постепенное завоевание верхнего регистра; господство минора, сменяющегося в коде одноименным мажором, – все эти приемы сближают финал второй части с первым номером «Carmina Burana».

Третья часть, самая светлая и восторженная, объединена темой любви. Орф дал галантный французский заголовок «Суд любви» или в переводе со старофранцузского «Куртуазное общество рыцарей и дам. Двор любви». Эта часть резко контрастирует предыдущей и возвращает к любовным играм первой части, но не в традициях «народных сцен» «Ранней весны», а в традиции миннезанга.

В части два раздела, на смену нежной лирике первого (№ 15-17) приходят более бурные и откровенные излияния любви последнего раздела (№ 18-24).

Оркестровое вступление к «ноктюрновому» № 15, с переливами высоких деревянных инструментов и с фортепиано в верхнем регистре, близко началу первой части («Весна»). Нежные унисонные реплики хора мальчиков («Амур летает повсюду») контрастирует с прозрачным соло сопрано, удвоенным флейтой пикколо на фоне пустых квинт челесты и струнных.

Последний раздел третьей части строится на контрастном чередовании развернутых хоровых номеров со звонким аккомпанементом (при неизменном участии ударных и фортепиано) и кратких соло и ансамблей (а cappella или с камерным сопровождением без фортепиано и ударных).

№ 20 («Приходи, приходи же») – два шестиголосных хора с аккомпанементом двух фортепиано и большой группы ударных. Лирическое соло сопрано № 21 («На неверных весах сердца») звучит на *pianissimo*. Резким «ударом» начинается мощный двойной хор № 22 («Наступает самое приятное время, девушки! Радуйтесь с нами, юноши!»). «Нежнейший мой» (№ 23) – свободная каденция сопрано с предельно высокими нотами почти без сопровождения.

Новой ступенью массового ликования, кульминацией служит финал, № 24. Это гимн Елене (античному идеалу красоты) и Бланшефлёр (знаменитой красавице Средневековья, героине рыцарских романов). Гимнический хор «Привет тебе, прекраснейшая» расцветивается колокольными перезвонами. В басу, однако, мощно звучит роковой нисходящий тетрахорд (в лидийском варианте), который в последних тактах превращается в секвенцию «Dies irae», предвещающая трагический эпилог.

Estatico  $\text{♩} = 72$

ve for - mo - sis - ma

С возвращением первого хора («О, Фортуна») перед слушателями-зрителями опять предстает вращающееся колесо фортуны, судьба неумолимо совершает свои обороты в колесе Мироздания.

О, Судьба, подобно луне ты изменчива:  
 Всегда прибываешь и убываешь;  
 Ненавистная жизнь сначала угнетает, а затем успокаивает,  
 И воображение принимает это;  
 Бедность и власть тают подобно льду.  
 Судьба, чудовищная и пустая, ты - крутящееся колесо,  
 Ты злорадна. Благополучие напрасно,  
 И всегда исчезает в ничто, призрачном и скрытом,  
 Оно тоже бедствие для меня; теперь, играючи,  
 Я подставляю голую спину под твою подлость.  
 Судьба против меня в здоровье и в достоинстве.  
 Управляет и тянет вниз, всегда порабощая.  
 Так в этот час без задержки ход дрожащей нити Судьбы  
 Сражает сильного человека,  
 Каждый плачет со мной!

«Кармина Бурана» воскресила на оперной сцене элементы музыкального театра «дооперного» периода. Но Орф старинные сценические жан-

ры осовременил, обновил, что способствовало расширению круга творческих поисков музыкального театра XX века.

«Умница» – («История о короле и умной женщине») – пример театра «фольклорной традиции»– построена на версии баварской «сказки с музыкой». «Умница» – вариация на широко распространенный сюжет из сказок народов Востока и Запада об умной крестьянской девушке, ставшей женой короля. Один из самых известных вариантов этого сюжета есть в сказках братьев Гримм. Орф не только дает свою версию сказки, но и наделяет сюжет многозначностью, иносказательностью и сатирой. Сказка, поставленная в 1943 году, представляла скрытую сатиру на диктаторский режим. Речь главной героини и бродяг взята из пословиц и поговорок книги XIX века, купленной в антикварном магазине. Текст составлен самим композитором.

Сюжет оперы « раскрывает извечную мечту простого человека о справедливости си счастье» (62, с. 234). Король бросил в темницу крестьянина, который принес ему случайно найденную золотую ступку, но без пестика. Король решил, что Крестьянин припрятал пестик для себя. И вот Крестьянин сетует, что он не послушался свою дочь, которая предсказала поступок короля. Король требует, чтобы привели к нему умную крестьянскую дочь. Король загадывает три загадки Умнице и она их отгадывает, к тому же она покоряет его не только своим умом, но и красотой. Отпустив Крестьянина из тюрьмы, он женится на Умнице. На постоялом дворе происходит ссора: Хозяин мула присвоил себе новорожденного ослёнка и оскорбленный Хозяин ослицы решает искать правосудия у Короля. Тем временем трое бродяг, чтобы извлечь пользу для себя, хотят одурачить Короля, убедив его принять несправедливое решение – отнять у Хозяина ослицы осленка. Умница помогает обиженному Хозяину ослицы. Король, догадавшись о вмешательстве Умницы, в гневе прогоняет её из дворца. Но Король разрешает ей унести с собой в сундуке то, что ей всего дороже. Умница подсыпает в его бокал снотворный мак, король засыпает под колыбельную и его выносят в сундуке. Король оценил Умницу и её преданность.

Композиция оперы состоит из 12 сцен: 1-3 сцены – история женьтбы Короля и Умницы, сумевшей разгадать загадки короля, 5-7 сцены – история с осленком, несправедливо отданным Королем Хозяину мула, 8-12 сцены – усыпление маковым напитком гневного Короля и его чудесное пробуждение рядом с изгнанной из дворца Умницей.

«Умница» – новый подход к музыкальному театру. Орф, отступая от традиционных «оперных» принципов и от театра «переживания» и «выражения», предпочитает театр «представления». Отталкиваясь от немец-

кого зингшпиля, композитор создает современный «микст», основанный на «смешении», «союзе» разных жанров. Основной драматургический принцип – смена разговорных и музыкальных сцен. Сказка сочетает три типа сцен: оперные, смешанные, где разговорная речь переходит во вставные номера и пласт комментария, связанный с появлением трех бродяг.

В опере две основных линии. Первая – сказочная, связанная с традициями зингшпиля: песенно-танцевальный вокал, буффонность, разговорные реплики, речитативная декламация. Вторая линия – комментарии трех бродяг. Это фарсовый спектакль («контрольная комиссия» ситуаций оперы) по типу представлений бродячих трупп, основанный на разговорном интермедии-диалоге. Их разговорный и песенный «язык» опирается на бытовую основу: пословицы, поговорки, простые песенные формы.

Сцены «Умницы» складываются в сложную систему событий, реакций и комментариев к ним. На главной сцене развивается действие пьесы, а на авансцене – плутовская интрига бродяг. Каждая сцена в «Умнице» – как самостоятельный небольшой спектакль со своей темой, завязкой и развязкой, с сюитным принципом чередования контрастных эпизодов.

Опера открывается арией Крестьянина, в которой герой сетует на свою судьбу, жалеет, что не послушался совета дочери и вот теперь должен сидеть в тюрьме. Комическая скороговорка сменяется речевыми «горестными» возгласами. Музыкальная речь Крестьянина строится на простых попевах, слова и фразы его «причитания» многократно комично повторяются.

49



Главная сюжетная линия связана с противопоставлением образов Короля и Умницы. Вокальные характеристики великолепно «рисуют» героев: капризного, неуравновешенного в своих чувствах и поступках Короля и обаятельную, мудрую и спокойную Умницу. Образ Короля решен в

традициях балаганной маски, достойной осмеяния. «Сниженность» его образа показана сразу, в первой сцене с Крестьянином.

50

$(\text{♩}=160)$   
8<sup>mo</sup>

(8)

«Сцена загадок» (№ 3) решена как сцена сквозного развития, где впервые показан контраст двух основных персонажей. Король экспонируется в гротескном, моторно-токатном танце. Слова в его партии «Так это ты» – цитата из оперы Моцарта «Похищение из Сераля».

51

*Etwas ruhiger*  
Умница *p dolce*

Я зна - ю пти - цу, о - на чи - ста, и, слов - но

5

кость, о - на бе - ла, *pp*

Появление Умницы «загадочно». Она словно из другого мира. «Её наивность – чистая и искренняя, её ум – источник добра и справедливости, её мудрое спокойствие – естественная черта народного мироощущения»

(62, с.235). Своим умом и благородством она контрастирует образу Короля, ее образ претворяет одухотворенно-лирическую сферу оперы: мелодика ее партии мягка и лирична, оркестровка прозрачна: колокольчики, высокие деревянные духовые, арфа, челеста и флажолеты струнных.

Смысловый центр отношений Короля и Умницы – 9 сцена. Король рассержен, он готов прогнать Умницу. Композитор использует пародию на «арию гнева». Подсыпав Королю снотворный напиток, Умница поет колыбельную «Шушушу». Это один из лучших номеров оперы. Ласковая, обволакивающая мелодика песни сопровождается сказочной, тембровой выразительностью ксилофона, фортепиано и струнных.

Король и Умница – два противостоящих друг другу мира, два взгляда на жизнь. Король – человек, равнодушный к справедливости, живущий среди развлечений, но это «голый король» и его спесь побеждена любовью Умницы. В заключительной, 12 сцене, его партия приобретает неожиданную теплоту и лиричность. Музыкальная кульминация – гимн любви в этой сцене. Но ответ Умницы на последнюю реплику Короля («Ты – умнейшая из женщин!») – «Нет! Быть умной и любить не может ни одна из женщин»,– символический вывод сказки: «Король бессилен и смешон, он карикатурен, но в нем живет нечто человеческое, и оно пробуждается благодаря любви» (62, с. 235).

Среди интермедийных сцен бродяг особо выделяются 5-я и 7-я. Эти сцены решены относиться к типу «смешанных» сцен «сказки с музыкой», где разговорные диалоги переходят во вставные «куплеты-зонги». В 7 сцене бродяги пьют вино в королевском погребке и запевают пародийные куплеты, написанные в стиле эстрадных зонгов.

Честность, испугавшись зла,  
В горн к охотнику вползла.  
Он дунул в рог, ее прогнал,  
И слух про честь навек пропал.  
Вера насмерть сражена.  
Юстиция права лишена,  
Доброта в тяжелой нужде,  
Смирение тоже в беде.  
Достоинство втоптанно в прах,  
Терпение лопнуло в сердцах,  
Истина сгинула со света.  
Правды, чести в мире больше нету ( 62, с. 241 ).

В уста пьяниц «вложены» обличительные слова, в которых Орф сатирически выразил отношение к немецкому обществу начала 40-х годов. Мелодический, гармонический и ритмический склад плутовских купле-

тов бродяг нарочито упрощен. Петушиный крик – символ обмана и предательства.

Музыкальный язык оперы связан с фольклором: в партии Умницы ощущаются архаические обрядовые попевки и обороты-заклинания, партия бродяг основана на бытовом городском фольклоре, музыкальный материал произведения опирается на «доступные» первичные жанры и на использование простых форм и выразительных средств.

Карл Орф написал свои лучшие сочинения для театральной сцены. Он создал новый, оригинальный, не оперный, музыкальный театр, где простое соседствует с утонченным, где в неповторимом единстве соединены разные виды искусства.

## ЗАЗЕРКАЛЬЕ

Радикальные новаторские поиски и эксперименты или возвращение к традициям? – один из главных вопросов культуры XX века. На одной чаше весов – экспрессионизм и следовавший за ним авангард, на другой – неоклассицизм. Термин «неоклассицизм» «придумал французский художественный критик Жак Ривьер в 1913 году» (124), даже и не подозревая, как этот термин станет не только практикой, но и «всеобщей композиторской модой», одним из самых крупных стилевых направлений XX века. Стилиевые «потрясения» двух первых десятилетий XX века, когда искусство резко обрывало нити с предшествующей художественной эпохой, в культуре возникает потребность в «отрезвлении» (по образному определению Ферручо Бузони, итальянского пианиста и композитора). Музыка предстала в «зазеркалье» предшествующих эпох и в «зеркале» истории отразилась современность. Композиторы – неоклассики стали «реконструировать» стиль прошлых эпох, соединять старое с новым. Неоклассицизм оказался не быстротечной тенденцией, которыми так пестрит XX век, а достаточно целостным и многоликим явлением. Индивидуальные образцы неоклассического стиля создали французы Морис Равель и композиторы «Шестёрки», итальянцы Отторино Респики и Альфредо Казелла, русский композитор Сергей Прокофьев. Но особую роль в наследии неоклассицизма сыграли Игорь Стравинский и Пауль Хиндемит.

### «Человек тысяча одного стиля»

Самое значительное проявление неоклассицизма в музыке – творчество Игоря Федоровича Стравинского. Композитора совершенно справедливо называют лидером, «классиком неоклассицизма». Хотя интерес к прошлым эпохам возник в европейской музыке задолго до Стравинского, только ему единственному удалось соединить в своём наследии все линии музыкального неоклассицизма XX века. Стравинский называл себя «гражданином мира» и он действительно использует в своем творчестве традиции всех европейских школ. Другое его изречение: «Я выбрал в себя всю историю музыки», – точно определяет еще одну особенность его творчества: композитор затронул все исторические стили – от Средневековья и Возрождения до классицизма и романтизма. Личность Стравинского поистине уникальна еще и в том, что его музыка вобрала в себя практически все ведущие направления и стили своей эпохи: от неофолклоризма «русского периода» до додекафонии позднего творчества.

Стравинский прожил самую долгую жизнь среди европейских композиторов-классиков – он скончался за несколько месяцев до своего 90-



летия. Это определило своеобразие того исторического положения, которое занял Стравинский, начинавший свой путь ещё в годы позднего романтизма, а к концу жизни ставшего свидетелем появления ультрасовременных композиций. Шесть десятилетий продолжался творческий путь Стравинского, в течение которого им было написано около 150 произведений в самых разнообразных музыкальных жанрах.

Творчество Стравинского, подобно четким конструкциям его произведений, симметрично и укладывается в три периода: «русский» (1908–1923, 15 лет), «неоклассицистский» (1923–1953, 30 лет) и «поздний» (серийный) (1953–1968, 15 лет). Как видно, период неоклассицизма – самый продолжительный в творчестве композитора (столько, например, длилась вся творческая жизнь Моцарта и Шопена). Но на своих «реконструируемых старых кораблях» Стравинский совершил гигантское путешествие по странам и временам. Среди образцов музыки прошлого, служивших «стилистическими моделями» для неоклассицизма Стравинского – эпоха барокко («Царь Эдип»), опера времен Моцарта («Похождения повесы»), придворный балет эпохи Людовика XIV (балет «Аполлон Мусагет»), музыка Чайковского (балет «Поцелуй феи»), ранний инструментальный классицизм («Симфония in C»), концерто гротто (концерт для камерного оркестра Дамбартон-Окс, «Базельский концерт»)

Композиторская техника Стравинского разнообразна, но всегда элементы «чужого» оказывались подчиненными собственному стилю композитора. Основополагающим для Стравинского стал *метод адаптации* (от лат. «приспособление»), когда композитор свободно стилизует, преобразует музыку прошлого, сочетая со своим художественным стилем.

«Царь Эдип» – опера-оратория, созданная Игорем Стравинским в 1927 году, стала ярким примером «адаптации» наследия прошлого. Идея написать оперу по мотивам древнегреческого мифа принадлежала самому Стравинскому. Трагедия Софокла была переработана Жаном Кокто и переведена на латинский язык, что очень понравилось Стравинскому, так как, по его мнению, оперные герои благодаря латинскому тексту сравнивались по статусу с древними мифологическими персонажами. «Мне всегда казалось, что для возвышенного жанра необходима особая, а не обыденная речь», – пояснял композитор. По его замыслу, все в «Эдипе» направлено на то, чтобы создать иллюзию древнегреческого театра: действующие лица в греческих масках помещались в специальные ниши, освещаемые в нужные моменты лучами света, и могли лишь двигать головой и руками, напоминая «ожившие статуи».

Поскольку современная Стравинскому публика уже не была настолько образованна, чтобы знать латынь, композитор ввел образ Спикера-

рассказчика, который взял на себя роль «переводчика» на современный язык и «комментатора» смысла событий древнегреческой трагедии.

Главная идея трагедии «Царя Эдипа» Стравинского – поединок Судьбы и Человека, разоблачение преступного царя. Победа судьбы над человеком в древнегреческой мифологии означает восстановление гармонии и миропорядка. Все персонажи наделены скрытыми значениями и смыслами. Царь Эдип – «символ заблудшего в своей гордыне человечества» (35, с. 57). Персонажи, окружающие царя, выступают в роли посланников («стрел») судьбы, они становятся судьями Эдипа. Использование хора различно: он и рассказчик, и «голос судьбы», и участник действия. В опере почти нет сценического действия, сюжет развивается в форме «рассказов» действующих лиц и сольных «выходов» Эдипа – разных реакций на эти рассказы. Образ Эдипа эволюционирует от величия – к душевной катастрофе и трагедии. Но в целом, по признанию композитора, главной целью его было «сосредоточить трагедию не на самом Эдипе и других персонажах, но на роковом развитии, в котором для меня заключен смысл всей пьесы».

Жанр «Царя Эдипа» соединяет в себе черты барочной оратории и оперы-seria XVII века, стилизацию античной трагедии и принципы оперной драматургии XIX века. Соединение разных жанровых признаков является одной из основных признаков неоклассицизма.

Музыка оперы подчеркнуто-тональна, тональная драматургия подчеркивает «трагичность» сюжета и направлена от B-dur к g-moll. Опера состоит из двух действий, в которых шесть частей, которые соответствуют шести диалогическим эпизодам античной трагедии.

Чтобы понять смысл «Царя Эдипа», важно напомнить «мифологическую» предисторию древнегреческой трагедии. Мифы рассказывают, что Аполлон предсказал фиванскому царю Лаю смерть о руки собственного сына, и когда у его жены Иокасты родился мальчик, Лай велел бросить его в горах. Раб, пожалев младенца, отдал его пастуху коринфского царя, тот отнес подкидыша своим хозяевам, царю Полибу и царице Меропе, у которых Эдип и вырос как родной сын, не подозревая о своем истинном происхождении. Уже будучи взрослым, Эдип и сам получил от дельфийского оракула то же самое страшное предупреждение: ему суждено убить отца и, больше того, жениться на собственной матери. Стремясь избежать ужасной судьбы, Эдип отправляется в долгие странствия. Однажды в пылу дорожной ссоры на перекрестке ударом посоха он убил неизвестного путника. То был его родной отец, Лай. Затем он пришел в Фивы и убил терзавшее город чудовище – Сфинкса, за что получил от жителей опустевший трон Лая и заодно руку его вдовы – Иокасты. Так сбылось страшное пророчество: Эдип убил своего отца и женился на своей мате-

ри. Эта история была хорошо известна всей Греции. Именно ее и использовал как предысторию к своей трагедии Софокл. Пьеса начинается с момента, отделенного от описанных выше событий многими годами, в течение которых Эдип спокойно и мудро правил Фивами, пользуясь всеобщим почетом и уважением.

Пролог к опере начинается комментарием Спикера-рассказчика: «Эдип находится во власти сил, с которыми обычно сталкиваются лишь по ту сторону бытия. Эти силы с самого рождения приготовили ему ловушку – вы увидите, как она захлопнется. Фивы в смятении – чума. Хор умоляет Эдипа спасти город. Эдип обещает спасти город от беды».

1 действие начинается диалогом царя и народа. Вводный мужской хор – «погребальная тарантелла»:

«Страшный мор губит нас,  
Вымирает Фивы то чумы.  
Спаси нас, Эдип».

Первоначальные смятенные возгласы хора сменяются то мольбой, то угрожающим полусшепотом, то оцепенением. В оркестре сурово и неумолимо звучит тема судьбы:

52

*p* E - di - pus E - di pus a - dest pe stis kae - dit nos pe - stis E - di pus,

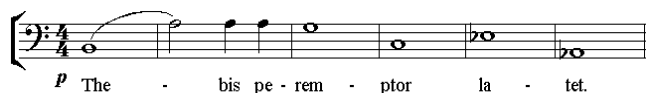
Ответ Эдипа («Я избавлю вас, дети, от чумы») – звучит «дифирамбом» самому себе. Стравинский первое ариозо стилизует под славилиные юбилеи барокко:

53

Li - be - ri, vos li - be - ra - bo.

Второй этап драмы – рассказ Креонта. Спикер поясняет: «Креонт, шурин Эдипа, вернулся от оракула, к которому посылал Эдип. Оракул требует, чтобы было отомщено убийство царя Лайя».

54



Ария Креонта – персонажа-маски, сознательно решена по типу «арии-состояния» оперы-seria XVII века. Тональность C-Dur, фанфарные размашистые ходы по звукам трезвучия показывает «внеличный» характер арии. Креонт возглашает волю божества, акцентирует главную мысль: «Отмщение требует цареубийство». Рассказ сопровождается облигатной трубой («облигатный» – «обязательный» для использования инструмент, что было традицией барочных опер).

Следующий важный этап драмы – эпизод с прорицателем Терезием, которого Эдип просит открыть тайну. Прорицатель уклоняется от правды, щадя Эдипа. Эдип гневается на Тиресию, и тогда тот, оскорбленный, бросает в лицо царю страшные слова. «Ария-состояние» Терезия звучит плавно, благородно, сдержанно, «в библейски-пророческом тоне», но и здесь все направлено к ключевой фразе: «Цареубийца- царь!». Этот приговор звучит как заклинание:

55



Ответ Эдипа показывает стремление сдержаться, но устойчивость его партии нарушается патетическими возгласами, что доказывает нарушение душевного равновесия. Но сдвиг в психологическом состоянии героя прерывается приветственным хором «Gloria» Иокасты – жене Эдипа.

Основная линия сюжета 2 акта оперы – раскрытие тайны убийства на перекрестке, выявление преступника-виновника всех бедствий. Корифеи-простолюдины – Вестник (некогда раб Лая) и Пастух, открывают народу и Эдипу суровую истину. Ключевые фразы «Убийца Лайя-отца! Сын Иокасты и Лайя! Матери Иокасты супруг!» возвещаются Вестником и пастухом унисонной псалмодией на одном тоне и повторяется хором народа.

Эдип в одиночестве перед народом осознает свое невольное преступление. Последний монолог обреченного Эдипа «Преступен я уже тем, что родился» – прекрасная кантилена, основанная на ламентных интонациях и поддерживаемая трезвучиями оркестра.

56



Финал оперы – катастрофическая развязка сюжета. Об этом повествует рассказ спикера, прерываемый зловещими фанфарами. Четыре раза вестник повторяет: «Я видел мертвый лик божественной Иокасты». Между этими возгласами хор рассказывает о подробностях событий: первый эпизод хора показывает страшную картину гибели Иокасты; второй – об отчаянии и самоослеплении Эдипа; третий – проклятия и вопли Эдипа, решение выйти к народу; четвертый эпизод (на материале первого хора оперы) – появление слепого Эдипа. Руки Эдипа беспомощно тянутся в пустоту. От толпы хора отделяется пастух, молча берет его за руку и ведет по лестнице, где в темноте вырисовываются очертания коринфских колонн. Там, где раньше стояли два трона, покоится покрытый черным труп самоубийцы Иокасты. Гибель героя, некогда спасшего народ от Сфинкса, свершилась. Заключительное хоровое *Lamento* прощающего народа – потрясающее своей выразительностью оплакивание Эдипа. В оркестре вновь звучит тема судьбы (g-moll). Заканчивается опера «на постепенном затихании и замирании подобных маятнику движений» (5, с. 265).

По признанию самого композитора, целью его было «сосредоточить трагедию не на самом Эдипе и других персонажах, но на роковом развитии, в котором для меня заключен смысл этой пьесы» (82, с. 179). Но если в осуществлении своей судьбы Эдип не свободен, то в самоосуждении, в выборе кары самому себе – свободен, в этом и заключен основной смысл драмы.

**Балет «Поцелуй феи»** – написан к тридцатипятилетию со дня смерти Чайковского (1928) и построен на темах из произведений Чайковского. В этом произведении Стравинский использует *метод цитирования*.

Либретто, написанное композитором, основано на мотивах сказки Андерсена «Ледяная дева». В постановке балета участвовали балетмейстер Бронислава Нижинская (сестра знаменитого солиста «Русских сезонов») и художник Александр Бенуа. Премьера состоялась в труппе Иды Рубинштейн.

«Поцелуй феи» – «балет- аллегория». Аллегория – это иносказание, изображение идеи посредством образа. Сам композитор так написал в посвящении к балету: «Посвящаю этот балет памяти Петра Ильича Чайковского. Балет имеет аллегорический смысл – ведь муза Чайковского сродни этой фее. Подобно фее, муза отметила Чайковского своим поцелуем, печать которого лежит на всех творениях великого художника».

В балете четыре картины. Сюжет первой картины рисует снежную бурю, во время которой эльфы из свиты Феи похищают ребенка у матери. Фея запечатлевает на лбу ребенка поцелуй. Проходящие мимо крестьяне забирают ребенка с собой.

Стравинский в этом балете отходит от работы с темами, как комбинирование попевок (основной принцип работы с фольклором в «Весне Священной»), а обращается к протяженным мелодиям. В балете совершенно узнаваемы популярные мелодии Чайковского. Композитор использует метод «цитирования», но в новом гармоническом, фактурном, тембровом изложении. Главная тема первой картины – «Колыбельная в бурю», также использованы и интонации баллады Томского из оперы «Пиковая дама» и попевка песни «Зимний вечер». Картина передает атмосферу фантастичности, подчеркнуты «прозрачные» гармонии, изобразительная красочность оркестровки.

Во второй картине показан веселый сельский праздник, на котором танцует Молодой человек (это он был отмечен двадцать лет назад поцелуем Феи) со своей Невестой. Фея под видом цыганки гадает ему и предсказывает большое счастье.

В жанровой картине сельского праздника главенствует тема фортепианной «Юморески», к ней присоединяется колоритный наигрыш «Мужик на гармонике играет» из «Детского альбома» Чайковского (пример 57). Контрастом жанровым темам звучит лирический «Ната-вальс» (пример 58). В «обработке» всех тем композитор очень изобретателен: «Юмореска» заиграла новыми красками в тембре валторны, вальс приобретает пасторальный оттенок

В сцене гадания Феи не используются темы Чайковского, но этот эпизод органично вплетается в стиль картины.



Во второй половине балета Фея ведет Молодого человека на мельницу, где веселится его невеста и уходит, чтобы надеть фату. Появляется Фея в фате, и Молодой человек принимает её за невесту и объясняется ей в любви. Увидев свою ошибку, он пытается освободиться от чар Феи, но его попытки тщетны. Эпизод рисует Молодого человека и Фею на фоне бескрайних просторов небес. Под звуки колыбельной Фея дарит второй поцелуй, на этот раз она целует – в знак поклонения – ступню Молодого человека. Музыка третьей картины – «вариация» на симфонический антракт балета «Спящая красавица», скерцо Третьей симфонии, фортепианного «Ноктюрна» и «Серенады». Последняя картина – «музыкальная поэма» на тему романса «Нет, только тот, кто знал», заканчивается балет «Колыбельной в бурю».

«Симфония псалмов» для смешанного хора и оркестра написана в 1930 году по заказу русского дирижера Сергея Кусевицкого. «Моделью» симфонии стали образцы культовой музыки от Средневековья до XX века. По собственному признанию композитора, при сочинении произведения он стремился отойти от норм романтической симфонии, и, избегая экспрессивности, исключил из состава оркестра скрипки и альты. Состав хора стилизован под звучание церковного хора (мужской и хор мальчиков), оркестровые тембры передают звучание органа и колоколов.

Композитор обратился к текстам псалмов Давида: №№ 38, 39, 150. Выбор текстов отражает образную драматургию симфонии – «от мрака к

свету»: от покаяния (1 часть), через молитву о спасении (2 часть), к величанию Бога (3 часть), что подчеркивает симфоническую логику развития.

Жанр симфонии – собирательный. В партитуре равная роль отведена оркестру и хору, что характерно для мастеров барокко. В целом жанр произведения соединяет черты барочных духовного концерта и концерто-гроссо. Черты концертности переданы через контрастное соотношение партий хора и оркестра, которые вступают в концертное состязание.

Первая часть стилизована в традициях григорианского хорала. Текст псалма Давида отражает сокрушение о содеянном грехе (такие песнопения именовали «покаянными»): «Господи! Не в ярости Твоей обличай меня и не во гневе Твоем наказывай меня, ибо стрелы Твои вонзились в меня, и рука Твоя тяготееет на мне. Нет целого места в плоти моей от гнева Твоего; нет мира в костях моих от грехов моих, ибо беззакония мои превысили голову мою, как тяжелое бремя отяготели на мне, смердят, гноятся раны мои от безумия моего... Не оставь меня, Господи, Боже мой! Не удаляйся от меня; поспеши на помощь мне, Господи, Спаситель мой!» (125).

Партия хора – это суровое песнопение. Интонационной основой унисонного, псалмодичного хорала является секундовая попеvка:

59



Но Стравинский «реконструирует» григорианский хорал в сочетании с современными средствами выразительности: в фигурациях инструментального вступления слышны контуры «тон-полутон», ритмическая ровность и плавность нарушается нерегулярностью ритма сопровождения, гармония включает запрещенные церковным каноном диссонантные созвучия. Часть основана на сопоставлении двух контрастных образов: отрешенного хорала и инструментального ритурнеля моторного характера. Драматургия части разомкнута: последние такты модулируют в параллельный мажор и подготавливают тональность второй части – фуги. Таки образом, 1 часть несет функции барочной прелюдии.

Вторая часть основана на тексте 39 псалма Давида – молитве о спасении: «И ныне чего ожидать мне, Господи? Надежда моя – на Тебя. От всех беззаконий моих избавь меня, не предавай меня на поругание бе-



зумному... Услышь, Господи, молитву мою и внемли воплю моему...» (125).

«Круг образов второй части...связан с музыкальной культурой эпохи Баха и Генделя» (29, с. 256). Стравинский использует приемы баховской полифонии, часть построена в форме двойной фуги: инструментальной и вокальной. Начинается часть экспозициями вначале инструментальной, затем вокальной фуг. Нетрадиционно терцовое соотношение тем фуг:

60 a

*Larghetto* (♩=60)



60 б

Musical score for the vocal entries. It is in 2/4 time, key of B-flat major. The tempo is 'C. mf tranquillo'. The dynamic is 'mf'. The vocal parts enter with the text: 'Ex - pec - tans ex - pec - ta - vi do - mi - num'. The instrumental parts enter with the text: 'et in - ten - dit, in - ten - dit mi - hi. Ex - pex - tans ex - pec - ta - vi do - mi - num'. The score includes slurs and ties for the vocal lines.

Следующая за ними разработка тем приводит к репризе: политональное наложение двух фуг. Музыкальный язык второй части также соединяет черты барочного тематизма с элементами современного ладогармонического языка.

Третья часть («Новая песня») основана на тексте 150 псалма: «Аллилуия. Хвалите Бога во святыне Его, хвалите Его на тверди силы Его. Хвалите Его по могуществу Его, хвалите Его по множеству величия Его. Хвалите Его со звуком трубным, хвалите Его на псалтири и гусях. Хвалите Его с тимпаном и ликами, хвалите Его на струнах и органе. Хвалите Его на звучных кимвалах, хвалите Его на кимвалах громогласных. Все дышащее да хвалит Господа! Аллилуия» (125).

«В финале объединены различные художественные формы выражения религиозного чувства – театрально-декоративная и духовно- созерцательная, свойственная католической и православной культовой традициям» (78, с. 46). Финал – это особая «вариация», на современное про-

чение культовых традиций. Основная часть трехчастной композиции – Allegro – вызывает ассоциации с драматическим псалмом Онеггера «Царь Давид», кода – со «Всенощным бдением» Рахманинова. Allegro – стихия пляса, языческий экстатический танец, напоминающий страницы «Весны священной». Кода – образ духовной сосредоточенности, созерцания, катарсиса, подобное тому, какое занимает «Свете тихий» и «Ныне отпускаеши» во «Всенощном бдении» Рахманинова. Тема претворяет интонации русского знаменного распева, «покачивание» звучание хора и оркестра воссоздает сферу «колокольности».

61

Tempo I ♩ 48  
*tranquillo, cantabile*

Lau - (hau) da - (ha) te - (he) e um in - (hin) tim - pa - no et cho - ro,  
Lau - (hau) da - (ha) te - (he) e um in - (hin) cor - dis et or

**Опера «Похождения повесы»**, написанная в 1951 году, завершила неоклассицистский период творчества Стравинского. «Похождение повесы» – авторская интерпретация вечных сюжетов. В своих «Диалогах» композитор подробно рассказывает о возникновении замысла оперы «из английской жизни». Идея оперы родилась во время случайного посещения Чикагского института искусств в 1947 году, где Стравинский обратил внимание на цикл из 8 гравюр знаменитого английского художника первой половины XVIII века Уильяма Хогарта. В гравюрах прослеживалась определенная сюжетность и «нравственная идея»: они повествовали о судьбе молодого провинциала, неожиданно получившего богатое наследство, но соблазны столицы и сомнительные наслаждения приводят его к катастрофе: промотано состояние, герой гибнет, теряя вначале честь, а потом и разум. Но Стравинский с либреттистом Оденем дополнили сюжет Хогарта мотивом сделки героя с дьяволом. Хорошо известно, что при написании оперы у Стравинского возникла параллель с легендой о Фаусте. Действие оперы происходит в XVIII веке. Главный герой – Том Рейкуэлл – в переводе «Распутник, повеса»; Ник Шедоу – «Ник- черт, дьявол», Шедоу – «Тень»; Энн Трулав – буквально «верная любовь»; содержательница публичного дома выступает под именем доброй сказочницы Матушки Гусыни. Каждый герой становится образом-аллегорией: Том – олицетворение порока, Энн – добродетели, Ник – духа зла.

Восемь гравюр, составляющих цикл, Стравинский увидел «в интерьере эпохи» и решил принять условности времени и места действия, то есть написать «оперу XVIII века», не стремясь специально ее модернизировать и подновлять. Это не означало, однако, что идеалом композитора была музейная достоверность. Как и раньше, он чувствовал себя достаточно свободно в культуре прошлого.

Разрабатывая сценарий, Стравинский в качестве модели взял оперу-буффа («первоначальной «моделью» стала опера Моцарта «Так поступают все»). Опера представляет привычный тип оперы с ариями, речитативами (включая речитативы сессо под аккомпанемент клавесина), хорами и ансамблями. Оттолкнувшись от выбранной композиционной модели, Стравинский стремился создать оперу характеров, но стилизованных в разных вокальных манерах, разных периодов развития оперы.

Опера жанрово многослойна: Стравинский моделирует оперой-буффа, итальянским *bel canto*, австрийским зингшпилем, романтической лирической оперой, современными «мюзик-холльными» ситуациями.

Драматургия оперы строится на воплощении двух сюжетных линий: лирической (любовь Тома и Энн) и событийной (похождения «повесы» Тома).

Лирическая линия решается в традиционном «оперном» ключе. Первая картина оперы передает атмосферу пасторальности, в центре её любовный «дуэт согласия» Тома и Энн. При прощании лирических героев в оркестре подчеркнута роль наигрышей деревянных духовых, пасторальна и тональность A-Dur. В этой картине происходит и завязка сюжетной линии оперы: появление Ника Шедоу, сообщившего о смерти богатого дяди и неожиданном наследстве. Главным сюжетным мотивом, привнесенным в оперу по сравнению с гравюрами, стала фигура Тени – Ника Шедоу, воплощение Дьявола, соблазняющего Тома богатством и мирскими удовольствиями в обмен на его душу. Фаустианская тема искушения и расплаты в опере была сохранена, но воплощена с оттенком иронии. Так, временами Ник комментирует происходящее, отпуская нелестные реплики по адресу своего временного «хозяина», морализирует и поучает. При этом в нем почти отсутствует серьезность, он плут и циник, как и положено черту из старинной нравоучительной истории. В опере используется «прием отстранения» – обращение актеров к зрителям.

62

Ник (обращаясь к публике)

"При - клю че-ни-я по-ве - сы'на-чи-на-ют - ся.  
 The Pro gress of a rake be- gins.

Таким обращением Ника завершается 1 картина.

Сюжетная линия «похождений» строится на иных принципах: здесь на первый план выдвигается игровое начало. Вторая картина – сцена в салоне Матушки Гусыни.

Хор завсегдатаев передает атмосферу фриivolности: реплики мужчин – «Одна идея-скандал затеять» дополняется женскими: «А наш победный вид любого заманит». Легкая «галоппная» танцевальность, простота и «шлягерность» интонаций вызывает ассоциации с жанром оперетты или мюзикла.

63



Многое в опере напоминает стилистику сочинений XVIII века, так речитативы сопровождаются «чинным» клавесином. Но сцена Ника и Тома и Матушки Гусыни строится на смене звучания клавесина и оркестра. «Стараться меньше размышлять, своим желаньям волю дать» – утверждает Том и это начало его «перерождения».

Нравоучительная история о легкомысленном молодом человеке дополнена разными деталями, далеко не всегда возможными в классической опере. В сюжет оперы включена Баба Турчанка, бородатая цирковая артистка «мирового масштаба», на которой женится главный герой Том Рейкуэлл, чтобы доказать окружающим безграничность собственной свободы. Встреча Энн и Тома во второй картине 2 действия – эмоциональная диалогическая сцена (Энн приехала в Лондон, чтобы спасти Тома). Лирической вершиной сцены становится трио Энн, Тома и Бабы Турчанки. В этом ансамбле на первом плане – партии Энн и Тома, решенные в традициях «ансамблей-прощания» итальянских опер, беспокойная речь Бабы контрастирует своими комическими репликами. Завершает 2 картину 2 действия своеобразная пародия на торжественные сцены: экстравагант-

ная Баба Турчанка «с выразительным жестом поворачивается к горожанам, откидывает вуаль и обшаруживает пышную черную бороду».

Как болтливая скандалистка с повадками балованной поп-звезды Баба Турчанка показана и в следующей картине, где она устраивает Тому сцену ревности. Глиссандирующие сползания голоса, скачки на ноны – все это атрибуты «арии-мести». В следующей сцене с фантастической машиной Ник поет песенку в народной манере и рассказывает о чудо-машине, превращающей мусор в хлеб. Том мечтает осчастливить всех людей и поет гимн чудо-машине, Ник же со стороны иронично комментирует поступки Тома: «Всем, кто сидит в театре, объяснить: хозяин потерял весь разум свой, но дело можете иметь со мной!». Так композитор сочетает оперный и игровой план.

Даже в сцене на кладбище (2 картина 3 действия) не исчезает оттенок игрового шутовства. В сущности, у Ника нет настоящей власти, чтобы завладеть душой Тома, и он, как обычно, жульничает, затеяв игру с угадыванием карт. Ставка – душа Тома. Стравинский словно «вырезал» ситуацию из романтической оперы XIX века, это трагическая кульминация оперы, со сгущенной эмоциональной атмосферой и психологическими ситуациями. Действующие лица олицетворяют контрастные образные сферы. Том – страдающий человек, выразительные средства его партии модулируют от интонаций арии-lamento до экспрессионистских возгласов. Состояние безысходности подчеркивает ритм траурного шествия. Сцена игры в карты – самый драматический эпизод, это одновременно надежда на выигрыш и безысходность, ожидание катастрофы. Здесь используется принцип драматургии единовременного контраста, параллельное развитие двух образов в политональности *fis-moll* – *F-dur*. Но и в этой сцене композитор использует приемы условного театра: Шедоу во время дуэта обращается к публике. Игра в карты сопровождается драматургическим эффектом, уже использованном в сцене в салоне Матушки Гусыни – с боем часов. Часы – образ-аллегория, показывающий ограниченность человеческих возможностей. Игре сопутствует внезапно «взбесившийся» клавесин: чинный «моцартовский» инструмент, до того скромно аккомпанировавший речитативам, здесь вдруг начинает солировать, вытеснив оркестровые тембры.

Но только любовь Энн и ее верность помешала дьяволу завладеть душой Тома. Кульминация сцены – голос Энн, спасающий душу Тома. Партия Тома «Любовь пришла меня спасать!» передает состояние душевного подъема и основана на восторженных фанфарных оборотах мажора.

Партия Ника – типичный образец «арии-проклятия»: декламационный стиль, резкие скачки, пунктирный ритм, отрывистые интонации, большая роль оркестра. Дьявол проваливается в преисподнюю.

Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию и фортепиано. Вокальная партия (басовый регистр) имеет следующие тексты:

Го-реть,                      о-пятя го - реть!    Ка - кой по-зор!  
 I burn!                      I burn! I freeze!    In shame I hear

Проигравший Шедоу-Дьявол опускается в могилу, насылая на Тома безумие. Том, проклятый дьяволом, потерял рассудок и вообразил, что он Адонис. Такой герой, конечно, совершенно невозможен в опере XVIII века. В образе Тома Рейкуэлла ощущается богатое наследие психологической оперы новых времен. Морализирующий ансамбль, благопристойно завершающий «Похождения повесы» (точная драматургическая цитата из «Дон Жуана» Моцарта) лишь подчеркивает ироническую двусмысленность этой «веселой драмы» на новый лад. Композитор словно резюмирует – все переживания героев только театр. Однако в «Похождениях повесы» есть важный и глубокий смысловой слой. Мотив сумасшествия, в оперном жанре отнюдь не новый, приобретает в «Повесе» особенный смысл. Энн убаюкивает умирающего возлюбленного детской колыбельной – песенкой про кораблик, плывущий к острову блаженства. «Идиллия» финала «Повесы» перекликается с самым началом оперы – пасторальным дуэтом Тома и Энн, грезящих о счастье наступающей весны. Горечь потерянного рая усугублена мифологической ассоциацией: в помраченном сознании Тома он видит себя и возлюбленную Адонисом и Венерой, и смерть его – не расставанье с жизнью жалкого грешника, а величественная и трогательная кончина Адониса, мифологического героя, которого «так любила Венера». С этими словами Том умирает, лишь в блаженном безумии он обретает свою подлинную, «божественную», сущность. Ибо человек есть образ и подобие Божие.

Опера получилась многослойной – как многослойно любое неоклассическое сочинение Стравинского, особенно для сцены. «Повеса» именно и стал венцом тридцатилетия «неоклассицистского» Стравинского. Конец оказался не менее сенсационным, чем начало.

## В тени прошлых эпох

Творчество немецкого композитора Пауля Хиндемита (1895-1963) – одно из крупнейших достижений музыки XX столетия. Универсализм его личности уникален. Выдающийся композитор, он был также видным музыкально-общественным деятелем, педагогом, публицистом, оставившим интереснейшее литературное наследие. Наряду с этим он пользовался широкой известностью как исполнитель-скрипач, альтист, дирижер, владел множеством музыкальных инструментов, включая старинные. Но универсализм Хиндемита выражался не только в «множественности» его музыкальных профессий. Жизнерадостный, обаятельный и скромный человек, он был мыслителем-гуманистом, пришедшим к созданию собственной философско-этической и музыкально-теоретической концепции. Эта концепция основана на глубоком изучении духовной культуры прошлого, но вместе с тем обращенная к современности.

Формирование Хиндемита как композитора происходило в 20-е годы. Это время напряженной борьбы разных течений, скандальных премьер и острых дискуссий. Хиндемит пробует себя во многих стилях. Он отдал дань экспрессионизму (камерные оперы «Убийца-надежда женщин» и «Святая Сусанна»), неофольклоризму (пьеса «Нуш-Нуши»). Не прошел композитор и мимо урбанизма, особый интерес вызвала опера «Туда и обратно». В сюжете оперы описывается убийство мужем неверной жены в первой половине оперы, а во второй половине события разворачиваются в обратном порядке и музыка с математической точностью идет в ра-ходном движении.

Именно в «ревуших», «бунтарских» годах появляются первые произведения неоклассицистской направленности. В этом ряду особенно выделяется цикл концертов «Камерная музыка» (Kammermusik) – восемь произведений, написанных 1921-1927 годах.

Образцом послужили забытые к началу XX века традиции ансамблево-оркестровой музыки барокко. От важнейшего жанра этой эпохи – концерто гроссо – почерпнуты камерность, концертность и принцип контраста общей массы ансамбля и солирующих инструментов. Во всех «Музыках» взяты разные составы инструментов: «Маленькая камерная музыка» – для пяти духовых, Камерная музыка № 3 – для виолончели и 10-ти солирующих инструментов, № 4 – для скрипки и камерного оркестра, № 5 – для альтя и камерного оркестра, № 6 – для старинного инструмента виолы д'амур и камерного оркестра, № 7 – для органа и камерного оркестра.

Но в отличие от единства стиля концерто гроссо, «Камерная музыка» Хиндемита многообразна по стилевым ориентирам: в ней преломляются

принципы барокко, в каждом произведении отведено место лирике углубленного плана, нашлось место и современным бытовым жанрам.

**Камерная музыка № 2**, для фортепиано и 12-ти солирующих инструментов (Ор. 36 № 1), написана в 1924 году. Концерт состоит из четырех частей:

Очень оживленные восьмые.

Очень медленные восьмые.

Маленькое попури.

Финал.

В первой части Хиндемит отказывается от сонатного аллегро, и заменяет его токкатой (этот принцип сохранен во всех «Камерных музыках»). Его токкаты передают дух совместного музицирования концерто грассо, основанное на «игровых» принципах контрастного сопоставления ансамбля и соло. Интонационная основа первой части – общие формы движения, но, вместе с тем, в ней чувствуется и новая моторность XX столетия. Но если в музыке барокко полифония отходит на второй план, то Хиндемит в этом цикле большое значение придает полифоническим приемам. Фортепианная партия построена на сплошном полифоническом двухголосии. Полифония выдвигается на первый план, подчиняя себе концертную музыкальную ткань всей части. Так строится полифонический эпизод из первой части: импровизация у фортепиано соединена техникой фугато у медных духовых инструментов.

65

Fugato

Hr.

Trp.

Pos.

Klav.

Все концерты написаны для солиста с ансамблем или оркестром, но нет принципиального противопоставления этих двух сфер, так как ансамбль разделен на инициативные группы и солирующие голоса, так же «соревнующимися» друг с другом. По-новому трактует Хиндемит и дух



барочного музицирования. Солист – носитель виртуозности, поэтому часто основной тематический материал поручен не солисту, а другим группам солистов. В «Камерной музыке № 2» каждый из одиннадцати инструментов или группы инструментов выступают в роли солистов, но принцип тутти-соло сохранен.

Вторые части циклов – страницы углубленной, философской лирики. Здесь композитор использует жанровые особенности пассакальи. Хиндемит соединяет принципы полифонии, импровизации и вариационности.

Третья часть в этой «Камерной музыке» – претворение мира гротеска и пародии. Именно к этой части можно применительно выражение музыковеда Б.Асафьева – «камерная музыка улицы». В основе этого «маленького попури» лежат два жанра – марш и вальс. Единственный раз в своих «Музыках» Хиндемит применяет сонатную форму, но применяет ее юмористически: угловатый комичный марш – главная партия, вальс, гротескно пародирующий «душещипательные задержания» – побочная партия. В разработке композитор соединяет темы попури.

Финал возвращает моторику первой части.

Цикл концертов «Камерной музыки» – одна из самых ярких первых попыток в новых музыкальных реалиях XX века возродить приемы старинной музыки. Особенно глубока связь музыки Хиндемита с творчеством Баха, в первую очередь с его полифоническими формами. Полифония для Хиндемита, также как и для Баха, не просто технический приём, а способ мышления. Но как композитор XX века, Хиндемит не только воскрешает, но и развивает старинные полифонические формы, насыщая их новым звуковым материалом, новым содержанием.

**«Ludus tonalis».** Среди произведений Хиндемита 40-х годов особое место занимает сочинение для фортепиано «Игра тональностей» («Ludus tonalis», 1942 г.), посвящённое двухсотлетию цикла прелюдий и фуг Баха «Хорошо темперированный клавир».

Композитор дал циклу подзаголовок «Тональные, контрапунктические и пианистические упражнения». Композитор демонстрирует собственную оригинальную систему тональностей, подобно тому как Бах показал возможности темперированного строя. Хиндемит решал прежде всего технические задачи (опять же по аналогии с Бахом), но по уровню музыкального содержания это произведение относится к лучшим творениям мастера.

Хиндемит предлагает принципиально новую структуру ладотональных связей. В основе ее – идея главенства центрального тона, одного тонального центра, который объединяет не двадцать четыре, а только двенадцать тональностей. При этом каждая тональность включает в себя не

семь, а двенадцать ступеней, поэтому отпадает необходимость в ключевых знаках. Такая тональность вбирает краски всех тональностей, так уничтожается контраст мажора и минора.

Степень тяготения, степень родства каждого из звуков «хроматической» тональности к основному тону регламентируется, по Хиндемиту, акустическими свойствами музыкального звука и образуемой им шкалой обертонов. Путем математических расчетов выводится следующая система расположения всех двенадцати тонов:

66



Ступени тональности располагаются в порядке ослабления родства с основным тоном и удаления от него. Аккордом считается любое созвучие, состоящее не менее чем из трех тонов, причем октавное удвоение не меняет значение аккорда, но лишь усиливает один из звучащих тонов. Утверждая принцип тональной музыки, Хиндемит вместе с тем насыщает фуги обильными хроматизмами, тональными отклонениями, избегает терции в каденциях, чтобы не дать яркую краску мажору и минору.

Тональный план цикла определен 12-тоновым рядом. «Ludus tonalis» – это не только «тональная игра», но и «игра тонов» в каждой из 12-ти тональностей. В каждой фуге своя игра двенадцати звуков – временное их развитие. Каждая пьеса «играет» тональными, ладовыми, ритмическими красками.

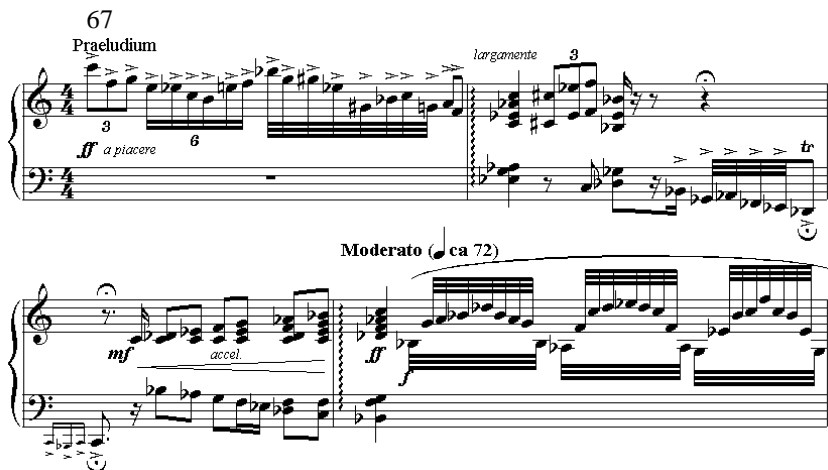
Костяк «Ludus tonalis» составляют 12 фуг: две многотемные, девять однотемных и один канон. Фуги основаны на разнообразных приемах полифонической техники.

Обрамляет цикл прелюдия и постлюдия. Постлюдия является отражением всего последующего развития, итогом развития цикла. Она уникальна: постлюдия есть ракоходная инверсия прелюдии (постлюдию можно сыграть по нотам прелюдии, перевернув ее вверх ногами!).

Между фугами помещены интерлюдии, модулирующие из тональности предыдущей фуги в тональность последующей. Это небольшие пьесы, гамфонно-гармонического склада написанные в жанровой, песенной или танцевальной форме (есть марш и вальс).

Рассмотрим особенности «Ludus tonalis» на начальных пьесах цикла.

Прелюдия «Игры тональностей», подобно баховским, состоит из несколько контрастных разделов. В первом разделе большое место отведено барочному «прелюдированию», импровизационности:



За ним следует лиричное, песенное «безмятежное» ариозо. Заключает прелюдию строгий, торжественный, хоральный эпизод в тональности Fis. Тональный план прелюдии движется из C в Fis как предвосхищение всего последующего плана цикла.

Фуга in C решена в строго-возвышенном, «необаховском» образе.

68



Это строгая и лаконичная тройная fuga, ее почти классическое построение нарушено в экспозиции третьей темы, где первое ее проведение звучит одновременно со второй темой. Интермедия, построенная на элементах второй темы, приводит к заключительному разделу, где все темы проведены в одновременном звучании.

Интерлюдия перед второй фугой контрастирует предыдущим образом своим энергичным, моторным характером.

Фуга in G – характеристична, она вызывает ассоциации с пьесой Рамо «Курица» (53, с. 292):

Это единственная стреттная fuga в цикле, в ней много стреттных на- слоений.



Тема проводится по-разному: первое проведение – двутактное (так она будет звучать почти во всех проведениях), второе – пятитактное (в таком виде она повторится только еще в четвертом проведении). Танцевальность, моторность фуги подчеркнута быстрым темпом и размером (5/8). Хиндемит избегает тонико-доминантовых экспозиций, экспозиция этой фуги проводится по тональностям G-C-D. В конце дано «обобщение»: три раза в басу провозглашается двутактный вариант темы.

Интерлюдия перед третьей фугой – «пасторальная», спокойная в своих крайних разделах, более экспрессивная в середине.

Фуга in F строится на теме медитативного характера. Эта фуга – редчайший пример ракоходной конструкции. Тема представлена в четырех формах – прямом виде, инверсии (в обращении), ракоходе (в обратном движении) и ракоходной инверсии. Но главная особенность фуги – вторая ее половина есть ракоходный вариант первой. Экспозиция трехголосной фуги традиционна, только ответ вступает в терцию. Разработка – стреттное проведение темы с ее ракоходной инверсией. Последующее развитие в точности повторяет первый раздел в ракоходной инверсии. Сравним начальные и заключительные такты фуги (примеры: 70 а, 70 б).

## 70а





Хиндемит сочинял почти во всех музыкальных жанрах. Помимо камерных инструментальных опусов, он написал девять опер, балет, вокальные сочинения.

Но одно из главных его достижений – крупные оркестровые произведения: «Бостонская симфония», симфония in Es, симфония «Гармония мира», «Питтсбургская симфония».

В центре концепций его крупных оркестровых произведений – гуманистические идеалы искусства прошлого.

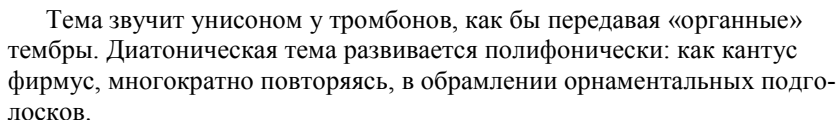
**Симфония «Художник Матис»** – образец «эпико-философского» симфонизма Хиндемита. Программный замысел симфонии связан с его одноименной оперой. Оперу «Художник Матис» Пауль Хиндемит создал в 1935 году. Героем произведения стал выдающийся живописец немецкого Возрождения Матис Нитхардт, известный также под именем Грюневальд, живший в конце XV – начале XVI века. В основу либретто (его написал сам Хиндемит) легло реальное событие из жизни художника – уход от богатого покровителя. В опере Хиндемита Матис уходит, чтобы участвовать в крестьянской войне. Этот шаг становится источником глубокой драмы. Современники увидели в опере злободневный политический манифест, а в отдельных сценах даже конкретный – антифашистский – подтекст на приход гитлеровского правительства (такому восприятию способствовал и личный запрет Гитлером оперы в Германии). Но оперу не стоит столь прямолинейно связывать с политическими событиями. Её идея гораздо глубже, чем простое обличение нацизма. Композитор размышляет о миссии художника в военные и смутные времена. Исследователи точно определили жанр оперы – интеллектуальная драма, на первом плане произведения – диалоги Матиса о смысле жизни художника.

Хиндемит с охотой откликнулся на предложение дирижера В. Фуртвенглера объединить инструментальные фрагменты оперы в симфонический цикл. Так композитор создал на материале оперы одноименную

Три части симфонии носят название известных картин Изенгеймского алтаря (1512-1515) Матиса Нитхардта, композитор использовал три из девяти фресок алтаря. В час праздничной воскресной мессы открывалась створка фрески «Концерт ангелов»: «являлось чудо небесной радости на земле: хор ангелов славил Марию, держащую младенца Христа на руках – небеса изливали потоки света, природа расцветала невиданными цветами, ангелы и херувимы, окруженные чуть брезжащим светом, играли на музыкальных инструментах свои гимны... У подножия алтаря лежало снятое с креста мертвое тело Спасителя перед положением Его во гроб... На обороте створок алтаря находилась картина, пугающая натуральностью бесовских видений – «Искушение святого Антония» (127). В картине Грюневальда изображен поверженный старец Антоний, окруженный страшными чудовищами – дьяволами, злыми духами, желающими ввести его в искушение.

Одна из главных черт неоклассицизма Хиндемита – использование тем-цитат известных символов немецкой национальной культуры. Таких тем в симфонии три: народной духовной песней «Три ангела пели» начинается, секвенцией католического богослужения «Праздник Тела Господня» и «Аллилуйя» заканчивается симфония.

71



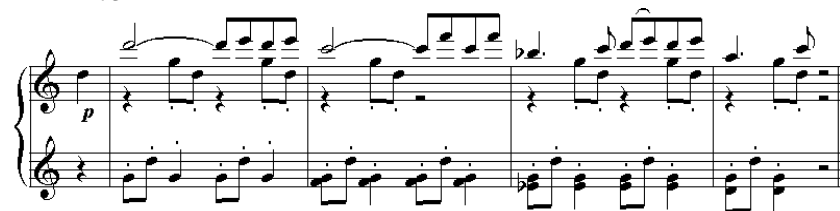
Главная партия – образ деятельности, активности, она ясна и тонально устойчива, с чертами маршевости.

72



Побочная тема также жанровая, но природа ее – лирическая, песенная. Заключительная партия самостоятельна, она «классична», солирующая флейта, трели придают ей игривый характер.

73



Важнейшая особенность произведений Хиндемита – использование исторических форм полифонической техники. В первом разделе разработки «состязаются» темы экспозиции: побочная тема становится темой фуги, а главная – интермедией. Во втором, кульминационном разделе, все темы экспозиции проводятся в контрапункте, «сливаются в сверкающий и вибрирующий поток, в котором “парит” тема ангелов» (53, с. 205). Сжатая реприза-кода еще раз утверждает «гармонию» упорядоченной картины мира, объединение тем в «красочное звуковое целое». «Классическая соната понадобилась Хиндемиту, чтобы показать образы во всей их конкретности и четкой отграниченности, fuga – чтобы, демонстрируя их высшее единство, прийти к многоголосию «небесного гимна» (53, с. 205).

Вторая часть – «Положение во гроб» – скорбное элегическое Адажио, оно носит характер лирического интермеццо. В части использованы чер-

ты барочной стилистики – риторические формулы «креста» и «восхождения». Форма Адажио трехчастная, с ритуально-маршевым, траурным образом в крайних разделах и более открыто-эмоциональной серединой. Подчеркивает «духовный» образ «органные тембры» духовых и «пасскальный» принцип «развертывания» тематического материала.

Третья часть – «Искушение святого Антония» – самая действенная, развернутая и драматическая часть цикла. Фреска Грюневальда «подсказала» «картинный» облик финала: «зло жизни предстает в театрализованном облике дьяволов-искусителей (традиция листовского демонизма)» (53, с. 207). Финал начинается хроматической, экспрессионистски-атональной темой вступления:



Серия «искушений» – темы экспозиции. Главная тема – «искушение скачкой»: «Вскочив на коней, мы скачем к бесам». Соло флейты, «призрачный голос жертвы», подготавливает побочную партию – «клик зла в активном действии», которая доводит до кульминационной фазы. «Перед нами “машина смерти”, которая предвосхитила во многом “военные” симфонии Шостаковича и Онеггера» (53, с. 208). Эпизод в разработке – еще одно искушение – «соблазном», «чувственными наслаждениями», звучит «мягкая, обволакивающая» музыка: романсовые интонации, трели скрипок. Реприза – поворот в драматургической логике части. Хиндемит использует метод «противодвижения» – зеркальную репризу, где материал всех партий излагается в изменении – темы теряют прежнюю наступательность и агрессивность.

Кода утверждает «идею Величия Человеческого Разума», «обретение гармонии». Начинает коду тема вступления, но ритмически увеличенная, в диатоническом облике, она дает основу басса остинато (проводится тринадцать раз)». Смысловый итог развития образов части – ликующее звучание мелодии средневековой секвенции «Праздник Тела Господня» и славильной «Аллилуйи», которая органом гимническим звучанием завершает симфонию.

Отличительная черта музыки Пауля Хиндемита – рациональное совершенство форм и глубина идей. Хиндемит – композитор интеллигент, строивший свои сочинения на философских и духовных размышлениях. Композитор говорил просто и строго: «Есть две вещи, к которым следует стремиться, – профессионально честная музыка и чистая совесть. И о том и о другом я уже позаботился» (114).



## Два истока музыки Вила-Лобоса

Эйтор Вила-Лобос (1887-1959) – бразильский композитор, дирижёр, фольклорист, педагог, музыкально-общественный деятель. «Вила-Лобос останется одной из великих фигур современной ему музыки и величайшей гордостью страны, которая его породила» (9, с. 132). Это мнение испанского виолончелиста и дирижера Пабло Казальса о бразильском композиторе разделяли многие выдающиеся музыканты XX века. Основоположник бразильской национальной музыки, автор симфоний и опер, камерных сочинений и балетов, фольклорист и дирижёр, инициатор учреждения и первый президент Бразильской музыкальной академии, – всем этим далеко не исчерпывается значение Вила-Лобоса в мировой культуре. Его творчество нельзя ограничивать достижением бразильской культуры, его музыка – достояние мировой музыкальной культуры, она обогатила музыку оригинальной мелодикой, ритмикой, новыми звуковыми красками.

Два истока питали музыку Вила-Лобоса. Первый – это бразильский фольклор. В юношеские годы он не обучался профессионально музыке, но свои «университеты» он получил в игре в уличных ансамблях «шоро», в собирании бразильского музыкального фольклора (записал свыше 1000 народных мелодий). Позже он сказал: «Моим учебником гармонии стала карта Бразилии» (61, с. 317). Второй исток его творчества – европейские традиции, которые он впитал в годы пребывания во Франции. Но бразильскую классику Вила Лобос создавал на основе сплава национальных традиций с музыкой прошлых эпох.

Самой известной частью творческого наследия Вила-Лобоса остаются его девять «Бразильских бахиан», созданные в 1930-1945 годах. Цикл написан для различных составов ансамблей и оркестров. «Старинное» и «национальное» питали музыку «Бахиан», что отражено и в названии. «Бразильские» – указывает на национальные истоки произведения. Сюиты – калейдоскоп бразильских песен, танцев и способов их исполнения. Но название – «Бахианы» – вдохновлено творчеством великого немецкого композитора. Вила Лобос обнаружил многочисленные параллели между музыкой Баха и бразильской народной музыкой. Вила Лобос отмечал, что формы Баха «фольклорно универсальны», тематизм некоторых бразильских песен близок к баховским ариозо, танцы – к токкате и жиге. Поэтому он и дает двойное название частям сюиты, один подзаголовок – в традиционной европейской манере – названия музыкальных форм барокко, второй подзаголовок содержит названия бразильской музыки.

Так, в «Бразильской бахиане № 1», созданной в 1930 году, вторая и третья часть названы «прелюдия» и «фуга», но решены они своеобразно. Сюита написана для виолончельного оркестра; как прекрасный виолон-

челист, Вила Лобос использовал все возможности инструмента. Характерно название второй части: Прелюдия. «Модинья» (в переводе – «мелодия»). Это часть как бы соответствует медленным частям баховских концертов с его прекрасными мелодиями. В медленной и томной главной теме «Модиньи» проступают очертания мелодий баховских лирических арий:

75



Но средний раздел более оживленный и жанровый. Особенно эффектно окончание части на «пианиссимо» соло виолончели.

Третья часть также имеет двойное название – Фуга. «Беседа». Композитор соединяет контрапунктическое мастерство в баховском стиле с особенностями музицирования бразильского уличного ансамбля. По словам композитора, эта часть написана в манере известного серейстеро (народный музыкант, создающий и исполняющий сересты-серенады). Четырехголосная фуга – это как беседа четырех музыкантов шоро. Шоро – уличный ансамбль городской народной музыки в Рио-де-Жанейро (напомним, что композитор в молодости был «шораном»). Инструменты как бы оспаривают у друг друга первенство в проведении темы, в своих импровизациях как бы задавая вопросы и отвечая на них. Тема, написанная в стиле известного серейстеро, близка интонационным оборотам и ритму бразильского фольклора:

76



Бразильская бахиана № 5 – самая популярная из цикла «Бахиан». Она состоит из двух частей, первая создана в 1938 году, вторая – в 1945. Написан цикл для сопрано и восьми виолончелей.

Первая часть – Ария («Кантилена»). Она написана на стихи бразильской поэтессы Р.Корреа. Основная тема «Кантилены» органично соединяет народный мелос с характерными признаками мелодики Баха.



Анна Ахматова в своем стихотворении «Слушая пение» так отразила впечатление от этой музыки (на полях автографа она записала – «Вишневская пела бразильскую бахиану»):

Женский голос, как ветер, несется  
 Черным кажется, влажным, ночным,  
 И чего на лету не коснется,  
 Все становится сразу иным.  
 Заливает алмазным сияньем,  
 Где-то что-то на миг серебрит  
 И загадочным одеяньем  
 Небывалых шелков шелестит...

Интродукция сразу вводит в атмосферу гитарного сопровождения серенад. Лирическая мелодия «парит» над контрапунктом пиццикато, переплетение голосов стилизовано в духе Баха. Средний раздел в более оживленном темпе с мелодией в стиле старинных песен. Мастерство оркестровки передает все богатство нюансов ансамбля виолончелистов.

Вторая часть – Танец («Молот») – написана на стихи величайшего бразильского поэта М. Бандейра. Для этого бразильского танца-песни характерен оstinatный ритм и импровизационность. «Молот» «создает представление о любопытном типе песен Северо-Востока Бразилии. Основная мелодия этой части построена на музыкальной версии посвистов и щебетаний некоторых птиц этой области» (9, с. 89).

В своем творчестве композитор тяготел к лирическим образам-состояниям и жанровости. Пятая «Бахиана» основана на контрасте лирико-психологической и красочно-жанровой сфер.

«Бразильские бахианы» своеобразно соединяют «старинное» и «народное». Метод Вила Лобоса – не стилизация музыки прошлого, а его «бразильская» адаптация. Циклы можно отнести к неоклассицизму, «но нигде в “Бахианах” нельзя найти той холодноватой «игры с моделями», которая ощущается в произведениях Стравинского» (61, с. 331).

Вила Лобос использует классическое наследие в открытой эмоциональной манере. «Бахианы» – вершина творчества знаменитого бразильца. Нигде композитор не достигал такой органичности в сплаве различных элементов.

## «НОВЫЙ ФРАНЦУЗСКИЙ ДИНАМИЗМ»

В музыке Франции начала XX века соседствовали различные стили и направления: импрессионизм сосуществовал с традиционализмом в духе прошлого века, вагнеризм – с неоклассицизмом.

Особое место в этом калейдоскопе занимает **Эрик Сати** (1866–1925). Всего лишь один год он учился в консерватории, затем играл на фортепиано в кабачках Монматра. В те времена он познакомился и подружился с Клодом Дебюсси, который был пленен изящными гармониями Сати. В 1898 году Сати переселился с Монматра в предместье Аркей, за что получил прозвище «аркейский отшельник». В 1905 году он решил сменить эстетическую ориентацию и «изгнать из своего творчества импрессионизм». Удивив всех, Сати в 39 лет отправился на учебу в Школа Канторум. Между 1912-1915 годами композитор создал серию фортепианных пьес. Натура Сати причудлива и парадоксальна. Он обожал давать своим сочинениям эксцентрические названия, вроде «Трех пьес в форме груши», «В лошадиной шкуре», «Настоящие вялые прелюдии (для собаки)», любил печатать ноты красной краской и писать к своей музыке абсурдные пояснения, не любил выставлять тактовые черты. Стиль его мышления был столь нов, что многие отказывались воспринимать Сати всерьез. До сих пор одни называют Сати гением, а другие – шарлатаном. Однако особую роль не только в творчестве Сати, но и всей французской музыке, сыграл его балет «Парад».

«Парад» был поставлен «Русским балетом» Дягилева в Париже в 1917 году, в разгар войны. Сценарий составил поэт, драматург и критик Жан Кокто, декорации к балету создал художник Пабло Пикассо. Франсис Пуленк вспоминал: «В «Параде» скандал вызвали не только пишущие машинки. Все было новым – сюжет, музыка, постановка. Те, кто были постоянными посетителями Русского балета до 1914 года, оцепенев, смотрели, как поднимается занавес Пикассо, совершенно для них необычный, открывая кубистские декорации. Это не был откровенно чисто музыкальный скандал "Весны священной" Стравинского. На этот раз все искусства брыкались в своих оглоблях. Некоторым спектакль показался вызовом здравому смыслу. Музыка Сати, такая простая, обыденная, наивно-искусная, подобно картине таможенника Руссо, вызвала скандал своей обыденностью. Впервые – позднее это случалось довольно часто – мюзик-холл заполонил Искусство» (128).

Действие «Парада» происходит на арене цирка и представляет собой серию цирковых номеров. Музыка Сати поразила своей повседневностью, элементами «лёгких» жанров: ритмами джаза и уличных песенок, шумовыми эффектами (автомобильной сирены, стук пишущей машинки

и т. п.). Именно «Парад» Сати «скрывал в себе тот взрывчатый материал, который дал толчок своеобразной цепной реакции, вызвавшей к жизни группу "Шести"» (95, с. 159).

Роль теоретика «нового искусства» взял на себя Жан Кокто, который в 1918 году опубликовал памфлет «Петух и Арлекин». Петух – символ зари, в образе которого воплощен смелый национальный дух Франции, а Арлекин – шут, не придерживающийся твердых этических и эстетических правил. «Довольно облаков, туманностей, аквариумов, ундин и ароматов ночи – нам нужна музыка земная, музыка повседневности» – слова из памфлета декларировали борьбу с импрессионизмом, с вагнеровскими влияниями, с поздним романтизмом. Такое движение получило во Франции название «новый динамизм» – это установка на современные городские образы, ритмы жизни и танцев, ясность, рельефность мелодии, упрощение фактуры. Взрыв интереса к «новому динамизму» пришелся на 20-е годы и ярче всего претворился в творческом содружестве французских композиторов, получивших название «Шестерка».

В содружество вошли Артюр Онеггер (1892–1955), Дариус Мийо (1892–1974), Франсис Пуленк (1899–1963), Луи Дюрей (1888–1979), Жермен Тайфер (1892–1983) и Жорж Орик (1899–1983). Первое упоминание о «Шестерке» появилось в статье музыкального критика Анри Колле «Пять великороссов, шесть французов и Эрик Сати» в 1920 году. Он сравнил «Могучую кучку» русских музыкантов, следовавших «примеру Глинки», и «Шесть французов», которые вернулись «к простоте, способствуют возрождению французской музыки, ибо поняли урок Эрика Сати и последовали умным советам Жана Кокто».

Участники «Шестерки» по-разному воспринимали свое содружество. Пуленк писал, что «понекому у нас сложились также и общие идеи, крепко связавшие нас», Онеггер же уже в 1924 году утверждал: «Наша группа – ассоциация не единомышленников, а друзей, и, «Петух и Арлекин Кокто никогда не был нашим общим знаменем; у нас нет единой эстетики» (87, с. 80). Но тем не менее, в первые годы существования содружества, в творчестве всех её членов наблюдается общность устремлений, и главное – дух отрицания искусства старшего поколения, романтизма и импрессионизма, сделавших, по их мнению, французскую музыку излишне утончённой. Друзьям был свойствен задор, стремление к ниспровержению авторитетов, к эпатажу публики. Образы для собственных произведений члены «Шестёрки» искали в звуковом мире современного города, в новых формах музыки (джаза, кабаре и мюзик-холла), а также в национальных и старинных традициях французской культуры.

Один из главных лозунгов «Шестерки» – приближение музыки к современности, которая воплощена в темпах жизни города. Почвой для

такой музыки «новой простоты» и «повседневности» должен стать слой бытовой музыки. Члены «Шестерки» собирались на веселые сборища по субботам. Мийо так вспоминает: «На этих собраниях, проходивших в атмосфере веселья и безмятежности, определился характер произведений, возникших под влиянием эстетики мюзик-холла» (мюзик-холл – вид эстрадного театра, возникший в Европе в середине XIX века).

Самым же известным произведением такого рода стал балет **«Бык на крыше» Дариюса Мийо** по сценарию Жана Кокто, поставленный в 1920 году. Балет сразу приобрел скандальную репутацию из-за экстравагантности сюжета и включения «музыки улицы». Мийо хотел использовать музыку к популярному кинофильму Чарли Чаплина, но Кокто предложил поставить спектакль. Название балета заимствовано из модной уличной бразильской песенки. Сюжет балета комичен, действие происходит в Америке во времена «сухого закона». Во время налёта полицейских на подпольный бар, владельцы тут же превращают его в кафе-молочную. В балете было много акробатических трюков, поставленных для братьев Фраттеллини. «Бык на крыше» – это остроумная эксцентриада, пантомима-фарс. Музыка основана на эстрадно-танцевальных ритмах; мелодиях латиноамериканского фольклора. Два года Мийо жил в Бразилии, где работал секретарем французского посла – поэта Клоделя. Бразильские впечатления отразились в его творчестве: «В музыке и стремился только, сочиняя «Быка на крыше», создать веселый, невзыскательный дивертисмент в память о бразильских ритмах». Музыка развивается стремительно, как в калейдоскопе, сменяются мелодии песен и танцев. Это темы танго, блюза, самбо, чарльстона и португальской песни фадо, бразильского танца машише, в Америке известного как «ту-степ». Контрастом к стремительной музыке служили движения актеров, как в замедленной съемке кино, это придавало действию характер «сновидения».

Через год, в 1921 году, композиторы «Шестерки» (не участвовал в сочинении только Л. Дюрей) создают совместную балетную партитуру к пьесе Ж. Кокто «Новобрачные на Эйфелевой башне» – забавный и эксцентричный спектакль в духе «Парада» и «Быка на крыше». По сути же, «Новобрачные» стали произведением рубежным: в последующие годы постепенно выявляются различия композиторских почерков каждого из членов «задорной группы». Сати, усматривавший в последующих произведениях некоторых членов содружества предательство его идеалам, уходит от них (он умирает в 1925 г.). Бравата, веселость, эпатаж перестают играть главную роль в творчестве «Шестерки». Уже к концу двадцатых, а особенно в тридцатые годы для большинства из них наступила пора зрелости, серьезности и содержательности творческих задач.

## От «новой деловитости» – к «вечным проблемам»

Уже в годы «расцвета» «Шестерки, их общих творческих устремлений, Артур Онеггер писал: «Меня влечет ни к ярмарке, ни к мюзик-холлу, я люблю совсем другое – камерную и симфоническую музыку во всей ее серьезности и силе» (95, с. 179). Среди членов «Шести» Онеггер занимает особое место: он раньше других завоевал мировое признание. Творчество Онеггера обширно, он написал около 200 произведений и половину их в крупных формах, он возродил французскую ораторию и поднял на мировой уровень французскую симфонию. Однако настоящую международную славу композитору принесло произведение, написанное в духе «новой эстетики» французской культуры начала двадцатых годов, когда в среде музыкальной молодежи родилось увлечение культом машин. Новые темы и образы в дальнейшем получили название **урбанизм** (от лат. urbs-город) или стиля «новой деловитости». Урбанизм отразился в музыке образы техники, моторики ритмов нового века.

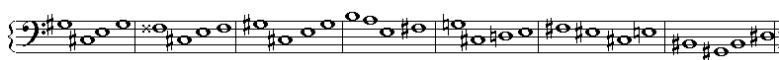
«**Пасифик-231**» (симфоническое движение № 1) – оркестровая пьеса Онеггера – создана в 1923 году. Премьера произведения произвела фурор и принесла композитору славу. «Пасифик-231» – марка самого мощного в те годы локомотива. В предисловии к партитуре Онеггер написал: «Я всегда страстно любил локомотивы. Для меня это живые существа, я всегда любил их, как другие любят женщин и лошадей. В «Пасифике» я не хотел подражать шумам локомотива, а стремился передать музыкальными средствами зрительные впечатления и физическое наслаждение быстрым движением. Сочинение начинается спокойным созерцанием: ровное дыхание машины в состоянии покоя, усиление запуска, постепенное нарастание скорости, и, наконец, – состояние, которым проникнут поезд в 300 тонн, летящий глубокой ночью со скоростью 120 километров в час» (70, с. 60).

Но содержание «Пасифика» нельзя ограничивать только натуралистической изобразительностью. В музыке пьесы нет примитивного звуко-подражания, но в оркестровке есть поразительно точные и остроумные детали, показывающие рёв гудка или стук колёс. «В произведении действительно есть звукоизобразительность, но она служит общей картине гораздо более широкого значения, картине, воспевающей силу человеческого духа и радость покорения мощной стихии» (70, с. 60).

«Я преследовал в «Pacific» чисто абстрактную, в чем-то идеальную цель – создать впечатление математического ускорения темпа, в то время как темп по сути замедляется...». Высказывание композитора довольно точно указывает на главные особенности произведения.

Самая распространенная точка зрения, что «Пасифик» написан в форме вариации на тему хорального типа:

78



Вступление пьесы сонористично, атонально («тема пробуждения машины»). Основной принцип вариаций – комбинации ритма, укорочение длительностей (от целых до шестнадцатых) при замедлении темпа. Каждая вариация – наращивание силы и преодоление покоя, постепенное ускорение движения. Музыкальный язык пьесы современен, основан на жесткой, резкой аккордике, полифоничности оркестровой ткани.

Однако содержание «Пасифика» не ограничено образами движения. Форма пьесы сочетает вариационность с чертами трехчастности. Середина пьесы – это образная антитеза «чистой» механичности первого раздела, музыка приобретает черты «человечности», лиричности, «французской» жанровости. Тема «срединой» вариации тональна, мелодия обыгрывает тоническое трезвучие.

79



Репризный раздел начинается как вариация на тему «пробуждения машины». Развитие построено на нарастании, но смысловая кульминация произведения – проведение темы, полностью преображенной по сравнению с экспозицией. Она звучит как песня-гимн, утверждая возвышение человеческого духа над машиной.

80



Кода «Пасифика» показывает торможение, устанавливается обратное движение – длительности увеличиваются. Локомотив прибывает на станцию «за каких-то сорок секунд, останавливаясь на аккорде весом в несколько тонн».



Но уже в 20-х годах Онеггер создает целый ряд оркестровых и театральных произведений, в которых в полной мере проявилась независимость творческой позиции от эстетики «Шестерки», среди них – оратория «Царь Давид», опера-оратория «Юдифь», опера «Антигона», инструментальные концерты и, наконец, «большая» Первая симфония. Одно из выдающихся достижений Онеггера-композитора – его последующие четыре (со Второй по Пятую) симфонии, созданные в десятилетие 40-х годов.

В европейской музыкальной культуре 10-х и 20-х годов XX века наблюдается явное снижение интереса к «большой симфонии», к концепционному симфонизму. Социально-политические события 30-х и 40-х годов, тема войны пробудили интерес композиторов к проблемному, концепционному симфонизму. Онеггер был единственным в Европе композитором, возродившим симфонию-драму «бетховенско-романтического» типа XIX века. Своими симфониями Онеггер открывает и новую страницу в развитии французского симфонизма, создавая симфонии философского и трагического содержания. «Симфония – это экстракт жизненной драмы» – написал композитор в предисловии ко Второй симфонии. Драматическое и трагическое восприятие «вечных проблем» судьбы личности в мире отличает его Вторую, Третью и Пятую симфонии, лишь Четвертая симфония – светлое пасторальное интермеццо между ними.

В 40-е годы общие тенденции крупнейших мастеров XX века обусловлены трагической темой войны. Онеггер рождает симфонические циклы «военной дилогии» – Вторую и Третью симфонии.

Артюр Онеггер видел капитуляцию Франции в 1940 году, прожил большую часть войны в нейтральной Швейцарии, лишь после окончания оккупации вернулся в Париж. Вторая симфония создана в первые годы гитлеровской оккупации и была завершена в 1941 году.

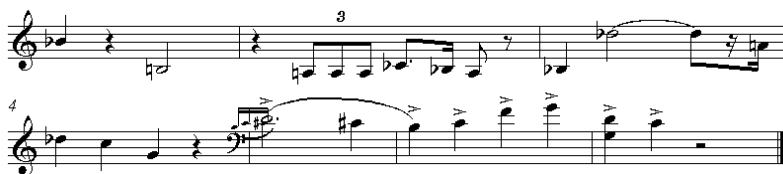
**Симфония № 3 «Литургическая»** создана уже в «атмосфере мира», в 1946 году, но и она посвящена теме «войны и мира», но в философском охвате: «Я хотел в этом произведении символизировать протест современного человека против нашествия варварства, тупости, против страданий, против бюрократической машины, которые штурмуют нас уже столько лет. В своей музыке я хотел изобразить борьбу, которая происходит в сердце человека между покорностью слепым, угнетающим его силам и стремлением к счастью, мирной любви и божественной защите. Моя симфония есть драма, в которой играют (в действительности или символично) три действующих лица: Горе, Счастье и Человек. Это – вечная проблема. Я пытался ее обновить...» (70, с. 139).

Философский замысел объясняет название симфонии ее частей. Названия частей заимствованы из католической мессы и играют роль эпиграфов. В названиях частей – *Dies irae* («День гнева»), *De profundis clavi* («Из бездны взываю»), *Dona nobis pacem* («Даруй нам мир»), – вырисовывается бетховенская идея «от мрака к свету». Гуманист Онеггер верит в победу духа над человеческим варварством. «Литургическая симфония» – вершина конфликтного симфонизма Онеггера, но жанр симфонии-драмы дан в лирико-психологическом аспекте. Симфонию завершает финал-«многоточие» – образ желаемого мира. «Длинной, певучей мелодией я хотел выразить желание страдающего человечества: "Освободи нас от всего этого!" – и прояснить образ страстно ожидаемого мира» (70, с. 151). Такая просветленно- лирическая точка делает концепцию симфонии «разомкнутой». Единство цикла симфонии обусловлено не только сквозной драматургической идеей, но и объединяющими темами, главная из которых – «тема птицы» – образ надежды и веры.

Онеггер с конкретностью раскрывает образное содержание каждой части.

Первая часть – «*Dies irae*» («День гнева») – так описана композитором: «В *Dies irae* я стремился выразить...ужас беспощадно преследуемых поколений народа... День гнева! ...Буря рвет все вокруг, сметает прочь слепо, сгоряча. Только в конце первой части появляется птица...Здесь она не столько поет, сколько плачет». В этой части образ «дня гнева» показан как бы от лица подавленных смятением и ужасом людей. Форма части – сонатная, но решена она своеобразно: сонатное *Allegro* лишь в общих контурах сохраняет традиционные разделы. Так экспозиция основана на противопоставлении психологических образов смятения (главная и побочная партии) и моторно- агрессивных образов угрозы-нашествия (связующая и заключительная партии).

Будущее положение занимает тематизм главной партии – образ смятения и трагического хаоса. На фоне «пульсирующего» фона возникает тема главной партии, основанная на резкой, «экспрессионистской» интервалике, «рваности» мелодической линии, речевой обостренности, «создается впечатление исступленной речи стоящих на краю гибели людей» (70, с. 151). Второй элемент главной партии основан на мотиве-символе *Dies irae*.



Связующая и заключительная партии совсем иного склада. Образ «злой» напористости и наступательности передан через жанрово-маршевый характер. Связующая тема разорвана на короткие отрезки грозными унисонными ходами низких духовых.

82



Побочная партия принадлежит к психологической образности, но она «договаривает» главную партию в более человечном, личностном плане. Выразительная мелодия виолончелей и фаготов «полна невыразимой боли, слышится высказывание героя симфонии, потрясенного виденным» (73, с. 233).

Заключает экспозицию механично-маршевая тема, в которой угадываются контуры темы «марша роботов» из финала симфонии. Краткая, но драматичная разработка построена по волновому принципу и развивает преимущественно тему главной партии. Реприза показывает новое соотношение противостоящих сил. Тема главной партии трансформирована: вместо смятенности и разорванности – черты лиричности и напевности. «Возмужала» и побочная партия за счет интонационной устойчивости. «Контробразы» же потеряли в «силе»: связующая партия упущена, менее агрессивна и заключительная партия. Происходит «перевес сил», и как результат этого – проведение «темы птицы» в коде первой части. Это «мелодия голоса надежды» приобретет в симфонии значение лейттемы. В ясном ля-миноре сумрачно и тревожно звучит пентатонная мелодия, но в последующих частях она трансформируется в светлую «тему птички».

83



Вторая часть – *De profundis clamavi* («Из бездны взываю») – лирико-психологический центр симфонии. Онеггер так отмечает содержание части: «*De profundis clamavi*» полное боли размышление-молитва... В одном месте контрабасы, контрафагот и рояль – самые низкие, мрачные

инструменты – как бы скандируют слова похоронной мессы: «De profundis clamavi, ad te Domine!». В конце этой части я ввел тему птицы – снова является голубь, на этот раз в ясной, отчетливой мелодии... Восточка голубя – это оливковая ветвь, символизирующая посреди великого хаоса обещание мира».

84



Адажио написано в трехчастной форме, где образы возвышенного монологического размышления резко контрастируют с открытым драматизмом средней части. Основная тема части – «лирическая исповедь», подчеркнутая высокими виолончелями и светлой диатоникой Ми-мажора. Основной принцип развития – пассакальный.

Средняя часть – воспоминание о пережитом, она возвращает в мир катастрофических образов первой части. Ведущее значение здесь приобретает второй мотив-символ симфонии – скорбный и трагический «De profundis»:

85



Тема развивается, напоминая картину приближающегося траурного шествия, и приводит к скорбной кульминации перед репризой. Драматизм средней части наложил отпечаток и на репризу – она динамизирована. Но постепенно восстанавливается «душевное равновесие», колорит светлеет и в коде возвращается «тема птицы», но ее флейтовый наигрыш звучит на фоне сумрачного хора темы «De profundis».

Третья часть – Dona nobis pacem («Даруй нам мир») – возвращает к конфликту человеческого и агрессивного. Онеггер рассуждает: «Dona nobis pacem». Несчастье – плохой советчик: заметили ли вы, до какой степени страдающий человек часто зол и глуп? Что может быть глупее и тупоумнее, чем дать волю варварству! В начале третьей части я хотел выразить это выступление коллективной глупости. Я сочинил тяжеловесный марш, для которого изобрел умышленно идиотическую тему, впервые экспонируемую бас-кларнетом: «бух-бух-бух!»... Это марш роботов против цивилизованного человечества, обладающего душой и телом. Это очереди людей, часами простаивающие перед дверьми магазинов в дождь

и снег. Это – бесконечное ожидание выполнения не имеющих значения бюрократических формальностей. Это – ненужные и мучительные ограничения. Это – расправа зверей с духовными ценностями. Неуклюжий марш шествует дальше... Тогда в рядах жертв просыпается чувство возмущения... Внезапно раздается и трижды повторяется бесконечный крик из угнетенных сердец: «Dona nobis pacem!»... Длинной, певучей мелодией я хотел выразить желание страдающего человечества: «Освободи нас от всего этого!» – и прояснить образ страстно ожидаемого мира... Облака рассеиваются, и в блеске восходящего солнца в последний раз поет птица. Таким образом, птица парит над симфонией, как голубь мира – над бесконечностью моря».

Форма финала сочетает черты сонатности и рондо. Рефрен – «марш роботов» – тупой и бездушный, с постепенным приближением (динамика, повышение регистра, прибавление инструментов), становящийся все более агрессивным.

86



Противостоит механичности страшного марша темы главной и побочной партий. Главная партия – «образ подневолья», духовного гнета – страстный протест против варварства. Это широко развитая, напевная мелодия в натуральном ля-миноре с пониженными ступенями.

87



Солирующая валторна, а затем виолончели ведут мелодию побочной партии. Экспрессивное, героико-лирическое звучание побочной становится символом преодоления. Так экспозиция – показ столкновения образов «злого» нашествия и страдания-протеста. На противостоянии этих же тем строится разработка-реприза, в которой выделены три раздела-волны. В крайних разделах – неумолимый рост «марша роботов», им контрастен «мир человеческого». Разрушительное начало оказывается сильнее и приводит к кульминации – катастрофе, где трижды сопоставляются тематизм «марша роботов» и третьей темы-символа симфонии – «Dona nobis pacem». Но композитор-гуманист прибегает к неожиданному

решению – он не закрепляет трагическую кульминацию, а «снимает» конфликт. Завершает симфонию лирическая кода – Адажио. Начинает коду светлый хорал на материале медленной части, ему контрастен преобразованный «призрачный» «марш роботов», символизируя картину «вечного противостояния в мире добра и зла». Но окончание симфонии утверждает светлое начало: то одновременно, то поочередно звучат «тема птицы», лирические интонации второй части, трансформированная в просветленную образность «*De profundis*». Нечеловеческий ужас, унижение и страдание заняли почти всю симфонию, и будто по воле Божьей, и обернулись миром и просветлением. Высказывание Онеггера – «если поет птица, то стоит жить», – это символ надежды, веры людей в жизнь без войн и насилия в одной из волнующих музыкальных повестей XX века – его Третьей симфонии.

Сороковые годы – кульминационный период развития проблемной драматической симфонии, что связано в первую очередь с военными катаклизмами. Но два композитора создали лучшие «военные симфонии» – Артур Онеггер и Дмитрий Шостакович. Третьей симфонии Онеггера особенно близка Восьмая симфония Шостаковича. Их объединяет абстрактно-гуманистическая идея, общее в показе сил зла и насилия: зло – это не только внешняя сила, но и одна из темных сторон человеческого «я», человека-зверя, человека-робота. Много общего в ярко-жанровой природе маршевых тем, мелодическом начале психологических тем, использовании жанра пассакальи.

## **От пасторали – к человеческой драме**

Для другого члена «Шестерки» – Франсиса Пуленка – определяющими чертами творчества стали ясность, чисто французская легкость и лиричность. Мелодическое дарование композитора настолько ярко, что за ним закрепилось звание «французского Шуберта». Творческая биография Пуленка многогранна. В годы «расцвета» «Шести» он не обошел модные идеи мюзик-холла и урбанизма, но в последующие годы композитор создает интересные неоклассицистские опусы.

Ни одна музыкальная школа Европы в течение трех столетий не была так «озабочена» сохранением национальных традиций, как французская. «Для французов прошлое не есть нечто замкнутое в себе, далекое, чуждое. То, что прошло, продолжает жить, постоянно ощущается» (20, с. 93). И в творчестве композиторов «Шестерки» одним из краеугольных принципов стало возрождение наследия своей национальной культуры. Возрождалась к новой жизни не только сама музыка, но и способы её исполнения. Появилось понятие аутентичное (от греч. «аутентикос» «подлин-

ный») исполнение. Артисты стремились сыграть «старую» музыку на инструментах соответствующей эпохи.

**«Сельский концерт».** Идея этого произведения родилась в рамках тенденций неоклассицизма. Пуленк обратился к традиции раннеклассической клавесинной французской музыки. В 1926 году польская клавесинистка Ванда Ландовска попросила Пуленка написать для нее концерт. Он решил написать «сельский концерт», напоминающий о лесе вблизи Сен-Лё-ла-Форе, в котором совершали прогулки Руссо и Дидро. Концерт написан для клавесина с оркестром, впоследствии композитор создал его фортепианный вариант.

Концерт – яркое претворение неоклассической стилиевой тенденции европейской музыки конца 20-х годов, он стилизован под музыку французских клавесинистов XVIII века. Но это «стилизация нового типа», где применен принцип «адаптации», свободного сочетания черт классического стиля с современными приемами письма.

Композиция концерта «классична» и строится на контрасте трех частей: быстро, медленно, быстро.

«Чинное», размеренное вступление, вводит в «сельский» колорит концерта, оно совсем в гайдновском духе контрастирует с задорным и радостным характером главной темы первой части:

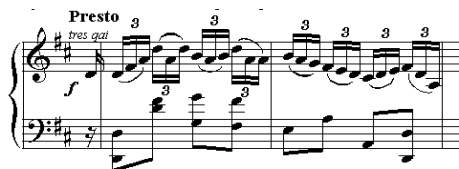


В развитии этой темы показано все мастерство композитора, раскрытие в вариантных преобразованиях и деталях инструментовки разных граней образа. Калейдоскоп тем первой части концерта передают мастерство Пуленка: архаика французской народной песенности, куски наивно-воинственной «трубной» музыки, пасторальность, «птичья» изобразительность.

Вторая часть – «в ритме сицилианы», которая предполагает спокойное, плавное движение. Сицилиана начинается оркестровой песенной темой редкой красоты. Изящество, «галантность» основной темы части – все говорит о стилизации французской пасторальной лирики. Образный контраст среднего раздела (драматический монолог фортепиано, переключки с духовыми, сумрачность) – это только тень, набежавшая на общее безоблачное светлое настроение всей части. Неисчерпаема мелодическая изобретательность Пуленка, недаром Равель проницательно отметил выдающийся мелодический дар композитора: «Пуленк хорош еще тем, что он сам придумывает народные мелодии».

Третья часть – наибольшее приближение к духу клавесинной музыки XVIII века. Виртуозный, блестящий финал начинается с соло солиста.

89



Финал написан в подчеркнуто жанровом стиле, темы классического характера получают очень изобретательное развитие. Но в концерте присутствует и авторская ирония, «разбросанные там и тут изящные пикантности, обостряющие знакомые и простые гармонические обороты, придают ему современный характер» (95, с. 269).

В увлекательном финале под кажущейся простотой музыки скрыто большое мастерство, немало гармонических находок, непосредственность мелодического дара и искусное сочетание разнообразных приемов. Концерт стал ярким образцом французского неоклассицизма, представившим органичное соединение прототипов старинной музыки с языком, жанрами и, главное, мышлением, свойственным музыке XX века.

**«Голос человеческий».** Творчество Пуленка следующих десятилетий – все большее отдаление от эстетических постулатов «Шестерки». В тридцатые годы «произошли какие-то особые значительные события, которые породили в нем жажду взглядываться «в глубь самого себя», а этот углубленный самоанализ нашел свое преломление прежде всего в его вокальной лирике» (87, с. 194). Композитором написано 150 песен. Лучшее произведение военных лет – кантата «Лик человеческий». В последние годы он создает две оперы: оперу-буфф «Грудь Тирезия» (1944) и «Диалоги кармелиток» (1957).



Однако лучшим оперным произведением Пуленка стала музыкальная трагедия по монодраме Ж. Кокто «Голос человеческий», которая в 1959 году прозвучала со сцены «Опера-комик» в исполнении Дениз Дюваль.

В основе этой оперы извечная тема искусства: горе и страдание покинутой женщины. У нее даже нет имени – ее образ собирательный, обобщенный. Она просто Женщина. Вся опера – это 45-минутный разговор с бывшим возлюбленным, который завтра обвенчается с другой.

Опера решена в форме огромного монолога по телефону. Телефон в искусстве XX века – один из символов несчастной любви или разлуки, ведь если влюбленные говорят по телефону, значит, они не рядом. Роль телефона в опере символична, слова из монолога Женщины подтверждает это: «А если б ты не любил меня, то телефон, наверно б, стал ужасным оружием, что насмерть убивает незаметно, без звука выстрела».

Но монолог построен так, что слушатель через слова начинает воображать невидимого собеседника Женщины, который становится как бы действующим лицом оперы, и монолог отчасти воспринимается как диалог. Основная роль в произведении принадлежит певице. Опираясь на традиции французской песенности, Пуленк развивает также принципы музыкального интонирования Дебюсси и вокальной декламационности Мусоргского, влияние которого сказалось и на других сочинениях композитора («Просто невысказано, сколь многим я ему обязан», – писал Пуленк о Мусоргском). Язык вокальной партии выдержан в форме распевного речитатива, но очень эмоционально насыщенного, предполагающего быстрые смены чувств, переходов настроения и переживания («речитативная беседа», по определению Б. Асафьева). Гибкость вокальной партии подчеркивается многообразием интонаций, ритмической изобретательностью. Форма речитатива строится на смене речитативных, полуречитативных и распевных ариозных разделов. Отдавая преимущество партии голоса, Пуленк отводит важную роль оркестру, он – комментатор драмы. Опера пронизана лейтмотивами, проводимыми, за редкими исключениями, в оркестре. Изобразительна роль ксилофона, обыгрывающего телефонные звонки. Музыкальный язык оперы не претендует на радикальное новаторство, он тонален. Пуленк декларировал тезис о неисчерпанных, богатых резервах тональной системы, хотя его опера по своей идее стала духовной наследницей атональной монооперы «Ожидание» Шенберга.

Сцена представляет собой спальню Женщины. На постели распростертое женское тело, на столике телефон. Первый раздел оперы – экспозиция образа Женщины. Вступление – показ «внеличных» тем. Первая тема передает состояние тревоги и нервозности, вторая тема – «отчаяния

и безысходности». Это лейттемы-символы, которые напоминают о себе на грани разделов.

90 а



90 б



Монолог героини передает тончайшие нюансы ее речи. Во время диалога с любимым человеком оркестр проводит лейттемы Женщины, их в опере несколько и они передают разные эмоциональные состояния:

91 а



91 б



91 в



К группе основных тем относится еще две темы, которые можно условно назвать лейттемами любви. Первая тема – аккордовая, с широкими мелодическими ходами, вторая – это тема-воспоминание, она подобна светлому видению прошлого счастья.

*Andante moderato* *mf*

Вспом - ни на - шу про - гул - ку до Вер -  
 Sou - viens - toi du di - man - che de Ver -

*p tres doux*

са : лю, вспом - ни те - ле - грам - му.  
 saï : les et du rnei - ma - ti que.

Во втором разделе монооперы – дальнейшее развитие образа. Одним из ярких эпизодов раздела – вальсовый. «У меня идея заставить её рассказывать про свое отравление под медленный вальс в до-миноре».

*tres intense (очень напряженно)* *p*

Тя-же-ло... По-ни-ма-ю. О, до-ро-гой, за-чем из-ви-нять-ся,  
 Un peu dur... Je com-pre-ns. Oh! mon che - ri ne t'ex-cu-se pas,

*f subito* *tres intense (очень напряженно)*

В этой сцене речитативная декламация вокальной партии предельно мелодизируется и приближается к ариозо. Разговор несколько раз прерывается, но он опять звонит и продолжается монолог Женщины, она обвиняет телефонный шнур вокруг шеи: «Теперь твой голос обнимает меня». Но вот разговор окончен, любимый повесил трубку, но женщина продолжает говорить с пустотой. Эпilog оперы – итог тематического разви-

тия, здесь проходят все основные лейттемы оперы. Одна из важных тем – «в ритме колыбельной», впервые прозвучавшей в «вальсе» второго раздела, но в финале она дополнена отзвуками траурного шествия. Это мелодия, кружащая вокруг близлежащих полутонов, как неотвязчивая мысль о смерти и избавление от страданий.

93



Пуленк назвал «Голос человеческий» лирической трагедией. Можно добавить: это маленькая трагедия больших человеческих чувств, произведение, в котором запечатлено большое человеческое горе. Творчество Пуленка – одно из ярких явлений вокальной музыки, а опера «Голос человеческий» стала одним из лучших достижений оперного искусства XX столетия.

## «БИЗНЕСМЕН, КОТОРЫЙ ПИШЕТ МУЗЫКУ ПО ВОСКРЕСЕНЬЯМ»

Чарльз Айвз (1874–1954), американский композитор, один из ярких новаторов в истории музыки XX века. Его судьба очень необычна. Айвз не считал музыку своей профессией. Проведя лучшие годы на постоянной работе руководителем крупной страховой компании, музыкальным творчеством он занимался вечерами и в выходные дни. Самые известные его произведения были созданы в первые два десятилетия XX века, и результатом многолетнего перенапряжения стала болезнь сердца. С 1929 года, после тяжелой болезни, Айвз отказывается от композиторской деятельности. Композитор, живший в центре Нью-Йорка, был почти безвестен до конца 30-х годов. Лишь в конце жизни композитору была присуждена престижная премия. Настоящее признание заслуг Айвза пришло лишь после его смерти.

Главная отличительная черта большей части музыки Айвза – свобода от правил, предписанных академической традицией. Необычность и новаторство стиля композитора намного опередили свое время, предвосхищали особенности культуры второй половины XX века. Вдруг обнаружили, что в партитурах Айвза воплотилось многое из того, что утвердилось к 60-м годам XX века. В конце 50-х годов Игорь Стравинский в разговоре очень точно определил сущность творчества Айвза: «Политональность; атональность; кластеры; микроинтервалы; статистический метод; техника перемещений; ритмическая пространственность, которая опережает авангард даже сейчас; звучащая порознь, грубо-шуточная, импровизационная музыка – все это открытия Айвза, полвека запатентованные молчанием тогдашнего музыкального мира. Собственно говоря, Айвз принялся закусывать нынешним пирогом до того, как кто-нибудь еще успел сесть к тому же столу. Однако лично для меня эти новшества менее важны, чем новое осознание Америки, которое я открыл в нем» (31, с. 7).

И действительно в своей музыке Айвз воплотил быт и духовный мир Америки. Характерная черта Нового Света – пестрота, многоликость. Айвз в звуках фиксирует реальный мир, как органичный хаос, он открывает новый смысл творчества, совмещая музыкальные и немusикальные традиции, факты искусства и реальности, приметы разных культур. Композитор опробовал в своем творчестве массу новых «техник» – додекафонию, полиритмию, политональность, четвертитоновое письмо, звуковые кластеры, целотоновые последовательности, алеаторику, причем часто – гораздо раньше других композиторов.

«Вопрос, оставшийся без ответа» (1906) – едва ли не самое популярное произведение Чарльза Айвза. К партитуре написан комментарий композитора, в котором автор делает указания исполнителям, касающиеся как передачи содержания, так и тембровой, фонической стороны. В этой небольшой инструментальной пьесе заложен философский и индизказательный смысл. Произведение строится на трех планах драматургии.

Первый план – струнные. Это символ вечности, истина, почерпнутая из Космоса древними кельтскими жрецами-друидами. Чистый фон струнных тянет свой величавый хорал. «Это молчание друидов, которые ничего не видят и ничего не слышат» – отмечает Айвз в программе (79, с. 206).

94

Trumpet in C

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello  
(Contrabasso 8 va)

Труба соло (второй план) – «вечный вопрос», символ тайны бытия, недоступной человеческому разуму.

95

16 actual notes

C Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Композитор комментирует: «Труба интонирует «вечный вопрос существования» каждый раз совершенно одинаково». Тема трубы – микросерия из неповторяющихся звуков.

Третий элемент драматургии – деревянные духовые. «Это образ Человека, точнее – рода людского, ощущающего роковое бессилие перед «вечным вопросом» и оттого впадающего сперва в нервозность, а затем в злобное неистовство» (79, с. 207).

96

Adagio

FL I

FL II

FL III

FL IV

C Трт.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

«Но поиски неведомого ответа», которые ведут флейты, подобно человеческим существам, постепенно активизируются (возрастают темп и сила звука)», – отмечает автор. Этот план, в отличие от статичных струнных и трубы, разворачивается весьма динамично. Игра флейт никак не скоординирована со струнными и происходит как бы поперек, совершенно в ином темпе и движении.

Три плана драматургии разворачиваются параллельно, символизируя три текущих потока времени. Реплики трубы – «вечный вопрос, а невозможные в своей гармонической стройности аккорды струнных – как бы незримый ток времени, оставляющий этот вопрос без ответа. Конфликт зреет постепенно, в конвульсиях свободной атональности, вырывается

наружу и остается неразрешенным, повисает в воздухе. Вопрос остается без ответа.

Но часто в произведениях Чарльза Айвза серьезное сочетается с не-серьезным, «космический» смысл с улыбкой. «Вопрос, оставшийся без ответа» объединяется в один цикл с другой пьесой – «Центральный парк в темноте», и Айвз сопровождает эти пьесы эпиграфом: «Размышление на серьезную тему, или Извечный вопрос, оставшийся без ответа (космический пейзаж) и «Размышление не о серьезном, или «Центральный парк в темноте».

**«Центральный парк в темноте (в старое доброе летнее время)»** (1906). В этой пьесе отражены воспоминания композитора о первых годах пребывания в Нью-Йорке, когда после трудового дня он с друзьями проводил ночи в парке.

Эта пьеса – проведение многих стилевых особенностей музыки XX века, особенно его второй половины. Айвз вводит понятие «театральный оркестр» – мобильный и универсальный небольшой инструментальный состав, нечто среднее между ансамблем и оркестром, способный играть классическую и популярную музыку. Такой состав соединяет разнотембровые инструменты, как бы имитируя звучание провинциального оркестра или ансамбля, где слитность звучания мало кого интересовала (до конца дней слух Чарльза хранил впечатление, полученное в детстве, когда его отец заставил два оркестра, каждый из которых играл свою музыку, маршировать навстречу друг другу). Такой тип инструментовки предвосхитил направления музыки XX века, когда вместо классического ансамбля однородных инструментов стал применяться ансамбль разнотембровых солистов.

«Центральный парк в темноте» – пророчество полистилистики. Эта пьеса – инструментальный театр, где актеры – тембры. Здесь разнообразие инструментовки: струнные, деревянные духовые, труба, тромбон, ударные, два фортепиано – составляют планы «ночной картины», «монтаж» звуков жизни. В тишину темного парка врывается звуки джазовых оркестров, но они удаляются и слушатель опять погружается в темноту парка. Соединяется игра симфонического оркестра и джазового ансамбля, звучащего в отдалении.

Эта пьеса – предвосхищение метода статической сонорики, используемый композиторами с 50-х годов. Суть метода – длительное звучание одного сонора, в котором изменяется высота и тембр отдельных звуков. «Парк в темноте» – пространственная музыка с элементами сонорности, сплетение длительно тянущихся звуков.



Наконец, Айвз во многих своих произведениях предполагал ансамблевую свободу, инициативу музыкантов, что предвосхищает алеаторику.

Поиски композиторов в области сериальной техники Айвз предвосхищал в своей «Сонате на трех листах» для фортепиано и колокольчиков, созданной в 1905 году. Эта соната связана со звуковой символикой – монограммой ВАСН, с которой начинается соната. В финале сонаты, марше, «почти прокофьевскому по своему облику», первая тема (подобие главной партии) основана на 12-ти тоновой серии, но и эта серия выводится из темы ВАСН.

97

Allegro - March Time

Pno.

(A) (C) (H) (B) (транскрипции)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Pno.

(C) (H) (A)

12

Вторая тема, написанная в стиле регтайма, также строится на теме ВАСН. Сочетание монограммы ВАСН с 12-тоновой серией особенно активно будет использоваться в творчестве русских композиторов 60-80-х годов: Шнитке, Губайдулиной, Щедрина, Денисова.

Музыка Айвза запечатлела реальность с почти фотографической точностью. Но это как бы «малое время» айвзовских творений, протекающее с обычной быстротой реальных событий: смена дня и ночи, шума и тишины. Существует и крупный план – «большое время». Каждое событие «малого плана» – лишь отзвук, символ целостности, истинного смысла этих процессов. «Все творчество композитора становится попыткой преодолеть бег времени..., запечатлеть самую сущность, истинность бытия – ту его “сердцевину”, которая по-разному проявляется во всех, даже самых обыденных ситуациях» (3, с. 55).

## ТРИ СТИХИИ МЕССИАНА

Оливье Мессиан (1908-1992), французский композитор, органист, музыкальный теоретик, педагог. Творчество Мессиана представляет самостоятельную, не зависимую ни от каких школ и направлений область современной музыки. Авангардисты считали его «классическим», консерваторы – слишком необычным. Его творчество протянулось от 30-х годов и до самого конца века. Считается, что четверть всей музыки XX века написал он, и ещё четверть – его ученики и последователи. Музыка Мессиана росла и питалась от многих стихий, но есть три главных – и именно они делают её необычной и узнаваемой.

**Стихия первая – католическая вера.** Мессиан был ревностным католиком, человеком, глубоко погружённым в религию; мистиком, мыслителем. Его часто сравнивают с Бахом – потому отчасти, что трудно найти среди композиторов XX века другого, чье творчество было так наполнено мыслями о Боге. Мессиан, как и Бах был блестящим органистом-импровизатором. Каждое произведение Мессиана несёт частицу веры, упования, восхищения гармонией Вселенной. Религиозные идеи Мессиана нашли отражение в девятичастном цикле «Рождество Христово» (9 медитаций для органа), фортепьянном цикле «Двадцать взглядов на младенца Иисуса», оркестрово-хоровом сочинении «Три маленькие литургии божественного присутствия».

В число лучших духовных произведений Мессиана входит восьмичастный **«Квартет на конец времени»** (1940-1941) для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано. В 1940 году композитор был мобилизован в армию, попал в плен, и после неудачной попытки бежать попал в немецкий лагерь для военнопленных. Мессиан нашел силы противостоять кошмарам лагеря музыкой, достал нотную бумагу и стал писать квартет. Премьера квартета «На конец времени» состоялась в 1941 году силами пленных музыкантов, с трудом раздобывших плохонькие инструменты.

Автор обратился к теме Апокалипсиса – последней книги Нового Завета, повествующей о втором пришествии Христа и «конце света». Согласно традиции, речь должна была идти, прежде всего, о суде Христа над душами умерших. Но Мессиан, отдав дань драматическим образам Страшного суда, сосредоточивается на идее вечного торжества Христа и полного обновления природы человека. По признанию автора, квартет был вдохновлен цитатой из Апокалипсиса: «И увидел я ангела, полного сил, спускающегося с неба и одетого в облако с радугой на голове. И лицо его было как солнце, а ноги его были как огненные колонны. Он поставил правую ногу на море и левую на землю, поднял руку и обратился

к тому, кто живет во веки веков и сказал: не будет больше Времени, но при звуках трубы седьмого ангела тайна Божия свершиться» (гл.105, 6).

Квартет состоит из восьми частей.

В I части Квартета, названной «Литургия кристалла», солируют птицы, но это и «гармоническое молчание небес», «астрономическое время», далекое от земных измерений. Мессиян применяет необычную технику «витража»: несинхронные повторности мелодических и ритмических комбинаций, колористического звучания аккордов (как кристалл, сверкающий различными гранями).

98

Bien modere, en poudrolement harmonieux ( 54 environ)

Violin (comme un oiseau)

Clarinet in Bb p *espressif*

Violoncello ppp (vibrato)

Piano pp *legato (tres enveloppe de pedale)*

Vln (comme un oiseau)

Cl. ppp (*sur flute, vers la poitrine*)

II часть – «Вокализ ангела...». – строится на контрасте тем. Обрамляет «вокализ» ангела образность «конца времени»: короткая, но резкая и решительная, ритмически заостренная тема. Сам композитор так описал «вокализ» ангела, составляющий основной материал части: «в тихом каскаде оранжево-голубых аккордов, окружающих своим отдаленным перезвоном мелопею» (мелодический речитатив) (22, с. 72 ).

Время в этой части – нематериальное, бесплотное: без начала и конца. Именно эту часть композитор построил на конфликте «двух времен»: «страшного конца» и «вечного времени». И именно этими страницами композитор убеждает, что несмотря ни на какие «концы времени» не по-

меркнут духовные ценности и стремления человека к «откровениям» человеческого духа.

99

2 **Presque lent, impalpable, lointain** ( = 50)

*Sourdine*

Vln *pp* *Sourdine*

Vc. *pp*

*PPP (gouttes d'eau arc-en-ciel)*

*Rd. Rd. Rd. Rd. Rd.*

*Rd. Rd. Rd. \**

Однажды Мессиан заметил, что название Квартета имеет второй смысл – конец «музыкального времени, основанного на мерной ритмической пульсации классической музыки» (22, с. 75). В VI части квартета – «Танец ярости для семи труб», «конец времени» Мессиан воссоздает через метод «разрушения музыкального метра». «Четыре инструмента в унисон изображают гонги и трубы (шесть первых труб Апокалипсиса, за которыми следуют различные катастрофы)». Смысловая выразительность дана через ритмические модификации мелодии-монодии. В этом своеобразном «ритмическом этюде» нашла свое воплощение теория ритма, изложенная Мессианом в работе «Техника моего музыкального языка», к работе над которой он приступил после освобождения из лагеря.

Здесь отсутствует метр, он заменен «абсолютно свободными, независимыми ритмическими фразами». Здесь господствует техника дополнительных длительностей (короткая длительность, добавленная к определенному ритму «в виде отдельной ноты, либо паузы, либо в виде удлинения одной из нот точкой»; техника «увеличенных и уменьшенных ритмов, ритмических педалей» и т.д.).

100

Decide, bigoureux, granitique, un peu vif ( = 176)

(+V-no + Cl)

Piano *ff* (non legato, mortele)

(+Vc)

(+V-no + Cl)

(+Vc)

Кульминация драматической образности, связанная с «концом времени», показана в VII части, названной «Хаос радуг для Ангела, возвещающего конец времени». Эта часть – редкий пример в творчестве композитора, когда развитие тематического материала проведено традиционными принципами. Сам композитор называет форму произведения «вариациями на первую тему, разделенными развитием второй», но «здесь явственно проступают черты рондо-сонаты» (22, с. 76). Эта часть – драматическое противопоставление темы «Радуги» (первая тема) и раздела, где последовательно излагаются резкая тема из «Вокализа ангела» и интонационные элементы «Танца ярости».

101

Reveur, presque lent (♩ 50 env.)

Vc. *f* *expressif*

P. *p*

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Но «Квартет на конец времени» не заканчивается «концом времени». Последняя часть (VIII) названа «Хвала бессмертию Иисуса». Она решена в характере медитации и отстраняет слушателя от драматических коллизий квартета. В выразительной арии скрипки, поддержанной аккомпанементом фортепиано, музыка растворяется, уходя в «неземные выси» вы-

соких регистров инструментов. По авторскому представлению – это «вознесение человека к Богу, дитя Божьему к Отцу, к обожествленному творению» (22, с.78).

«Двадцать взглядов на младенца Иисуса», известный фортепианный цикл композитора, создан в 1944 году и завершает долгий период творчества Мессиана, названный «религиозным».

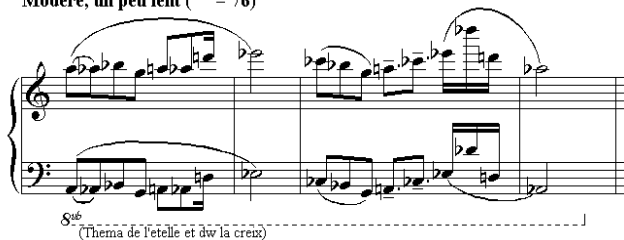
Мессиаан создает собственный пианистический стиль, на который во многом повлияла неизменная исполнительница всех его произведений знаменитая пианистка Ивонн Лорио (жена композитора).

«Двадцать взглядов» – сюита из 20 пьес, объединенная сюжетом рождения Иисуса. Вся колоссальная, более чем двухчасовая композиция сюиты, строится на «циклических темах» (в предисловии Мессиаан сам определяет темы цикла). Две начальные пьесы «Взгляд» являются смысловой и тематической экспозицией произведения. В названии большинства пьес цикла подчеркивается слово «Взгляд» (французское regard). Термин «regard» равнозначен медитации – состоянию размышления, созерцания, глубокой сосредоточенности на религиозных образах. Для номеров «Двадцать взглядов» характерна длительная экспозиционность, медленные темпы, переживание длительного одного эмоционального состояния.

Первая «циклическая тема» – «тема Бога» – экспонируется в начальной пьесе цикла «Взгляд Отца».

102

Modere, un peu lent ( = 76)



Медленный темп, статика темы хорального склада соответствует символу вечности Бога.

Во второй пьесе – «Взгляд звезды», проводится вторая циклическая тема – «тема Звезды и Креста». Эта тема символизирует звезду, отметившую рождение Мессии, и крест, на котором он умрет. Монодия – изломанная мелодическая линия, спотыкающийся ритм символизируют начало и конец жизненного пути. Мессиаан очень любил монодию, он «писал

ею, как универсальным голосом природы – ведь именно так поют люди и именно так говорят птицы...».

**Стихия вторая – звуки природы.** Мессиа́н очень любил птиц, любил страстно и знал о них всё, потому что почитал их первыми и лучшими музыкантами на Земле. Он различал на слух пение сотен пернатых из самых разных уголков планеты. Он знал точно, кому принадлежит та или иная рулада, пытался понять эти отличия и найти в них какой-то смысл. Птицы для Мессиа́на – человека, настроенного мистически, и к тому же глубоко религиозного – «служители нематериального». «Птичья» тема – традиционная для французской музыки (от Жанекена (16 век) до Равеля). Но Оливье Мессиа́н был увлечен этой идеей больше всех. Более 40 лет он бродил по лесам различных стран, записывая голоса птиц. Он даже изобретал различные способы записи «птичьей музыки» на нотную систему. Так появились семь тетрадей его «Каталога птиц» (для фортепиано), «Пробуждение птиц» (для фортепиано с оркестром).

**«Экзотические птицы» (1956)** – произведение для фортепиано соло, малого духового оркестра, ксилофона, колокольчиков и ударных. В произведении собраны птичьи голоса со всего мира. В произведении имеется определенная программа, но она формальна: в ней последовательно указывается появление птиц и обращается внимание на инструментальное решение тембра птицы: Интродукция. Каденция фортепиано (индийская майна и лесной дрозд). Интерлюдия четырех птиц (малайская листовка, балтиморский трупал, китайский лиотрикс и балтиморский пересмешник) у деревянных духовых, колокольчиков и ксилофона. Короткая каденция фортепиано (кардинал). Продолжение интерлюдии четырех птиц (деревянные духовые). Третья каденция фортепиано (кардинал) и т.д.

Всего в произведении 13 разделов, скрепляющая функция доверена солирующему фортепиано с пятью каденциями.

Контрастность создается портретными характеристиками птиц. Драматургия произведения строится на соревновании их тем, полифонии контрапунктов, в своеобразной борьбе за первенство. Оркестровая фактура строится на различных полифонических комбинациях партий. Такая композиционная техника основана на принципе повторности элементов музыкальной ткани, вариантности, комбинаторике (перестановок-соединений, которые можно составить из элементов, меняя всеми возможными способами их порядок).

В «Экзотических птицах» Мессиа́н стремился «сплести» две любимые образные сферы – птичье пение и экзотику.

**Стихия третья – экзотика.** Интерес к экзотике – также истинно французская традиция. Одним из первых европейских композиторов, обратившихся к восточной тематике, был Ж. Ф. Рамо в 18 веке; после же Всемирной выставки в Париже (1889), на которой впервые прозвучала азиатская и африканская музыка в «подлиннике», наблюдается всеобщий интерес к неевропейским, экзотическим культурам в творчестве композиторов рубежа и первой половины XX века.

Главную роль в «восточном» увлечении Мессиана сыграл его «духовный учитель» – Клод Дебюсси (недаром, известно выражение – «Мессиан – Дебюсси XX века»). Тяготение к «ориентализму», т.е. использованию мотивов и стилистических приемов восточного искусства, характерно для творчества композитора второй половины 40-х годов.

«**Турангалила-симфония**» (1948) входит в названный композитором «Триптих о Тристане» (туда входит также «Ярави, песнь любви и смерти» и «Пять песен- припевов»). «Турангалилу» можно охарактеризовать одним определением, – говорит автор. – Это – “Тристан и Изольда”. Но в индийском варианте» (22,с.137). Мессиан так трактует философскую основу произведения: «Лила означает буквально – игра, но игра в смысле божественного воздействия на космос, игра творения, игра разрушения и восстановления, игра жизни и смерти; лила означает также любовь. Туранга – это бегущее время, бегущее как галоп коня, это текучее время, текучее как песчинки в песочных часах; туранга – это движение и ритм. Турангалила означает одновременно: песнь любви, гимн радости, времени, движению, ритму, жизни и смерти» (22, с.148). «Турангалила» – монументальное десятичастное произведение для оркестра, солирующих фортепиано и волн Мартено (электрический музыкальный инструмент с клавиатурой фортепьянного типа, воспроизводящий только одноголосные мелодии (назван по имени изобретателя). В комментариях к «Турангалиле» Мессиан называет 4 «циклические темы», концентрирующие тематизм симфонии. Две из них изложены в Интродукции «Турангалилы».

103

Открывает интродукцию небольшое драматическое вступление. Первая тема – «тема статуи», излагаемая на фортиссимо тромбонами и низкими духовыми, обладает «тяжелой, устрашающей грубостью, свойственной древним мексиканским изваяниям, ужасающим и фатальным» (22, с. 150).





Вторая тема – «тема цветка». На пианиссимо у кларнетов звучит лирическая тема, подобно «двум встретившимся взглядам». Это «нежная орхидея, красный гладиолус, гибкий выюнок...» (22, с. 150).

104



Каденция фортепиано подводит к самому драматическому разделу интродукции – центральному «блоку». Здесь используется особая техника оркестрового письма, характерная для стиля композитора. Оркестровка Мессиана отличается от европейской музыкальной традиции и производит экзотическое впечатление. Поражает красочность симфонизма композитора, экзотические соло, необычные инструменты (волны Мартено), нетрадиционные распределения функций инструментов, необычные смешения тембров, сонористические тутти.

Три стихии – религия, пантеизм и экзотика – три сферы образного мира Мессиана. В разные периоды его творчества каждая из них выходила на первый план. Талантливый это был человек – черпавший себя из трех стихий. Но это только для нас стихий три. Для него существовала лишь одна. Единый океан прекрасного и совершенного, океан звуков, идей, движений души, который окружал его со всех сторон и из которого он пел, сколько успевал.

## «ПЕРЕДОВОЙ ОТРЯД» ИЛИ «НИКАКИХ НЕО!»

**Авангард** – в переводе с французского – «передовой отряд». Этим словом принято именовать такие направления в искусстве, представители которых, используют новые («передовые») технические приемы и средства организации музыки, радикально отличающиеся от традиционных, общепринятых в искусстве законов. В начале 50-х годов один из ярких композиторов-авангардистов Карлхайнц Штокхаузен изрек: «Наш собственный мир, наш собственный язык, наша собственная грамматика: никаких НЕО...!» (104).

«Взрыв» – это слово часто употребляются по отношению к музыке XX века, и в первую очередь, к авангарду: «сломались» сами основы музыкальных традиций, все представления о ладе и гармонии, мелодике, музыкальной форме. В авангардном «взрыве» было две волны: Авангард-I («межвоенный – «10-е-30-е годы») и Авангард-II («послевоенный» – 40-е – 60-е годы). Традиции двух волн «авангардов» продолжились в «поставангарде» последних десятилетий XX века.

Основная новация **Авангарда-I** – *новая модель «тональности* («атональность»), когда мелодия, музыка базируется не на привычной диатонической гамме. Вместо ее 7 ступеней (до-ре-ми-фа-оль-ля-си) ступеней теперь оказывается 12. Отсюда совершенно *новое ощущение музыкального лада*» (104). Это был разрыв со всей предыдущей историей музыки. Двенадцатитоновая техника использовались многими композиторами, среди них: австрийские композиторы Арнольд Шенберг и Йозеф Хауэр, русские авангардисты Н. Рославец, Е. Голышев. Но в полной мере новую систему звуковой организации, возникшую в процессе развития атональной музыки, теоретически разработал Арнольд Шенберг. Метод двенадцатитоновой композиции получил название **додекафония** (от греч. «двенадцатизвучие»), сам Шёнберг называл свой метод «композицией на основе двенадцати соотнесенных лишь между собой тонов». В основе музыкального произведения лежит последовательность из двенадцати звуков, названной серией (от франц. *serie*-«ряд»), отсюда второе название метода – «серийная техника».

Еще одна новация Авангарда-I – **микрохроматика**, то есть звуковой системы, где в гамме не 12 звукоступеней, а вдвое больше – 24. Идея микрохроматики принадлежит итальянскому композитору Феруччо Бузони (1866-1924) Бузони пишет: «Вся наша система тонов, строев и тональностей, во всей её совокупности, есть лишь частица части того разложенного луча, что исходит солнце «Музыка» на небе «вечной гармонии». Для Бузони эта «вечная гармония» есть не что иное, как «сплош-

ной» звукоряд, а если быть точнее, то ультрохроматика (микроинтервалика), т.е. возможность использования в музыке интервалов, меньших, чем полутон: трети тонов, четверти тонов и.д.» (130). Одним из первых микрохроматику использовал в своем творчестве Чарльз Айвз. Русский эмигрант И. А. Вышнеградский, приехавший в Париж в 1920 году, еще в России создал свой первый проект четвертитоновой клавиатуры и четвертитоновой записи (особые знаки), а в 1918 написал пьесы для двух фортепиано, настроенных в 1/4 тона относительно друг друга. Чешский композитор Алоис Хаба (1893-1973) еще в 1917 сочинил Сюиту для смычковых инструментов, где использовал 1/4-тоны; его опера «Мать» (1929 г.) полностью написана в четвертоновой системе. Мексиканец Хулиан Каррильо с середины 20-х годов стал вводить в свои партитуры микрохроматические интервалы.

**Авангард-II** – явление большего размаха и обилия течений, радикально изменивших устоявшиеся нормы опус-музыки.

В числе главных представителей Авангарда-II – француз Пьер Булез, немец Карлхайнц Штокхаузен, итальянцы Луиджи Нони и Лючано Беррио, грек Янис Ксенакис, американец Джон Кейдж, поляк Кшиштоф Пендерецкий, россияне Эдисон Денисов, Альфред Шнитке и София Губайдулина. Среди основных очагов послевоенного авангарда – класс Оливье Мессиана в Парижской консерватории, Дармштадтский международный музыкальный институт, неформальные кружки единомышленников Кейджа и Штокхаузена, парижский Институт музыкальных и акустических исследований, фестивали «Московская осень», «Пражская весна», «Варшавская осень».

***Первая главная идея Авангарда- II – новое понимание процесса сочинения музыки.***

**Сериализм** – метод композиции, в основе которой использование «серий» для структурной организации одного или нескольких параметров музыки. Композиторы Авангарда I в додекафонных композициях «серийной» организации подвергали 12 различающихся по высоте звуков (один – звуковысотный параметр). Новое поколение авангардистов стало разрабатывать «сериальную» технику, или метод «тотального сериализма», при котором принцип «серии» распространяется не только на высоту звука, но и на длительность, динамику, тембр, артикуляцию и т.д. (нескольких параметров). Первые опыты в области сериальной техники были сделаны О. Мессианом в фортепианной пьесе «Лад длительностей и интенсивностей». Создателями сериальной техники стали француз Пьер Булез (род. 1925), немецкий композитор Карлхайнц Штокхаузен (род.

1928), американец Милтон Бэббит (род.1916), итальянец Луиджи Ноно (1924-1990).

**Пуантилизм** (в переводе «точка») – техника «точечной» организации музыкальной ткани. Это музыка «отдельных» звуков или созвучий, различающихся по динамике, длительности, тембру и отделенных паузами. Такие звуковые «точки» не образуют мотивы, темы, ни тем более мелодии и гармонии. Термин «пуантилизм» взят из живописи, но в живописи истоки пуантилизма иные, нежели в музыке. Пуантилизм в живописи – это направление постимпрессионизма. Пуантилисты, в отличие от импрессионистов, пользуются не техникой мазка, а точкой. В музыке пуантилизм возникает в творчестве А. Веберна, который первый придал значение отдельно взятому звуку. Авангардисты второй волны сделали пуантилизм методом изложения, широко применявшимся в связи с принципами сериализма.

Среди композиторов послевоенного авангарда особенно выделяются имена К. Штокхаузена и П. Булеза.

Карлхайнц Штокхаузен – один из лидеров авангарда и крупнейший новатор современного искусства, его влияние распространилось на многих европейских композиторов разных поколений. Среди главных идей композитора – необходимость воспринимать музыку «точно». Первый его «пуантилистический» опыт – пьеса «Перекрестная игра» – создана в 1951 году. Решающее значение в своих дальнейших экспериментах с отдельными звуками Штокхаузен придает последовательному и закономерному – как он думает – использованию «четырех измерений» каждого звука: длительности, высоты, громкости и тембра. «С помощью постоянно усложняющегося соединения и группировки такого рода изолированных звуковых происшествий возникает совершенно новый мир» (24, с. 21).

В «Пьесах для фортепиано» («Клавирштюках») композитор демонстрирует разные технологии. «Клавирштюки I-IV», сочиненные в 1953 году, соединяют технику сериальности и пуантилизма, кроме того, Штокхаузен использует и математические методы в конструкции пьесы, так в «Клавирштюке II» организующее число – «5».

Через год, в 1954 году появился знаменитый цикл **Пьера Булеза «Молоток без мастера»**. Это сочинение – одно из самых изысканных и образцовых партитур авангарда. Звучащая ткань произведения определяется идеей сериальности, вместе с тем произведение стало одним из первых опытов в технике пуантилизма.

Девятичастный цикл Булеза «Молоток без мастера» написан для контраalto; альтовой флейты, ксилоримбы, вибратона, ударных (один ис-

полнитель); гитары и альта на стихи сюрреалиста Рене Шара. Поэтический источник цикла – образец сюрреалистической поэзии 20-30-х годов.

Сюрреализм (от французского – сверхреализм) – направление в искусстве (живописи, поэзии) XX века. Сюрреализм провозгласил источником искусства сферу подсознания – инстинкты, сновидения, галлюцинации. Основной метод – свободные ассоциации, разрыв логических связей предметов и явлений. Сущность сюрреалистической поэзии – выявление внутренней сущности человека через показ его спонтанных мыслей. Такая фиксация мгновенных слов и мыслей называлась сюрреалистами «автоматическое письмо». Шар верил, что сознание – это «тот единственный барьер, отделяющий действительное от мнимого» и преодолеть этот барьер возможно через «автоматическое письмо».

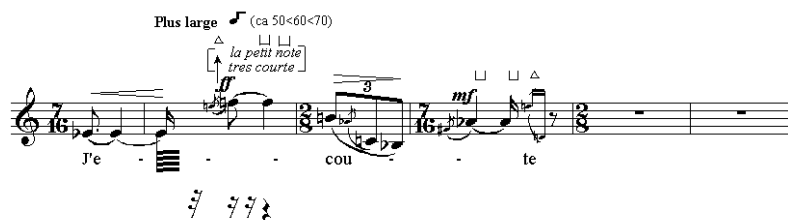
Цикл состоит из шести инструментальных и трех вокальных эпизодов. «Молоток» – это мой «Лунный Пьеро», – говорил Булез. Действительно, образам «Молотка без мастера» близки крайняя субъективность, психологизм и гротеск в духе комедии масок «мелодрамы» Шенберга, схожи и принципы построения цикла, звучание голоса в сопровождении ансамбля. Но главное новаторство произведения определяется новыми принципами выразительных средств и передача сюрреалистических образов поэзии. Атмосфера отдельных вспышек сознания – «автоматического письма» – передает техника инструментальной партии и способы вокального интонирования. В основе музыкальной структуры лежит серия, но здесь она как бы «растворяется» в полифонии точек-тембров, ритмических комбинациях инструментов. Общее звучание, особенно в первых двух инструментальных номерах, напоминает звучание оркестра гамелан – индонезийских ксилофонных ансамблей, которому свойствен неповторимый, «звончато-капельный», тембровый колорит. Вокальные номера («Прекрасное здание», «Неистовое ремесло», «Палачи одиночества») – три сценки-зарисовки в духе «автоматического письма», сюрреалистической свободной игры слов. Третий номер «Молотка без мастера» – «Прекрасное здание и предчувствие» – рисует загородный пейзаж:

Я слышу, море ходит подо мною,  
Вдыхает, мертвое, валы над головой.  
Ребенок, мол прогулочный безлюдный,  
Мужчина отблеск мнимый,  
Кристалльные глаза в лесах  
Рыдая ищут голову-жилище.

Вокальное интонирование передает различные формы произнесения текста: «речевое пение» (*Sprechgesang*,) и парландо (произнесение текста с фиксированной звуковысотностью). Вокал и инструментальная партия

чередуются в своих «первых ролях». Партия солистки обычна для авангардной музыки: большие скачки (ноны, септимы, ундецимы, тритоны), раздробленность фраз, изменения в тесситуре – все это передает состояние крайнего раздражения, отчаяния и галлюцинаций.

105



Эксперименты с голосом, начатые в оперном и вокальном творчестве нововенцев, были продолжены композиторами второй половины века. Яркий пример такой музыки – «Секвенция III» итальянского композитора **Лючано Берิโอ** (род. 1925), созданная в 1966 году. Берิโอ уже к началу 50-х годов пользовался репутацией одного из самых видных представителей радикального молодого авангарда. Всего Берิโอ написал 13 «секвенций» для различных инструментов (с 1958-1996 гг.), каждая из которых представляет собой этюд для исполнителя- виртуоза.

Расширение возможностей звучания сопровождалось дополнением традиционной нотной записи образными картинками – так называемой графической нотацией. Дальнейшую известность «Секвенции» получили благодаря оркестровым переложениям – транскрипциям, которые стали выходить под названием «Пути», где Берิโอ расширил нотный текст комментариями. «Секвенция III» создана в расчете на уникальные вокальные возможности певицы, жены композитора, Кэти Берберян (сопрано), которая стала первой исполнительницей его вокальных произведений. «Секвенция – драматический портрет женщины, по утверждению композитора, «пение для певицы Кэти Берберян, но и о Кэти». Произведение написано на стихотворение Куттера, написанное в авангардной манере: текст делится на фразы по горизонтали и вертикали:

Дай мне спеть	несколько слов	для женщины
спеть	правду	что позволит нам
построить	без	прежде чем ночь
дом	треволнений	придет

Певица «играет» текстом стихотворения в различных вариантах. Ее пение – показ крайних эмоциональных состояний героини через всевоз-

можные способы вокального звукоизвлечения: пение, речитация, глос-сандо, говорящий шепот, скороговорка и т.д.

Сериализм декларировал идею «высшей рациональности», ссылаясь на творения классиков, где действительно присутствовали безупречная логика и точный расчет. Но идеи сериализма до сих пор вызывают неоднозначные суждения. Организация сериальной музыки столь сложна, что слух ощущает «звуковую геометрию», но не в состоянии зарегистрировать в каждом моменте звучания его связь с последующим и предыдущим. На слух «тотальная организованность» многими воспринимается как хаос. Можно привести курьезный факт: был «поставлен эксперимент: предложены три пьесы, из которых две взяты из книги Б. Шеффера «Классики (!) додекафонии», а одна составлена автором в 12-тоновой технике, но умышленно без всякой мысли, без эмоционального переживания, словом, именно как набор нот. И оказалось, что даже иные подготовленные музыканты не могут различить, где “классика”, а где бессмыслица» (104).

**Алеаторика** (от лат. *alea* – игральная кость или жребий) – техника композиции, основанная на факторе случайности. Элементы структуры, фрагменты произведения исполнитель играет в произвольном порядке, выбор может быть предписан композитором или осуществлен исполнителем. Клавирштюк XI Штокхаузена (1956) записан на большом листе-плакате в виде девятнадцати независимых друг от друга нотных фрагментов. Согласно инструкции автора, «исполнитель безучастно глядит на лист бумаги и начинает с какой-либо первой попавшейся на глаза группы; он играет ее с любой скоростью... с любым уровнем громкости и с любой формой артикуляции. Когда первая группа подойдет к концу, он читает следующие за ней указания скорости, громкости и артикуляции, смотрит без определенных намерений на какую-нибудь другую группу и играет ее согласно трем указаниям... Каждая группа связуема с каждой из восемнадцати остальных, так что любую можно сыграть с какой угодно из шести скоростей, громкостей и артикуляций» (24, с. 19).

«Музыка перемен» Джона Кейджа (1912-1992) создана в 1951 году с помощью гадания по древнекитайской «Книге перемен»; но здесь фактор «случайности» повторен дважды: исполнитель должен случайно выбирать последовательность уже выбранных случайно композитором звуковых групп. При так называемой «ограниченной алеаторике» автор музыки полностью контролирует чередование и контраст случайных и закономерных действующих видов изложения. «Музыка для фортепиано» (1952) Кейджа сочинена по им самим описанному методу. При помощи бросания монеты выясняется, «сколько нот следует уместить на каждой

странице; в каком ключе и с какими знаками альтерации нужно читать каждую ноту. Случайные неровности (бугорки) на листе бумаги указывают местоположение нотных знаков, и отмеченные точки вписываются затем в пятилинейные ноты, предназначенные для звуков определенной высоты, и однолинейный нотоносец для шумов. Исполнителю предоставляется возможность устанавливать ритмические длительности и создавать некоторые звукоцветные эффекты, например дерганьем струны (*pizzicato*) или прижиманием ее пальцем » (24, с. 18).

Совершенно другой принцип – «контролируемой алеаторики» – использован в «**Венецианских играх**», сочиненных в 1961 году польским композитором **Витольдом Лютославским** (1913-1994). В первой и финальной, четвертой частях этого произведения для камерного оркестра применен принцип чередования контрастных разделов. Алеаторические разделы, *ad libitum* («по желанию»), в исполнении которых дирижер не участвует, а лишь указывает момент начала раздела, после чего каждый исполнитель играет свою партию в свободном ритме до следующего знака дирижера, чередуются с разделами «*a battuta*» («палочка») – игра в строгом ритме, «под палочку дирижера».














Драматургия первой части «Игр» строится на игре двух контрастных сфер: активной хаотичности алеаторики духовых противопоставлены «строгое» звучание струнных. «Так фокусник-чародей ударом волшебного жезла мгновенно останавливает разгул стихии и все приводит в изначальное положение» (74, с. 59). Эпизоды повторяются, но в вариантных изменениях, благодаря чему осуществляется единая линия драматургического развития.

Финал также строится на принципе концертного соревнования групп оркестра, но чередуются не только групповые тембры, но и способы игры внутри групп. Атмосфера финала близка образам разрушения «военных симфоний» Онеггера и Шостаковича. Образная драматургия части движется от накопления беспокойства через хаос страшных разрушительных сил к генеральной кульминации. Но неожиданно драматическая кульминация не закрепляется, конфликт «снимается». «Венецианские игры» завершаются состоянием умиротворенности, покоя, средства алеаторики сменяют сонорные эффекты под «строгую» дирижерскую палочку.

Новые композиторские техники породили и новые способы нотации. В сериализме и пуантилизме используются детализированная нотация, в алеаторике, наоборот, противоположные формы приблизительной фиксации. Вместо обычных графических элементов, понятных каждому музыканту (нот на нотном стане), для каждого произведения изобретаются особые знаки, символы, требующие специальной авторской редакции.



Такие знаки могут напоминать ноты, но также и геометрические фигуры, графику, приближающуюся к живописи абстрактного искусства.

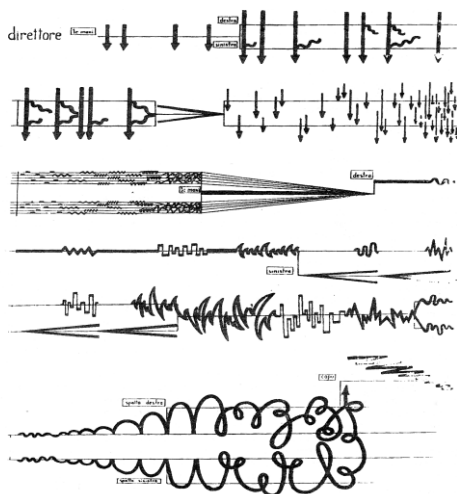
	– понижение на $\frac{1}{4}$ тона
	– понижение на $\frac{1}{4}$ тона
	– повышение на $\frac{1}{4}$ тона
	– колебание звука в пределах $\frac{1}{4}$ тона
	– cluster (все ноты в указанном диапазоне, взятые одновременно)
	– удар ладонью по струнам фортепиано
	– glissando по струнам фортепиано
	– glissando (ногтями или плектром) вдоль обмотки басовых струн фортепиано
	– одна нота следует за другой
	– взять одновременно
	– accelerando
	– ritardando
	– исполнять вне ритма и, как правило, очень быстро

Пример 1

Но изобретенные» новые способы нотации – это возвращение к «хорошо забытому старому»: принципам средневековой невменной нотации, древней пиктографии (запись при помощи рисунка), хейрономии (показ музыки через символическое движения рук) и т.д. Одни условные обозначения становятся «общеупотребимыми» (пример1) – другие – для определенного произведения, например, где графический текст предназначен только для дирижера, а у музыкантов нет никаких нот. «Для них текст сочинения – это сценическое поведение маэстро, наблюдая за которым каждый импровизирует свою партию» (79, с. 103 ) (пример 2).

Вслед за материалом – материей музыки – изменяются и формы. Большинство композиторов второго авангарда сознательно отказались от традиционных форм и структур. Примером служит опять же Штокхаузен – ни одной симфонии, ни одного инструментального концерта.

Традиционных понятий, к примеру, трехчастности, рондо и сонатной



Пример 2

формы в авангарде не найти, вместо этого – «форматок», «форма-момент», и особая терминология, которую сами композиторы вводят в обиход, чтобы каким-то образом объяснить структурные основы своей музыки: «сегмент», «секция», «фаза», «момент», «сверх мотив» и т.д. Это означает, что «место формы, которой музыка повернута к слушателю, заняла внутренняя структура – аспект, которым произведение повернуто к композитору. Что, собственно, и означает победу в

музыкальном языке “одноразовости” над всеобщностью» (93, с. 246).

«Людвиг ван» Маурисио Кагеля (аргентинского композитора, род. 1931) – еще один пример «случайного» – алеаторического – принципа построения формы произведения. Сам Кагель назвал технику сочинения этого произведения «метаколлажем». Коллаж – (от франц. – наклеивание, склеивание) – один из приемов музыки XX века. Суть его – введение в сочинения стилистически чуждых фрагментов из произведений других композиторов, либо монтирование в одновременности (например, в разных пластах фактуры) или в последовательности (в качестве эпизодов формы) цитат, стилизаций исторически и жанрово различной музыки. Придуманная приставка «мета» (от греч. «между, после, через») означает следование за чем-либо.

Суть этого произведения, созданного в 1969 году (через год был снят и фильм), заключена в принципах «инструментального театра» Кагеля, его новой музыкальной технологии. «Текстом» этого произведения послужил макет кабинета Бетховена в натуральную величину. Все предметы комнаты обклеены фрагментами нотных листов с записью камерных произведений Бетховена (47 фотографий-планов). 16 музыкантов исполнили произведение по этим фрагментам с подробной инструкцией к «бетховенскому» партитурному «тексту». Познакомим лишь с первыми рекомендациями: «Повторение страниц произвольно. Оркестровые пар-

тии состоят из свободного чередований листов. Каждая страница может быть трактована как полная музыкальная пьеса сама по себе или как часть большого процесса. Исполнители могут совместно интерпретировать некоторые листы или одновременно исполнять различные страницы...» (86, с.18 ). «Людвиг ван» Кагеля – полное отрицание традиционного понимания «музыкального произведения» и «текста музыкального произведения». Это пример «текста-акции», когда произведение не закреплено к «традиционному тексту» и может быть исполнено множество раз, а каждое исполнение – это один раз свершаемый «Людвиг ван» в своеобразном инструментальном театре Кагеля. Это претворение одной из популярных идей авангарда – «открытой формы». Штокгаузен так комментирует идею «открытой формы»: «Речь идет об открытой форме, о которой я говорил, что она всегда уже начата и всегда могла бы продолжаться. Произведения с «бесконечной длительностью» я называю «момент-формами» или «теперь-формами» или, имея в виду длительность, «бесконечными формами» (24, с. 21).

Еще одна разновидность авангардного «инструментального театра» – хэппенинг ( от англ. «случаться, происходить»). Первым хэппенингом можно назвать знаменитую пьесу Джона Кейджа «4'33», творение 1952 года. «Исполняя эту пьесу, пианист в течение четырех минут тридцати трех секунд находится у инструмента и ничего не играет. Акция Кейджа чаще всего толкуется как ирония в адрес традиционной концертной ситуации и традиционного произведения. «Но идея Кейджа не столь однозначна: молчаливое музыкально-сценическое действо заставляет публику воспринять собственное предслышание/послелышание произведения – ту ауру, в которой сочинение полагается как смысл. Первые секунд сорок состояние зала выжидательное, тихое – публика еще не понимает, что происходит что-то «не то». Затем более шумное, связанное с недоуменной возней, а потом и с торопящими исполнителя аплодисментами. Потом наступает ошарашенное молчание, переходящее в понимающие смешки, которые, в свою очередь, сменяются задумчивостью и вслушиванием в собственную задумчивость... Звуковой процесс создан. В нем есть и вступление, и кульминация, и заключительное многоточие. Молчаливый рояль «сыграл» слушателей, которые «прозвучали» за рояль» (93, с. 126 ).

### ***Вторая главная идея Авангарда II – открытие «нового звука».***

**Сонористика или сонорика** ( от лат. «звучный», «звучащий») – метод композиции, получивший развитие во второй половине XX века, где на первый план выдвигается тембр. Главной звуковой единицей для композитора становится не нота (звук-тон), а «сонор» – комбинация группы

звуков разной высоты и тембра. Задача композитора – составление оригинальных по тембру соноров и затем соединение их в музыкальную ткань. Наиболее распространенные приемы: нетрадиционные смешение готовых тембров, нетрадиционные приемы игры, микрополифония. Исторические корни сонористики можно найти в музыке начала века: в красочном оркестровом письме французских импрессионистов, в инструментальном письме Чарльза Айвза и «мелодии звуковых красок» Шенберга. Но авангард второй волны «новому измерению» звука придал особое значение, об этом свидетельствует тот факт, что Пьер Булез основал в центре Парижа специальный институт нового звука – Институт музыкально-акустических исследований.

**Пьеса для оркестра «Атмосферы» Д. Лигети** (род. 1923 г.), исполненная в 1961 году, стала одной из первых «композиций красочных пластов». «Пьеса «Атмосферы» воспринимается как непрерывно делящийся поток неясных звуковых образований – густых или рыхлых, туманных или более рельефных, приглушенных или чуть более резких; чередуются разные регистры, едва заметно модулируют красочные оттенки, но в этих калейдоскопических сменах ничто «не образуется», и музыка, по определению самого композитора, остается статичной, хотя в глубине этой неподвижности происходят какие-то внутренние изменения» (24, с. 26).

Особенность «Атмосфер» – густая, вибрирующая многоголосная фактура. Нет мелодии, гармонии, ритма; все сосредоточено на своеобразной «гармонии» кластера, непрерывно меняющего плотность, окраску, динамику. «Кластер» – в переводе с английского «гроздь» – созвучие, состоящее не менее чем из двух секунд (термин ввел американский композитор Генри Кауэлл, который в пьесе «Рекламное объявление» (1930) предписал пианисту играть ладонью, предплечьем, кулаками).

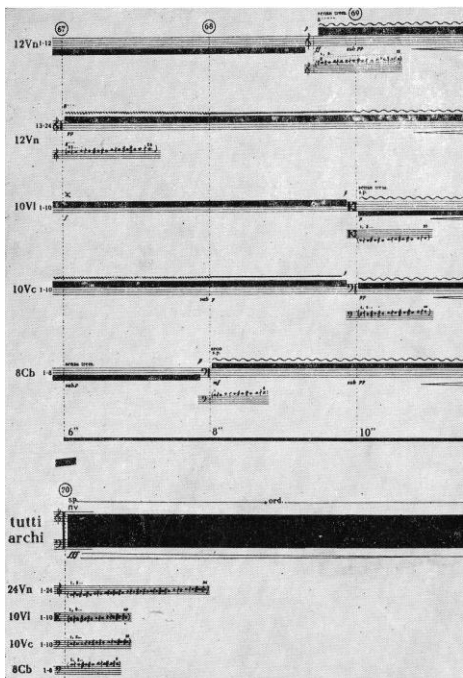
Все внимание композитора сосредоточено на красочных «смесях», «на композиции звуков самих по себе». Такую сонорную технику Лигети назвал «микрополифонией», в основе которой движение многих голосов, близких по высоте, «сужение и расширение» этого пятна образует музыкальную форму. Создается статичная композиция, основанная не на смене разных состояний, а на изменении одного состояния. Начало произведения – «сверхмногоголосное кластерное созвучие: делящаяся вертикаль оркестра из 72 звуков» (89, с. 461). Лигети писал: «Представление о «статической» музыке, которое я воплотил много лет позднее, в 1961 году в “Атмосферах”, существовало у меня уже с 1950 года. Я знал, что как-нибудь смог бы сочинить музыку без мелодии, без ритма, музыку, в которой формальные очертания – множество наполняющих ее подробностей – не будут восприниматься как отдельные моменты, но друг с другом переплетаться, связываться, музыку, где краски будут радужно пере-

ливаться» (24, с. 27). Композитор Софья Губайдулина назвала «Атмосферы» началом новой эпохи – эпохи «хорошо темперированной сонорности» (79, с.119).

Идеи сонорной музыки витали в «атмосфере» 60-х годов. Одно из самых значительных произведений стал **«Трен» («Плач») по жертвам Хиросимы» Кишиотофа Пендерецкого** (род.1933 г.), написанный для 52 струнных в 1960 году. Пьеса поражает своей натуралистичностью и трагичностью, недаром в музее Хиросимы лежит партитура Пендерецкого.

Партитура «Плача» строится на звучании звуковых пятен-кластеров и новых способов звукоизвлечения. Композитор использует графическую нотацию: геометрические фигуры, аналогичные крупному штриху в живописи, которые показывают местоположение звуков в пространстве и их длительность (пример 3).

Первый раздел пьесы «строится» на многочисленных «звуковых» приемах игры на струнных: вибрация, пиццикато, арпеджио по всем струнам, хлопанье по инструменту, «напряженные хроматические кластерные пласты, движущиеся прямо, вверх и вниз, глиссандо с внезапной сменой динамики, использованием флажолетов и медленного тремоло» (89, с. 460). Во втором разделе техника соноров соединена с пуантилизмом, третий раздел возвращает начальные соноры, приводящие к кульминации – «мощному суммарному кластеру».



**Электронная музыка** – это музыка, создание которой предполагает использование электронной аппаратуры. Существовало мнение, что жанр и термин «электронная музыка» выросли из чисто технических экспериментов, а сферу их «жизни» этой музыки ограничивается прикладной областью на правах шумового оформления фильмов и телепередач. Кро-

ме того, эта позиция подкреплялась тем, что первые опусы электронной музыки создали инженеры. Но сегодня можно утверждать, что электронная музыка всемирно признана как направление, имеющее самостоятельное художественное значение.

Историю электронной музыки следует рассматривать в двух аспектах: в плане чисто идейного формирования и в смысле создания выразительных средств и инструментария. Российский композитор Эдуард Артемьев, известность которому принесла работа в кино, где он успешно использовал возможности электронной музыки, отмечает: «исторически в профессиональном искусстве электронная музыка подготавливалась более двухсот лет. В Европе зарождение идей, близких электронной музыке, прослеживается через сочинения композиторов XVII и последующих веков, которые расширили арсенал сложившихся традиционных средств» (116). Примером служит увертюра «Битва при Виттории» Бетховена, где композитор применил настоящую артиллерию; «Детская симфония» Гайдна для детских музыкальных инструментов. В начале века продолжались поиски «новых звуков»: стук пишущей машинки в балете Эрика Сати «Парад» (1917), рев моторов в пьесе Луиджи Руссоло «Встреча автомобиля с аэропланом» (1914) или удары молота в симфоническом эпизоде Александра Мосолова «Завод» (1928). Сюда же можно отнести и фольклор с его бесчисленными примерами шумовой музыки, звукоподражание природе, с его «странными» инструментами.

Но все же о настоящих предпосылках рождения электронной музыки можно говорить лишь с созданием первых электромузыкальных инструментов. Кардинальную перемену в создании таких инструментов принесла возможность генерировать звук с помощью колебаний электрического тока. С этого момента идея новой музыки носилась, что называется, в воздухе. Так, одним из первых опытов такого рода был электроорган, под названием «Тельгармониум», построенный в 1906 году американским инженером Кахиллом и признанный историками электронной музыки за первый прообраз электронного синтезатора. «Тельгармониум» весил 200 тонн, в сущности, он лишь весьма фундаментально продемонстрировал возможность создания музыкальных аппаратов на новых принципах. В 1921 году советский инженер Термен создал одноголосный электроинструмент под названием «Терменвокс», который благодаря необычайно тонким возможностям управления выдерживал сравнение со скрипкой. В 1928 году Морис Мартено изобрел одноголосный электромузыкальный инструмент, получивший название «Волны Мартено», в ней уже была использована клавиатура фортепианного типа, и для этого инструмента ряд композиторов написал свои произведения (Варез, Онеггер, Мийо, Мессиян).

Лишь после второй мировой войны, с 40-х годов, электронная музыка начала развиваться как самостоятельная ветвь музыкального творчества. Бурный процесс освоения «новых берегов» начинается с создания синтезаторов звука. Наличие такой сложной и дорогой аппаратуры потребовало организации специальных студий, объединяющих инженеров и музыкантов. Первая такая студия была открыта в Париже при французском радио, она была создана специально для разработки методов создания «конкретной музыки». Появление этого направления обязано совершенствованию техники записи звука и, главным образом, изобретению магнитофона.

«Инженер по необходимости», «композитор по случайности» – так называли Пьера Шеффера, который первый поставил эксперименты с электронной музыкой. Шеффер начал свои музыкальные опыты весной 1948 года, экспериментируя со звуками индустриального происхождения, окружающих предметов, ударных инструментов и фортепиано. В то время его студия еще не была специально оборудована – в ней имелись лишь проигрыватели, микрофоны, усилители и репродукторы, – и поэтому используемые Шеффером методы были довольно примитивными: проигрывание с изменением скорости и в обратном направлении, «атака» и затухание звука, наложение нескольких звуковых пластов. Первая программа такой музыки, переданная по радио в 1948 году, называлась «Концерт шумов». Прозвучали «Пять шумовых этюдов»: «Этюд с турникетом» (для ксилофона, колоколов, колокольчиков и двух детских игрушечных машин), «Этюд с кастрюлями», «Этюд с железными дорогами», где использованы записи звуков локомотивов, вагонов, сирен. Шеффер писал: «Мы хотим назвать нашу музыку **конкретной**, так как она основана на использовании уже существующих элементов, любых звуковых материалов, будь то шум или обычная музыка; так как она затем экспериментально сочиняется с помощью непосредственно находимой конструкции и прямо подводит к реализации композиторского замысла, не нуждаясь в обычной и теперь уже невозможной нотной записи». Годом позже Шеффер совместно с композитором Пьером Анри создали «Симфонию для одного человека», где стали применяться все звуки, в том числе и созданные искусственным путем.

Электронная музыка пользуется только синтетически полученными звуками, конкретная музыка – только натуральными звуками жизни (например, шум леса, звук падающих капель воды, пение птиц). Но довольно скоро эти два направления практически слились, так как натуральные звуки стали подвергаться обработке до степени «разъятия» их на отдельные обертоны (синусоидальные тона), из которых заново создавались новые тембры – типичная техника электронной музыки, которая, в свою

очередь, стала широко использовать натуральные звуки. Ярким примером могут служить сочинения Карлхайнца Штокхаузена, Анри Пуссера, Луиджи Ноно, в творчестве которых наблюдается взаимное проникновение приемов и электронной и конкретной музыки.

В 50-х годах в Германии учреждается Студия электронной музыки. Первые результаты экспериментов были продемонстрированы на Дармштадтских летних курсах Новой музыки в 1951 году, где впервые введен термин «электронная музыка». Очень скоро подобные студии были организованы в США, Германии, Италии, Польше, Бельгии, Японии и других странах, на базе фониических и электроакустических лабораторий. С конца 1950-х годов студии электронной музыки стали совершенствовать свою техническую базу, и была сделана попытка «соединить» все электронные приборы в один инструмент – синтезатор, управляемый непосредственно композитором без помощи техников и персонала. В 60-х годах с появлением синтезаторов Муга, Баклы и других изобретателей композиторы стали работать вне студий.

В 60-е годы в США возникает новое направление в сфере электронной музыки – компьютерная музыка, где вначале звук формировался, создавался и выдавался электронно-вычислительной машиной (ЭВМ). Программа для ЭВМ писалась композитором совместно с математиками.

В последующие десятилетия электроника продолжала стимулировать воображение композиторов. С появлением персонального компьютера открылись новые возможности создания музыки. В середине 80-х появились цифровые синтезаторы, подключаемые к компьютеру. Джон Кейдж в эти годы написал: «с помощью компьютера будут делаться какие-либо заготовки и со временем будет создан мировой банк электронной музыки, а эти заготовки можно будет затребовать для создания музыки, которую еще никто не слышал». Его мечты были претворены в жизнь. Сегодня такие банки есть во всех студиях и лабораториях электронной музыки и естественно осуществляется активный обмен этими заготовками. Э.Артемов утверждает: «Электронная музыка осваивала, осваивает, и будет продолжать осваивать необъятную и неизведанную, как млечный путь, область пространства, организация которого происходит в тех же измерениях свойственных музыке вообще (как феномену, познающему и творящему мир посредством звука): высота, динамика и время» (116).

Наиболее значительные произведения в области электронной музыки создали Карлхайнц Штокхаузен, Джон Кейдж, американец Милтон Бэббит, бельгиец Анри Пуссер, итальянцы Луиджи Ноно и Лучано Берио, французский композитор греческого происхождения Яннис Ксенакис, русские композиторы Эдисон Денисов, Альфред Шнитке, Софья Губайдулина, Эдуард Артемьев.



«Электронное» направление явило своеобразную революцию в музыке: техника записи и синтеза звука открыла перспективу создания принципиально новой музыки, нового охвата звукового пространства. Однако на вопрос – «когда возникла электронная музыка» – нельзя ответить однозначно, еще в 20-30-е годы идеи такой музыки высказывал **Эдгар Варез** (1883–1965). Он фактически первым понял и поверил в неограниченные возможности электронной техники и первый стал экспериментировать в области электронной музыки (пьесы «Интегралы», 1925, «Ионизация», 1931, «Экваториал», 1934).

Варез писал: «Я ищу следующих результатов:

- получить чистые обертоновые звуки,
- получить новые тембры посредством наложения на них серию обертонов,
- экспериментировать с вновь получаемыми звуками,
- расширить регистр инструментов» (51, с.25).

Варез опирался на теорию резонанса немецкого ученого Германа Гельмгольца, суть которой заключалась в разложении звука на составные элементы, что и привело к поискам нового звука, красочности, тембральной характеристики.

«Ионизация» **Эдгара Вареза** – первое в западной музыке произведение, не содержащее звуков определенной высоты. Оно написано для ударных инструментов и 2-х сирен (всего 13 исполнителей на 36-ти инструментах). Акцент в произведении сделан на музыкальной образности ударных без определенной высоты звуков, использованы гонги, бонги, там-там, большая китайская тарелка, треугольник, барабаны, маракасы. Инструменты с определенной высотой появляются лишь в коде – колокола и колокольчики. Фортепиано трактовано как низкий ударный инструмент, это гигантский кластер – от субконтроктавы до малой октавы. Принцип композиции – вариации пластов и разных сочетаний инструментов.

В дальнейшем Варез стал интересоваться новыми электронными инструментами. «Экваториал» включил новый электронный инструмент – «Волны Мартено» (в первой редакции терменвокс). Эта пьеса, включавшая также мужские голоса, написана на ритуальный текст Священной книги индейцев Майя. Так соединилось архаика и самые современные средства изобразительности.

Новый взлет творчества Вареза был связан с появлением электронных средств. Новое слово в области электронной музыки показано в «Пустыни», созданном в 1954 году для 14 духовых, ударных (5 исполнителей) фортепиано и магнитофона. Это первая в истории партитура в жанре электронной музыки, сочетающая «живые» (акустические) инструменты

с электроникой. Оно может исполняться и в чисто инструментальной версии.

В 1958 году «**Электронной поэмой**» **Эдгара Вареза** испытывались пространственные возможности 400 громкоговорителей в павильоне фирмы «Филипс» на Брюссельской выставке. Архитектор Корбюзье предложил создать павильон фирмы на выставке – как спектакль света, линий и музыки. Он писал Варезу: «Я не буду делать павильон, а я сделаю «Электронную поэму». Все компоненты должны отразить характер современной жизни... Делайте все, что хотите. Я предоставляю вам полную свободу и рассматриваю вашу музыку как присутствующую вокруг человека, читающего, например, книгу или рассказ, но который слышит шум снаружи» (51, с. 49). Звуковой материал «Поэмы» обработан при помощи электроники: звуков органа, колокола, ударных, а также электронных звуков, полученных в студии, но передающих шум города. Музыка звучала пространственно из 400 громкоговорителей по пути следования посетителей.

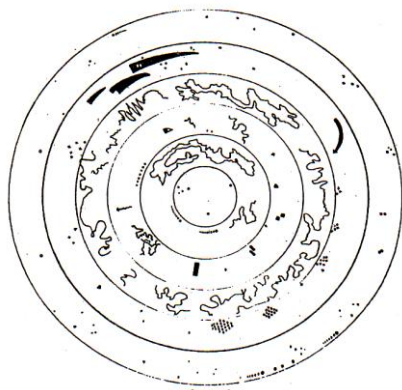
Варез – один из самых смелых экспериментаторов XX века, именно он оказал значительное влияние на послевоенный авангард. Он решал проблему «новой красоты» и утверждал, что любое случайное сочетание элементов может быть прекрасным.

Уровень современной техники позволяет получить все новые элементы звука. Электронная музыка – одно из направлений в культуре XX века. Время показывает, что все большее число композиторов использует технику и приемы электронной музыки в «традиционных» сочинениях. Возможности электронной музыки безграничны. Но для того, чтобы полностью контролировать то звуковое пространство, которая она уже открыла, необходимы большие усилия и более широкие исследования в теоретической области и в области конструирования более совершенных синтезаторов.

Композиторы-авангардисты часто в своих произведениях используют одновременно несколько современных техник. Например, в пьесе «**Пение птиц**» русского композитора **Эдисона Денисова** (1929-1996) оригинально использованы элементы конкретной, электронной музыки, сонористики, музыки для «подготовленного рояля». Последнее – способ исполнения, когда между струнами помещаются сурдины из различных материалов: металл, дерево, войлок, ластики, монеты, что приводит к изменению тембра, высоты звука, динамики фортепиано. Пьеса звучит в «живом исполнении» пианиста, играющего на подготовленном рояле, в сопровождении звуков птичьих голосов. Но натуральные «звуки леса» трансформированы в электронной студии. Партия инструмента записана не в виде

нотного текста, а графически, в виде годичных колец на срезе дерева, пианист же импровизирует «по заданной канве» (пример 4).

Еще одно яркое произведение русского авангарда – электронная пьеса **«Vivente – non vivente» («Живое – неживое»)** Софьи Губайдулиной (род.1931), которую она написала в 1970 году. София Губайдулина создавала это электронное сочинение буквально в подполье: в подвале Музея-квартиры Скрябина, где стоял изобретенный еще



Пример 4

до войны советским инженером Евгением Мурзиным фотоэлектронный синтезатор. В этом произведении «живые» голоса и электроника нашли друг друга. Это одночастное произведение, в основу которого положена идея контраста «живого» звучания естественных голосов жизни (смех, слезы, крик, колокольный звон, вздохи) и «неживого» искусственного электронного звучания. Естественные звуки при помощи электроники преобразуются в звуки искусственные. В произведении есть драматургическая логика развития – в кульминации человеческий смех переходит в зловещее гудение машины.

Ярким примером соединения новой техники композиции и понимания «нового звука» стала минимальная музыка.

**Минимализм** – (от английского – «наименьший») – метод сочинения музыки при радикально «минимальных» композиторских приемах. В настоящее время употребляется и термин «репетитивная» («повторение») музыка. Возникла в 60-е годы в США. Минимальную музыку писали Терри Райли, Ла Монте Янг, Стив Райх, Филипп Гласс, Джон Адамс и др.

Главная особенность минимальной музыки – повторение очень мало варьируемых коротких, функционально равноправных построений – «паттернов» (анг. «модель», «выкройка»).

«Американский минимализм иногда рассматривают как отражение особенностей ритма жизни человека индустриального общества... Характерный подвижный темп американской минималистской музыки действительно сродни движению ленты конвейера, становящегося

фоном для размышления стоящего перед ним человека» (79, с. 91). Паттерны – это как детали, «чередой плывущие перед его взором». «События» такой музыки – это мини-события, цепь паттернов, с «минимальными» изменениями в тембре, ритме, фактуре. Парадокс заключается в том, что многократно повторенные элементы находятся в движении, так как выступают каждый раз в новом контексте.

Одна их самых простых «авторских» техник минимализма – «техника фазового сдвига», которая изобретена Стивом Райхом (род. 1936 г.).

Примером такой техники служит пьеса «Piano Phase» (дословно «Пианистическая фаза»). В начале пьесы два пианиста играют в унисон паттерн из 12 диатонических звуков. Затем один из исполнителей постепенно ускоряет, и такой «плавный обгон приводит к канону со сдвигом сначала на один звук паттерна, затем на два и так далее» (79, с. 92). Пьеса завершается, когда после двенадцати сдвигов музыка вновь приходит к унисонному звучанию.

106



Методом минимализма созданы произведения различных масштабов, даже оперы. Одно из самых известных произведений – пьеса **«Другие поезда» Стива Райха**, созданная в 1988 году и удостоенная премии «Грэмми» за лучшее новое произведение. Исполнение этого 25-минутного произведения сочетает «живое» звучание струнного квартета и магнитофонной записи звучания трех ансамблей, обработанного компьютером.

Интересна программа произведения, она содержит черты автобиографичности. Композитор в детстве часто ездил на поезде из Лос-Анжелеса в Нью-Йорк, от одного родителя к другому. И у него возникли ассоциации о двух «разных поездах»: один – мирный – его поезд, а другой – военный поезд в Европе, отвозивший еврейских детей в концлагерь. Ком-

позитором были записаны голоса свидетелей Холокоста. Такие «диктанты человеческих голосов» придали своеобразие пьесе. Райх усматривал зачатки нового синтетического жанра «документального музыкального «видео-театра», откликающегося на проблемы современности.

Основополагающая черта техники минимализма – автоматизм, этим объясняется значительное число произведений, передающих образы движения. Пьеса **«Краткая гонка на скоростной машине» Джона Адамса** (род. 1947) ярко демонстрирует идею «формы-момента» минимализма: бесконечное оstinato слегка варьируемых паттернов.

Минимализм основан на постоянном повторении простых звуковых последовательностей, технические приемы упрощены до «жесткого минимума».

Технику минималистов можно рассматривать, как реакцию на вседозволенность и сложность авангарда. Вместе с тем, многие минималисты считают, что их музыка далека от привычных «серьезных» опусов концертных залов и «слушания» в привычном понимании слова. «Эту музыку не столько слушают, сколько впитывают всем телом. Исполнители и слушатели должны объединяться в медитации, обратить свой взор внутрь себя и найти таким образом умиротворение» (24, с. 266). Такая музыка требует от слушателя умения погружаться не в собственные впечатления от сочинения, а в жизнь звуков, не случайно минимальную музыку, называют также медитативной. Выразительные возможности минимализма повлияли на некоторые направления джаза, поп- и рок- музыки.

Каков же основной смысл «новой музыки» авангарда XX века?

«Дороги нет, но надо идти вперед» – так названо одно из последних сочинений авангардиста Луиджи Ноно, написанное на смерть знаменитого русского кинорежиссера Андрея Тарковского. «20-минутная пьеса для большого симфонического оркестра состоит из единственного звука «соль», который интонируется с отклонениями от камертонной высоты: в четверть тона, треть тона, одну восьмую тона и т. д. Из разных «соль» складываются вертикальные комплексы – подобия аккордов, квазимелодические фигуры, темброво-высотные пятна... Когда в конце опуса оркестр сходится в унисоне, это простейшее звуковое событие кажется ослепительно неожиданным обретением. Дороги нет (от единственного звука к нему же), но она пройдена» (93, с.22). Эта пьеса – модель авангарда. Неисчерпаемы возможности изобретения новых техник, но интерес к ней весьма узок. Но «идти вперед надо». Ее, «новой музыки» «вперед» – «это новый тип понимания, которое она стремится открыть в человеке»(92, с. 165).

## ДИАЛОГИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ВЕКА ИЛИ ТРИ «НЕО»

Музыкальная культура первой половины XX века характеризуется множественностью разных, порой полярных стилевых тенденций. Во второй половине века искусство пошло по пути синтеза. «От стилевого плюрализма (от лат. *pluralis* – множественный) к стилевому синтезу» – такова эволюция в недрах “эпохи стилей” от начала века к настоящему времени» (12, с. 9). Культуру этого периода называют «постмодернизмом» (от лат. *post* – «после» и «модернизм»). Это направление в художественной культуре второй половины XX века, связанное с радикальной переоценкой ценностей авангардизма. «Война с традицией» – ключевая идея авангарда – сменилась сосуществованием с ценностями прошлого. Искусство постмодернизма провозгласило лозунг «открытого искусства», которое свободно взаимодействует со всеми старыми и новыми стилями, и прежнее противостояние традиции и авангарда утратило свой смысл.

Культура XX века движется как бы по спирали, где каждый новый виток на своем уровне обобщает накопленный опыт. Так, тенденции европейской музыки в 20-е и 60-е годы, прошедшие под знаком экспериментирования новыми композиторскими техниками, сменялись периодами обращения к традиции (30-40-е и 80-90-е годы). Именно в конце XX века разные области художественной жизни все более тяготеют к органичному соединению исторического опыта и новаций. На новом витке развития музыкальной культуры происходит пересмотр стилей первой половины века по пути взаимодействия с традиционными выразительными средствами.

В русской музыке второй половины XX века, как в зеркале, отразились общемировые музыкальные процессы. В культуре XX века крупным штрихом выявляются два основных стилевых полюса: классическо-традиционный и радикально-новаторский. В русской музыке «советского» периода первой половины века «традиционалистская» тенденция преобладала, в 60-е же годы, во времена «хрущевской оттепели», композиторы ринулись к экспериментам и освоению авангардных новаций. После длительного периода «железного занавеса» появилась возможность контактов с зарубежной музыкой, и за короткий отрезок времени советские композиторы освоили авангардные техники (творчество С. Губайдулиной, Э. Денисова, А. Шнитке). Но уже в 70-80-е годы композиторы стали освобождаться от «диктатуры авангарда». «Авангард привнес множество технологических открытий, за что мы должны склонить голову перед открывателями, но, с другой стороны, был совсем не лучшим

средством для развития музыки... Сейчас, по счастью, музыкальный мир повсеместно освобождается от этой диктатуры», – эти слова, сказанные в 2002 году, принадлежат Родиону Щедрину, который в 60-е годы не избежал увлечения экспериментаторскими техниками (3, с. 52).

Характерной чертой музыки второй половины XX века стало «вторичное» обращение к стилям первой половины века. В музыке этого периода выявляются черты трех «нео» – неофольклоризма, неоклассицизма и неоромантизма.

**«Новая фольклорная волна»** – одно из ярких явлений русской музыки 60-70-х годов. Это новая «волна» неофольклоризма – обращение к основам национального, почвенного, заложенного в музыкальном фольклоре. Несомненный лидер русского неофольклоризма второй половины века – Георгий Свиридов. Но увлечение народными темами не в меньшей мере затронуло и более молодое поколение композиторов, в их творчестве постепенно наметилась тенденция использования фольклорного тематизма с современными техниками.

Новая «стилевая спираль» – **неклассицизм «второй волны»** – это «вариации» на разные стили, как прошедших веков, так и современных. Одна из самых ярких проявлений этой тенденции – «полистилистика». Впервые этот термин ввел в обиход Альфред Шнитке. Для его стиля, начиная со второй половины 1970-х годов, характерно совмещение разнообразных современных композиторских техник. В соответствии с этой концепцией, речь идет о выражении «нового плюралистического музыкального сознания», которое «в своей борьбе с условностями консервативного и авангардного академизма перешагивает через самую устойчивую условность – понятие стиля как стерильно чистого явления». Как основные формы проявления этой тенденции выделяются принцип цитирования и принцип аллюзии (стилистического намека, игры в стиль). Композитор подчеркивает: «Но при всех сложностях и возможных опасностях полистилистики уже сейчас очевидны ее достоинства: расширение круга выразительных средств, возможность интеграции “низкого” и “высокого” стиля, “банального” и “изысканного” – то есть более широкий музыкальный мир и общая демократизация стиля... Вряд ли можно было бы найти столь же убедительное музыкальное средство для философского обоснования “связи времен” как полистилистика...» (108).

Третье «нео» – **неоромантизм**, в отличие от неофольклоризма и неоклассицизма не имеет своих ярких проявлений в первой половине XX века. Возникновение романтических тенденций – это реакция на радикальные авангардные техники, желание обратиться к «вечным» романтическим темам и сюжетам, к мелодичности. Но и современный неороман-

тизм существует в условиях «смешанной техники» – свободы применения любых стиливых средств.

Главной, определяющей особенностью музыки второй половины XX века, стала идея синтеза разных «нео», границы и градации стиливых направлений становятся все более условными. Точно определить принадлежность произведения к тому или иному направлению в период активного взаимодействия стиливых моделей сложно. Музыка стоит на пороге новых открытий XXI века, и только через несколько десятилетий станет возможным с позиции прошедшего времени определить картину музыки рубежа XX и XXI веков.

## В диалоге с фольклором

«От нашего времени останется немного, но музыка Гаврилина – останется», – так незадолго до своего ухода из жизни сказал о Валерии Гаврилине Георгий Свиридов. Валерий Гаврилин (1939-1999) – уроженец северного старинного русского города Вологды. Он был из числа тех русских самородков, которые воспринимают народную музыку «сердцем». Ленинградскую консерваторию он окончил как композитор и фольклорист. Именно тогда и определилась главная черта его творчества: органичное переплетение элементов современного интонационно-мелодического материала и русского фольклора. Первую известность композитору принес вокальный цикл «Русская тетрадь», созданный в 1965 году. «Город дал мне образование, но в музыке я остаюсь деревенским» – написано в его «Записках», изданных посмертно (112).

Валерий Гаврилин обладал редкостным мелодическим даром. «Вокальная музыка – считал композитор, – все-таки прародительница всей музыки, и человеческий голос – это первый ее носитель. Трудно представить, как бы сохранялось музыкальное искусство из века в век, если бы человек не имел каждую минуту наготове этот замечательный инструмент – свой голос. Благодаря присутствию слова вокальная музыка понятнее широкому слушателю, а это для меня самое главное» (112).

**«Русская тетрадь» Валерия Гаврилина** – вокальный цикл для меццо-сопрано на народные тексты, сочиненный в 1965 году. «Если бы такие стихи писал поэт, то я бы сказал, что техника у него – на грани фантастики, рифмы – железобетонные» – написано композитором. Но музыка «тетрадей» основана только на авторском прочтении народного текста, без цитирования фольклора. «Русская тетрадь» – не воссоздание фольклора, а яркая авторская работа на основе творческого переосмысления припевок-«страданий», бытовой песенности, старинной крестьянской песни, частушки, жестокого романа. Народно-песенные истоки соединены с современными средствами вокального интонирования, гармония



при натурально- ладовой основе обогащена полифункциональными гармониями, тембровыми аккордовыми пятнами.

Песенные жанры русского фольклора драматически переосмыслены, психологически обострены, доходя порой до «экспрессионистических» выкриков. Гаврилин избегает простые песенные формы, в пределах одной песни могут чередоваться разные пласты: страдальная, частушка, монолог, причет. Восемь песен как бы складываются в лирико-психологическую монооперу.

Сюжет цикла – история любви русской женщины. Три драматургических сферы произведения отражают трагедийную концепцию: пейзаж и быт, страсть и любовь девушки, гибель любви.

«Над рекой стоит калина» (№ 1) – своеобразный пролог цикла. За ним следует две «Страдальных». Лирическая страдальная – особая разновидность частушки. «Страдать» – по- народному – значит любить, но это любовь с тоскою и горечью. «Страдальная» (№ 2) – «Что, девчоночки, стойте» – частушка с бойкими лихими вскриками. В мелодии лихой и бойкий частушечный выкрик сочетается с элементами скороговорки и скольжениями. В сопровождении на гармонии квинты и тритона передан нестройный гармошечный перебор.

107

*Allegro con moto* (♩ 100)

Что, дев - чо - ноч - ки, сто - н - те, глаз - ки вы - го - ля - е - те, про мо -

ю тос - ку - кру - чи - ну ни - че - го не зна - е - те.

Эта «Страдальная» – завязка драматической линии произведения: заканчивается песня неожиданно страстной, но ключевой фразой – «Не томила я без милого друга».

«Зима» (№ 4) – первая драматическая кульминация цикла. «Сею-вею» (№ 5), «Дело было» (№ 6) – попытка забыться на людях, эти части основаны на народных танцевальных жанрах (хоровод, пляска).

«Страдания» (№ 7) («У скамы...») – трагическая вершина цикла, потеря веры в милого. Начинаются «Страдания» жанровыми частушечными наигрышами и беззаботным напевом.

108

**Stringendo appassionato**

У скамы - и, у скамы - и, у скамы - и,  
*та non secco*

мой мн - лый,

Но постепенно разворачивается настоящая сцена-монолог, где сменяются резко-контрастные эпизоды. Такие переключения эмоциональных, порой болезненно-экспрессивных состояний не характерно для фольклора. Используются разные манеры интонирования, вплоть до ненотированного говора.

«В прекраснейшем месяце мае» (№ 8) – эпилог, прощание с любовью. Текст песни рисует картину безмятежного счастья, цветущей любви, но это лишь как воспоминание. Печать отрешенности и оцепенения пронизывает музыкальную ткань песни. Это подчеркнуто авторскими ремарками: в начале песни – «голос без вибрации», к концу – «мертвым голосом».

«Русская тетрадь» с удивительным чувством подлинности передает любовь и страдание русской девушки. Но вместе с тем, нельзя не заметить и вокальных традиций романтиков: «сюжета» «Любовь и жизнь женщины» Шумана, а светлая трагичность последней страницы цикла Гаврилова вызывает ассоциации с финалом «Прекрасной мельничихи» Шуберта.

**«Озорные частушки» Родиона Щедрина** (род. 1932) – произведение, завоевавшее особую популярность (создано в 1963 г.) Обращение к фольклору – один из главных источников творчества Родиона Щедрина: «Теперь иной раз услышишь про фольклор: все открыто, все исчерпано. Чушь! Как Волгу кружкой не испить. Несмотря ни на какие разговоры, каждое новое поколение будет находить в фольклоре неповторимые красоты» (126). Это проявилось в его Концерте для фортепиано с оркестром № 1, в балете «Конек-Горбунок» и опере «Не только любовь». Но если в перечисленных произведениях Щедрин еще близок традиционным приемам советского «фольклоризма», то его концерт для симфонического оркестра «Озорные частушки» показал новый синтез фольклора и современных принципов композиторской техники.

Музыкальную основу произведения составляют русские частушки, в которых отражаются самые различные черты национального характера: озорства, удалы, открытости души и лирических чувств. Частушку Щедрин использовал и в опере «Не только любовь» и в Первом фортепианном концерте. Композитор писал: «Частушка – весьма распространенная форма музыкального быта сельских районов России. Это, пожалуй, самая гибкая, самая портативная» и подвижная область современного народного песенного творчества. Все происходящее в жизни народа – от крупнейших исторических событий до интимнейших лирических переживаний – незамедлительно, в тот же день, а то и в ту же минуту (импровизируя на месте) находит свое отражение в частушке» (85, с. 89).

На первый взгляд «Озорные частушки» – блестящая пьеса для оркестра, в которой мастерски использованы незатейливые частушечные мотивы. Но даже при первом знакомстве поражает необычная манера, в какой эти мотивы поданы, необычайное их сочетание.

«Озорные частушки» – это в первую очередь концерт, где разыгрывается «соревнование» оркестровых инструментов, а вместо слов – «яркая и броская интонация». Произведение продолжает традиции музыки Игоря Стравинского, композиторов сближает характеристичность и театральность образов и принципы работы с материалом. Основой развития тематического материала становится вариантность частушечных мотивов-формул, но композитор использует оригинальные приемы работы с материалом, порой соотношение мотивов- формул приводит к хроматике вертикали, к синтезу тональных и внетональных элементов. Оригинальны и тембровые находки: в оркестре добавлены деревянные ложки, струнные ударяют смычком по пюпитрам, валторнист хлопает ладонью по инструменту, струны рояля покрыты бумагой.

«Озорные частушки» – одночастное произведение, написанное в трехчастной, с чертами сонатности, форме.

В первом разделе вместо вступления – необычная «заставка» – игра коротких частушечных попевок, которые варьируются в разных мелодических и тембровых сочетаниях. Такая разноголосица мотивов подобна картине спорящих персонажей. В этом споре постепенно «оформляется» частушечный мотив. Контрастом звучит новая протяженная тема у струнных (подобие побочной). Но и она постепенно «перебивается» в различных комбинациях инструментов:

109



Во втором, центральном, разделе представлен главный персонаж действия: на фоне гармошечного наигрыша звучит задорный «частушечный» мотив, который вторгается подобно нахальному и бесцеремонному гостю» (85, с. 94).

110



Он и вызывает основное «состязание» различных инструментов: инструменты-солисты, как бы перебивая друг друга, выступают со своими импровизациями в игровом частушечном «действе».

Третий, репризный, раздел вновь возвращает прежние мотивы, но в новых «обличьях», выделяется и протяженная мелодия.

Кульминацией всего развития становится проведение темы центрального эпизода, в увеличении, а затем в каноническом изложении. Праздник разгорается, и тема канона «оплетается» знакомыми темами концерта. Тутти всего оркестра замыкает «Озорные частушки».

Так в этом, ставшем популярным, произведении с весельем, неподдельным юмором и блеском, с редкой изобретательностью обыгрываются современные народные попевки, но многие новые находки исходят из интонационных и ритмических особенностей частушки.

**Второй концерт для оркестра – «Звоны» (1968)** – новое прочтение «русской темы». Тема «колокольности» – одна из сквозных в творчестве русских композиторов (Глинка, Мусоргский, Рахманинов). В авторской аннотации к концерту Щедрин написал: «Колокольный звон с давних времен занимал особое большое место в жизни русского человека, возвещал о радостях и горе, сопровождал праздникам и бедам... Некоторые принципы колокольного звона – разумеется, трактуемые весьма свободно, – использованы в этом сочинении, так же, впрочем, как и некоторые элементы старинного безлинейного нотного письма – так называемые “крюки” или “знаменный распев”. Некоторые страницы “Звонов” вдохновлены живописью величайшего русского художника Андрея Рублева» (85, с. 122)

В этом произведении Щедрин воссоздает средствами симфонического оркестра колокольный звон. Главный стилевой «слой» произведения – фольклорный, музыкальное развитие основано на попевочном характере тематизма, но в «Звонах» использована и техники 60-х годов: сонористика, алеторика, пуантилизм.

Начинается концерт созвучиями, передающими эффект раскачивающегося колокола. Трехордные попевки выстроены в 12-тоновый ряд, но «на слух хроматичность не ощущается, возникает эффект «расширенной диатоники» на 12-тоновой основе» (85, с. 123). Вслед за ударом колокола в музыкальное пространство постепенно заполняется новыми «тембровыми слоями». Следующий этап – вступление и соединение оригинальных по тембру «соноров» (в том числе, пиццикато струнных с касанием грифа, что создает эффект «позванивания», удары челесты и дробь треугольников). Вслед вступают более активные элементы – возгласы меди (трубы и тромбоны), это последование 12-ти тонового ряда «в пуантилистичеки разорванной ткани». Новый слой – деревянные духовые – «накладываются» на прежние звуковые слои, аккорды-кластеры создают эффект перезвона колоколов. Все дальнейшее развитие направлено на насыщение звучания, сочетаний разных фонов, это настоящая стихия звонов.

111

[ca] 56-60  
Tr-be con sord.  
(cartone)  
*pp poco portam., qasi canti*  
Tr-be con sord.  
(cartone)

Резкий динамический спад, сонорное звучание струнных и тихие удары колоколов подготавливают смысловую мысль концерта: проведение строгой мелодии «в духе» знаменного распева, как символ преодоления хаоса и обретение духовной опоры.

«Оригинальность произведения – в запечатлении современными средствами одного из характерных явлений национальной культуры; смешанность используемых средств воссоздает эффект колокольного перезвона на двух уровнях – классическом (связи с русской оперной классикой) и современном» (12, с.100).

**Концерт-буфф Сергея Слонимского** (род. 1932 г.) своеобразно соединил фольклорное и современное. Концерт-буфф создан в 1964 году, это озорное, игривое произведение, своеобразный «капустник музыкантов»: «Почему бы на сей раз не пошутить на основе додекафонии, музыки атональной, а заодно и над додекофонией» (56, с. 90). Концерт-буфф – комедийный инструментальный театр, где каждый инструмент (14 струнных, флейта, труба, фортепиано и ударные) – лицедей. Две части концерта – «Каноническая fuga» и «Импровизация» – как два отделения спектакля, в которых и сюжет и герои друг другу противопоставлены. Главный герой пародии – «ученая, академическая» тройная, 14-тиголосная fuga, построенная на строгих законах сериальной техники. Три серии – три темы fugи. Вторая часть – «Словно джин, выпущенный из бутылки. Никаких оков строгой организации, никаких правил» (56, с.9). Части разделяет медленный монолог флейты, четвертьтоновые и третьтоновые звучания «как будто рисует заплесневелый, позеленевший восточный сосуд с беднягой джином в нем. Но вот пробка извлечена из горлышка, свист флейты подобен вырывающемуся на свободу воздуху, и ...обрушивается каскад темпераментных ритмов и озорных мотивов».

112



Основная тема второй части «сродни» синкопированным ритмическим формулам джаза, игровым пляскам, уличным песенкам. Каждый инструмент своими веселыми репликами дополняет потешный образ. На конец сочинения заготовлена еще одна шутка: в совместном музицировании соединяются темы fugи и разухабистая тема второй части. Завершается «комический концерт» многооктавным кластером.

## В диалоге с культурой

Шнитке с правом называют одним из крупнейших музыкантов-мыслителей нашего столетия. Смысл его музыки никогда не раскрывается сразу, с первого взгляда, в виде готовой информации, а требует вхождения, вживания. Любое его сочинение – это не просто текст, но еще и некий текст в тексте. Это не просто музыка, но раздумье о ней и монтаж разных музык. Симфония, концерт разворачиваются не столько как конструкция, сколько как цепь взаимосвязанных или конфликтных событий. Музыка Шнитке – феномен особого рода. Мы чувствуем в его сочинениях многое из того, что составляет духовную атмосферу времени; в них сплавлены и отражены разные проблемы, воспринятые художником отовсюду. Один из главных вопросов его творчества – «что такое музыка?». Сам композитор однажды так сформулировал ответ на него следующим образом: «Музыка – это мысль о мире, выраженная в звуковой форме». Произведения Шнитке дают звуковой портрет современной цивилизации и показано это через конфликт различных видов духовной культуры. С одной стороны, можно сказать, что музыка – главный герой рассматриваемых произведений, с другой – через проблемы культуры композитор говорит о проблемах современного мира. Для Шнитке не существовало «своего» и «чужого», старого и нового, высокого и низкого. Шнитке берет материал для своей музыки отовсюду, он соединяет разные стили. Начиная с Первой симфонии характерной чертой творчества Шнитке становится полистилистика. Шнитке – один из очень немногих композиторов, кому удалось сделать материалом своего искусства культурный опыт человечества. Именно этот опыт и есть суть его музыки.

Его произведения – это инструментальные драмы, где стили вступают в диалог друг с другом. Первый пласт – авторская музыка – область авторского раздумья, это и медитация, это и драматические страницы музыки (рефлексии). Второй пласт – музыка прошлого. Шнитке вводит в свою музыку цитату – явную (точную «вклейку»), скрытую или размытую аллюзию (Шнитке в своей статье «Полистилистические тенденции в современной музыке» принципом аллюзии называет «тончайшие намеки и невыполненные обещания на грани цитаты»). Третий пласт – сфера «банального», музыка быта, обихода

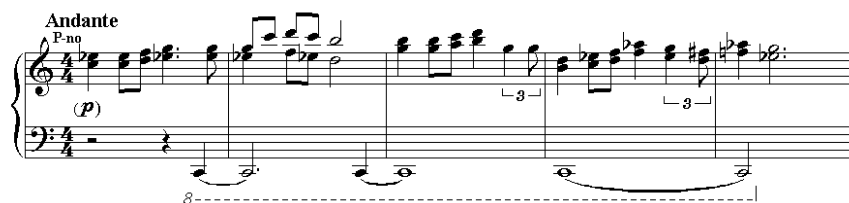
Инструментальные произведения Шнитке – это стилевой спор высокой классики с неразборчивым массовой культурой, это разговор о культуре и антикультуре, о трагической судьбе музыки XX века, которая становится как бы приправой к жизни.

**Конcerto grosso №1 Альфреда Шнитке (1977)** – произведение, раскрывающее эти проблемы. Написано для двух скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнных. Стиль концерта – полистилистиче-

ский, включающий разные типы тематизма: необарочный и неоклассицистский, сонорно-кластерный, сериальный. Шнитке писал: « В рамках неоклассицистского Concerto grosso я ввел некоторые несогласующиеся со стилем отрывки (которые раньше были отрывками музыки для кино): бойкий детский хорал (в начале первой части и в кульминации пятой, а также как припев в других частях), ностальгически-атональную серенаду – трио (во второй части), гарантированно подлинного Корелли и любимое танго моей бабушки, которое играет ее прабабушка на клавесине (в пятой части)... Но все эти темы вполне согласуются между собой, я вполне принимаю их всерьез» (108).

«Концерт написан в шестичастной композиции, с «барочным» названием частей: Прелюдия, Токката, Речитатив, Каденция, Рондо, Постлюдия. Концепция концерто grosso трагична. Первая часть – Прелюдия – начинается (по определению самого композитора) «темой часов» у подготовленного фортепиано (между струнами помещены монеты). Эта тема словно символизирует «время».

112



Прелюдия продолжена музыкой напряженного размышления – «авторского пласта». Это «тема-процесс», основанная на росте драматического напряжения. В основе развития – секундовые мотивы, в которых проступают контуры темы ВАСН. Баховская монограмма «скрыто присутствует во всех частях цикла в качестве первоосновы многих мелодико-гармонических образований» (57, с. 234).

Токката – это «аллюзия» на стиль барокко, здесь передана атмосфера концертного музицирования жанра концерто grosso. Форма токкаты – рондо, и выбор этой формы не случаен, здесь и заложена основная идея части. Барочная тема – это рефрен в рондо. Первый эпизод – простенькая песенка – претворение сферы «банального», второй эпизод – «игра в додекафонию». Дальнейшее развитие «событий» – постепенное разведение, разрушение светлой барочной темы рефрена: «атональность, как коррозия, разъедает тональные структуры. Музыка поглощается «шумом», тонет, задыхается в нем» (4, с. 163). Токката словно обрывается.



Речитатив и каденция (3, 4 части) – реакция на «ситуацию» токкаты, это область тяжелого размышления, напряженного внутреннего диалога, сфера драматической образности. Шнитке обращается к элементам микрохроматики, сонорности, алеаторики. В конце каденции «как вспышка света», звучит автоцитата из мультфильма «Бабочки». «Провозглашение ее на кульминационном пике воспринимается как последняя отчаянная попытка обрести опору в обращении к высшим духовным ценностям» (88, с. 126). Эта тема подготавливает Рондо, которое «вырывается в заряженную предельным напряжением, наэлектризованную атмосферу, как свежий порыв ветра в широко распахнувшееся окно» (88, с. 127).

Рефрен Рондо – одна из лучших тем Шнитке, это «аллюзия» на классическое искусство. Тема вобрала «в себя многовековую семантику (от Вивальди и Баха до Брамса)» (88, с. 127). Но этому образу противостоит танго. Так заявляет сфера «банального». Танго в музыке Шнитке – символ шлягерности. Использование шлягера в творчестве Шнитке общеизвестно. Вот как сам композитор пишет об этом: «Это – как консерв или таблетка с безошибочным действием: шлягер. И это и есть самое большое зло: паралич индивидуальности, уподобление всех всем... Шлягер – хорошая маска всякой чертовщины, способ влезть в душу. Поэтому я не вижу другого способа выражения зла в музыке, чем шлягерность» (108).

113



Танго угрожает высокому, духовному образу и тема рондо начинает разрушаться, ломаться. Все развитие музыки композитор приводит к жуткому обвалу и трагическому звучанию темы часов. Как призраки, проносятся обрывки барочных тем концерта. В трагической постлюдии все растворяется, исчезает.

«Музыка – герой этой симфонии. Но добавим – герой трагический» (4, с. 163).

«Я нашел ответ, когда понял, что ответа нет», – в этой фразе Шнитке ключ к его духовному состоянию. Бесконечное множество вопросов и никаких готовых ответов. Само мышление Шнитке воплощает сомнения человека нового времени, человека фаустовского типа. «Бывают такие темы, которыми всю жизнь занимаешься и никак не можешь довести их

до конца. «Фауст» и есть моя главная тема, и я уже ее немножко боюсь» – признавался Шнитке.

**Кантата «История доктора Иоганна Фауста»** создана в 1983 году. По свидетельству Ирины Шнитке, она отговаривала мужа от постановки, но тот не слушал. А между тем, все обстоятельства как бы восстали против этого замысла. Алла Пугачева, выбранная на роль Мефистофеля, репетировала за роялем, а в доме внезапно гас свет. Зажигали свечи – но их задувал уличный ветер. Едва ли не в тот же вечер Пугачевой позвонил Шнитке и сообщил, что Мефистофель свалил его с инфарктом в постель. В последний момент Алла Борисовна отказывается петь. Однако премьера состоялась. А потом у Шнитке началась череда инсультов. Действительно, четвертый инсульт, парализовавший его правую руку, случился тогда, когда Шнитке практически заканчивал свою оперу о Фаусте.

Фауст-тема – одна из многозначных тем литературы и искусства, начиная с XVI века. Шнитке решает эту тему по-своему. В качестве сюжетной основы был взят текст из «Народной книги» в публикации Шписа, который первый собрал народные легенды о докторе Фаусте и издал свою книгу в 1587 году. В кантату вошли две последние главы – предсмертная исповедь и гибель Фауста. Если у Гете Фауст продает душу за стремление познать истину жизни, испытать через жизнь, практику, разочаровавшись в науке, и он спасен высшими силами в знак признания человеческого гения, то Фауст из народной книги – грешник, продавший душу дьяволу за возможность искушать все наслаждения жизни.

Сам композитор называет свою кантату «Пассионы в негативной трактовке». Сам доктор Фауст, как изображает его «Народная книга», давал полное основание для противопоставления своей персоны и Спасителя. И действительно – отрицающее соответствие сюжетов: «Тайная вечеря» – сборище на пирушке у Фауста, «эпизод в Гефсиманском саду» – рассказ-раскаяние Фауста о своих грехах, смерть Христа как в кривом зеркале – это расправа дьявола над телом Фауста. Сходна с пассионами и форма «Фауста: партия рассказчика, речитативы, хоры, ариозо, арии. Вступительный хор – аллюзия на «Страсти по Матфею» Баха, 3 часть – «Прощальный обед» – написан в духе ренессансной музыки.

№ 5 – «Скорбь друзей» («Раз уж так и другого быть не может...» (хор, Рассказчик) – реакция на «исповедь» Фауста, поведавшего о своих грехах и предстоящей гибели. Это номер основан на материале пролога, только тема дана не в восходящем, а в нисходящем движении, как символ трагического пути вниз.

Согласно сюжету Мефистофель предстает в двух лицах – сладкоголосный искушитель (контртенор) и жестокий каратель (эстрадное кон-

тральто с микрофоном). 6 и 7 разделы, характеризующие злое начало, являются сердцевинной негативной сферы кантаты. № 6 – «Ложное утешение» («О, Фауст мой, что за малодушие?») В этом эпизоде Шнитке прибегает к стилизации мелодии сладкозвучных итальянских опер XIX века. Он использует все типичные для нее интонационные приемы и типы мелодического движения: это мягкие предъемы и опевания, секстовые скачки, нежные «понижающие» окончания фраз, уравнивания мелодических «взлетов» нисходящим движением и т.п. Созвучны такой мелодике традиционные тональные аккорды, арпеджированный аккомпанемент и серьезно-напыщенная манера пения контратенора. Используя «избитые», «истертые» приемы оперной лирики, давно ставшие банальными, Шнитке получает возможность показать скрытую за ними лживую сущность Злого духа. Номер приобретает и значение издевки, саркастической насмешки дьявольщины. Это подчеркнуто еще и тем, что контральто «передергивает» все фразы тенора, что любые слова утешения превращаются в сарказм.

А вот в тексте сущность дьявола, его истинное лицо открывается только в 7-ом разделе «Гибель Фауста» («А после двенадцати, к часу ночи...»). Наступление часа расплаты знаменуют 12 «ударов часов» (колокола и там-там). Изобразительно яркий момент – каждый следующий удар раздается все громче и громче (*crescendo* от *pp* до *ff*), отсчитывая последние мгновения, а параллельно возрастающей звучности, возрастает эмоция страха. В эпизоде гибели Фауста музыка выступает особенно разительным контрастом по отношению к тексту: самые ужасающие слова звучат на фоне эстрадного танго и исполнены эстрадным голосом. Шлягерный раздел кантаты является не только главным характеристическим эпизодом в раскрытии образа Мефистофеля, но и высшей кульминационной точкой в ее развитии, где происходит развязка всей трагедии. Символично, что кульминационным центром оказалась заведомо банальная ария эстрадного контральто. Обратившись к музыке эстрады и введя ее в академическую кантату, автор сделал попытку совместить полярные сферы музыкального искусства. В дьявольском «танце-смерти» – в кульминационном показе злого начала – страстность танца танго вылилась в кровавую жажду плоти. Это достигается манерой исполнения вокалистки: свободный переход от оперного пения к «открытому» звуку, придыхания, глиссандо и откровенные «подъезды», пришептывания в микрофон. Эпизод «Гибель Фауста» построен в форме вариаций на выдержанную мелодию. Традиционно пассакалия – скорбно-философское размышление о смысле бытия, о жизни и смерти. В Мессе *h-moll* Бах облакает в этот жанр эпизод скорбной реакции хора на страдания Иисуса

(Crucifixus). У Шнитке же это «негативная пассакалия», где повествуется о страданиях грешника Фауста.

114

*In tempo di Tango*

C.-alto *mp* 3 3 3 3

А пос-ле две над-ца-ти к ча-су

Piano *p*

3 3

но-чив пол-ну-ю тишь слу-чи-лось так,

Но в кантате есть место и состраданию. В произведении оно возникает и усиливается по мере того, как разворачиваются события, оно растет параллельно страху. Чувство сострадания является естественной человеческой реакцией на страдания человека, желанием соучаствовать, сопереживать. Чувство сострадания герою достигает своего апогея после кульминационного раздела. Теплящаяся в глубине души надежда на его спасение рушится. После драматически предельно накаленного эпизода наступает момент «тишины». Слушателю необходимо оправиться от страшного потрясения, от неприятия подобной жестокости. На фоне этих эмоций укореняется и уже не покидает до самого конца чувства сожаления и сострадания. Это передано в № 8 «После смерти Фауста» («Те же магистры, бакалавры, студенты...» Рассказчик, хор). На словах «скорей был предан земле» звучит риторическая фигура катабазис – нисходящее мелодическое движение во многих партиях. Моральный же вывод кантаты показан в заключительном хорале, но произведение не заканчивается катарсисом, под самый конец у фортепиано всплывает наивный вальсок, как отголосок радостей жизни.

Кантата «История доктора Иоганна Фауста» – интереснейший образец соединения величавой строгости пассиона, с его незыблемыми вековыми

традициями, и музыкального языка композитора XX века, позволяющего себе свободно оперировать «разными музыками», вплоть до низших, «примитивных» типов музыкальной культуры.

Через два года (1985) Шнитке создает **Хоровой концерт на стихи Грегора Нарекаци**. Это произведение как бы продолжает философскую идею «Фауста» – тему духовных исканий. В хоровом концерте композитор обращается к традициям русской православной музыки. Хоровой концерт написан по «Книге скорбных песнопений» армянского поэта, философа и монаха Грегора Нарекаци, жившего в X веке. Шнитке отмечал, что главную роль в создании этого произведения играл текст: «Я написал ту музыку, которую вызвал этот текст, а не ту, которую хотел сам». Первая часть носит медитативный характер: мысль поэта и композитора обращена к Богу, на том высоком уровне, когда возникает понимание музыки без слов:

О, повелитель всего сущего,  
Бесценными дарами нас дарящий,  
Творящий все из ничего,  
Неведомый, всезнающий, страшный,  
И милосердный, и неумолимый,  
Неизреченный и непостижимый,  
Невидимый, извечный, необъятный,  
И ужасающий, и благодатный,  
Непроницаем ты, неосязаем  
И безначален ты, и нескончаем.

Хоровой концерт относится к «православной линии» его творчества (так же как и «Стихи покаянные» (1988)). По завещанию Шнитке, он был похоронен по православному обряду. В этих произведениях претворены традиции русской православной музыки – от духовных концертов XVIII до «Всенощной» Рахманинова.

Одно из главных событий русской музыки 70-80-х годов – возрождение жанров духовной музыки. Эта тенденция отмечена освоением в 70-х годах жанра реквиема. Лучшие произведения этого жанра создали А.Шнитке, Э.Денисов, и В.Артемов. Позже начинает возрождаться отечественная духовная музыка, особенно много произведений создано в конце 80-х, в канун празднования 1000-летия Крещения Руси.

### **«Мир личности»**

Композитор из Санкт-Петербурга Борис Тищенко (род.1939 г.) – яркий представитель поколения «шестидесятников». Но его всегда мало волновала музыкальная мода, он испытал сильное влияние своего учите-

ля – Шостаковича. Тищенко продолжает традицию концепционного симфонизма Шостаковича. Тищенко – один из ведущих российских симфонистов, он автор пятнадцати симфоний, а также семи концертов для различных инструментов с оркестром.

«Главная тема симфонических драм Тищенко – «испытание человеческой личности, стойкости человеческого сердца». Композитор понимает смысл творчества во-многом по-малеровски, «как требование, предъявляемое к нравственной сущности человека. Горнила испытаний, сквозь которые он ведет своего героя, часто очень жестоки, но каждый раз возникает удивительно жизнеутверждающий итог, катарсис, преодоление дисгармоничности бытия» (111).

**В концерте для арфы с оркестром Бориса Тищенко (1977)**, как и в других его произведениях, отражается борьба вечных общечеловеческих категорий добра и зла, красоты и безобразия. В концерте пять частей. Третья часть – скерцо-токатта словно возвращает нас в атмосферу «военных симфоний» Шостаковича (особенно его Восьмой симфонии). Как и у своего учителя, гротескные и бездушные темы-нашествия решены на жанровой основе. Механичная токаттность начальной темы с ее четко отстукиваемой моторикой подчеркнута «бездушной, деревянной» инструментовкой (ксилофон с коробочкой)



Ей противостоит «человечное «начало»: песнопение арфы, гобоя и фагота. Но в столкновении двух тем части верх одерживает мир «злой» токаттности, который разрастается в грубую агрессию. После «токаттного натиска» мы ожидаем катастрофу, как в симфониях Шостаковича и самого Тищенко, но трагическая кульминация неожиданно сменяется лирикой четвертой части. «Интермеццо» – страница чистой, прекрасной и песенной лирики. «Неожиданно выплывает, точно вызванная волшебным зовом фортепианного мотива, трогательная мелодия колыбельной» (40, с. 84) (пример 116).

Светлая инструментальная кантилена усилена человеческим голосом – сопрано. Но постепенно образ «истаивает» в перезвоне хрустальных колокольчиков и остается звучание одной арфы.

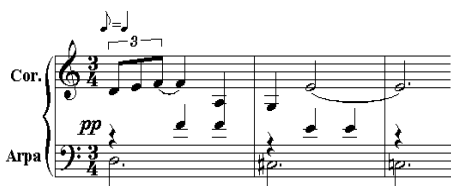


Один из главных лейтмотивов творчества Тищенко – идея Вечной Женственности. В его творчестве целая галерея женских «ликов»: скорбящая Мать в «Реквиеме», преданная Ярославна в одноименном балете, мятущаяся Марина во Второй симфонии на стихи Марины Цветаевой. Одна из лучших страниц такой музыки – интермеццо концерта для арфы с оркестром. Хочется согласиться с словами музыковеда, написавшего к юбилею композитора: «В искусстве Тищенко ярко выражено стремление войти в традицию, ощутить ее животворный дух, сделать «чужое» настоящим «своим». Нет ли в этом чего-то, идущего от старых мастеров, от Баха, черпавшего вдохновение в чужой музыке? Не это ли прививал своим ученикам великий Шостакович? И не в этом ли секрет обаяния истинной музыки?» (111).

**Пятая симфония Гия Канчели (1977)** посвящена памяти родителей, где он выразил всю боль своей утраты. Остротрагедийная концепция симфонии восходит к традиции лирико-драматического симфонизма Малера и Чайковского.

Форма симфонии – «смешанная»: одночастная композиция в рамках сонатной формы. В первой части («главная партия») показан конфликт «субъективного» («тема детства» – хрупкий мотив клавиесина) и «рокового» состояния смятения и крайней тревоги. «Тема детства» не создана для борьбы и не пытается вступать в нее, она проходит сквозь симфонию как воспоминание. Эта тема истинных ценностей, противостоящих «тупику безнадежности или царству хаоса».

«Adagio» – вторая часть формы («побочная партия») – царство ничем не нарушаемой лирики. Рождается длящаяся проникновенная мелодия-плач, пропетая ансамблем флейт, ей вторит вторая лирическая тема (валторна с арфой), в которой узнаваемы музыкальные «эмб-



лемы» лирического романтизма – секстовые интонации, элементы «вздохов»:

Но самое сокровенно-лирическое как бы «размыто» в воспоминаниях, мелодия расцвечена сонорными красками. Но постепенно нарастает напряжение, приводящее к «роковой» генеральной кульминации, совпадающей с репризой (прием, традиционный для лирико-драматического симфонизма, вспомним опять же Чайковского). Смысловая кульминация репризы – траурный эпизод на варианте «главной партии». Реприза-кода, или финал, «напоминает» простые и незащитные мелодии «темы детства» и Адажио, подводя итог, и утверждая робкую надежду на возрождение. В Пятой симфонии явно выявлены черты новых тенденций музыки конца 70-х – возвращение на новом витке к образам «человечной лирики». «Симфонии Канчели романтичны....В них живет присущий восточному искусству сложный сплав непосредственно чувственного восприятия мира, лиризма и созерцательности. О романтизме заставляет вспомнить и одночастная форма симфоний, в которой весьма ощутимы черты поэмности» (4, с. 143).

**«Романтическая музыка» для гобоя, арфы и струнного трио Эдисона Денисова (1968)** – пример поисков «новой романтичности» уже в «радикальных» 60-х. «Это сочинение – поиски на основе додекафонии новых образов и звучаний, новое прочтение понятия «романтического» через «лирику разного рода – от спокойной и созерцательной до взволнованной и напряженной» (91, с. 112), показ человека «созерцающего» и человека «предчувствующего», «страшащегося». В первом разделе пьесы показаны сольные инструменты. Это лирические монологи гобоя и арфы, но созданы они на основе серии. Композитор использует и четвертитоновую технику, для этого существуют специальные обозначения. В пьесе линия развития идет от тихого, затаенного звучания в начале и конце, от нарастания к более насыщенному в середине.

Денисов был блестящим оркестровщиком, живописцем оркестра. Исследователи отмечают «ноту» французской традиции в его творчестве: «инструментальное и оркестровое письмо, вообще сонорный облик музыки Денисова, культура звука обнаруживают преемственность с традицией французского импрессионизма.».... О роли живописного начала композитор сам отмечал: «Я больше учился у живописцев, чем у композиторов», а «законы живописи идентичны музыкальным» (111).

Часть произведений композитора связано непосредственно с образами живописи, в их числе **«Три картины Пауля Клее»** для альта и ансамбля инструментов, созданные в 1985 году. Музыка рождена впечатлениями от картины швейцарского художника-экспрессиониста Пауля Клее (1879-



1940). Пауль Клее закончил швейцарскую консерваторию по классу скрипки, много выступал как скрипач, особенно в камерных ансамблях. Первая пьеса цикла Денисова – «Диана в осеннем ветре». Произведение интересно сочетает сонорность с лирикой. Так вступительный раздел живописен, это картина с изысканной и изменчивой «сонорной» игрой красок. Следующий раздел – лирическая песня альты. Взмолвлено, выразительно, в протяженной мелодической линии солирует альт на фоне сонорных узоров камерного ансамбля. Композитор так написал об этой пьесе: «Диана в осеннем ветре» – одно из мягких полотен Клее..., в очень мягкой, слегка зеленоватой, краске угадывается изогнутый силуэт очень красивой женщины, и здесь же есть и мой любимый образ – осенние, летящие по ветру листья. И название картины – «Диана в осеннем ветре» – оно удивительно музыкально само по себе» (134).

Творчество Денисова одухотворяется идеей красоты. По его словам, «музыка без красоты мысли, без логики невозможна». Эта направленность художественных идей идет от романтической эстетики. Однако это не повторение старой концепции, а в каком-то отношении – и нечто противоположное ей, так ощущение красоты у Денисова не предполагает рахманиновского «разлива чувств». Сам композитор выдвинул концепционную идею новой красоты в современной музыке. В одном из интервью он сказал: «Красота – одно из самых важных понятий в искусстве. В наше время у многих композиторов ощущается стремление к поиску новой красоты. При этом речь идет не только о красоте звучания, которая, конечно, не имеет ничего общего с внешней красотой. Имеется в виду красота мысли, приблизительно в том смысле, в каком она понимается математиками или как ее понимали Бах и Веберн» (129). Следуя мысли композитора, можно сказать: «Художник – это мастер красоты».

## ЗАГАДКА ДЖАЗА

«Что такое джаз?». Никто не может точно назвать год и место рождения джаза. Такая же проблема встает, когда пытаются перевести слово «джаз». Версии различны: к примеру, одни исследователи утверждают, что «джаз» от арабского – «печаль, тоска», другие – «быть дозволенным, разрешенным, возможным». У Луи Армстронга спросили: «Что такое джаз?». И получили ответ: «Если вы спрашиваете, то вам этого никогда не понять!».

Уже давно прошли споры вокруг ценности и профессиональности джаза. Войдя в мир через эстраду и легкие жанры, джаз с каждым десятилетием доказывал свою глубину, нестандартность и высокий профессионализм. Сегодня ясно, что джаз – законное и исторически-ценное явление мировой музыкальной культуры, он прочно вошел в жизнь, олицетворяя новое мышление и психологию «века двадцатого». Наконец он своей самобытностью обогатил музыкальную панораму современности.

За более чем столетнюю историю джаз переживал периоды взлета и падения, смены различных стилей. Так называемые традиционный джаз, чикагский стиль, периоды коммерческого джаза и свинга, симфоджаз, би-боп и хард-боп, джаз-рок, фьюжн – это далеко не полная картина многоликости джаза.

В чем притягательная сила джаза? В джазе есть своя тайна. Магический импульс этой музыки влечет и зачаровывает. Джазовые музыканты должны в совершенстве владеть инструментом, чувством стиля, ансамблевой культурой. Если в 30-40-х годах джаз развлекал, обращался к «ногам», то современный джаз стремится к нашему сознанию и интеллекту, не теряя своих первородных качеств. А природа джаза – в искусстве импровизации. И здесь главная фигура – играющий музыкант, который должен изъясняться и от первого лица, и вплетать свой голос в общий лад музыки. Содружество импровизаторов – это живой организм, музыка творится спонтанно и сиюминутно, и в этом она существенно отличается от отрепетированных представлений современной эстрады. Каждый концерт джазовых музыкантов неповторим и уникален. Красота и загадка джаза – в его постоянной переменчивости, в нем враждуют и мирятся традиционное и новое.

Верьте Музыке: проведет

Сквозь гранит,

Ибо Музыка – динамит...

Чеканные строки Марины Цветаевой приложимы к джазу. Он способен взрываться, становиться необычным и новым.

Джаз вторгся в мировую культуру неожиданно и дерзко на рубеже XIX и XX веков. Родина его – Америка. Именно в этой стране мог родиться тот удивительный сплав фольклора негров, потомков африканских рабов и культуры белого населения США. Однако у джаза есть своя предыстория.

Один из «предков» джаза – **спиричуэл** (от англ. spiritual – «духовный») – жанр духовных песнопений чёрных американцев. Мелодии и гармонии, заимствованные из протестантского хорала, сочетаются в спиричуэл с выразительными средствами и приёмами афроамериканской музыки (импровизация, сложный ритм). Поэтическое содержание связано с библейскими текстами, а также с повседневной жизнью чёрных американцев. Спиричуэл был частью афроамериканского фольклора и исполнялся хором без инструментального сопровождения, с хлопками в ладоши и танцевальными движениями певцов. Особой популярностью пользовался мелодия спиричуэла «Вниз по реке».

118



В первой половине XIX в. сформировался особый жанр американского музыкального театра – минстрелшоу (анг. minstrelshow – «представление менестрелей»). Первоначально это были короткие комедийные сценки, в которых белые, загримированные под чёрных, пародировали манеру говорить, поведение, песни и танцы негров. Дальнейшая же история менестрельного театра связана только с «чёрными» артистами. Музыка таких действий соединяла черты английской народной баллады и афроамериканского фольклора. Постепенно такие сценки сложились в театральное представление с участием профессиональных исполнителей. Оркестр театра менестрелей – типично предджазовый: особая роль ударных, использовали банджо (струнный шипковый инструмент африканского происхождения), импровизации скрипки и аккордеона.

Еще один из предджазовых «героев» – **регтайм**. В переводе с английского ragtime – буквально «разорванное время». Это не только жанр

предджазовой музыки, но и стиль фортепианной игры. Он появился в конце XIX столетия под воздействием афроамериканской музыки, в частности техники игры на банджо, а также песен и танцев менестрелей. Пианист правой рукой исполняет свободную по ритму мелодию, а левой – равномерно чередует басовые звуки и аккорды. Разрыв ритмического рисунка, смешение акцентов и другие изменения в ритме мелодии на фоне чёткого аккомпанемента и составляют главную особенность регтайма. На рубеже XIX-XX столетий в этом жанре стали работать профессиональные композиторы, самый известный из них – автор и исполнитель регтайма **Скотт Джоуплин** (1868-1917). Его регтаймы строятся на типичных выразительных средствах этого очень популярного до сих пор жанра, что видно на сравнении – «The easy winners» («Беспечные победители») и «The entertainer» («Артист эстрады»):

119



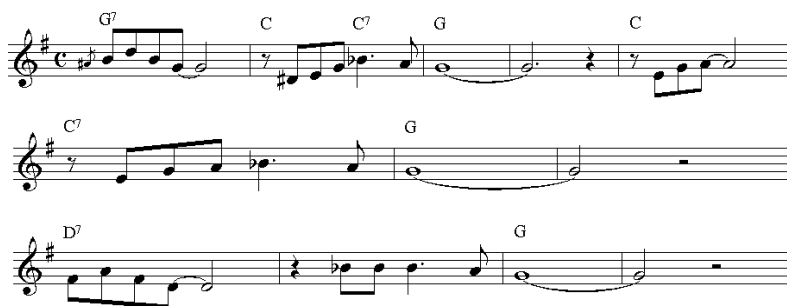
120



Но самое существенное влияние на ранний джаз оказал **блюз** – песенный и инструментальный жанр афроамериканской музыки. Слово «блюз» многозначно. Английское blues можно трактовать от blue devils – «меланхолия», «уныние» или от to feel blue – «печалиться», а также blue – «голубой». Он возник во второй половине XIX века на основе вокального фольклора чёрных американцев, прежде всего трудовых песен. Первоначально блюзовые музыканты пели под аккомпанемент банджо или гитары. Музыка, которую они исполняли, получила название «сельский блюз». Позднее, со становлением блюза как жанра профессиональной музыки, появился «городской», или «классический», блюз, который звучал в сопровождении инструментального ансамбля. В начале XX столе-

тия в блюзе сложилась характерная поэтическая и музыкальная структура – блюзовая форма, оставшаяся в дальнейшем неизменной. Каждый куплет песни, построенный по принципу «вопроса-ответа», содержит три строки, причём две первые обычно одинаковы. За каждой строкой следует короткая инструментальная партия. Таким образом, двойной «вопрос» певца (первые две строки) получает не только «ответ» (последняя строка), но и «комментарии» солирующего инструмента или ансамбля (инструментальные партии). Стихотворная строка и инструментальная партия укладываются в четыре такта, а весь куплет – в двенадцать. Двенадцатитактная структура блюза подчиняется строгой гармонической последовательности (первые четыре такта – тоника, вторые – субдоминанта и тоника, третьи – доминанта и тоника). Главная выразительная черта блюза – так называемые блюзовые ноты (соответствуют III и VII ступеням европейской гаммы). Они не принадлежат к мажору или минору, а располагаются по высоте между ними. Поэтому «блюзовые ноты» нельзя извлечь на фортепиано, но можно сделать на гитаре, потянув струну или голосом. Поэтическое содержание блюза различно, но чаще всего печального настроения. Одним из самых популярных блюзов у музыкантов традиционного джаза – «Сент-Луис блюз».

121



В начале века джаз – изгой в американском обществе, он озадачивал и раздражал, но вместе с тем неуклонно завоевывал все большее количество музыкантов и поклонников. Ранний джаз – цвета черного. Негритянские музыканты, в большинстве своем незнакомые с нотной грамотой, создавали оригинальные композиции, которые и сейчас представляют большой интерес. Спустя некоторое время появились оркестры белых музыкантов (они стали называться диксилендами).

Конкретные вопросы – где, как и когда родился джаз? – не подразумевают точных ответов. Общепринято «родиной» джаза называть Новый

Орлеан, но многие склонны полагать, что джаз возник одновременно в нескольких районах США (Сент-Луис, Чикаго, Нью-Йорк).

Джаз родился в результате сплава традиций европейской и афроамериканской музыки (значительную часть населения США составляют потомки африканских рабов). В основе джаза лежит импровизация. Джазовый импровизатор – это не композитор и исполнитель в одном лице, а особый тип художника. Он создаёт музыкальное произведение во взаимодействии с партнёрами по ансамблю, поэтому импровизация – это искусство игры, диалога, многостороннего общения на языке музыки. Смысл её заключается не в результате, а в процессе. Говоря об импровизации, можно провести аналогию с живым языком, на котором мы говорим. Как и языку, импровизации присущи свои «словарь» и «грамматические правила» – набор мотивов, интонаций и способов их сочетания. В совокупности все выразительные средства воспринимаются как стиль.

Другая особенность джаза – сложный ритм, в котором важнейшую роль играют акценты. В основе джазового ритма находится бит (от англ. beat – «удар», «пульс», «биение»). Акценты бита могут приходиться на чётные – слабые доли такта (оффбит) и нечётные – сильные (даунбит). В ритме есть много и других акцентов. В сочетании они должны создавать драйв (от англ. drive – «гонка», «езда», «атака») – динамическое качество ритма или бита. Наличие драйва создаёт у слушателя впечатление движения, нарастающего темпа, тогда как он остаётся неизменным. Этот термин теперь используется и в рок-музыке. Специфически джазовым качеством является свинг (от англ. – «мерное качание», «ход»): напряжение и расслабление звуковой материи, своеобразная пульсация придают джазовой музыке упругость, пластичность и особую выразительность. В американском джазе, особенно в том, который играют чёрные музыканты, явно слышатся «блюзовые ноты».

Большинство образцов джазовой музыки – это инструментальные пьесы, построенные по классической модели «темы с вариациями». После того как ансамбль исполнил тему, солисты импровизаторы по очереди играют вариации, а остальные аккомпанируют. Кульминацией выступления, его смысловым заключительным аккордом звучит последнее проведение темы всеми участниками ансамбля. При этом все исполнители соблюдают гармоническую структуру исходной темы и её продолжительность. Этот периодически повторяемый объём темы именуется хорусом, или корусам (от англ. – припев, повтор), в российской практике – квадратом. Квадрат – полный период темы, лежащей в основе импровизации.

Общеизвестные темы, которые в джазе исполняются наиболее часто, называются стандартами. Многие стандарты – это популярные песни,

мелодии из кинофильмов и театральных спектаклей, созданные в 20-50-х годах. В современном джазе стандартами всё чаще становятся инструментальные пьесы, специально предназначенные для джазовых музыкантов. Самым ранним джазовым стилем считают музыку ансамблей, в состав которых входили труба или корнет, кларнет, тромбон и ритм секция – банджо, контрабас (или туба), ударные инструменты и позднее фортепиано. Труба обычно играла основную мелодию, лишь слегка её варьируя, кларнет виртуозно опевал мелодию в верхнем регистре, тромбон подчёркивал гармонические ноты и заполнял паузы.

В ранних формах джаза различали новоорлеанскую, чикагскую и нью-йоркскую разновидности, которые в совокупности называли традиционным джазом. Когда появились белые исполнители, их ансамбли стали именовать диксиландами (Dixiland – «Страна Дикси» – популярное название южных штатов США). Сегодня под диксилендом часто подразумевают весь традиционный джаз.

**Луи Армстронг** (1901-1971) – один из самых знаменитых джазменов. Биография Армстронга – биография джаза. Луи Армстронг родился в бедности, рос в невежестве. Поворотное событие в его жизни произошло при праздновании нового, 1913 года в Нью-Орлеане: Армстронг выстрелил «заимствованным» у очередного отчима пистолетом в воздух, был арестован и отправлен в колонию малолетних. Но в колонии был духовой оркестр, где он и научился играть на многих инструментах. Выйдя из колонии, он организовал с друзьями маленький оркестр, который играл в дешевых барах и на вечеринках. В восемнадцать лет Армстронг стал ведущим корнетистом Нью-Орлеана. В течение последующих пяти лет он перебивался случайными заработками в различных городских оркестрах, совершенствовал свое мастерство. В 1922 году Армстронг перебрался в Чикаго и буквально «выдул» всех музыкантов из города. С конца 20-х годов он – один из самых знаменитых трубачей и певцов мирового джаза.

В чем же неповторимость игры Армстронга? Прежде всего, в виртуозном владении инструментом (в основном он играл на трубе). Кроме этого он обогатил палитру джаза уникальными звуками и оригинальной манерой игры и пения. Армстронг превратил джаз из коллективной музыки в искусство сольной игры, до него соло было лишь случайным элементом в исполнении ансамбля, но именно благодаря Армстронгу джаз стал прежде всего искусством солистов.

Следующая волна развития джаза связана с историей **биг-бэндов** (англ. big band – большой оркестр). Такие джазовые инструментальные ансамбли включали от десяти до семнадцати человек и состояли из трех оркестровых групп: саксофоны – кларнеты, медные духовые инструменты (в дальнейшем выделились группы труб и тромбонов), ритм-секция

(фортепиано, контрабас, гитара, ударные музыкальные инструменты). В 1930-е годы биг-бэнды культивировали главным образом стиль свинг. Самое характерное свойство свинга – тип пульсации, основанной на постоянных отклонениях ритма (опережающих или запаздывающих) от опорных долей. Благодаря этому создается впечатление большой внутренней энергии, находящейся в состоянии неустойчивого равновесия.

Сам термин «свинг» впервые вошел в массовый обиход в связи с концертами **Бени Гудмена** (1909-1986), он использовался ведущими вместо термина «джаз». С именем Гудмена связаны и первые филармонические концерты джаза. Как кларнетист Гудмен оказал влияние на многих музыкантов джаза. Лучшие образцы творчества Гудмена записаны не с большими оркестрами, а с группами – от трио до септета.

Имя **Дюка Эллингтона** (1899-1974) воспринимается как синоним лучшего руководителя (бэндлидера) лучшего джаз-оркестра Америки, музыканта удивительного дара импровизации и высочайшего мастерства инструментовки джазовой музыки. Эдвард Кеннеди Эллингтон (джазовая кличка «Дюк» – «Герцог» – пришла к нему позже) – джазовый композитор, пианист и бэндлидер. Когда в 1921 году Эллингтон со своим оркестром начал выступать в Нью-Йоркском ночном клубе, у него уже была репутация первоклассного руководителя джаза, а многочисленные радиопередачи и граммофонные пластинки вскоре превратили его известность в международную. Дюк был не только музыкальным руководителем своего оркестра – он был его хозяином. Исследователи жизни и творчества Эллингтона до сих пор удивляются: Дюк не был великим музыкантом, не был великим композитором, не был великим аранжировщиком или даже великим менеджером. Однако, обладая всеми талантами понемногу, он умело их сочетал – оттого его оркестр славился и репертуаром, и стилем, и коммерческим успехом. Дюк Эллингтон первый начал решать проблемы оркестровки и аранжировки джазовой музыки и достиг в этом подлинного совершенства. Он всегда придавал очень большое значение созданию ансамбля, подбирая музыкантов не просто талантливых, но с учетом индивидуального звучания каждого из них в оркестре, на них он и ориентировался в своих аранжировках. Эллингтон также привнес в джазовую музыку неисчислимые комбинации инструментов (появились необычные ударные, в том числе африканские барабаны) и много других новшеств, способствовавших прекрасному звучанию оркестра. Его песни, отличающиеся простыми, легко запоминающимися мелодиями, приобретали широкую популярность за несколько дней. Исполнения его сочинений становились крупными музыкальными событиями. Самая популярная пьеса в исполнении оркестра Дюка – «Караван», написанная тромбонистом его оркестра Хуаном Тизолом.



Еще один знаменитый бэндлидер американского джаз-оркестра – **Глен Миллер** (1904-1944). Он действительно был выдающимся музыкальным бизнесменом. При слушании оркестра Миллера бросается в глаза почти полное отсутствие импровизации – неперменного компонента подлинного джаза. Один из музыкантов его оркестра рассказывал: «Мы не только тщательно репетировали аранжировки, но по тысяче раз оттачивали каждый такт – до тех пор, пока он не удовлетворял Миллера». В 30-е годы эстетические границы между джазом и популярной танцевальной музыкой были довольно размыты. Его оркестр обрел фантастическую, невиданную в джазе популярность, не меркнувшую до нашего времени, за счет расширения жанровой основы своей музыки: одной ногой бэнд Миллера находился в сфере танцевальной и популярной эстрадной музыки. Он стал не только самым высокооплачиваемым, но и самым востребованным оркестром конца 30-х – начала 40-х годов. Два популярнейших кинофильма, в которых снялся биг-бэнд Гленна Миллера («Серенада солнечной долины» (1941) и «Жены оркестрантов» (1942), завершили восхождение его лидера на Олимп американской популярной музыки. В 1942 году Глен совершил самый геройский и одновременно трагический поступок в своей жизни: неожиданно для всех прервал свою головокружительную карьеру музыканта и добровольно пошел служить в армию. Он основал оркестр американских ВВС и уже в следующем году ездил с концертами по стране. Во время одного из перелетов оркестр Миллера пропал без вести.

С тридцатыми годами ушла и эпоха «традиционного джаза», его сменил «модерн» – («современный») джаз. В 40-х годах в Нью-Йорке возник новый джазовый стиль, названный «бибопом». **Бибоп** или боп (от англ. bebop – «звукоподражание») по сравнению с прежним джазом отличается большим ритмическим многообразием и богатством гармоний. Сложные по мелодике и ритмике мелодии бибопа сначала оставляли в недоумении не только публику, но даже музыкантов: многие видели в такой музыке беспорядочный набор звуков. Подобное восприятие сейчас кажется странным, ведь исполнители бибопа часто использовали гармонические структуры старых джазовых тем. Бибоп обнаруживает самые разнообразные тенденции, новаторство в сфере мелодики, ритма, гармонии и тональности. Главной фигурой здесь становится солист-импровизатор (в роли которого может выступать любой участник ансамбля), в совершенстве владеющий музыкальным инструментом (или голосом), стремящийся к индивидуальному самовыражению. Бибоп дал мощный толчок качественно новым творческим поискам. Основатель боба – **Диззи Гиллеспы** (1917-1993) – трубач и тромбонист. «Диззи» – «умопомрачительный» – прозвище Джона Гиллеспы. Он, смешно надувая щеки, мог извлекать из

своей трубы, такие умопомрачительные звуки, от которых публика впадала в экстаз. Он один из первых музыкантов, кто активно использовал в своем творчестве сложные ритмы. Гиллеспи внес значительный вклад в разработку целого ряда джазовых стилей (бибоп, афрокубинский джаз, прогрессив, кул, мейнстрим, хард-боп) и оказал большое влияние на многих музыкантов современного джаза.

Еще одна легендарная фигура основателей бибопа – саксофонист **Чарли Паркер** (1920-1955). В джазовой среде Паркер получил свое прозвище «Yardbird» («Домашняя птица»), которое вскоре укоротилось до «Bird» («Птица»). Существует множество версий о происхождении этого прозвища. Согласно одной из них, Паркер получил его, потому что его любимым блюдом был жареный цыпленок. Но полет «птицы» был недолгим, пристрастие к алкоголю и наркотикам сделало свое страшное дело. Паркер был самоучкой в большей степени, чем кто-либо другой из выдающихся музыкантов джаза. Одаренность этого музыканта была безгранична, его игра отличалась невероятной виртуозностью исполнения, ярким каскадом оригинальных находок, мастерством интерпретации, способность моментально создать танцующую, витиеватую музыкальную линию, всегда полную неожиданных поворотов. Способность бесконечно развивать мелодию, даже в бешеном темпе, неизменно восхищала и слушателей, и коллег.

Джаз – не только искусство солистов-инструменталистов, оркестров, но и вокалистов. «Первая леди джаза» – так называли певицу **Эллу Фицджеральд** (1917-1996). Она считается одной из наиболее тонких, лирических джаз-голосов – как соло, так и в большом оркестре. Фицджералд увязала воедино джаз и лучшую популярную музыку Америки. Элла Фицджералд в совершенстве владела техникой вокала. Певица имела широкий диапазон голоса, который сохранял легкую вибрацию в течение большей части ее карьеры. Своим чистым, сильным голосом она демонстрировала ясность и точность интонирования. Не могут не поражать ее импровизации, она одна из немногих, кто в течение полувека импровизировала на сцене. Пела ли она балладу, джазовый стандарт или песенку, она любила переключиться на свои собственные мелодические разработки, на бессмысленные слова типа «шуба-дуба-дуби», проявляя при этом огромный вкус при выборе материала. Авторы текстов были благодарны Фицджералд: ее четкая дикция гарантировала, что каждое слово будет наделено смыслом. Композиторы были благодарны Фицджералд: мелодия будет спета именно так, что все мельчайшие нюансы, собранные воедино с гениальной легкостью, заставят песню звучать. Дюк Эллингтон писал про нее, что «ее мастерство вызывает в памяти слова маэстро Тос-

канини, который говорил о певцах, что или это хороший музыкант, или нет. Элла была вне этих категорий» (131).

К середине 50-х годов джаз прошел долгий путь развития. «Магистральные» тенденции джаза двигались несколькими путями: от фольклорного – к профессиональному (от поколения дилетантов-самоучек – к поколению обученных профессионалов), от легко-жанрового и танцевального – к серьезному, от афро-американского – к интернациональному. Сформировавшись в стиль-эталон («классический») к концу первой половины века, во второй половине он начал стремительно расслаиваться на различные стили и моды: кул, фанки, фри-джаз, хард-боп, джаз-рок, модальный джаз, фьюжн. В 80-е годы «центробежные» тенденции достигли предельного расширения и к концу века сменились центростремительными. Современный джаз не только ищет новые пути, но и ценит школу, традицию.

В 20-е-годы, когда Америка буквально «захлебнулась» джазом, наиболее чуткие музыканты, среди которых есть и имена классиков XX века, разглядели за шокирующей и кричащей оболочкой джаза зарождение нового вида искусства, способного встать в один ряд с традиционным «серьезным», оперно-симфоническим композиторским творчеством. И история доказала, насколько они были правы.

Джаз оказал огромное влияние на творчество профессиональных европейских композиторов. Джазовая «нота» слышна в творчестве французской «Шестерки»: «Негритянская рапсодия» Пуленка, «Фокстрот для двух фортепиано» и «Прощай, Нью-Йорк» Орика, «Бык на крыше» и «Сотворение мира» Мийо, «Концертино» и «Прелюдия и Блюз» Онеггера. Ясные следы джазового стиля видны в фортепианных прелюдиях Дебюсси («Генерал Лявин, эксцентрик» и «Менестрели»), «Блюзовой сонате» и «Концерте для левой руки» Равеля, «Истории солдата» Стравинского, «Сюите 1922 год» и «Новости дня» Хиндемита, «Трехгрошовой опере» Вайля.

Жанр регтайма – один из самых «задействованных» джазовых арсеналов в опус-музыке XX века. Клод Дебюсси в свой фортепианный цикл «Детский уголок» (1908 г.) поместил пьесу «Кукольный кейкуок». Кейкуок (от англ. Cakewalk – «ходьба с пирогом») – афро-американский танец, исполнявшийся в менестрельном театре. «Минстрелшоу» первоначально был связан с пародией, в нем комедийно обыгрывались сценки в манере «черных». Первоначально Дебюсси назвал свою пьесу «Кейкуок Голливога», по имени гротесковой мужской черной куклы, такое же имя носили менестрельные персонажи.

Кейкуок обычно исполнялся в духе регтайма. В «Кукольном кейкуоке» Дебюсси точно передает главные черты регтайма: «рванный» рисунок основной темы на фоне равномерных аккордов, имитирующих игру на банджо.

122



Но пьеса содержит еще один своеобразный подтекст, идущий от эстетики менестрельного театра, его ироничного и насмешливого тона. В «Кейкуок» введена «чуждая» музыка Рихарда Вагнера, над которой композитор звукоизобразительно смеется. Так в музыке Дебюсси отразилась «антивагнеровские» настроения французской культуры рубежа веков.

В 1818 году Игорь Стравинский познакомился со сборником американских регтаймов. «Все эти впечатления подали мне мысль сделать зарисовку этой новой танцевальной музыки и придать ей значимость концертной пьесы, как это делали некогда по отношению к менуэту, вальсу, мазурке и т.п.» – писал впоследствии композитор в своих «Хрониках» (99, с. 88). В 1918 году он написал Регтайм для одиннадцати инструментов, а через год фортепианную пьесу «Piano Rag Music» («Регтайм для фортепиано»), в основу которой положена ритмическая фигура регтайма. Любовь к джазу Стравинский сохранил и в последующем творчестве. В 1945 году он написал «Эбони (**«Черный»**) концерт» для кларнета и джаз-оркестра. Этот концерт композитор написал специально для джазового кларнетиста Вуди Хермана. Музыкальный материал первой части концерта возвращает нас к «регтаймовой» атмосфере первых «джазовых вариаций» Стравинского.

В 1922 году **Пауль Хиндемит** дебютировал в области фортепианной музыки, и свою сюиту ор. 16 он так и назвал – «**1922**». Эта сюита по-

строена по принципу старинной сюиты, но только она строится на чередовании танцев современного музыкального обихода: марша, шимми, бостона и завершающего цикл регтайма. Жанр концертного регтайма всегда предполагает «ударную» трактовку фортепиано. Чтобы приблизить исполнение финальной пьесы сюиты к джазовому регтайму, Хиндемит предположил авторскую ремарку: «Правило применения! Не обращай внимания на то, чему тебя учили на уроках музыки. Не раздумывай долго, четвертым или шестым пальцем ты должен взять ре-диез. Играй эту пьесу дико, но всегда в крепком ритме, как машина. Рассматривай здесь рояль как интересный вид ударного инструмента и поступай соответственно этому» (72, с. 79). Регтайм лавиной обрушивается на слушателя, в нем господствует моторность, токатность. Но оstinatность, преобладание аккордовости, синкопированные ритмы, несомненно, напоминают о жанровой основе – регтайме.

123



Европейская профессиональная музыка пережила бум увлечения к джазу в 20-е годы, в следующие два десятилетия интерес к джазовой музыке профессиональных композиторов значительно угас («Эбони концерт» Стравинского стал своеобразным исключением).

Но в Америке, на родине джаза сочетание европейских и джазово-эстрадных традиций породило одно из ярких явлений не только американской, но мировой культуры – творчество **Джорджа Гершвина** (1898-1937).

Путь самого известного американский композитора первой половины XX столетия необычен. Джордж Гершвин родился в бедном районе Нью-Йорка – Бруклине в семье эмигранта из России и впоследствии композитор не раз называл себя «воспитанником нью-йоркских трущоб». Рано проявив музыкальные способности, он, тем не менее, не имел возможности получить систематическое музыкальное образование. Свои «университеты» композитор проходил в работе тапёра в нотном магазине и создании песенок для спектаклей Бродвея.

К двадцати пяти годам Гершвин считался известным мастером развлекательных жанров. Только в конце 20-х годов, уже будучи популяр-

ным композитором, Гершвин смог серьёзно заняться в Париже изучением теоретических дисциплин (брал консультации у Мориса Равеля).

До середины 20-х годов творчество Джоржа Гершвина было связано с эстрадной песней и мюзиклом. Его «легкая музыка» пользовалась огромной популярностью, но в академических кругах его имя умалчивалось. Но в 1924 году он получил необычный заказ – написать произведение, которое бы сочетало в себе черты джаза и «классической симфонической» музыки. Заказ действительно был необычный, Гершвин о нем прочитал в газете: сообщение рассказывало о концерте «Эксперимент в современной музыке», организованном оркестром симфоджазовой музыки Уайтмена и участии в нем Гершвина, который пишет «джазовый концерт». Но неожиданно для себя он решил откликнуться на газетную «утку» и написать произведение в стиле симфоджаза. Так за короткое время родилась «**Рапсодия в стиле блюз**» для фортепиано с оркестром – один из шедевров американской музыки.

«Симфоджаз» – термин, означающий сплав симфонической музыки с джазом. Впервые его употребил в 20-х годах известный американский дирижер Пол Уайтмен, создав джазовые оркестры со струнной группой. В большинстве случаев это была танцевальная музыка с налетом «салонности». Однако именно Уайтмен и стал инициатором создания и первым исполнителем знаменитой «Рапсодии в стиле блюз» Джорджа Гершвина, где слияние джаза и симфонической музыки оказалось на редкость органичным.

В названии произведения – игра слов. «Rhapsody in blue» – означает и «в стиле блюз», и «в блюзовых тонах» – «голубых тонах» (название возникло под впечатлением выставки художников, демонстрирующих картины в «серых», «зеленых» и других тонах). Но музыкальный язык концерта, несомненно, содержит ориентацию на «блюзовый» стиль. Уже первая тема «Рапсодии» содержит так называемые блюзовые ноты III и VII ступеней

124.



Но все же «Рапсодия» написана не в «стиле блюзов». Это концерт для фортепиано с «классическим» составом симфонического оркестра, где элементы джаза, развлекательной музыки и афроамериканского фольклора сочетаются с принципами концертной фортепианной опус-музыки в

духе Листа и Рахманинова. Концерт написан в одночастной форме, сочетающей контрастные разделы (быстро-медленно-быстро), подобно инструментальным крупным формам Листа, сочетающим одночастность с сонатно-симфонической цикличностью. Конечно, в своем первом крупном произведении Гершвин не полностью овладел симфоническим мастерством: «Рапсодия» «рыхла по форме», да и инструментовать помог Ф. Грофе. Несмотря на это, «Рапсодия» – талантливое и популярное произведение. С первых звуков гобоя, синкопированных ритмических аккордов оркестра она до последних тактов захватывает внимание слушателя. Впервые национальная музыка предстала чем-то вроде музыкального калейдоскопа Америки: в ней звучали темпы городской жизни, джазовые танцы и печаль негритянских блюзов. Успех «Рапсодии» побудил Гершвина сосредоточиться на «серьезных», «академических жанрах».

В 1935 году, за два года до смерти, тридцатипятилетний Гершвин подарил Америке первую национальную оперу – **«Порги и Бесс»**.

Опера написана по одноименной пьесе Дебоса и Дороти Хейуорд «Порги». В основу пьесы легли реальные впечатления создателей: Дюбос Хейуорд часто встречал нищего негра, безногого калеку, который разъезжал в тележке, запряженной козой. Заказал это сочинение самый знаменитый оперный театр США – Метрополитен опера (Нью-Йорк). Одним из главных условий было использование чисто американского сюжета. Но Гершвин писал музыку в расчете на исполнение негритянскими певцами, которые на оперную сцену не допускались. Премьера прошла в маленьком театре Бостона. Несмотря на хороший прием оперы, Гершвин потерял 10 тысяч долларов, вложенных в постановку. Успех оперы пришел лишь после смерти композитора.

«Порги и Бесс» – настоящая национальная оперная классика. «Начиная работу над оперой, я поставил перед собой цель не пользоваться подлинным фольклорным материалом, ибо я стремился создать музыку единого стиля. Поэтому все спиричуэлсы и народные песни, звучащие в опере, я сочинил сам. И все же это народная музыка, а «Порги и Бесс», сохраняя оперную форму, является народной оперой. Я должен был искать особые методы для отображения в музыке драмы, юмора, суеверий, религиозных порывов, неукротимого темперамента народа» – писал Гершвин (94, с. 198).

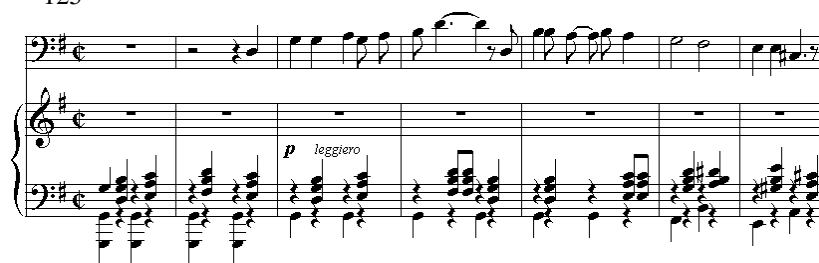
Летом 1934 года он изучал быт и фольклор в бедной негритянской рыбацкой деревне. «Порги и Бесс» – калейдоскоп подслушанных у народа интонаций: блюзов, спиричуэлс, духовных гимнов, трудовых негритянских гимнов, уличных песенок. Но вместе с тем, опера составляет органичное целое интонаций и ритмов негритянского фольклора с разнообраз-

разием джазовых форм и современной композиторской техники. Жанр произведения соединяет традиции традиционной, «классической» и балладной оперы, а также мюзикла.

Действие оперы происходит в бедном негритянском квартале одного из южных городов США. Основная линия сюжета связана с историей любви безногого инвалида Порги к молодой женщине Бесс, которая не смогла оценить силу и чистоту чувства героя, и предпочла ему вульгарного щеголя. Отношения главных героев показаны реалистично и психологически правдиво.

Порги – главный герой оперы, чистый душой, по-детски доверчивый и наивный человек. Его первый сольный номер в опере – «I Got Ple-nty O’Nuttin’» – «У меня в кармане полным-полно ничего» – иногда переводят как «Богач-бедняк». Песня передает радостное настроение Порги, жизнь кажется ему безоблачной, и не беда, что он по-прежнему беден: «Пока рядом с ним Бесс – ее глубокие, как небо, глаза, ее улыбка, ласки, песни, – его не страшит ничто на свете!». Мелодика вокальной партии, построенная на оборотах спиччуэлс и сопровождается банджо.

125



В образе калеки Порги смешаны трагические и комические черты. В заключительном эпизоде оперы – «Oh, Lawd, I’m On My Way to a Heaven Land» («О, господи, я на своем пути в небесную Землю»), одинокий, слабый, он все же не в силах смириться с тем, что Бесс уехала с Спортин Лайфом, ловким торговцем наркотиков, обещающим роскошную и беспечную жизнь. Молча связывает Порги в котомку немногочисленные пожитки и на своей неизменной старой тележке отправляется в дальний, неизвестный путь на поиски возлюбленной.

Образ Бесс неоднозначен. В первом действии оперы она искренне любит Порги и отвергает заманчивые предложения Спортин Лайфа. Дуэт Порги и Бесс «Bess, You is My Woman Now» («Бесс, теперь ты моя») в конце первого действия – лирическая страница оперы, «дуэт согласия», передающий чувства влюбленных.

Конфликт оперы строится на противопоставлении двух миров: духовной чистоты Порги и циничной морали горожанина Спортин-Лайфа. В



своей песенке «It Ain't Necessarily So» («Это совсем не обязательно так») он утверждает, что «вовсе не все в Библии соответствует истине, все это «фигли-мигли». Направо и налево сыплет он плоскими, пошлыми шутками, издевается над церковными притчами и обрядами, задирает гуляющих. Он уговаривает всех полакомиться кокаином. Обольстительная, саркастическая партия Спортин-Лайфа ос нована на «наглых» интонациях эстрадного джаза.

Хоровые эпизоды занимают большую часть произведения. Хор несет не только «фоновую» функцию, показывая жизнь народа, но и сопровождает сольные номера, принимает участие в действии, судит поступки героев.

126

Tempo di Marcia giocoso ♩ = 108

S.  
A.  
T.  
B.

Piano

Tempo di Marcia giocoso ♩ = 108

S.  
A.  
T.  
B.

Pno.

Хор из второго действия оперы «Oh, I can't sit down» («Как тут усидеть?») – часть яркой народной жанровой сцены (пример 126).

В хоре удивительным образом соединяется игривая маршевость с острой пульсацией регтайма, радостный образ дополняет «звончатая» инструментовка.

Неподражаемым национальным колоритом пронизаны и «побочные» персонажи. Серена, жена убитого рыбака Роббинса, оплакивает мужа в песнопении «He's gone, gone, gone» («Он нас покинул, покинул, покинул»).

127



Мелодика опирается на пентотонику, что характерно для жанра спиричуэлс.

«Омузыкаленное» глиссандо народного похоронного плача-притчания поражает своей реалистичностью, это настоящая трагическая сцена.

Во втором действии Серена молится за здоровье больной Бесс, – «O Doctor Jesus» («О, Иисусе исцеляющий»). Негры с особой страстной эмоциональностью приняли христианство. Молитва Серены – оперный номер, наиболее приближенный к «природе» негритянских духовных песнопений и передает дух импровизации спиричуэлс.

Черты другого жанра – блюза – чувствуются в самом популярном номере оперы. Спокойная и одновременно чувственная лирика «Колыбельной Клары» из начала оперы исходит от образных и выразительных особенностей блюза.

128



«Summertime» («Летнее время») – стало не только очень популярным отрывком оперы, но и одной из самых узнаваемых мелодий века. Опера продолжила свою судьбу в «двух жизнях»: на оперной сцене и в концертных вариантах. Особую популярность получило исполнение сольных и ансамблевых номеров «Порги» в интерпретации дуэта Луи Армстронга и Эллы Фицджеральд.

Современные джазовые музыканты считают творчество Гершвина предтечей «третьего течения». Термин «третье течение» (third stream) «был введен критиком Джоном Уилсоном. Он обозначил альтернативу, а точнее – варианты синтеза первого и второго течения, т.е. академической

музыки и джаза» (132). Оформили этот жанр как «третье течение» американцы Леонард Бернстайн и Гюнтер Шуллер.

Контакты с джазом композиторов опус-музыки общеизвестны, но их попытками руководило желание привнести лишь отдельные элементы джаза в академическую музыку. И наоборот, известно немало экспериментальных работ со стороны заинтересованных джазменов, которые пробовали применять те или иные принципы симфонического развития и использовать исходные принципы классической музыки в своих джазовых партитурах. В 20-е годы это был «симфо-джаз» (Поль Уайтмен, который хотел "сделать леди из джаза"), в 40-е – «прогрессив» (Стэн Кентон), а в конце 50-х – «третье течение».

«Третье течение» пришло со стороны джазменов, а не композиторов академических направлений музыки. Для композиций «третьего течения» характерно более органичное слияние европейской композиторской техники с джазовыми традициями. Наиболее яркими представителями этого направления в США были музыканты и композиторы Леонард Бернстайн, Гюнтер Шуллер, Джон Льюис (руководитель "Модерн джаз квартета"), Гэри МакФарленд, Джимми Джуффри. Существенный вклад в «третье течение» сочинениями для джазового квартета и симфонического оркестра внес Дэйв Брубек. Традицию объединения симфонического оркестра и джазового ансамбля или даже оркестра продолжил Уинтон Марсалис и его оркестр Линкольн-Центра. Известны совместные выступления Дюка Эллингтона с оркестрами Ла Скала и Лондонским симфоническим.

## ЗАВОЕВАНИЯ И ПАРАДОКСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО МАССКУЛЬТА

«Массовая культура» – особое понятие, охватывающее многообразные и разнородные явления культуры XX века. «Массовость» определилась в связи с научно-технической революцией и постоянным обновлением средств массовой коммуникации. В музыке «масскульт» во многом определен «широким» понятием «поп-культуры», «поп-музыки» (англ. *pop music* – «популярная музыка»). Возникла эта область музыкального искусства в конце XIX века как реакция на усложнившиеся формы «серьезной» музыки, а интенсивное развитие получила с начала XX века. В дальнейшем «поп-музыкой» стали называть модную коммерческую развлекательную музыку, преимущественно эстрадную песню.

Музыкальный «масскульт» определился эстетикой шлягера и *Tin Pan Alley*. «Тин пэн элли» – буквально «аллея жестяных сквородок» – популярное название индустрии развлекательной музыки, которая возникла вначале в Нью-Йорке, потом по всей Америке, на рубеже XIX-XX веков. «Слово «шлягер» взято из жаргона австрийских торговцев конца XIX века, оно означало «успешно сбываемый товар». После первой мировой войны «шлягерами» стали называться расхожие песни.

Индустрия шлягеров началась в 20-х годах. «Текстовики несли в издательство или на фонофирму (или исполнителю) “рыбу”. Для нее подыскивалась подходящая мелодия, “насвистанная” композитором-мелодистом (он часто не знал нотной грамоты, потому такого специалиста и прозвали “насвистывающий композитор”). Отталкиваясь от мелодии, текстовик доводил “рыбу” до “жареного” состояния, то есть концентрировал тему шлягера в нескольких наиболее броских, запоминающихся и отвечающих структуре мелодии словах припева. Готовую “болванку” песни отправляли к аранжировщику-гармонизатору. После этого результат записывался на пластинку. Пластинки продавались на радио и в рестораны, а также отдавались в музыкальные магазины» (92, с. 174).

В последние десятилетия стали различать традиционную «старую» популярную музыку и «новую» поп-музыку, обособившуюся с появлением рок-музыки.

**Рок-музыка** (англ. *rock music*, от *rock* – качаться, трястись) – тип современной поп-музыки, сформировалась в Великобритании и США на рубеже 1950-60-х годов.

Рок-музыка родилась из рок-н ролла. **Рок-н ролл** (англ. *rock and roll*, от *rock* – раскачиваться и *roll* – крутиться) появился в середине 1950-х годов. «Родители» рок-н ролла – ритм-энд-блюз и музыка кантри. Ритм-

энд-блюз появился в самом конце 1940-х годов в Чикаго в среде афро-американцев и представлял собой сочетание чистого блюза и напряженно-энергичного джаза: как правило, мажорные напевы с блюзовыми нотами в четырехдольном размере с акцентами на четных долях. Музыка «кантри» (от англ. country – сельский, деревенский) получила развитие из фольклорных истоков европейских иммигрантов США. Третья составляющая рок-н-ролла – это его особенный инструментарий, состоящий прежде всего из гитар, барабанных установок, иногда рояля, контрабаса и других инструментов. В музыкальном отношении рок-н-ролл представлял собой упрощенный вариант ритм-энд-блюза, «адаптированного» под белую аудиторию и исполняемый белыми музыкантами. В целом для рок-н-ролла характерна блюзовая структурная основа, техника риффов (многократно повторяемая краткая мелодическая фраза).

История рок-н-ролла – это история Элвиса Пресли.

**Элвис Пресли** (1935-1977) был той искрой, от которой вспыхнуло пламя рок-н-ролла в 50-е годы. Это была крупнейшая и наиболее влиятельная фигура в мире популярной музыки тех лет. В 1953 году записанная им самим слегка ускоренная версия ритм-энд-блюза «That's All Right Mama» сначала прозвучала на местной радиостанции, а затем вышла на сингле. В середине 50-х при широких рекламных возможностях крупной компании популярность Пресли начала расти. Помог в этом и созданный имидж певца. Для Элвиса была характерна манера движений «шатающегося медведя», знаменитое «вращение» бедрами, прыжки, пританцовывания и порой даже стояния на голове. Элвис принес на сцену образ красивой, чувственной и опасной молодости. В 1956 году из популярного певца «местного значения» Элвис Пресли стал звездой международной величины, он получил шесть «золотых» дисков и звание «король рок-н-ролла». Вскоре за Элвиса ухватился и Голливуд, певец снялся в нескольких фильмах, ставших кассовыми рекордсменами и еще больше закрепивших в общественном сознании имидж певца. В 60-х изменился и тот материал, который Пресли записывал на пластинках. Он расширил свой репертуар, стремясь завоевать новые слои публики, и ему это удалось: в 1962 году хит-парады Англии возглавляли девять песен Элвиса Пресли.

Вот тут и появляется так называемое «британское вторжение». Как же английская поп-музыка смогла отвоевать себе место под солнцем у американского рок-н-ролла, видно на примере «Битлз». С началом «британского вторжения» популярность Пресли пошла на убыль: появление ливерпульской четверки в начале 1960-х годов потеснило позиции Пресли, хотя музыканты «Битлз» всегда признавали его значение и влияние.

«Битлз» – (англ. Beatles)– английская рок-группа. В ее состав входили: Пол Маккартни (р. 1942; вокал, бас-гитара, клавишные), Джон Леннон (1940-1980; вокал, гитара, гармоника, клавишные), Джордж Харрисон (1943-2001; вокал, гитара, ситар, клавишные), Ринго Старр (р.1940; начал выступать в составе группы в 1962; вокал, ударные, перкуссия, клавишные). Будущие участники легендарной «четверки» родились и выросли в Ливерпуле, где группа и была образована в 1959 году и называлась The Silver Beatles («Серебряные жуки», в дальнейшем слово silver было опущено из названия). В конце 1961 года менеджером группы стал Брайан Эпстайн, который изменил имидж музыкантов: вместо черных кожаных курток музыканты облачились в пиджаки без воротников от Пьера Кардена (получившие название «битловки»), а взбитые «коки» а-ля Элвис Пресли сменили длинные челки. С 1964 года «Beatles» буквально завоевали Америку. Особую популярность группе принесли фильмы. В 1965 году состоялось грандиозное выступление «The Beatles» перед 55 тысячами зрителей на нью-йоркском стадионе «Ши». Написанная в тот период композиция Пола Маккартни «Yesterday» (первое место, 1965) до сих пор является самой популярной песней в репертуаре более чем 500 исполнителей (по опросам российских радиослушателей, признана лучшей песней XX века). До 1967 года группа создала альбомы: «The Beatles», «Please, please me» (1963), «With the Beatles» (1963), «A hard day's night» (1964), «Beatles for sale» (1964), «Help!» (1965), «Rubber soul» (1965), «Revolver» (1966), «Oldies» (1966). Выход последних двух альбомов ознаменовал новый этап в творчестве группы и выход за рамки поп-формулы: рост композиторского мастерства, тексты группы становились все более поэтически зрелыми. В 1966 году «The Beatles» дали свой последний концерт и сосредоточились на экспериментах в студии. Выпущенный в июне 1967 года альбом «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» явился мощным аргументом в пользу того, что рок – серьезное концептуальное искусство. «Сержант Пеппер» – настоящий концерт с увертюрой и финалом, где каждый из «оркестрантов» исполняет свою партию, а сама пластинка – ее гармоническая гамма, тексты, наложенные шумы – стала предметом исследования специалистов. Конец 1960-х годов, несмотря на некоторые признаки неблагополучия, был весьма насыщенным в творческом отношении для The Beatles. В 1968 году вышел знаменитый «White album» («Белый альбом» – по цвету обложки), в 1969 – «Yellow submarine» («Желтая подлодка»), по которому был сделан великолепный анимационный фильм. Вместе с тем, альбом «Abbey road» (1969) занял только четвертую строчку в английских чартах Великобритании. В 1970 году появился «Hey Jude», заглавная песня которого представляла собой лирическую балладу, и последний выпущенный вместе альбом «Let It Be» .

Но уже чувствовалось, что «ливерпульская четверка» начинает распадаться, каждый из музыкантов пытался работать самостоятельно. С распадом группы, казалось, заканчивалась и эра «The Beatles». Но эмоциональное воздействие их музыки оказалось, неожиданно даже для самих музыкантов, настолько масштабным, что «The Beatles» стали явлением в жизни чуть ли не всей планеты. С того времени как музыканты перестали работать вместе, было выпущено более четырех десятков дисков, тираж которых давно перевалил за миллионы экземпляров. В 1995-96 годах были выпущены три альбома «The Beatles» под названием «Антология», вобравшие в себя почти все песни легендарной группы.

Группа внесла значительный вклад в развитие рок-музыки, обусловив ее переход от танцевально-развлекательной в сферу искусства. Ранние их песни – заимствования американского рок-н-ролла с элементами поп-музыки. В начале своего существования они использовали не только свои мелодии, но и перепевали рок-н-ролл-классику, тем самым поддерживая имидж рок-н-ролльщиков. Во второй половине 60-х годов их стиль становится более самобытным, включает элементы кельтского фольклора и английских баллад, перешел на более вдумчивые композиции исключительно собственного сочинения.

В начале 60-х «британское влияние» расширилось и за счет групп «Rolling Stones» («Роллинг-Стоунз») и «Mho» («Ху»). Но особую роль в истории мирового рока сыграла английская рок-группа **«Queen»** – («Куин» – «королева»). Группа была образована в 1971 году в Лондоне. Состав: Фредди Меркьюри (настоящее имя Фредерик Балсара) (вокал, фортепьяно), Брайан Мэй (гитара, синтезатор, вокал), Роджер Тейлор (ударные, вокал), Джон Дикон (бас-гитара). Музыка группы представляет собой смесь рока, джаза, оперы, танцевальной музыки; отличается сложными вокальными партиями Меркьюри, виртуозными гитарными пассажами Мэя и тщательной студийной работой. Группа прославилась грандиозными концертными шоу. Многие композиции «Куин» остались уникальными явлениями в мировой рок-культуре, такие, как «A Night At The Opera» («Ночь в опере») и «Bohemian Rhapsody» («Богемская рапсодия»). Эти композиции сочетают элементы рок-музыки и мюзик-холла, «заигрывают» с оперным стилем, представляет сложную полифонию инструментальных и вокальных партий. Последние альбомы группы – блестящие произведения мелодичного рока. Альбом «Innuendo» (1991) стал своеобразным завещанием Фредди Меркьюри (умер в ноябре 1991 от СПИДа). Популярность музыки группы не спадает до сих пор. «We are the champions» отныне играет на всех стадионах при победе той или иной команды, а трибуны скандируют во время тех же футбольных и хоккейных матчей «We will rock you».

«Если проанализировать музыку XX столетия, то, пожалуй, оно прошло под знаком Элвиса, «Битлз» и «Куина» и именно эта троица внесла наибольший вклад в мировую музыкальную рок-культуру. Элвис зажег пламя рок-н-ролла в 50-х и сделал музыку популярной в массах, «Битлз» подхватил его в 60-х как Олимпийский огонь и снова передал обратно Элвису на исходе десятилетия. Ну а после смерти Элвиса только «Куин» смог продолжить славные традиции рок-музыки и, к сожалению, со смертью Меркури в начале 90-х пожалуй, что славные традиции рока остались в прошлом и действительно 90-е остались за поп-музыкой, а рок остался на задворках музыкальной культуры. Вот и подумаешь о роли личности в истории. Иными словами рок был жив до тех пор, пока было кому зажигать, когда был эдакий флагман, на который можно было ориентироваться всем остальным рок-музыкантам» (113). Не со всеми утверждениями этого высказывания можно согласиться, но бесспорно одно – рок-музыка пошла по пути «упрощения», и на рубеже XX и XXI столетия многие музыканты резко различают понятия «поп» и «рок» музыки. Поп-музыка (на молодежном жаргоне «попса») – это эстрадная развлекательная, легкая для восприятия музыка, которая тиражируется средствами массовой информации и имеет коммерческий характер. Такого рода развлекательная музыка приобрела невиданный размах, она стала настоящим явлением «массовой культуры» или «музыки массовых жанров». В настоящее время поп-музыка одна из наиболее прибыльных отраслей. В некоторых странах по проценту от числа национального валового продукта эта отрасль занимает второе место после военно-промышленного комплекса. Сегодня ученые уже употребляют термин «звуковой терроризм», так как эта музыка подстерегает нас «на каждом шагу». Вместе с тем, «шлягер создается для среднеарифметического представителя городской массы..., который является идеальным уравнением спроса на определенный вид песенной продукции. Впервые развлекательная музыка получила возможность манипулировать аудиторией, создавая слушателя “под себя”» (92, с. 175). Новая волна поп-музыки неизменно связана с продуктированием видеоклипов – результат слияния двух традиционных зрелищных форм подачи шлягера: эстрадного концерта и кинофильма.

Но вместе с тем, точных «классификационных» признаков, по которым определяется принадлежность сочинений «массовой музыки» к тому или иному типу, нет, разница между рок- и поп-музыкой часто стерты. Рок-музыка представляет собой сложный конгломерат течений, выделившихся по музыкальным и внемузыкальным признакам: принадлежности к определенным социально-культурным движениям (например, психоделический рок, панк-рок), возрастной ориентированности (рок для



подростков, для взрослых), динамической интенсивности (тяжелый рок), технической оснащенности (электронный рок), взаимодействию с теми или иными музыкальными традициями и стилями (барокко-рок, джаз-рок, фолк-рок и др.). Рок-музыке сложно дать однозначное определение. Это связано с её постоянным развитием – появлением новых направлений. Каждое последующее рок-поколение отвергало достижения предшественников, а представители разных направлений зачастую отрицали принадлежность друг друга к року. Поэтому любые определения рок-музыки носят относительный, временный характер. Не претендуя на охват всех направлений «массовой музыки», перечислим часть их (135), чтобы как-то представить картину самой тиражируемой части современной культуры.

**Disco** – один из самых популярных танцевальных музыкальных стилей 70-х годов. Цель этой музыки была одна: любыми способами заставить людей выйти на танцплощадку, поэтому диско преуспело главным образом как студийное творчество, увековеченное на пластинках, а далеко не как живые концертные шоу. Почти для всех произведений диско характерен монотонный акцентированный ритм, фоновое звучание ведущих инструментов группы или оркестра (гитары, струнные, духовые) и достаточно выразительный вокал. С наступлением 80-х и появлением новых форм танцевальной музыки, волна диско пошла на убыль.

**Folk Rock** – музыкальное направление, которое оформилось в конце 50-х – начале 60-х годов, когда ритмические приемы, получившие распространение в поп-музыке, стали использовать для аранжировки народных мелодий. Один известный американский музыковед Алан Ломакс определяет этот стиль так: «Если в “очищенной” от аранжировки рок-композиции слушатель способен хотя бы фрагментарно уловить народные мотивы, значит, мы безусловно имеем дело с фолк-роком» (113).

**Hard Rock** – дословно: «жесткий» или «тяжелый рок». Понятие настолько всеобъемлющее, что многие не видят разницы между собственно рок-музыкой и этим, одним из ее наиболее массовых и популярных ответвлений. Композиции в стиле хард-рок вызывают субъективное ощущение тяжести, достигаемое за счет выделения ритм-секции на передний план, что требует от музыкантов виртуозного владения своими инструментами. Но в хард-роке, помимо «выпуклости» ритм-секции, все входящие в нее инструменты напрямую связаны с мелодическим лидером – гитаристом или клавишником, поэтому здесь не может быть обособленной импровизации одного инструмента, а это означает, что в импровизации участвуют все инструменты группы, создавая целостность и монолитность произведения.

**Heavy Metal** – буквально «тяжелый металл» или «тяжелые орудия». Это одно из ответвлений хард-рока, получившее широкое распространение в начале 80-х годов. До сих пор существует путаница в определении хард-рока и «хэви-металл». Для обоих направлений характерно исключительно мощные гитарные риффы, доведенные до виртуозности соло и «канонадные» ударные, очень сложные ритмические импровизации.

**Psychedelic Rock** – известен под сокращенным названием «психоделия», а также как «кислый рок» (acid rock). По сути, это свободные эксперименты с музыкой и музыкальными инструментами под воздействием галлюциногенов или мощных психотропных средств – так начиналась эта музыка. Позже, психоделическим роком стали называть любую «странную» музыку, гармонии и тональности которой отличались от принятых. Группы именно этого жанра начали первыми устраивать затяжные импровизационные концерты, создав тем самым ассоциативную связь между роком и джазом.

**Progressive Rock** – в данном случае слово «прогрессивный» предполагает такую форму рок-музыки, когда при традиционном для рок-группы составе исполнителей и инструментарии задействуются структуры классической европейской музыки, в результате чего произведения прогрессивного рока становятся, как правило, сложнее и продолжительнее, нежели стандартные 3-5-минутные композиции; большое значение имеет импровизация. Направление прогрессивного рока начало развиваться в конце 60-х годов в Англии, в какой-то степени его корни уходят в психоделию, космические темы которой вначале неизменно присутствовали у «прогрессивистов», но если рассуждать с музыкальной точки зрения, прогрессивный рок – высшая форма психоделии. Как музыкальный стиль, прогрессивный рок получил наивысшее развитие в семидесятые годы, когда музыканты достигли поистине виртуозного владения инструментами и научились мыслить нетривиально.

**Punk Rock.** Корни панк-рока прослеживаются с первой половины шестидесятых, когда американские группы попытались дать отпор «британскому вторжению» – это была динамичная агрессивная музыка, но играли ее любители. Расцвет панк-рока пришелся на середину семидесятых. Это была сырая резкая и быстрая музыка с хаотичными изменениями ритмических структур и гармоний. Играли панк-рок любители, не обладавшие даже минимальной музыкальной подготовкой и практикой.

**Rap** – это форма танцевальной музыки, для которой характерны ровный ритм, простые гармонии и короткие музыкальные фразы, «закольцованные» в непрерывный рефрен. Вокал, как таковой, отсутствует, его заменяет речитатив, накладываемый на предварительно записанные инструментальные трэки. Впервые рэп появился в черных диско-клубах

Нью-Йорка в середине 70-х годов, специализировались на этой музыке главным образом диск-жокеи, отбирившие репертуар для танцев, и обслуживающий персонал концертных залов и площадок, имевший доступ к аудиоаппаратуре; в силу специфических особенностей стиля, в тот период для исполнения рэпа не требовались даже минимальные музыкальные навыки. Первых рэпперов называли «спиннерами» (от английского to spin – вращать), потому что их работа сводилась к манипуляциям с диском проигрывателя, на котором была установлена пластинка.

**Soul** – вокальная манера, для которой характерны «пение из глубины души» (англ. soul – «душа») и обязательно пение эмоциональное. На слэнге черных людей «соул» означал также и «подлинность», «честность» и «искренность», что и есть наиболее точное определение этого понятия.

**Sympho Rock** – «симфо-рок» («симфонический рок»). Так в конце 60-х – начале 70-х годов стали называть манеру групп, использовавших в своих композициях инструментарий симфонического оркестра и прямые цитаты классических произведений. В качестве таковых назовем английские группы Move и Electric Light Orchestra, черты симфо-рока присутствуют и в стиле группы Pink Floyd.

Понятие «симфо-рок» близко к понятию «**арт-рок**» (от слова «арт» – искусство). Профессиональные музыканты с негодованием наблюдают, как переделывают, а часто и кромсают дорогую их сердцу классику. Но это явление получило широкое распространение в среде рок-музыкантов. Такое обращение к сфере «высокого профессионализма» стало попыткой преодолеть то чувство культурной неполноценности, которое пришло на смену культурному нигилизму 60-х годов.

В 1970 году состоялся дебют британской рок-группы «**Эмерсон, Лейк и Палмер**» (сокращенно – ЭЛП): Кит Эмерсон – клавишные; Грег Лэйк – бас-гитара, вокал, гитара; Карл Палмер – ударные. ЭЛП стал одним из ведущих коллективов того направления современной музыки, которое позднее будет определено как арт-рок. Хотя обращение арт-рока к опыту серьезной музыки, как к классическому наследию, так и к экспериментам XX века, было подготовлено другими группами, успех ЭЛП у самой разнородной аудитории – от поклонников рока до профессоров консерваторий – превзошел все ожидания. Трио записало на пластинки «Варварское аллегро» Белы Бартока, «Симфониетту» Леоша Яначека, «Скифскую сюиту» Сергея Прокофьева. Широкую известность приобрел диск 1972 года этой группы – обработка «Картинок с выставки» Мусоргского.

Яркие образные «картинки» знаменитого фортепианного цикла Мусоргского обрели свою вторую жизнь в оркестровой обработке Мориса

Равеля. При яркой популярности и красочности обработки Равеля не всеми принимается безоговорочно, некоторым она кажется слишком «изысканно-элегантной» по сравнению с автором, и приближается не столько к русской, сколько к французской традиции. Тем более дискуссионна рок-обработка шедевра Мусоргского ансамблем ЭЛП. Открывающая «Прогулка» подчеркнута «классична» и приближена к оригиналу. Но в «Гноме» и «Бабе Яге» интерпретация построена на предельно резких контрастах динамики, тембра и ритма. В музыке этих номеров превалирует электронный синтезатор, изобилуют «неслыханные» (для классического) звучания. Впрочем, деформация и гротеск, взаимосвязь комического и трагического соответствует мятежному и страстному духу музыки Мусоргского. «Музыкальная речь» не только оперных, вокальных, но и инструментальных произведений русского композитора восходит непосредственно к человеческому голосу и слову и следует подчеркнуть, что интерпретация ЭЛП пытается во многих эпизодах быть верными «интонационному словарю» композитора. Это подчеркнуто еще и тем, что в одной из «Прогулок» и в «Богатырских воротах» введена вокальная партия.

Но вместе с тем, существует и другая точка зрения, неприятие «стилистической несовместимости»: «принцип внутреннего соответствия материала и его трактовки в поп-музыке отброшен, его заманил принцип необязательности, эстетического произвола. Перед нами как бы клочья драгоценных камней, расточительно вырванные из целого и вместе со случайным тряпьем наспех сшитые в некую шутовскую хламиду» (33, с. 81).

Ещё одна форма рок музыки – рок-опера. Это театрализованное представление с сюжетом, действующими лицами, декорациями; музыка пишется и исполняется в рок-стиле. У истоков жанра стояла британская группа «Ху» (англ. The Who – «Кто»), создавшая рок-оперы «Томми» (1969 г.) и «Квадрофения» (1973 г.).

Наиболее выдающееся произведение – рок опера «Иисус Христос – Супер звезда» (1970 г.) английского композитора Эндрю Ллойда Уэббера. Композитор Александр Журбин пишет в своих воспоминаниях о впечатлении, которое вызвала эта опера у великих композиторов: «Альфред Гарриевич Шнитке, чутко интересующийся всем, что происходит в музыкальном мире, попросил меня показать ему запись новой оперы. «Знаете, в этом что-то есть. Надо послушать еще. Судить по одному прослушиванию вообще нельзя. Но мне кажется – это интересно. И талантливо». Сходное суждение высказал тогда же и Дмитрий Дмитриевич Шостакович, посмотревший спектакль в Лондоне; «Наверное, и таким путем надо идти». Эти слова он сказал самому Уэбберу (117).

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЖАНР «ДЛЯ ВСЕХ»

Мюзикл – один из самых молодых жанров современного музыкально-театра и один из самых популярных. Сегодня точно сказать – что такое мюзикл – сложно, настолько различны произведения, которых определяют как мюзиклы.

Энциклопедическое определение мюзикла звучит так: «музыкально-сценический жанр, использующий выразительные средства музыки, драматического, хореографического и оперного искусств. Их сочетание и взаимосвязь придали мюзиклу особую динамичность; характерной чертой многих мюзиклов стало решение серьезных драматургических задач несложными для восприятия художественными средствами» (133).

Мюзикл – сокращенная форма понятий Musical comedy («музыкальная комедия») и Musical play («музыкальная пьеса»).

Предшественниками мюзикла были множество легких жанров. Его истоки можно проследить с музыки XVIII века – английской балладной оперы. Это была комедийная пьеса со вставными песенными номерами, и именно эти пьесы и прибыли с эмигрантами на американский континент и получили свое своеобразное продолжение в менестрельном театре.

Следующий предшественник мюзикла – французский жанр «экстраваганца», для которого характерна экстравагантность («необычность»), фантастичность представления, мелодраматичность событий (мелодрама – пьеса с острой интригой, резким противопоставлением добра и зла, преувеличенной эмоциональностью), яркие сценические эффекты, песни, танцы, варьете, цирковые аттракционы. Именно постановку американской экстраваганцы считают исходной точкой нового жанра, впоследствии названной «мюзикл», в 1866 году на сцене Нью-Йорка прошла постановка спектакля «Black Crook» («Черный плут» или «Злодей-мошенник»).

Жанр бурлеска также ведет свою историю с XVIII века. Тогда бурлеск (итал. – «шутливый») представлял собой пьесу-пародию на серьезную и известную пьесу. Эстрадный американский бурлеск XIX века сохранил элемент пародии, он был насыщен комическими эффектами и известными песнями. «Бурлеск оставил в наследство мюзиклу остроту трактовки современных проблем» (39, с. 31).

На рубеже XIX-XX веков любимым жанром американцев был водевиль. Европейский водевиль – вид «комедии положений» с песнями-куплетами, романсами и танцами. Американский водевиль был просто набором эстрадных номеров, слегка скрепленным сквозным сюжетом.

В конечном результате, на рубеже веков сложился тип музыкальной комедии, которая подразумевала легкое развлекательное представление,

где важным был не сюжет, а скорее популярные вокальные номера в исполнении кумиров публики.

Ближе всех к жанру мюзикла стоит оперетта. Как и в оперетте, язык мюзикла – бытовая и эстрадная музыка. Но в мюзикле большее внимание отводится литературной основе, его действие более насыщенно, в оперетте же главный элемент – музыка.

Тонкими нитями мюзикл связан и с джазом. С 10-20-х годов трудно найти любое эстрадное представление, где не было джазовых номеров; его музыкальный язык стал одной из главных составляющих американской музыки, что повлияло и на музыкальный язык мюзикла.

История мюзикла – это процесс постепенного сплава отдельных жанров. «Жанр возник где-то между 1900-1950 годами, когда именно, – мнения расходятся. Во всяком случае, понадобилось четверть века, прежде чем из конгломерата предшествующих форм образовалась чисто американская музыкальная комедия. И прошло еще около четверти века, пока не сформировался мюзикл как самостоятельная театральная форма, выросшая на американской почве и отвечающая умунастроениям, ритму и образу жизни американцев» (39, с. 43).

В 20-е годы, в период американского экономического процветания, повысился спрос на развлекательное искусство. Именно тогда мюзикл начинает особенно интенсивно развиваться. В период 20-х и 30-х годов, с приходом новых американских композиторов Джерома Керна, Джорджа Гершвина, Кола Портера и других, мюзикл приобретает истинную американскую окраску. Усложнилось либретто, в ритмах стало заметно влияние джаза, рэгтайма, в песнях появились типичные американские обороты. Многие песни из мюзиклов стали музыкальной классикой. Значительно возросло актёрское мастерство певцов. В 1932 году Джордж Гершвин впервые награждён Пулицеровской премией за работу над мюзиклом «Пою о тебе» (1931). При совместной работе Роджерса и Хаммерстайна II появились такие постановки, как «Оклахома!» (1943), «Карусель» (1945), «Саут-Пасифик» (1949), отличавшиеся высоким уровнем драматургии. Они имели ошеломительный успех у публики.

После Второй мировой войны фабула мюзиклов стала более серьёзной. В 50-е годы на эстраде появились произведения, которые по полному праву можно назвать первыми «шедеврами» жанра мюзикла. С разницей в один год выходят постановки «Моя прекрасная леди» Лоу (1956) и «Вестсайдская история» Бернстайна (1957). «Моя прекрасная леди» американского композитора Фредерика Лоу (1901-1988) написана по пьесе Бернарда Шоу «Пигмалион». Особую популярность мюзиклу принесла его киноверсия, мелодии пьесы зазвучали по всему миру. Американский дирижер, пианист и композитор Леонард Бернстайн (1918-1990) за лите-

ратурную основу своего мюзикла «Вестсайдская история» взял шекспировскую трагедию «Ромео и Джульетта», но при этом действие перенес современный Нью-Йорк. Два враждующих рода Монтекки и Капулетти превратились молодежные группировки «Ракеты» и «Акулы». Мюзикл Бернштейна обозначил растущее значение хореографии. С тех пор артист мюзикла должен был идеально сочетать качества актера, певца и танцовщика.

В конце 60-х годов XX века под влиянием новых музыкальных стилей приходит новое понимание мюзикла как жанра. В спектакле «Волосы» Г. Макдермота (1967) нашли отражение модные тогда идеи хиппи, тем самым постановка получила название «мюзикла первобытного американского лирического рока». С 70-х годов количество спектаклей сокращается, однако декорации и костюмы новых мюзиклов становятся более роскошными.

Англо-американская монополия мюзиклов прекратилась в 1985 году, когда на лондонской сцене состоялась премьера французской постановки «Отверженные» Мишеля Шонберга по мотивам одноимённого романа Гюго. Особую популярность получил мюзикл «Нотр-Дам де Пари» («Собор Парижской Богоматери») Риккардо Коччианте (1998), написанный также по роману Гюго. Достижение французской сцены последних лет – «10 заповедей» с музыкой Паскаля Обиспо (2001).

С постановки «Орфея и Эвридики» Александра Журбина (в 1975 году) начинается история «русского мюзикла». Этот спектакль до сих пор звучит в репертуаре Санкт-Петербургского театра «Рок-опера».

Но особая страница в истории российских мюзиклов – это постановки Александра Рыбникова (род.1945). Его произведения подобно и другим мировым мюзиклам, написаны на границе мюзикл- и рок-культур. В 1976 году состоялась премьера рок-оперы «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты». В 1981 году в Московском театре имени Ленинского комсомола состоялась премьера «Юнона и Авось» по поэме Андрея Вознесенского. Музыка этого спектакля – микст различных жанров: эстрадной песни, английского арт-рока, русской православной молитвы, элементов оперы. Выпущенный в 1983 году, альбом «Юнона и Авось» занял 1-е место в хит-параде; спектакль за 20 лет выдержал более 700 представлений и идет до сих пор с неизменным аншлагом.

В 2001 году был поставлен, как назвали его авторы, «первый российский мюзикл» «Норд-Ост». Музыка, либретто и постановка – Алексея Иващенко и Георгия Васильева (получивших известность в мире бардовской песни как «Иваси»). Мюзикл основан на версии романа В.Каверина «Два капитана». К сожалению, в 2004 году спектакль закончил свою

«сценическую жизнь», что было последствием страшного террористического акта, устроенного чеченскими боевиками на спектакле.

90-е годы – начало русского «мюзикл-бизнеса». За последние годы на столичных сценах поставлены самые знаменитые мировые мюзиклы: «Чикаго» американца Джона Кэндера, «Метро» польского композитора Януша Стоклоса, «Нотр-Дам де Пари» Риккардо Коччианте (известна фраза композитора, французу по матери, итальянцу по отцу: «начинаю фразу по-французски, а заканчиваю ее по-итальянски»).

Мюзикл – объект бизнеса и мощная развлекательная индустрия. Один из самых известных спектаклей композитора Ирвинга Берлина посвящен самому мюзиклу и называется «Нет лучше бизнеса, чем шоу-бизнес». Главная фигура в мюзикле – продюсер, а не режиссер или артист. Бывает, что спектакль ставится в расчете на звезду, но столь же часто звездами становятся безвестные артисты, успешно выступившие в мюзикле. Поскольку музыка и стихи обычно пишутся под конкретное сценическое решение, то авторские права распространяются и на мизансцены, декорации, световое оформление. Постановки обычно стоят от одного до двух миллионов долларов. Но затраты, как правило, многократно окупаются: в проекте сразу предусматриваются и экранизации, и прокат спектакля на разных площадках, и его воспроизведение другими труппами. Мюзикл – это не только само сценическое действие, это и продажа аудиозаписей, сувениров с его символикой.

Историю современного музыкального театра невозможно себе представить без имени британского композитора **Эндрю Ллойд-Уэббера** – автора самых успешных и популярных мюзиклов. Его роль в развитии современного мюзикла трудно переоценить, его не зря называют «королем музыкального театра». Творчество Уэббера – «лицо современного мюзикла». Мировую известность Эндрю Ллойд-Уэббер получил после выхода в свет в 1970 году его четвертого театрального сочинения с соавтором, либреттистом Тимом Райсом рок-оперы «Иисус Христос – Суперзвезда». «Иисус Христос – Суперзвезда» был новым словом в музыкальном театре. Соединение рок-музыки с классическими мотивами, использование современной лексики в текстах, их высокое качество, так называемый принцип «sung-through» (вся история рассказывается исключительно посредством песен, без использования не поющих диалогов), – все это сделало «Суперзвезду» настоящим хитом.

В 1980-е годы произошла «историческая встреча» Уэббера с продюсером Камероном Макинтошем, с которым Эндрю перешел к постановке дорогостоящих, роскошных, высокотехнологичных постановок. Спектакли «Кошки» (1981), «Звездный экспресс» (1984), «Призрак оперы» (1986) – не только яркие шоу с замечательной музыкой, но и великолепно вы-



полненные коммерческие проекты. Большая ставка делалась на технические «чудеса» – в «Призраке оперы», например, на зрителей падала люстра, а в «Звездном экспрессе» все актеры были поставлены на ролики.

**Мюзикл «Кошки»** сделал своего автора миллионером и стал самым долгоиграющим мюзиклом за всю историю существования этого жанра.

Сам композитор признался, что произведение появилось на свет благодаря его восхищению знаменитой «Книгой старого Опоссума о кошках», написанной великим английским поэтом, лауреатом Нобелевской премии Т. С. Элиотом. Эта книга – одна из любимых книг английской детворы. Элиот Томас Стернз (1885-1965) – англо-американский поэт. Цикл стихотворений Томаса Стернза Элиота «Популярная наука о кошках, написанная старым опоссумом» долгое время считался второстепенным на фоне серьезных, не всегда простых для восприятия философских сочинений поэта. Во всем мире известна любовь англичан к кошкам. Элиот не только держал у себя дома кошек, но и охотно придумывал, по просьбе друзей и знакомых, необычные клички их усатым любимцам. Одни имена получались смешными и абсурдными, но звучными, другие попроще, но все они соответствовали кошачьим характерам. С 1931 7 года Элиот начал сочинять забавные стихотворения о кошках для своих крестников, подписывая их «Старый Опоссум». «Популярная наука о кошках, написанная старым опоссумом» вышла в свет в 1938 году с рисунками Элиота на суперобложке и на обложке.

Композитор довольно долго работал над литературным текстом этого сочинения. Четыре года, с 1977 года при участии в этом вдовы Т. С. Элиота Валери Элиот, которая очень помогла Уэбберу в отборе материала, и особенно тем, что предоставила неопубликованные фрагменты из рукописей Элиота, среди которых была и «Гризабелла». «Она-то и дала мне решающий драматургический импульс», – пишет композитор. Немалую роль при составлении либретто сыграл и режиссер Тревор Нанн (по элиотовским мотивам им написан текст самой популярной песни «Мемори»).

Сюжет «Кошек» состоит в следующем. Ночью на окраине Лондона ежегодно устраивается «кошачий бал», на который собираются кошки со всего города, домашние и беспризорные, чтобы посоревноваться и поспорить – кто из них достоин главного приза. Главный приз – получение возможности прожить жизнь еще раз. Получение приза доверено объявить вожаку – коту по имени Старый Дьютерономи (Второзаконие). Сей незамысловатый сюжет дает возможность каждой кошке рассказать свою историю.

Отсюда главный принцип построения целого – сюитный. Но своеобразие драматургического метода Уэббера заключается в совмещении сюитного, контрастно-составного принципа структуры целого и методов симфонизации. В первую очередь, это касается системы лейтмотивов, повторяющихся тем, как вокальных, так и инструментальных. Это, прежде всего, тема увертюры, первого хора ««Джеллейные кошки», «Мемори», тема Старого Дьютерони. Поэтому музыка «Кошек» сочетает разнообразие, но вместе с тем производит впечатление цельности.

Музыка «Кошек» – «микст» – смешение «разных музык»: средств симфонической и оперной музыки, рока, джаза, современной шлягерности.

Уэббер – маститый оркестровщик. Небольшой оркестр (двадцать четыре человека), включающий струнные, духовые, электронную ритм-группу, звучит в разных оттенках, то по-симфонически, то в «драйве» рок-музыки, то «сладостно-«бродвейски».

Мюзикл начинается увертюрой. Одна за другой появляются кошки. Кошачье племя, называющее себя Jellicle Cats (по разным переводам: «Джеллейные кошки», «Лапушки-кошки»), собирается на ежегодный праздник.

Джеллейные кошки - все как одна -  
Покинут на ночь родной квартал:  
Джеллейная светит сегодня луна,  
Сегодня у кошек Джеллейный Бал.  
Джеллейные кошки белы и черны,  
Джеллейные кошки довольно малы:  
В черную бурную ночь без Луны  
Они снуют из углов в углы.  
А днем, если солнце начнет палить,  
Они засыпают - все до одной, -  
Чтобы при полном параде открыть  
Джеллейный Бал под Джеллейной Луной.  
Джеллейные кошки черны и белы,  
Джеллейные кошки хитры и умны,  
Джеллейные кошки довольно малы,  
Зато изумительно сложены.

В этом прологе мы узнаем, в чем состоит их исключительность. Первый хор построен на контрасте двух пластов – используются «арсеналы» опус-музыки, здесь встречаются кластеры, диссонансы, в вокальной партии мелодические ходы на тритон, септиму и нону.

Но вместе с тем припев – область «ударных» интонаций современной эстрады. В этом номере есть и еще один контрастный эпизод, заставляющий вспомнить о многовековых хоровых английских традициях.

129

Can you say of your bite\_ that it's worse than your bark?\_ Are you  
Can you find your way blind\_ when you're lost in the street?\_ Do you

Em Cmaj7 F7

CHORUS (Tutti)

cock of the walk\_ when you're walk-ing a-lone? Be-cause Jel-li-cles are\_ and Jel - li-cles do,\_ Jel-li-  
know how to go \_ to the Hea-vy-side Layer? Be-cause Jel-li-cles can\_ and Jel - li-cles do,\_ Jel-li-

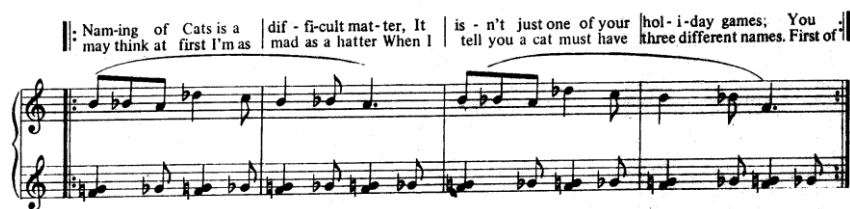
Bb7 B7 E E A B

-cles do and Jel-li-cles would, Jel - li-cles would and Jel - li-cles can,\_ Jel - li-cles can and Jel-li-cles do,  
-cles do and Jel-li-cles can, \_ Jel - li-cles can and Jel - li-cles do, \_ Jel - li-cles do and Jel-li-cles can,

E A B E A B

В следующем эпизоде кошки раскрывают зрителям тайну трех кошачьих имен – повседневного имени, имени, которым они зовут друг друга между собой и, наконец, тайного имени кота, над смыслом которого размышляют кошки, когда мы застаем их в крайней задумчивости. Под таинственную, фантастическую партию оркестра звучит «хоровой речитатив» кошек:

Сказа - несказанное,  
Несказанное - анное,



Манкустреп, огромный серый кот, выступающий в роли распорядителя на кошачьем празднике, объясняет о назначении бала. Дальнейшее действие состоит из танцевально-вокальных номеров, во время которых кошки либо выдвигают достойные кандидатуры на возрождение, либо сами рассказывают о себе: Дженниэнидотс, толстая ленивая кошка, денди и завсегдатай лондонских клубов Бастофер Джонс, Мангоджерри и Рамплтизер (бродяги, клоуны и проказники) – в первом действии, старый кот-театрал Гус, Скимблшенкс, железнодорожный кот – во втором.

Принцип сюитной контрастности – главный в композиции «Кошек». Особенно он обострен в показе двух персонажей – Рам Там Таггера и Гризабеллы.

Рам Там Таггер – кот-мачо, от которого женская половина кошачьего народа просто без ума. Характер у Рам Там Таггера противоречивый, он никак не может решить, что же ему нужно, оттого он ужасно капризный тип: «Рам Там Таггер – это «кот-наоборот»: «Дай ему крылышко – потребует ножку. Пусти его к окошку – в подвал скользнет, пусти его в подвал – он скользнет к окошку». Музыкальная сфера этого образа ближе к джаз-року, ощущаются и рок-н-рольные мотивы, а в пластический образ Рам Там Таггера напоминает манеры Элвиса Пресли.

Гризабелла, пожалуй, главный персонаж мюзикла. Гризабелла, бывшая красавица и модница, возвратилась из странствий опустившейся, искалеченной старухой и кошки относятся к ней с неприязнью. Инструментальная тема Гризабеллы написана в духе старинной пассакальи и неизменно сопровождает её вокальный номер. Этот эпизод построен на контрасте скорбной речитативно-декламационной и песенной частей (пример 131).

О влиянии Пуччини на мелодику Э. Л. Уэббера отмечают многие исследователи. Особенно это касается «Мемори», но и сам композитор это не отрицает: «Каждый скажет, что это в стиле Пуччини, – язвительно замечает сам Э. Л. Уэббер, – поскольку это так и есть» (117).

Slow [♩ = 68] SOLO

*p* She

Tot-ten-ham Court;— She flit-ted a-bout— the No-man's Land— From The

haunt-ed ma-ny a low re-sort— near the gri-my road of

Db Db Ebm6 Db/F Bbm F7 F7

Гризабелла – лирическая героиня спектакля, именно ей отданы самые прекрасные стихи и мелодии, именно она поет в конце 1-го и 2-го актов знаменитую «Мемори» – «Память».

Вы, дверь открыв, крыльцо залили светом,  
 На пороге – она. Её ваш выход привел в дрожь.  
 Край платья рваный у неё, в песке испачканный.  
 Это взгляд! Край глаза у нее крив как витая брошь.  
 Она бродяга и ей знаком в округе каждый ночлежный дом.  
 Она кочевать устала зря от пустыря и до пустыря.  
 Почтальон ей вслед обронил слова:  
 «Я думал, она давно мертва. Кто б знал, что на дно отправится  
 Гризабелла – красавица».

Полночь, бледно светит луна.  
 Ночь звездный плащ расстилает над пустыней дорог.  
 Желтым светом мерцают листья, выются у ног,  
 Ветер странствий в путь зовет.  
 Память, дай же сердцу покоя,  
 И печально за мною в этот час не ходи.

GRIZABELLA

Mid - night. Not a sound from the pave - ment. Has the moon lost her  
 Me - mory All a - lone in the moon - light I can smile at her

me - mory? She is smil - ing a - lone. In the  
 old days, I was beau - ti - ful then. I re -

lamp - light the wi - thered leaves col - lect at my feet And the  
 mem - ber the time I knew what hap - pi - ness was, Let the

wind be - gins to moan.

F Eb/F Bb

Что прошло, то прошло, быльем-травой поросло  
 И осталось позади...

Счастье, мимолетное счастье, долгожданное счастье  
 Наступившего дня.  
 Пролетая, легко своим волшебным крылом  
 Ты дотронься до меня.

Еще одна лирическая страница мюзикла – встреча кошек со Старым  
 Дьютерони. Его имя означает «Второзаконие» (одна из книг библей-  
 ского Пятикнижия) или «Очень Старый кот».

133

Slow and sustained (♩ = 44)

CHORUS

Well, of all things... Can it be, real-ly!...

OLD DEUT. (2nd time)

Yes! No! Ho! Hi! Oh, my eye! { My mind may be wan-der-ing,  
 My legs may be tot-ter-y,

CHORUS

but I con-fess I be-lieve it is Old Deu-ter - o-no-my! Well, of  
 I must go slow And be-care-ful of Old Deu-ter - o-no-my!

*rall. Fine*

*rall.*

G G D G G Fm

G Dm Am Bm

C D Bb D C D7 C

Кот по прозванию Второзаконие  
Стал достоянием молвы и истории.  
Когда еще помнили о церемонии  
Вступленья на трон королевы Виктории.  
Он прожил одиннадцать жизней подряд  
И пережил трижды одиннадцать жен,  
И нажил премного пра-пра-правнучат,  
И жив, и на солнышке греется он.  
Завидев его, старичок старожил  
Глядит изумленно, еще изумленнее  
Бормочет: «Позвольте... Но, право, нет сил  
Поверить... Но это же вижу я сам...  
О Боже! Похоже...  
А может быть, все же поверить глазам...  
Ведь право же, это же Второзаконие!»

Композитор Александр Журбин отмечает: «А вот тема Старого Дойтеронимуса явно носит следы прокофьевского влияния (я сказал об этом Эндрю, и он был, по-моему, очень польщен: ведь Прокофьев – один из его любимых композиторов). Можно указать на отдаленное сходство ее, скажем, с темой любовного дуэта из «Обручения в монастыре» или побочной темой из 1-й части Седьмой симфонии» (117).

Распорядитель бала Манкустрап устраивает для кошачьего патриарха шоу: кошки разыгрывают историю двух враждующих собачьих племен, пародию на жизнь вечных врагов («О лютой битве мопсов с некоторым участием боксеров и шписов и последующим вмешательством кота Содомогора»). Эта сцена – «театр в театре», её давние предки – английская балладная опера и менстрельный театр. На словах «Они встали в строй и гудят на волынке «Как шли из-за гор голубые косынки» композитор использует инструментовку и мелодику народных английских песен. Драматургический прием «спектакля в спектакле» применен и во втором действии, где Рыктигр разыгрывает сцену с иритами, в которой нельзя не заметить пародии на итальянскую оперу.

Главный персонаж контрдействия – «кошачий дьявол», преступный гений Макавити. Котенок Деметра (который тоже когда-то был похищен Макавити) и Бамбуларина – чувственная красотка рассказывают о том, что им известно о Макавити:

«Макавити – волшебный кот. У нас его зовут  
Незримой лапой потому, что он – великий плут.  
В тупик он ставит Скотланд-Ярд, любой патруль, пикет.  
Где был он миг тому назад, - его и духу нет!  
Макавити, Макавити, таинственный Макавити!



SOLO

*mf* Mac - a - vi - ty's a Mys - tery Cat: he's called the Hid-den Paw, — For

*mf*

Cm Cm/Eb F7 G7

«Макавити» – типичный номер бродвейского мюзикла. Он построен на блестящих вариациях одной мелодической формулы, «с большим количеством остановок, сбивок, брейков и т. д., то есть всего того, что дает возможность каждому из них становиться шлягером и неизбежно вызывать после себя “шквал аплодисментов”» (117).

Вновь «криминальный гений» Макавити появляется в облике Олд Дьютерони, но оказывается разоблачен и в жестокой драке с котами терпит крах. Мистер Мистофилис, кот-чародей, возвращает кошачьего предводителя. Наступает эмоциональная кульминация мюзикла. Главный приз достается самой «драной кошке» – Гризабелле, именно она отправляется в «кошачий рай», чтобы затем, вернувшись на землю, возродиться в новой жизни. Все поражены этим выбором, но зрители всем сердцем – на стороне победительницы. На волшебной крышке, которая напоминает корабль инопланетян, она, в сопровождении Второзакония поднимается в небо.

«Путешествие в ионовый рай» – хор-гимн, подобный «счастливым» оперным финалам.

CHORUS

Up up up past the Rus-sell Ho-tel, — Up up up up — to the Hea-vy-side Layer.

G D/G Am/G D7/G G G/B C C/D

Ввысь, ввысь, ввысь, над веселой толпой,  
 Лапушка, мчись в ионовый слой.  
 Ввысь, ввысь, ввысь, бал кошачий, прощай,  
 Лапушка, мчись в ионовый рай.  
 Ты-тайная божественность, кошачья Естественность.  
 Храм сотрясает крик «Виват!».  
 Вечную жизнь тебе сулят!

Но завершает мюзикл последнее обращение Олд Дьютерони к зрителям с речью о том, как нужно обращаться к коту. Теперь люди знают, что кошки – существа с одной стороны необыкновенные, но с другой стороны:

«Познавши сердца и умы, что эти звери совсем как мы,  
 Совсем как люди, а потому обо всех не судят по одному,  
 Ибо кто-то хороший, а кто-то плохой, ко-то добрый, а кто-то злой,  
 Кто дарит радость, кто сеет страх ,(все это я изложил в стихах)».

«Кошки» завершаются торжественным гимном хора.

[♩ = 92]

The musical score is for the song "You've heard of several kinds of cat, And pre-tend they like to fight: They my opinion now is that You should need no in-ter-pret-er To of ten bark, more sel-dom bite; But yet a dog is, on the whole, What". It is written in 2/4 time with a tempo of 92 beats per minute. The key signature has one flat (Bb). The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady bass line with chords in the right hand. The vocal line is in a melodic style with some syncopation. The lyrics are written below the vocal line.

*mp* You've heard of sev-eral kinds of cat, And pre-tend they like to fight: They  
 my op - in - ion now is that You should need no — in - ter - pret - er To  
 of - ten bark, more sel - dom bite; But yet a dog — is, — on the whole, What

Bb Bb F/A Gm Eb Bb/F Gm

«Кошки» – пожалуй, самый известный мюзикл Эндрю Ллойда Уэббера, мюзикл -рекордсмен. Премьера «Cats» состоялась 11 мая 1981 года в Уэст-Энде, в Новом Лондонском Театре. Спектакль до сих пор с большим успехом идет в Лондоне, заслужив звание самой «долгоиграющей» театральной постановки в истории английского театра.

Вместе с тем, критика относится к композитору далеко не однозначно, каждое его новое произведение вызывает споры. Так, неоднократно выясняется, являются ли «Кошки» высокохудожественным произведением или же своим успехом они обязаны сумасшедшими спецэффектам и грамотному промоушну.

В жанре мюзикла есть то, что гарантирует ему непреходящий успех у зрителей, его смотрят и те, кто предпочитает развлекательную, «легкую» музыку, и те, кто любит музыкальную классику. И на рубеже XX – XXI веков это, пожалуй, редкий пример особого жанра «ДЛЯ ВСЕХ».

## СЛОВАРЬ

**Айвз** Чарльз (1874-1954), американский композитор-новатор, наиболее самобытная фигура в истории американской музыки. Айвз родился 20 октября 1874 г. в Данбери (шт. Коннектикут) в семье капельмейстера городского оркестра. Обучаться музыке начал под руководством отца, рано научился играть на рояле и органе. В 1898 г. Айвз окончил музыкальный факультет Йельского университета, где изучал композицию у Х.Паркера, игру на органе у Д.Бака. С 1888 до 1902 гг. исполнял обязанности церковного органиста, работая в это время страховым агентом. Начав со скромной должности, Айвз стал руководителем одной из лучших страховых компаний Америки. Чарльз Айвз – «композитор выходного дня». Досуг он посвящал композиции, за собственный счет издавал свои сочинения, рассылал их крупным музыкантам, оркестрам, библиотекам. В пятьдесят четыре года (а прожил Айвз почти 80 лет) из-за болезни Айвз отказывается как от предпринимательской, так и композиторской деятельности (результатом многолетнего перенапряжения стала болезнь сердца). Единственное сочинение, к которому Айвз возвращается, но так и не закончил – симфония «Вселенная». До 30-х годов его сочинения не были известны, хотя композитором было написано 3 симфонии, большое количество оркестровых, камерно-инструментальных, хоровых и вокальных произведений. В 1937 г. с успехом была исполнена его 3 симфония, а в 1947 г. композитор удостоен премии Пулитцера – высшей награды, присуждаемой в США за произведения искусства. Настоящее признание заслуг Айвза пришло лишь после его смерти. Умер композитор 19 июня 1954 года в Нью-Йорке.

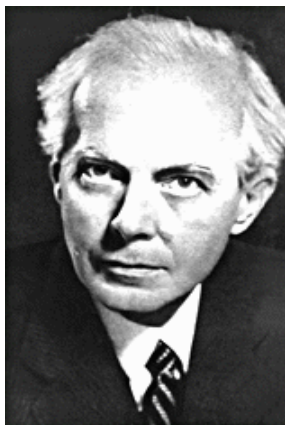
Основные сочинения:

Для симфонического оркестра: 4 симфонии, «Три места в Новой Англии», симфония «Праздники», симфония «Вселенная» (неоконченная). Для камерного оркестра: «Вопрос, оставшийся без ответа», «Центральный парк в темноте», «Звуковые пути». Камерно-инструментальные ансамбли. Произведения для фортепиано. 185 песен и романсов; псалмы; хоры.

**Алеаторика** (от лат. Alea – игральная кость или жребий) – техника композиции, основанная на факторе случайности. Элементы структуры, фрагменты произведения исполнитель играет в произвольном порядке, выбор может быть предписан композитором или осуществлен исполнителем.

**Балет XX века** – вид сценического искусства, содержание которого раскрывается в танцевально-музыкальных образах. Балет начал формироваться в Европе в 16 в. Расцвет его связан с романтизмом, выдвинувшим, начиная со второй трети 19 в. На рубеже 19-20 вв. приходит новое понимание балета, как сценического жанра: пересматриваются старые нормы, возрастает роль музыки, живописности танца и пантомимы. Американская танцовщица Айседора Дункан (1877-1927) ввела в балет «свободный танец». Русский балет начала 20 в. ознаменован реформаторской деятельностью балетмейстеров М. М. Фокина, А. А. Горского. Огромное влияние на мировой балет оказали «Русские сезоны» – выступления русской оперы и балета, организованные С. П. Дягилевым в 1907 г. за границей. В 1911-13 гг. на основе «Русских сезонов» была создана постоянная труппа «Русский балет Дягилева» (1911-1929). В течение двух десятилетий, находясь в центре внимания художественной жизни Запада, «Русский балет» служил стимулом к возрождению этого вида искусства. Реформаторская деятельность хореографов и художников дягилевской труппы повлияла на дальнейшее развитие мирового балета: Дж. Баланчин в 1933 г. переехал в Америку и стал классиком американского балета, Серж Лифарь возглавил балетную труппу парижской оперы. Во Франции в числе наиболее известных балетмейстеров – Серж Лифарь, Морис Бежар. В Великобритании национальный балет возник благодаря усилиям Н. де Валуа, М. Рамбер, Ф. Аштона. В США, где работали Дж. Баланчин, Дж. Роббинс, на балет оказал влияние американский танец «модерн» (М. Грэхем и др.). В числе наиболее известных российских мастеров: балетмейстеры К. Я. Голейзовский, Ф. В. Лопухов, Р. В. Захаров, В. И. Вайнонен, Л. М. Лавровский, Ю. Н. Григорович; артисты Г. Уланова, М. Плисецкая, М. Семенова, О. Лепешинская, В. Чабукиани, А. Мессерер, К. Сергеев, Н. Дудинская, В. Васильев, Е. Максимова, Н. Бессмертнова, М. Лиепа, Р. Нуреев, М. Барышников.

**Бартók** Бела (1881-1945) – венгерский композитор, пианист и музыковед-фольклорист. Родился в семье директора сельскохозяйственного училища, музыканта-любителя. Учился в Будапештской музыкальной академии им. Листа (1899-1903). С 1907 г. профессор этой академии по классу фортепьяно. Перелом в мировоззрении мастера произошёл в 1905-1906 гг., когда он вместе с Золтаном Кодаем начал серьёзно изучать венгерский фольклор (всего Бартók записал около 30 тысяч мелодий разных народов). Эта работа привела его к созданию нового направления в музыке – неофольклоризма. В сочинениях 1900-1910-х гг. сочетал элементы архаического песенного фольклора с остродинамичными современными средствами выражения («Варварское аллегро» и другие пьесы для



фортепьяно). В 10-е годы созданы новаторские произведения для театра: опера «Замок герцога Синяя Борода», балеты «Деревянный принц» и «Чудесный мандарин». 20-30-е гг. – период расцвета гастрольно-концертной деятельности Бартока-пианиста. С особым блеском дарование Белы Бартока раскрылось в инструментальных произведениях 30-40-х гг. Сочинение «Музыка для струнных, ударных и челесты» по глубине и масштабности замысла не уступает симфонии. Для фортепиано он писал главным образом циклы миниатюр, лучшим из них считается цикл «Микрокосмос». В период фашистской диктатуры, в 1940 г., Барток эмигрировал в США, где не достиг признания му-

зыкальных кругов и умер в нищете в Нью-Йорке. Из произведений американского периода наиболее значительны концерт для оркестра (1943) и фортепьянный концерт (1945). Наиболее важное место в творчестве Бартока занимают инструментальные сочинения, выдающееся значение имеют научные исследования в области фольклористики. Посмертно удостоен премии им. Кошута (1948) и Международной премии Мира (1955).

Основные сочинения:

Опера «Замок герцога Синяя Борода» (1911). Балеты: «Деревянный принц» (1916), «Чудесный мандарин» (1919). Для оркестра: симфоническая поэма «Кошут» (1903 г.), «Музыка для струнных, ударных и челесты» (1936), «Дивертисмент» для струнного оркестра (1939). Концерты для различных инструментов с оркестром. Камерные сочинения. Для фортепиано: пьесы, *Allegro barbaro* («Варварское аллегро», 1911), фортепьянный цикл «Микрокосмос» (153 пьесы, 1937). Песни. Произведения для хора.

**Берг** Альбан (1885-1935) – австрийский композитор. Представитель Новой венской школы. Берг родился в Вене в 1885 году. Его отец, выходец из Баварии, был антикваром, а мать – дочерью придворного ювелира. Уже с раннего возраста он проявлял большой интерес к литературе и музыке. Первые его композиторские опыты относятся почти исключительно к жанрам вокальной музыки.

Жизнь Берга не богата внешними событиями. Получение в 1906 году семейного наследства обеспечило ему относительно безбедное существование, возможность обходиться без обременительной службы и полно-

стью посвятить себя музыке. Решающую роль в его жизни сыграла встреча с Шёнбергом и занятия с ним в 1904-1910гг.



После окончания занятий Берг по-прежнему видел в Шёнберге своего наставника и лучшего друга. С юности композитор отличался слабым здоровьем. 24 декабря 1935 года, достигнув лишь пятидесятилетнего возраста, он неожиданно скончался от заражения крови. Творчество Берга вполне поддается периодизации, аналогичной творчеству его учителя Шёнберга: тональные – атональные – додекафонные сочинения. Но его можно разделить и на два периода: первый, охватывающий все созданное до оперы «Воцтек», и второй, включающий саму эту оперу и последующие произведения. Творческий процесс у Берга протекал трудно, с большими перерывами. До «Воцтека» им были написан небольшой список произведений, вместе взятые они звучат примерно столько же времени, сколько один «Воцтек». Пре-

мьера «Воцтека» принесла Бергу мировую славу. После «Воцтека» Берг создал еще четыре произведения, сравнимых с ним по масштабу и значимости: оперу «Лулу» и три крупных инструментальных опуса – Камерный концерт для фортепиано, скрипки и тринадцати духовых инструментов, «Лирическую сюиту» для струнного квартета и Концерт для скрипки с оркестром. Вместе с «Воцтеком» они составляют ядро творчества композитора, которое в целом охватывает немногим более пятнадцати произведений.

Основные сочинения:

Оперы: «Воцтек» (1917-1921), «Лулу» (1929-1935). Три пьесы для оркестра, ор. 6 (1914). Камерный концерт для фортепиано, скрипки и тринадцати духовых инструментов (1925). Концерт для скрипки с оркестром (1935). Лирическая сюита для струнного квартета (1926). Камерно-инструментальные произведения. Камерно-вокальные произведения.

**Булез** Пьер (р. 1925) – французский композитор и дирижёр. Учился в Парижской консерватории у Оливье Мессиана, затем занимался под руководством Р.Лейбовица серийной техникой. Булез – один из лидеров европейского композиторского авангарда в 1950-1960 годы. Экспериментировал в области конкретной музыки, пуантилизма, тотального сериализма, в его музыке присутствуют также элементы сонорики и алеаторики. Пьер Булез основал в центре Парижа специальный институт нового звука – ИРКАМ (Институт музыкально-акустических исследований) и



возглавлял его с 1975 по 1992 гг. Был руководителем оркестра Би-Би-Си, Нью-Йоркского филармонического оркестра. Крупнейшим достижением Булеза-дирижера стали записи оперы «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси и вагнеровской тетралогии «Кольцо Нибелунга». Булез – автор симфонических, вокальных, инструментальных, электронных произведений, среди которых наиболее известны пьеса для контральто и шести инструментов «Молоток без мастера» (1954), «Структуры» для 2-х фортепиано (1952-1961), три сонаты для фортепиано.

**Варез** Эдгар (1883-1965) – французский и американский композитор, дирижёр. По происхождению француз, учился в Парижской консерватории. Работал в Германии и Франции, в 1915 г. эмигрировал в США. Варез – один из представителей музыкального авангарда, он первый стал экспериментировать в области электронной музыки (пьесы «Интегралы», 1925, «Ионизация», 1931, «Экваториал», 1934). «Пустыни» (1954) – произведение для 14 духовых, ударных (5 исполнителей) фортепиано и магнитофона – первая в истории партитура в жанре электронной музыки, сочетающая «живые» (акустические) инструменты с электроникой. Его «Электронная поэма» (1958) стала одной из самых ярких достижений электронной музыки. Один из организаторов Международной гильдии композиторов (1921), Панамериканской ассоциации композиторов (1928). Варез – один из самых смелых экспериментаторов XX века, именно он оказал значительное влияние на послевоенный авангард.

**Веберн** Антон фон (1883-1945) – австрийский композитор, дирижер. Представитель Новой венской школы. Антон Веберн родился в 1883 г. в Вене, в семье горного инженера. Ребенком он с увлечением занимался игрой на виолончели, мечтал стать дирижером. Но первые опыты сочинения музыки вовсе не дали блестящих результатов. Решающую роль в жизни Веберна сыграли занятия с Шёнбергом, у которого он учился в 1904-1908 гг. Именно в эти годы он обрел себя как композитор. Однако на жизнь он зарабатывал дирижированием, сначала в ненавистной ему оперетте и только с 20-х г. занимая более престижные должности. Жизнь



композитора протекала скромно, вдали от суеты, не балуя его шумным успехом; она небогата внешними событиями.

Его сочинения принимались публикой с особенным трудом и композитору приходилось бороться с нуждой и браться за тяжёлую работу. Особым гонениям Веберн подвергался в годы немецкой оккупации, нацисты причислили его – чистокровного «арийца», но ученика Шёнберга к разряду «еврейских прихвостней». В жизни случилось еще одно трагическое событие – на фронте погиб единственный сын. В тесном кругу немногочисленных преданных друзей, понимавших и разделявших его художественные устремления, прошли последние годы его жизни, оборвавшейся в результате трагической случайности: 15 сентября 1945 года, уже после крушения нацистской империи, он погиб в деревне под Зальцбургом от случайной пули американского солдата.



Основные сочинения:

Пассакалья для оркестра ор. 1 (1908), Шесть пьес для большого оркестра ор. 6 (1909), Пять пьес для оркестра ор. 10 (1913), Симфония для кларнета, бас-кларнета, двух валторн, арфы и струнных ор. 21 (1928). «Свет глаз» для хора и оркестра. Две кантаты. Инструментальные ансамбли. Концерт для девяти инструментов. Фортепианные произведения. Произведения для хора. Камерно-вокальные произведения.

**Веризм** (от лат. *vero* – «истинный, правдивый») – течение в итальянской литературе и искусстве, возникшее в 70-е гг. 19 века. Ведущий тезис эстетики веризма – показать «жизнь как она есть». В основе веристских опер – правдивое изображение повседневности, выдвижение героям оперы обычного человека, сочетание достоверного изображения быта с показом сильных эмоциональных переживаний и трагедий. Для опер характерны напряжённые лирико-драматические кульминации, связанные с выражением открытого эмоционального стиля, подчас преувеличенно поданного чувства. Возникновение музыки веризма ознаменовалось премьерами опер «Сельская честь» Масканьи (1890) и «Паяцы» Леонкавалло (1892). К высшим достижениям в развитии итальянского оперного веризма относится «звездная тетралогия» Дж. Пуччини «Манон Леско»

(1894), «Богема» (1896), «Тоска» (1900) и «Чио-Чио-сан» («Мадам Баттерфляй», 1904).

**Вила-Лобос** Эйтор (1887-1959) – бразильский композитор, дирижёр, фольклорист, педагог, музыкально-общественный деятель. Родился в Рио-де-Жанейро. Отец его научил играть на виолончели, но систематического музыкального образования Лобос в детстве не получил. Подростком он выступал с популярными в Рио-де-Жанейро музыкантами. Затем наступили «годы странствий». С 16 лет, путешествуя по Бразилии, собирал и записывал бразильский музыкальный фольклор (записал свыше 1000 народных мелодий). В возрасте 24 лет он возвращается в Рио-де-Жанейро и берет несколько



уроков у профессиональных музыкантов. С 1923-1930 гг. как правительственный стипендиат Вила-Лобос совершенствовался в Париже, где общался с французскими композиторами. С 1932 г. Вила-Лобос – правительственный уполномоченный по вопросам музыкального образования в Бразилии. Основал во многих городах Бразилии музыкальные школы и хоровые коллективы. Создал стройную систему музыкального воспитания детей (придавал большое значение хоровому пению). В 1942 г. организовал Национальную консерваторию хорового пения. В 1945 г. по его инициативе в Рио-де-Жанейро открыта Бразильская музыкальная академия. Вила-Лобос является автором специальных учебных пособий («Практическое руководство», «Хоровое пение», «Сольфеджио»), теоретического труда «Музыкальное воспитание». Он также выступал как дирижёр, пропагандировал на родине и в других странах бразильскую музыку. Творчество Вилла-Лобоса глубоко национально. В своих сочинениях композитор обобщил типичные черты народного искусства. Яркий пример музыки, созданной на основе фольклора – четырнадцать «Шоро». Творчество Вилла-Лобоса – одна из вершин латино-американской музыки. В 1986 г. в Рио-де-Жанейро открыт музей Вилла-Лобоса.

Основные сочинения:

Оперы, 15 балетов, 12 симфоний, 14 «Шорос» (для различных инструментов, инструментальных составов, 1920-29), цикл из 9 сюит «Бра-

зильские бахианы» (1930-1945), 17 квартетов; концерты для фортепьяно, виолончели, гитары, арф. Фортепианная музыка.



**Гаврилин** Валерий Александрович (1939-1999) – российский композитор. Родился в Вологде. Окончил в 1964г. Ленинградскую консерваторию. Центральное место в творчестве Гаврилина занимают вокальные циклы – «О любви» (1961), 2-е «Немецких тетради» на слова Г. Гейне (1963 и 1968), «Русская тетрадь» на народные тексты (1965), «Марина» на слова М. Цветаевой (1967), «Времена года» на слова народные и С. Есенина (1969). Валерий Гаврилин – автор нескольких опер и ораторий. Им написаны три балета – «Дом у дороги», «Подпоручик Ромашов» и «Анюта». Балет «Анюта» написан по просьбе российских звезд балета Екатерины Максимовой и Владимира Васильева и завоевал огромную популярность. Широко известна его хоровая симфония-действие «Перезвоны», посвященная памяти русского писателя и актера Василия Шукшина. Среди других сочинений – оперы «Моряк и рябина» (1968), «Семейный альбом» (1969), «Пещное действо» (концертное исполнение 1970), оратории «Скоморошья игрища» (1967) и «Солдатские письма» (1970); 2 сборника пьес для фортепиано (1968, 1970).

**Гершвин** Джордж (1898-1937) (настоящее имя – Яков Гершович) – самый известный американский композитор первой половины XX столетия, в творчестве которого синтезировались академические традиции, джаз и эстрада.

Джордж Гершвин родился в бедном районе Нью-Йорка – Бруклине в семье эмигранта из России. Рано проявив музыкальные способности, он, тем не менее, не имел возможности получить образования. С большим трудом пришлось ему пробиваться в жизни. Формирование композитора проходило на основе эстрадно-бытовой музыки Бродвея. Только в конце 20-х г., будучи популярным композитором, Гершвин смог серьезно заняться в Париже изучением теоретических дисциплин (в частности, брал консультации у Мориса Равеля). Музыкальная карьера началась для него с утомительной работы тапёра в модном нотном магазине. Однако уже в восемнадцать лет Гершвин стал автором музыки для спектакля, постав-

ленного в одном из театров на Бродвее, а к двадцати пяти годам считался известным мастером развлекательных жанров. До середины 20-х гг. творчество Джоржа Гершвина было связано с эстрадной песней и мюзиклом. Но в 1924 г. он получил необычный заказ – написать произведение, которое бы сочетало в себе черты джаза и классической симфонической музыки. Так родился первый шедевр Гершвина – «Рэпсодия в блюзовых тонах» (1924 г.) для фортепиано с оркестром. В 1925 г. появился фортепианный концерт, в котором те же черты развиты в рамках большого сонатно-симфонического цикла. Удачным оказался опыт также в области симфонической музыки: в 1928 г. была написана сюита «Американец в Париже». В 1935 г. Гершвин создал первую национальную американскую оперу «Порги и Бесс» по пьесе Дебоса и Дороти Хейуорд «Порги». В музыке оперы Гершвин соединил «традиционные» оперные средства с интонациями джаза. «Порги и Бесс» входит не только в число лучших произведений композитора, но и является лучшей американской оперой. Жизнь Джорджа Гершвина была короткой (он прожил тридцать восемь лет), и смерть наступила в момент расцвета его дарования. Умер Гершвин 11 июля 1937.



**Губайдулина** София Асгатовна (род.1931) – крупный композитор второй половины XX века. Родилась в Чистополе (ныне Татарстан). В 1954 г. окончила фортепианный факультет Казанской консерватории и поступила в Московскую консерваторию как композитор (класс Пейко), а в 1959 г. в аспирантуру (класс В. Шебалина). Лейтмотивом ее творческой жизни в этот период стало слово-напутствие, сказанное ей Д. Шостаковичем: «Я вам желаю идти вашим «неправильным» путем». Обычно Губайдулину помещают в «первой тройке» советского авангарда 1960-1980-х гг. сразу вслед за Э. Денисовым и А. Шнитке. В 1969-70 гг. она сотрудничала в Московской экспериментальной студии электронной музыки, где написала электронную пьесу «Vivente – non vivente» («Живое – неживое»). Все это время она очень мало исполнялась, публиковалась, была

известна только узкому кругу музыкантов, В 1979 г. в докладе Т. Хренникова она была упомянута в «черном списке» отечественных композиторов. Спасением для Губайдулиной стала поддержка ее со стороны та-



лантливых отечественных исполнителей, настойчиво включавших ее произведения в свои концертные выступления. Мировое признание Губайдулиной принес скрипичный концерт *Offertorium*, исполненный Г. Кремером в 1981 г. До начала 1990-х годов она жила в Москве на положении «свободного художника» и занимала независимую позицию, сотрудничала с разными киностудиями. С 1992 г. живет в Германии. Лауреат ряда иностранных и российских премий, почетный член Берлинской Академии искусств. Первым представ-

ительным ее сочинением стала кантата «Ночь в Мемфисе» для меццо-сопрано, мужского хора и оркестра на древнеегипетские тексты (1968). В дальнейшем она отдавала предпочтение инструментальным формам сравнительно небольших масштабов, часто с оригинальным составом инструментов, исключением является большая симфония в 12 частях под названием «Слышу... Умолкло...» (1986). С конца 1980-х годов в ее творчестве вновь появляются вокально-инструментальные композиции; в их числе «Аллилуйя» для хора, оркестра, органа, солиста-дисканта и цветных проекторов (1990); кантата из Часослова на стихи Р.М.Рильке (1991); кантата «Теперь всегда снега» на стихи Г.Айги (1993) и одна из последних работ – «Страсти по Иоанну» (2000), в ознаменование 250-летия со дня смерти И.С. Баха. Критики отмечают в творчестве Губайдулиной взаимодействие западных и восточных традиций; ее стиль свободен, подвижен и не принадлежит к какому-либо определенному направлению.

**Дебюсси** Клод Ашиль (1862-1918), французский композитор. Основоположник музыкального импрессионизма. Рано проявив музыкальные способности, в 1872 г. поступил в Парижскую консерваторию, где проучился до 1884 г. В летние месяцы 1880-82 гг. Дебюсси работал домашним пианистом Н. Ф. фон Мекк (покровительницы П. И. Чайковского). На окончание консерватории Дебюсси представил кантату «Блудный сын» на библейский сюжет. Это произведение принесло ему Римскую

премию – почетную награду для молодых композиторов. Творческие устремления Дебюсси поначалу почти не встречали сочувствия среди музыкантов ближе по духу ему были поэты-символисты и художники-импрессионисты. Как и лидер французских символистов С. Малларме, Дебюсси предпочитал завуалированную выразительность; ему был близок принцип поэтики символизма, сформулированный Малларме: «Не называть предмет прямо, а вызывать его в представлении, пользуясь словами, которые лишь косвенно указывают на него». Как и основоположник импрессионизма художник К. Моне, Дебюсси стремился уловить и запечатлеть изменчивость красок окружающего мира. Композитор при-



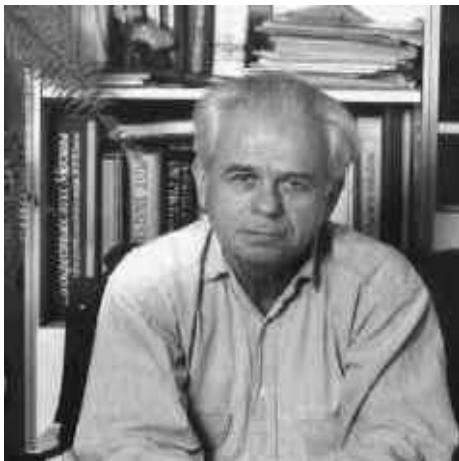
зывал «искать дисциплины в свободе», а не в академических правилах и устоявшихся формальных схемах. Первым произведением, в котором его эстетические идеалы воплотились в полной мере, стал оркестровый «Прелюд к «Послеполуденному отдыху фавна» (1894), созданный под впечатлением поэтической эклоги Малларме. В 1893 г. Дебюсси приступил к сочинению оперы по пьесе драматурга Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда», работа над которой растянулась на 9 лет. Среди симфонических произведений этого периода выделяются «Ноктюрны» для оркестра («Облака», «Празднества» и «Сирены») и оркестровый триптих «Мо-

ре». В 1905-12 гг. сочинялись «Образы» для оркестра – три произведения, в которых запечатлены звуковые «образы» трех стран: Англии («Жиги»), Испании («Иберия») и Франции («Весенние хороводы»). Одна из самых смелых партитур Дебюсси – одноактный балет «Игры» (1913), написанный по заказу великого русского импресарио С. Дягилева. Дебюсси внес неоценимый вклад также в фортепианную музыку. Самые значительные произведения: «Бергамасская сюита» (1890), цикл «Эстампы» (1903), «Образы» (1907), «Прелюдии» (2 тетради по 12 пьес, 1909-13); 12 этюдов (1915), сюита «По белому и черному» для двух фортепиано (1915).

Интересно и камерно-вокальное творчество композитора: вокальные циклы на слова французских поэтов Возрождения «Песни Франции» (1904), «Прогулка двух влюбленных» (1904-10), «Три баллады Вийона» (1910), вокальный цикл «Три стихотворения Малларме» (1913). В последние годы композитор обращается и к камерно-инструментальной

музыке: сонаты для виолончели и фортепиано, флейты, альты и арфы (обе 1915), скрипки и фортепиано (1917). Дебюсси умер от рака, не успев довести до конца запланированный цикл из 6 сонат для разных составов.

**Денисов** Эдисон Васильевич (1929-1996) – российский композитор, музыковед, общественный деятель. Родился в Томске в семье инженера (отец назвал сына в честь американского изобретателя Томаса Эдисона). Первоначально получил образование на физикоматематическом факультете Томского университета, одновременно занимаясь в музыкальном училище. В 1950 г. послал несколько своих сочинений Д. Д. Шостаковичу и, получив ободряющий ответ,



поступил в 1951 г. в Московскую консерваторию в класс композиции В. Шебалина. После окончания консерватории и аспирантуры работал там же, преимущественно на кафедре инструментовки (одно время вел класс анализа и впоследствии композиции). С начала 60-х г. Денисов заявил о себе как один из лидеров «советского авангарда». Он также установил прочные связи с представителями «авангарда» в других странах, способствуя тем самым как знакомству Запада с деятельностью музыкантов, живших в СССР, так и распространению в стране знаний о тенденциях западной музыки. На рубеже 1970-80-х гг. Денисов выступил пропагандистом русского музыкального авангарда 1920-х годов. Ключевое произведение 60-х г. – кантата «Солнце инков» на слова чилийской поэтессы Мистраль (1964), а также кантата «Плачи» на русские народные тексты (1966). Жанровый диапазон творчества Денисова достаточно широк: его центральным сочинением считается опера «Пена дней» по Борису Виану (1981), а также ряд сочинений для оркестра и солирующих инструментов с оркестром (концерты для виолончели, фортепиано флейты, скрипки, флейты и гобоя с оркестром, созданные в основном по заказам известных исполнителей). В 1980-90-е гг. Денисова привлекали крупные вокально-инструментальные формы («Реквием», «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа»). В начале 90-х г. по России прокатилась вторая волна эмиграции (из знаменитой «московской троицы» уехали Шнитке и

Губайдулина), Денисов был единственным русским композитором мирового масштаба, который не уехал из России, но судьба сложилась так, что умер он во Франции: попав в автомобильную катастрофу, он вынужден был лечиться за границей. В последние два года парижский госпиталь стал для Денисова вторым домом. Умер Денисов в Париже в 1996 г., где и похоронен.

**Додекафония** (от греч. «додека» – «двенадцать» и «фоне» – «звук») указывает на то, что в основе музыкального произведения лежит последовательность из двенадцати звуков. Такая последовательность называется серией (отсюда второе название метода – серийная техника).

Создавая серию, композитор должен выполнить основные следующие условия:

1. Звуки в серии не могут повторяться. Это индивидуальная последовательность двенадцати различных звуков, охватывающая все ступени хроматического звукоряда.
2. Основная серия имеет три модификации: а) инверсию, в которой все интервалы основной серии строятся в противоположном направлении; б) ракоход, в котором звуки основной серии проходят в обратной последовательности – от конца к началу; в) ракоход инверсии, в котором звуки инверсии проходят в обратной последовательности.
3. Основная серия и ее три модификации строятся от всех звуков хроматической гаммы. В результате возникает так называемый квадрат – 48 родственных серий, из которых 47 являются вариантами основной формы.
4. Квадрат, полностью или частично используемый, является строительным материалом для мелодики произведения (при горизонтальном расположении серии или ее отрезков) или для его гармонии (при вертикальном расположении отрезков серии). Возможно смешанное расположение серий, часть отрезков которых расположена горизонтально, часть – вертикально. Возможно и одновременное прохождение разных отрезков одной серии, а также разных серий одного квадрата.
5. Каждая избранная серия квадрата должна проводиться точно, ни один ее звук не может повториться раньше, чем прошли все остальные.

Такой рациональный способ творчества не мешает, однако, додекафонным произведениям нести в себе страстную эмоциональность и пронзительную яркость звуковых красок, свойственные экспрессионизму. Более того, додекафония позволила найти новые мелодические и гармо-



нические нюансы, способные передавать сложнейшие состояния психики человека, неосознанные предчувствия и неясные ощущения. Основные принципы додекафонной системы сформировались в творчестве Арнольда Шёнберга (сам Шёнберг называл свой метод «композицией на основе двенадцати соотнесенных лишь между собой тонов»). Важную роль в развитии метода сыграли также Альбан Берг и Антон Веберн.

**Дягилев** Сергей Павлович (1872-1929) – выдающийся деятель русского и западно-европейского театра, блестящий организатор, первый балетный импресарио 20 века, который прославил русское искусство за рубежом. После окончания пермской гимназии Дягилев в 1890 г. приехал в Петербург и поступил на юридический факультет университета, параллельно учился в Петербургской консерватории. В 1898 г. Дягилев основывает и более пяти лет возглавляет периодическое издание «Мир искусства» – один из первых художественных журналов в России. Страстно интересуясь театром, в 1899 г. Дягилев становится чиновником особых поручений при директоре казенных театров. Пытается провести кардинальные реформы, чтобы вывести казенные театры из рутины, но оказывается в «опале» и его увольняют со службы. В 1900 г., отвечая давно назревшей потребности молодых русских художников к объединению, Дягилев организует творческое содружество «Мир искусства». Это объединение, его выставки и журнал сыграли заметную роль на определенном историческом этапе развития русского искусства. В 1906 г. начинается многолетняя дягилевская эпопея пропаганды русского искусства за рубежом. Чтобы осуществить свои замыслы, Дягилеву требовались огромные средства. У него не было никаких, и он добывал их, где только мог: прибегал к помощи состоятельных меценатов, свои личные средства он также тратил на новые постановки. В 1908 г. Дягилев подготовил и привез в Париж совершенно новую постановку «Бориса Годунова» Мусоргского с участием Ф. И. Шаляпина. В 1909 г. Дягилев показал в Париже балетные спектакли. С этого времени длится серия так называемых «Русских сезонов», в течение которых Дягилеву удастся осуществить около восьмидесяти оригинальных постановок балетных и оперных спектаклей. С началом Первой мировой войны он навсегда покинул Россию, создал за границей постоянно дейст-



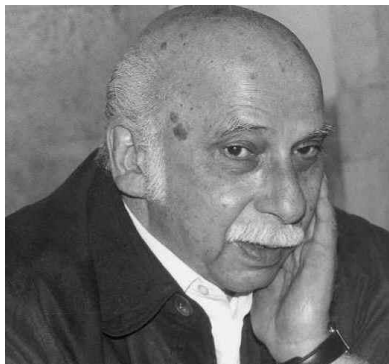
вующую труппу «Русский балет» Сергея Дягилева, которая просуществовала до 1929 г. При этом Дягилев широко ознакомил театральный мир Запада с русской музыкой. Он всегда был чуток ко всему новому. К тому же, у него был «нюх» на таланты. «Удиви меня», – говорил он постановщикам, когда затевал новые проекты. Именно Дягилев привел в балет лучших художников эпохи. Он побудил И. Стравинского, С. Прокофьева, К. Дебюсси, М. Равеля, Ф. Пуленка, М. де Фалья писать балетную музыку, и созданные ими произведения обогатили музыкальное наследие и мировой балетный репертуар. В спектаклях, показанных Дягилевым, в полную силу развернулись дарования М. М. Фокина, А. П. Павловой, Т. П. Карсавиной, Вацлава и Брониславы Нижинских. Дягилев познакомил Запад с театрально-декорационным искусством русских художников – Л. С. Бакста, А. Н. Бенуа, А. Я. Головина, К. Рериха и др. Русское искусство, столь блистательно представленное Дягилевым за рубежом, оказало значительное влияние на культуру Запада в целом. Память о России не покидала Дягилева, и он надеялся, что все найденное им вернется на родину. Однако осуществить это ему было не суждено: в 1929 г. он скончался в Венеции от заражения крови. Будучи человеком крайне суеверным, он боялся морских путешествий. Умер Дягилев в Венеции – на воде, как ему в юности предсказала цыганка. После его смерти труппа распалась, а ее репертуар сохранился лишь благодаря усилиям танцовщиков и хореографов его труппы. Хотя сам Дягилев не был «художником», его смело можно назвать одним из «отцов» балета 20 века.

**Импрессионизм.** Течение импрессионизма возникло в 70-х гг. 19 века во французской живописи. Первоначально импрессионизм представляла группа художников: Клод Моне, Эдуар Мане, Огюст Ренуар, Камиль Писсаро, Эдгар Дега, Альфред Сислей и др. Эти мастера работали независимо друг от друга, но встречаясь время от времени, они пришли к общности творческих идей и к сходству средств, служащих их воплощению. В результате между 1874 и 1886 гг. было организовано 8 совместных выставок, познакомивших любителей и знатоков живописи с новым искусством – искусством импрессионистов. Встреченные вначале враждебно и скептически публикой и частью критики, художники постепенно завоевали признание. Слово «импрессионисты» (от названия картины Клода Моне «Впечатление. Восход солнца», по французски *impression* – впечатление), данное в насмешку недоброжелателями, стало общераспространенным термином, утратив иронический оттенок. Эти художники стремились наиболее естественно и непредвзято запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости, передать свои мимолетные впечатления, они внесли в искусство свежесть и непосредственность вос-

приятия жизни, изображение мгновенных, как бы случайных движений и ситуаций. Выход из мастерской на открытый воздух и наблюдение за действием солнечного света в природе навели их на мысль, что верное воспроизведение действительности художником может основываться только на представлении того, что он в ней видит, а не то, что о ней знает. Иначе говоря, живописец должен уловить и передать в произведении облик природы, возникающий только на основе впечатления, в его чувственных наблюдениях. Действительность у импрессионистов – лишь документ минуты. Суть этой эстетики очень метко выразил Э.Мане: «Не создается пейзаж, марина, лицо: создается впечатление от времени дня, пейзажа, Марины, лица». На новую технику живописи навела импрессионистов игра света на воде. Из наблюдаемого ими разложения и соединения красок на дрожащей поверхности воды родилась идея класть на полотно краски одну к другой, не смешанными предварительно на палитре, и только тех цветов, какие имеются в солнечном спектре.

Импрессионизм в музыке ярче всего представлен в творчестве французских композиторов К.Дебюсси и М. Равеля.

**Канчели** Гиви Александрович (род.1935) – грузинский композитор. Окончил Тбилисскую консерваторию (1958-1963). Творческая жизнь



Канчели началась с песен и музыки к театральным спектаклям и кинофильмам, настоящую популярность ему принесла музыка к фильмам режиссера Г. Данелия («Мимино», «Кин-дза-дза»). Будучи зрелым композитором, Канчели обратился к симфоническому жанру (им было написано 7 симфоний). В начале 90-х годов Гия Канчели покинул родную Грузию, и последнее десятилетие живет в Западной Европе, где написал около 20 симфонических и камерных

сочинений. Его перу принадлежат опера «Музыка для живых», «Светлая печаль» для хора с оркестром, Литургия для большого симфонического оркестра и солирующего альта «Оплаканные ветром», камерная музыка. Гия Канчели – народный артист Советского Союза, лауреат Государственной премии СССР и лауреат Государственной премии Грузии, лауреат премии имени Шота Руставели. Он награжден призом киноакадемии «НИКА» за киномузыку, он – лауреат театральной премии «Чайка» и премии «Триумф».

**Лигети** Дьердь (род. 1923) – венгерский композитор. В раннем творчестве следовал традициям Бартока и Кодаи. С 1956 г. эмигрировал в Австрию. Представитель авангардизма. Мировую известность Лигети принесла пьеса «Атмосферы», написанная в технике сонористики. В сочинениях 1980-х гг. Лигети близок неоромантизму. Сценические произведения написаны в духе «театра абсурда», к примеру опера «Великий мертвец» (1997). Известны его произведения для хора – «Реквием» (1965), для оркестра «Явления» (1959), «Атмосферы» (1961), «Далекое» (1967).

**Лютославский** Витольд (1913-1994) – польский композитор. Родился и прожил всю жизнь в Варшаве. Отец композитора был расстрелян в Москве в 1918 г. по приказу Дзержинского, мать одна воспитывала троих детей, и из-за отсутствия материальных средств его занятия музыкой носили нерегулярный характер. Но все же в 1932 г. он стал студентом Варшавской консерватории по классу композиции. В конце 30-х гг. состоя-



лись первые композиторские дебюты. В годы войны после службы в армии, Лютославский выступал в артистических кафе оккупированной Варшавы, в 1941 г. появился известный парафраз «Вариации на тему Паганини». В 50-е гг. Лютославский тяготеет к фольклорному направлению и неоклассицизму, затем кратковременно увлекается додекафонией, но концу 50-х гг. сложатся его уникальный стиль. Он отличался жестко избирательной позицией к новым приемам композиционной техники. Новый этап

эволюции Лютославского начался с «Венецианских игр» для камерного оркестра (1961), где он впервые испытал новый метод «ограниченной алеаторики». Однако композитор всегда оставался на фундаменте европейских музыкальных традиций, но новаторски преломленных (Вторая симфония, «Книга для оркестра», Виолончельный концерт). В последний период творчества (80- нач.90-х гг.) Лютославский продолжает работать в области симфонической формы: с одной стороны, заметно его стремление к развитию находок 60-х г. (Двойной концерт, «Цепи 1-3») с другой – поиски свежих контактов с классическими традициями (Партита, Фортепианный концерт, Третья и Четвертые симфонии). Все произведения Лю-

тославского записаны на диски лучшими фирмами грамзаписи, он получил все самые престижные премии, звания и награды, а его последнее сочинение – Четвертая симфония (1992) – была признана в 1993 г. лучшим произведением в мире.

**Малер** Густав (1860-1911) – австрийский композитор, дирижер, оперный режиссер. Ребенком Малер проявил незаурядную музыкальную одаренность и учился у местных преподавателей. Затем отец отвез его в Вену. В возрасте 15 лет он поступил в Венскую консерваторию, попутно с



шестнадцатилетнего возраста посещал лекции на философском факультете Венского университета. Начал карьеру как дирижер и композитор. В 1880-85гг. Малер работал оперным дирижером в провинциальных театрах разных городов. Работая в Касселе, Малер сочинил вокальный цикл «Песни странствующего подмастерья» на собственные слова (музыкальный материал этих песен несколько лет спустя вошел в Первую симфонию). В этом его первом шедевре нашла отражение несчастная любовь к

одной из певиц. В 1885 г. Малер был назначен вторым дирижером Городского театра Лейпцига, музыкального центра Германии. Через два года он принял на себя руководство театром. В 1888 г. Малер получил назначение на более почетную должность музыкального директора будапештской Королевской оперы, в 1891 г. он в очередной раз сменил место работы, став первым дирижером Городского театра в Гамбурге. В Гамбурге он прожил до 1897 г., там он закончил оркестровую редакцию вокального цикла с оркестром «Волшебный рог мальчика», Вторую и Третью симфонии. Имя Малера – теперь уже не только дирижера, но и композитора, – приобрело европейскую известность, перед ним открылась перспектива возглавить Венскую Придворную оперу. Десятилетие работы Малера в Вене (1897-1907) стало эпохой расцвета Придворной оперы. Он был выдающимся интерпретатором опер Вагнера, Моцарта, Бетховена, первым поставил в Вене оперы Чайковского, Сметаны. Выступал как симфонический дирижёр, гастролировал в Голландии, России (1897, 1902, 1907). В венский период были написаны симфонии с Пятой по Восьмую и трагический вокальный цикл «Песни об умерших детях» на слова немецкого поэта-романтика Ф. Рюккерта (1904). Этим произведением Малер словно предугадал трагическое событие собственной жизни: в 1907 г. его стар-

шая дочь умерла от скарлатины. В Вене Малер был окружен молодыми композиторами «радикального» направления – такими, как А. Шенберг, А. Берг, А. фон Веберн. Он всячески поощрял и поддерживал их творчество. Что касается стремления Малера сделать собственную музыку достоянием широкой публики, то оно вызывало активное противодействие части венской музыкальной элиты. В 1907 г. под давлением аристократической оппозиции Малер ушёл из Придворной оперы. С 1907 г. жил в Америке. В 1908-1909 гг. – дирижёр «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке, в 1909-1911 гг. руководил Нью-Йоркским филармоническим оркестром. В Нью-Йорке Малер провел свои последние зимы. На летние месяцы он возвращался в Европу, где выступал как дирижер и писал музыку. В 1909 г. Малер завершил вокальную симфонию на стихи средневековых китайских поэтов. Он не решился присвоить ей порядковый номер «девять» и назвал ее «Песнь о земле» (как известно, цифра «девять» для композиторов-симфонистов является роковой, для многих из них – Бетховена, Шуберта, Брукнера, Дворжака девятая симфония стала последней). Впрочем, вскоре он написал чисто инструментальную девятую симфонию и начал работать над десятой, но успел завершить только ее первую часть. В апреле 1911 г. в безнадежном состоянии Малера перевезли в Вену, где он и скончался в мае 1911 г.

Основные сочинения:

Симфонии: № 1 (1888), № 2 (1894), № 3 (1896), № 4 (1901), № 5 (1902), № 6 «Трагическая» (1904), № 7 (1905), № 8 (1906), «Песнь о земле» (1908), № 9 (1909), 10 (неоконченная). Вокальные произведения (с оркестром): «Песни странствующего подмастерья» (1884), Двенадцать песен из «Волшебного рога мальчика» (1895), «Песни об умерших детях» на стихи Ф.Рюккерта (1904).

**Минимализм** (от английского – «наименьший») – метод сочинения музыки при радикально «минимальных» композиторских приемах. В настоящее время употребляется и термин «репетитивная» (в переводе – «повторение») музыка. Возникла в 60-е годы в США. Минимальную музыку писали Терри Райли, Ла Монте Янг, Стив Райх, Филипп Гласс, Д.Адамс. Главная особенность минимальной музыки – повторение очень мало варьированных коротких, функционально равноправных построений – «паттернов» (англ. «модель», «выкройка»).

**Мессиан** Оливье (1908-1992) – французский композитор, педагог и органист. Сын поэтессы Сесиль Соваж, родился 10 декабря 1908 года. В 1930 году окончил Парижскую консерваторию, где по композиции занимался у Дюка. После этого работал органистом собора Св. Троицы в Па-

риже, с 1936 г. преподавал гармонию в «Схола канторум» и «Эколь нормаль». С 1936 г. вместе с композиторами А. Жоливе, Даниель-Лесюром, И. Бодрие входил в творческое объединение «Молодая Франция». В годы 2-й мировой войны был мобилизован, в 1940-41 гг. находился в лагере для военнопленных (здесь был создан и исполнен «Квартет на конец времени»). С 1942 г. стал вести классы гармонии, анализа, музыкальной эстетики и музыкальной психологии в Парижской консерватории. Класс Мессиана стал одним из основных очагов послевоенного авангарда (его ученики – П. Булез, К. Штокхаузен, И. Лорио, Я. Ксенакис). С конца 40-х г. проводил семинары, читал лекции в других странах; Мессиян ведёт также концертную деятельность (как органист и пианист), будучи ярчайшим интерпретатором собственных сочинений. Блестящий органист-импровизатор, он внёс много нового в область церковной музыки. Его путь в музыке был сложным и наполненным исканиями, которые Мессиян не только воплощал в сочинениях, но и сформулировал теоретически в трактатах и учебниках. Мессиян умер 28 апреля 1992 года в Париже.

Основные сочинения:

Опера «Святой Франциск Ассизский» (1983). Для хора: Три маленькие литургии божественного присутствия (1944), Месса Троицына дня (1950), оратория «Преображение Господа нашего» (1969); для оркестра и инструментов с оркестром: «Забытые приношения» (1930), «Гимн» (1932), «Вознесение» (1932), «Хронохромия» (1960); «Турангалила-симфония» (1948), «Пробуждение птиц» (1953), «Экзотические птицы» (1956); камерно-инструментальные ансамбли: «Квартет на конец времени» (1941); фортепианные: «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» (1944), «Каталог птиц» (1959); органные: «Небесное причастие» (1928), «Рождество Господне» (1935); «Песни земли и неба» (1938) для голоса и фортепиано.



**Мийо** Дариус (1892-1974) – французский композитор, дирижер и музыкальный критик. Родился в 1892 г. в Эксе (Прованс). Учился в Парижской консерватории по классам скрипки, композиции и дирижирования. В 1913 г. Мийо дебютировал квартетом, в котором сам исполнял партию первой скрипки. Начальный этап творчества Мийо представлен камер-



ными жанрами. В 1916 г. он отправился в Бразилию секретарем французского посла – поэта Клоделя. Он заинтересовался бразильским фольклором, что впоследствии отразилось в его творчестве. Вернувшись в Париж в 1918 г., стал одним из участников «Шестерки». В эстетике «Шести» написаны многие произведения 20-х годов, самое значительное место в нем занимают произведения для театра. Многие премьеры Мийо давали повод для публичной шумихи, что его не смущало и он продолжал экспериментировать. Мийо много концертировал

в разных странах. В творчестве 30-х годов композитора волнуют более значительные и серьезные темы. Самая крупная работа композитора – опера «Христофор Колумб». С началом второй мировой войны уехал в США, где преподавал композицию в Милле-колледже в Калифорнии. В 1945 г. возвратился на родину и стал профессором Парижской консерватории. В 1949 г. в Париже вышла автобиография Мийо «Заметки без музыки». В 1972 Мийо был избран членом французской Академии изящных искусств. Умер в 1974 г. в Женеве.

Основные сочинения:

Оперы: «Эвмениды» (1922), «Несчастья Орфея» (1924), «Бедный матрос» (1926), оперный триптих «Христофор Колумб» (1928), «Максимилиан» (1939), «Боливар» (1943), «Давид» (1953), «Иерусалим» (1956), «Виновная мать» (1965). Балеты: «Бык на крыше» (1919), «Сотворение мира» (1923), «Голубой экспресс» (1924), «Салат» (1924), «Сновидения» (1933), «Весенние игры» (1944), «Колокола» (1945), «Сны Иакова» (1949), «Моисей» (1957), «Роза ветров» (1958), «Ветка с птицами» (1959), Кантаты, 12 симфоний, 5 концертов для фортепиано с оркестром, концерты для альта и виолончели с оркестром; камерно-инструментальные ансамбли, вокальные циклы, «Каталог сельскохозяйственных машин» для голоса и семи инструментов (1919), инструментальные пьесы, музыки к театральным постановкам и радиоспектаклям.

**«Мир искусства»** – российское художественное объединение (1898–1924), создано в Санкт-Петербурге А. Н. Бенуа и С. П. Дягилевым. Выдвигая лозунги «чистого» искусства и «преображения» жизни искусством, представители «Мира искусства» отвергали как академизм, так и



передвижников; опираясь на поэтику символизма, они уходили часто в мир прошлого и гротескных полусказочных образов. Живописи и графике «Мира искусства» (Л. С. Бакст, М. В. Добужинский, Е. Е. Лансере, А. П. Остроумова-Лебедева, К. А. Сомов) присущи утонченная декоративность, стилизация, изящная орнаментальность. Заслугой «Мира искусства» было также создание высокохудожественной книжной графики, эстампа, театральной декорации.

**Неоклассицизм** – направление в музыке 20 века (и шире в современном искусстве вообще), для которого характерно обращение к принципам эстетики прошлых веков и стремление адаптировать формы европейского искусства прошлого к современной жизни. Неоклассицизм возник в качестве «отрезвляющей» (термин Ф. Бузони) реакции на такие течения искусства 19 – начала 20 вв., как романтизм, символизм, импрессионизм, экспрессионизм. Основные методы неоклассицизма – стилизация и реконструкция музыки прошлых эпох. Лидером неоклассицизма считается И. Стравинский. Ярко это направление представлено в творчестве П. Хиндемита, отдельные черты неоклассицизма проявились в творчестве Ф. Бузони, Б. Бартока, К. Орфа, С. Прокофьева и др.

**Неофольклоризм** – направление в музыке 20 века, основанное на творении фольклора. Принципы работы с народным творчеством отличны от фольклоризма 19 века, состоявшего в обработке народных мелодий по правилам европейского композиторского письма. Цитирование народного материала уступает место свободному комбинированию фольклорных элементов. В отличие от музыкального искусства 19 века, неофольклоризм опирается на древнейшие пласты фольклора. Основой становится не городской, а крестьянский фольклор. Композиторы находили новый подход к воплощению народных попевок: использовали арсенал новых выразительных средств для «осовременивания» народных мелодических оборотов. Тенденции музыкального неофольклоризма проявились в творчестве Стравинского, Прокофьева, Орфа, Бартока, Шимановского, Вила-Лобоса и др. Новые пути использования фольклора в литературе искали Маяковский и Хлебников; в живописи – Серов, Врубель, представители «Мира искусства»; в хореографии – Фокин и Нижинский. Среди художественных направлений музыки 20 века неофольклоризм стал одним из самых продолжительных.

**Нижинский** Вацлав Фомич (1889-1950) – русский артист балета, балетмейстер. Основоположник мужского танца 20 в. Родился в семье польских провинциальных танцовщиков. В 1907-1911гг. – солист Мари-



инского театра. После увольнения из театра в 1911 г. жил за границей в основном во Франции. Его индивидуальность раскрывалась прежде всего в балетах М. М. Фокина. Во время первых «Русских сезонов» в Париже он стал «самым большим сюрпризом» первого сезона. В «Русских сезонах» работал в 1909-1913 гг., а с 1916-1917 гг. – в труппе С. П. Дягилева (исполнитель главных партии в балетах Фокина, лучшая – Петрушки в балете И. Стравинского). У Нижинского была феноменаль-

ная для своего времени техника, особенно впечатляли его прыжки-полеты, словно птицы. Нижинский выступал и в роли балетмейстера – «Послеполуденный отдых фавна» (1912), «Игры» К. Дебюсси, «Весна священная» Стравинского (1913), «Тиль Уленшпигель» (1916) на музыку Р. Штрауса. После разрыва с Дягилевыми попытался создать свою труппу, но она просуществовала всего две недели. В 1919г. состоялось последнее публичное выступление Нижинского, все сильнее давали о себе знать симптомы психического заболевания. Следующие 30 лет, страдая неизлечимой душевной болезнью, он провел в больницах и санаториях.



**Онеггер** Артюр (1892-1955) – французский композитор и музыкаль-

ный деятель. Родители Онеггера были швейцарцами, родился он в 1892 г. в Гавре (Франция). Учился в Цюрихской (1909-1911) и Парижской (1911-1914) консерваториях. Вся дальнейшая деятельность Онеггера связана с Францией. В начале 20-х гг. приобрел значительную известность и входил в творческую группу, получившей название «Шестерки». Ранние произведения композитора созданы в эстетике «Шестерки», но уже в 20-х гг. он создал целый ряд оркестровых и театральных произведений, в которых в полной мере проявилась не-

зависимость его творческой позиции, среди них – «Царь Давид», «Юдифь», Антигона». В тридцатые годы композитора увлекают серьезные, драматические темы. Он пишет Первую симфонию, ораторию «Крики мира», центральное произведение этих годов – оратория «Жанна д'Арк на костре». Одно из выдающихся достижений Онеггера-композитора – его симфонии; создание четырех симфонии (№ 2-5) охва-

тывают десятилетие 40-х годов. Многие сочинения Онеггера свидетельствуют о мощи его таланта, которая ослабела лишь в последние годы жизни композитора, когда его здоровье серьезно пошатнулось. Творческое наследие мастера замечательно дополняет написанная в 1951 г. книга «Я – композитор», в которой автор ярко и увлекательно рассказывает о времени и о себе. Умер Онеггер в Париже в 1955 году.

Основные сочинения:

Оперы и музыкально-драматические произведения с пением: «Царь Давид», слова Р. Моракса, симфонический псалом (1921-23); «Юдифь», библейская драма (1925); «Антигона», музыкальная трагедия, (1927); «Амфион», мелодрама-пантомима, (1929); «Крики мира», сценическая оратория (1931); «Жанна д'Арк на костре», драматическая оратория, (1935); «Орленок», опера (1936); «Пляска мертвых», драматическая оратория (1939). Оперетты. Балеты (всего 17): «Новобрачные на Эйфелевой башне» (совместно с Д. Мийо и др.) (1921); «Скетинг-ринг», роликовый балет (1921). Симфонические произведения: Первая симфония (1930); Вторая симфония, для струнного оркестра с трубой (1941); Третья симфония (Литургическая, 1946); Четвертая симфония («Базельские удовольствия», 1946); Пятая симфония (Симфония трех ре, 1950); «Песнь Нигамона», симфоническая поэма (1917); Летняя пастораль», сюита (1920); «Песнь радости» (1922); Пасифик-231», симфоническое движение № 1 (1923); «Регби», симфоническое движение № 2 (1928); Симфоническое движение № 3 (1933). Фортепианные произведения. Концерты. Камерно-инструментальные произведения. Романсы и песни для голоса и фортепиано. Музыка к драматическим спектаклям. Музыка к кинофильмам.

**Опера XX века.** 20 век значительно изменил понимание оперного жанра. На рубеже 19-20 вв. появились новые оперные течения, связанные с общими тенденциями художественной культуры времени. Одним из них был веризм, получивший наибольшее распространение на родине оперы – в Италии. В основе веристских опер – житейская бытовая драма. Героями опер становятся простые люди, но способные на сильные чувства. Для опер характерны напряжённые лирико-драматические кульминации, связанные с выражением открытого, подчас преувеличенно поданного чувства. Новаторство веристской школы проявилось в создании оперы-мелодрамы. Возникновение музыки веризма ознаменовалось премьерными опер «Сельская честь» Масканьи (1890) и «Паяцы» Леонкавалло (1892). По своим идейно-художественным установкам к движению веризма в итальянской опере примыкал и Пуччини. Настоящая известность в Италии и за рубежом пришла к нему после постановки опер «Манон

Леско» (1893), «Богема» (1896), «Тоска» (1900), «Чио-Чио-Сан» («Мадам Баттерфляй», 1904).

Для импрессионизма не характерно тяготение к драматическим жанрам, но уникальным образцом импрессионистской оперы является опера К. Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» (1902). Первая мировая война положила конец романтической эпохе в опере. Сложившиеся оперные формы также клонились к упадку, это было время неопределенности и эксперимента. На оперу 20 века оказали влияние различные художественные течения, среди которых наибольшее значение оказали экспрессионизм и неоклассицизм. Как последователь Р.Вагнера начал свое оперное творчество Р. Штраус, но в операх «Саломея» (1905) и «Электра» (1908) ощущается влияние экспрессионизма. Однако лучшими операми, выразившими принципы экспрессионистской оперной драматургии, стали произведения А. Шёнберга и А. Берга. Их творения – своего рода антиромантическая реакция: это выражено и в сознательном отходе от традиционного музыкального языка (особенно гармонического), и в выборе «жестких» сюжетов. Самые известные экспрессионистские оперы – «Ожидание» Шенберга (1909) и «Воццек» Берга (1925).

В эстетике неоклассицизма создают свои оперы итальянский пианист и композитор Ф.Бузони, немецкий композитор П.Хиндемит. Жонглировавший, как волшебник, разными стилями, И.Стравинский создал внушительное число опер; в их числе – написанный для антрепризы Дягилева романтический «Соловей» по сказке Г.Х.Андерсена (1914), статичный, напоминающий античные фризы «Царь Эдип» (1927), моцартианский «Похождения повесы» по гравюрам Хогарта (1951). Опера 20 века отличается большим многообразием форм и стилистических тенденций. Свой музыкальный театр, основанный на демократичности и доступности, создал К. Орф. Истоки его творчества многообразны. «Луна» (1938) и «сказка с музыкой» – «Умница» (1942) – соединяют черты оперы и драматического спектакля, «Антигона» (1949) и «Царь Эдип» (1959) построены по модели древнегреческой трагедии. Блестящий французский композитор Ф.Пуленк (1899-1963) начал с юмористической оперы «Грудь Тирезия» (1947), а затем обратился к эстетике, ставящей во главу угла естественные речевые интонации и ритм в его моноопере «Человеческий голос» (1959). Немецкие композиторы К. Вайль (1900-1950) и Б. Брехт (1898-1950) переделали «Оперу нищих» английского драматурга 18 века Джона Гея в еще более популярную «Трехгрошовую оперу». Эта опера стала мировым триумфом театра Брехта, для которого автор разработал особую технику актерской игры, придумал систему «зонгов», когда актер выходит на первый план, откровенно нарушая ход действия, и переходил на пение.

20 век характеризуется большим разнообразием национальных школ. Некоторые из них впервые достигают международного признания. Венгерский композитор Б. Барток в опере – психологической притче – «Замок герцога Синяя Борода» (1911) оригинально связывает национальный музыкальный язык с новой оперной эстетикой. Американец Дж. Гершвин создал национальную оперу «Порги и Бесс» (1935) на основе афро-американского фольклора и джаза. Поднять английскую оперу на новую высоту удалось Б. Бриттену (1913-1976). Первая его опера – «Питер Граймс» (1945), «Поворот винта» (1954) и «Поругание Лукреции» – камерные оперы, «Сон в летнюю ночь» (1960) – сказочно-романтическая. В 1960-е гг. Бриттен много внимания уделял операм-притчам («Пещное действо» (1966), «Блудный сын» (1968). Последние произведения композитора – телеопера «Оуэн Уингрейв» (1971) и «Смерть в Венеции» (1973) – одно из вершинных оперных достижений композитора. Опера появилась и в Испании – «Короткая жизнь» (1913) и «Балаганчик маэстро Педро» (1923) Мануэла де Фальи.

В музыкальном театре 20 века особую популярность завоевал мюзикл – музыкально-сценическое произведение, в котором используются различные средства эстрадной и бытовой музыки, драматического, хореографического и оперного искусств. Мюзикл много взял от оперетты 19 в. Подобно оперетте, мюзикл также обращается к своей аудитории языком современной эстрадной музыки, но намного больше внимания уделяет пластическим средствам выразительности. Жанр сформировался в США в 1920-30-х гг. и называли их «музыкальными комедиями» (Дж. Гершвин, Дж. Керн, В.Юменс). Расцвет мюзикла наступил в 1940-60-х гг. Среди наиболее популярных постановок можно назвать: Р.Роджерс «Оклахома» (1943), Ф. Лоу «Моя прекрасная леди» (1956), Л. Бернстайн «Вестсайдская история» (1957). Художественные завоевания мюзикла позволили ему оказывать серьезное воздействие на современный музыкальный театр во всем мире. Мюзикл – универсальный жанр, театральная форма, вобравшая в себя все лучшее от шоу в широком смысле этого слова. В конце 20 века возникает новая волна интереса к жанру. В список наиболее известных мюзиклов входят «Нотр-Дам де Пари» Ришара Коччианте, «Метро» Януш Стоклоса, «Кошки» и «Призрак оперы» Ллойда Уэббера, «Чикаго» Джона Кандера и др. В конце 60-х гг. возник особый жанр – «рок-опера». Это театрализованное представление с сюжетом, действующими лицами, декорациями; музыка пишется и исполняется в рок-стиле. У истоков жанра стояла британская группа «Ху» («Кто»), создавшая рок-оперы «Томми» (1969 г.) и «Квадрофония» (1973 г.). Наиболее выдающееся произведение – рок-опера «Иисус Христос – Супер звезда» (1970 г.) английского композитора Эндрю Ллойда Уэббера.

**ОРФ** Карл (1895-1982) – немецкий композитор, педагог, драматург и актер. Карл Орф родился в 1895 г. в Мюнхене в семье военных, где очень



любили музыку. Первые уроки фортепиано Орфу давала мать. Рано определился главный интерес его жизни – к драматическому театру, в девять лет он уже не только организовывал домашние кукольные представления, но и сам писал для них пьесы с музыкой. В 1913 г. Орф поступил в Академию музыкального искусства, где он занимался композицией и дирижированием. С началом первой мировой войны ему пришлось прервать обучение и начать работать капельмейстером в разных городах Германии. Лишь в 1921 г. Орф возобновил занятия композицией. Для него определяю-

щим весь последующий творческий путь стало открытие мира старинной музыки, он занимается редактированием произведений старых мастеров. В 20-х гг. начинается педагогическая деятельность Орфа. В 1924 г. он основал в Мюнхене школу гимнастики, музыки и танца, в которой работал многие годы, серьезно занимаясь вопросами музыкального воспитания, а также фольклором.

30-е годы – важный этап в творчестве композитора. Все его интересы теперь поглощает театр. Свое собрание сочинений Орф начинает с «Кармина Бурана» – сценической кантаты на стихи литературного памятника 13-го столетия. Следующими произведениями стали оперы «Луна» и «Умница». Вторая сценическая кантата «Песни Катулла» была завершена семь лет спустя. Это история горестной любви римского поэта Катулла к прекрасной Лесбии. Последняя кантата Орфа под итальянским названием «Триумф Афродиты, сценический концерт» (1951), создавалась в качестве финала кантатной трилогии «Триумфы». Результатом педагогической работы композитора явился труд «Шульверк («школьное творчество»)). Самым подходящим материалом для занятий с детьми Орф считал народную музыку, он сконструировал даже специальные детские инструменты, главным образом ударные. Его изыскания в этой области были весьма глубокими и ценными и привели к созданию в 1962 г. в Зальцбурге Института Орфа, который стал крупным интернациональным центром подготовки музыкальных воспитателей для детей. У Орфа существует своя музыкально-педагогическая система, с успехом применяющаяся не только в его институте, но и во многих странах мира. Орф скончался 29 марта 1982 года в Мюнхене.

Основные сочинения:

Музыкально-драматические произведения: «Триумфы», театральный триптих (1936-1951); «Кармина Бурана», сценическая кантата (1936); «Песни Катулла», сценические игры (1943), «Триумф Афродиты», сценический концерт (1951). «Луна», одноактная пьеса (1938); «Умница» (История о короле и умной женщине), одноактная пьеса (1942); «Бернауэрин», баварская пьеса (1946); «Хитрецы», одноактная комедия (1947); «Антигона», трагедия (1948); «Царь Эдип», трагедия (1958); «Прометей», трагедия (1966); «Мистерия о конце времени», ночное бдение (1972). Кантаты: «Возведение башни» (1920); хоры. Педагогические труды: «Шульверк Орфа – начальное музыкальное воспитание» (1930), «Шульверк. Музыка для детей» (1950-1954); произведения для детского музицирования.

**Пендерецкий** Кшиштоф (род.1933) – польский композитор и дирижер.



Родился в Дембнице, после окончания Государственной высшей музыкальной школы в Кракове стал профессором полифонии и композиции, позже преподавал те же дисциплины в Германии и США. Пендерецкий – один из лидеров музыкального авангарда. Международная известность пришла к нему в 1960 г., когда был исполнен «Плач по жертвам Хиросимы», где использованы средства сонористики. За «Плачем» последовала «Полиморфия», основанная на энцефалограммах больных людей, сделанных во время прослушивания ими «Плача». В своих сочинениях он успешно

соединяет новейшие приёмы композиторской техники с глубоким духовным содержанием музыки, обращаясь при этом к традиционным жанрам и формам церковного музицирования. Примеры тому – «Страсти по Луке» (1965), «Утренья» на православные тексты на церковнославянском языке(1971), оратория «Магнификат» (1974) и «Польский реквием» (1983). Оперы Пендерецкого привлекли внимание театров разных стран («Дьяволы из Лудена» (1969), «Потерянный рай»(1978), «Король Убу».(1991). В конце 70 -х годов композитор обратился к неоромантизму.

**Постмодернизм** (от лат. post – «после» и «модернизм») – широкое культурное течение 60-90-х годов, противопоставившее себя модернизму и связанное с радикальной переоценкой ценностей. Постмодернизм явил-

ся художественной реакцией на крайности авангардизма. «Война с традицией» – ключевая идея авангарда – сменились сосуществованием с ценностями прошлого. Искусство постмодернизма провозгласило лозунг «открытого искусства», которое свободно взаимодействует со всеми старыми и новыми стилями. Провозгласив идею возвращения искусства в рамки искусства, постмодернизм вместе с тем в поисках средств художественного языка открыто ориентируется на обыденные вкусы, взгляды и настроения массового сознания. Постмодернистское искусство «мозаично», оно соединяет «высокое» и «низкое», традиции классического искусства и массовую культуру, выдвигает стилевое многообразие, мышление в форме игры, диалога разных ценностей культуры. В музыке одно из самых ярких проявлений постмодернизма стали тенденции «полистилистики»: совмещение разнообразных современных композиторских техник, цитирование, аллюзии (стилистические намеки, игра в стиль) и т.д.

**Пуантилизм** (в переводе «точка») – техника «точечной» организации музыкальной ткани в творчестве композиторов 20 века. Это музыка «отдельных» звуков или созвучий, различающихся по динамике, длительности, тембру и отделенных паузами. В музыке пуантилизм и возникает в творчестве А. Веберна, который первый придал значение отдельно взятому звуку. Ему последовали послевоенные авангардисты, особенно выделяются имена К.Штокхаузена и П.Булеза.

**Пуленк** Франсис (1899-1963) – французский композитор и пианист. Родился в 1899 году в Париже. Пуленк был в основном самоучкой, хотя в студенческие годы вместо того, чтобы исполнять строгие предписания родителей в отношении его образования, успешно использовал свободное время для занятий по фортепиано и композиции. В 1920-е гг. попал под влияние Э. Сати и был членом знаменитой французской «Шестерки». Первые сочинения Пуленка: «Негритянская рапсодия» и «Вечные движения» для фортепиано, вокальные циклы, инструментальные сонаты, сюиты, экспромты. В 20-е гг. творчество Пуленка расцветает с новой силой. По заказу С. Дягилева для русской балетной труппы был создан балет «Лани». Через несколько лет композитор вновь обращается к балетному жанру, создав «Утреннюю серенаду». В 30-е гг. Пуленк обращается к





новым для него музыкальным сферам, на свет появляется кантата «Засуха». Излюбленными жанрами становятся сонаты, концерты, сюиты, прелюдии, песни, балет. Наиболее ярким произведением 40-х гг. является кантата «Лик человеческий». Она была написана в годы немецкой оккупации, когда композитор, обычно далёкий от политики, стал активно сотрудничать с подпольной прессой движения Сопротивления. Партитура кантаты была тайно переправлена в Лондон и исполнена по радио. Все лучшие находки композитора в области оперы сконцентрированы в трех его произведениях: буффой «Грудь Тирезия», трагедийной «Диалоги кармелиток», лирико-психологической моноопере «Человеческий голос», которая стала одним из лучших достижений оперного искусства столетия. Вокальные циклы композитора столь многочисленны, что исследователи называют Пуленка «французским Шубертом». Умер Пуленк в 1963 году в Париже.

Основные сочинения:

Оперы: «Грудь Тирезия», опера-буфф по фарсу Г. Аполлинера (1944); «Диалоги кармелиток», по драме Ж. Берноса (1956); «Человеческий голос», музыкальная трагедия по монодраме Ж. Кокто (1958); «Дама из Монте-Карло», монолог для сопрано с оркестром, слова Ж. Кокто (1961). Балеты: «Новобрачные на Эйфелевой башне» (совместно с Д. Мийо и др.) (1921); «Лани», балет с пением (1923); «Утренняя серенада», хореографический концерт для фортепиано и восемнадцати инструментов (1929); «Примерные животные» (1941). Для хора и оркестра: кантаты «Засуха» (1937); «Лик человеческий» (1943); «Месса» (1937). Инструментальные произведения: Сельский концерт для клавесина (или фортепиано) с оркестром (1927); Концерт для двух фортепиано с оркестром (1932); Концерт для фортепиано с оркестром (1949). Фортепианные произведения: «Вечные движения» (1918), «Прогулки» (1935), «Вечера в Назелле» (1936). Негритянская рапсодия для баритона с инструментальным ансамблем (1917). Вокальные циклы. Романсы и песни. Музыка для театра, кино.

**Пуччини** Джакомо (1858-1924) – крупнейший итальянский оперный композитор. Пуччини родился 22 декабря 1858 года в маленьком городке Лукка, недалеко от Флоренции. Пуччини принадлежит к династии потомственных музыкантов. Мальчику было семь лет, когда умер его отец-композитор, но мать дала сыну хорошее музыкальное образование. Пуччини поступил в музыкальный институт, пел в церкви, а в 14 лет занял место церковного органиста. В 1880 г. он закончил музыкальный институт, написав большую мессу. Но в поисках своего стиля, он обращается к музыкальному театру. В 1880-1883 гг. Пуччини занимался в Миланской

консерватории (по классу композиции), и в год ее окончания написал свою первую оперу «Виллисы». Эта опера имела успех, а вот вторая его опера («Эдгар») была признана неудачной. Но Пуччини не унывал – по-



иск вел его в сторону новых художественных решений. В 1890-92 гг. Пуччини пишет оперу «Манон Леско» по знаменитому роману А. Прево. Опера встретила восторженный прием у слушателей. На рубеже 90-х и 900-х годов была создана знаменитая «триада»: «Богема» (1896), «Тоска» (1900) и «Чю-Чю-сан» («Мадам Баттерфляй», 1904). Эти оперы ознаменовали расцвет его дарования и в то же время высшую фазу в развитии итальянского оперного веризма. Но по-

сле триумфа мировых премьер последних опер Пуччини переживает семилетний период творческого кризиса. Оперы, написанные в предвоенные и военные годы, не принадлежат к его высшим достижениям. «Девушка с Запада», написанная по заказу Нью-Йоркского театра, написана в духе американского вестерна, новые пути он пытался наметить в одноактных операх «Плащ», «Сестра Анджелика», «Джанни Скикки» (1919), а также в неоконченной опере «Турандот». Кроме 12 опер Пуччини написал «Реквием», произведения для симфонического оркестра, пьесы для органа, хоры, романсы, камерно-инструментальные сочинения. Последние годы его жизни были омрачены тяжелой болезнью. Пуччини скончался 29 ноября 1924 года в Брюсселе. Он был похоронен в Милане в фамильном склепе Тосканини, талантливейшего пропагандиста его оперного творчества. В 1926 году прах Пуччини был перенесен в Торре-дель-Лаго в специально построенный мавзолей.

**«Русские сезоны»** (1909-1929) «Русскими сезонами за границей» называются выступления оперы и балета, организованные С. П. Дягилевым. С.П. Дягилев, в прошлом чиновник петербургской театральной конторы, тщательно подобрал для заграничных гастролей труппу. Балетмейстером и художественным руководителем был назначен М. Фокин. Спектакли оформляли прекрасные художники А. Бенуа, Л. Бакст, А. Головин, Н. Рерих. Поддерживаемые кругами русской художественной интеллигенции («Мир искусства», Беляевский кружок), «Русские сезоны» начались в Париже в 1907 г. историческими концертами с участием Н.А. Римского-Корсакова, С.В. Рахманинова, А.К. Глазунова, Ф.И. Шаляпина. В 1908 – 09 гг. были исполнены оперы «Борис Годунов», «Князь Игорь». В 1909 г.,

в театре Шатле были показаны и первые балеты М. Фокина, ранее поставленные им в Петербурге, среди них «Половецкие пляски», «Шопе-ниана». Начавшись 19 мая 1909 г., гастроль принесла труппе огромный успех и С.П. Дягилев, М. Фокин, солисты А. Павлова, В. Нижинский сразу же стали мировыми знаменитостями. С 1910 г. «Русские сезоны» проходили без участия оперы. В 1911 г. Дягилев принял решение о создании постоянной труппы, которая окончательно сформировалась к 1913 г. и получила название «Русский балет» Дягилева. Событием сезона стал балет «Петрушка» (худ. А. Бенуа, муз. И. Стравинского) с В. Нижинским в роли Петрушки. Этот балет стал вершиной балетмейстерского творчества Фокина в дягилевской антрепризе, он знаменовал собой начало мирового признания И.Ф. Стравинского, роль Петрушки стала одной из лучших ролей В. Нижинского. В 1912-14 гг. балетмейстерами были М. Фокин и В. Нижинский. С началом Первой мировой войны труппа навсегда покинула Россию. В 1917 – 1929 гг. в труппе работали балетмейстеры Леонид Мясин, Бронислава Нижинская, Джорж Баланчин. После смерти С.П. Дягилева в 1929 г. труппа распалась. Деятельность труппы «Русский балет» С.П. Дягилева составила эпоху в истории балетного театра, которая разворачивалась на фоне всеобщего упадка хореографического искусства. «Балет» Дягилева стал «лабораторией новой музыки», впервые спектакль строился на равноправии трех слагаемых: музыки, хореографии и живописи. В течение двух десятилетий, находясь в центре внимания художественной жизни Запада, «Русский балет» служил стимулом к возрождению этого вида искусства. Реформаторская деятельность хореографов и художников дягилевской труппы повлияла на дальнейшее развитие мирового балета.

**Сериализм** – метод композиции, в основе которой использование «серий» для структурной организации одного или нескольких параметров музыки. В сериализме различаются два основных типа. Первая – «серийная» композиция или «додекафония» – когда «серийной» организации подвергаются 12 различающихся по высоте звуков (творчество Шёнберга, Берга и Веберна). Новое поколение приверженцев серийной техники (Мессиян, Штокхаузен, Булез, Бэббит, Милтон, Ноно) стали разрабатывать «сериальную» технику, или метод «тотального сериализма», про котором принцип «серии» распространяется не только на высоту звука, но и на длительность, динамику, тембр, артикуляцию и т.д.

**Символизм** (от франц. symbolism, от греч. simbolon – знак, символ) – художественное направление, появившееся во Франции в конце 60 – начале 70-х гг. 19 в. первоначально в литературе, а затем и в других видах

искусства – изобразительном, музыкальном, театральном. В литературе его яркими представителями становятся: Шарль Бодлер, Поль Верлен, Стефан Малларме, Артюр Рембо. Эстетика символизма обращается к сфере духа, «внутреннего видения». В основе символистской концепции лежит постулат о наличии за миром видимых вещей истинного, реально-го мира, который наш мир явлений лишь смутно отражает. Мир – это признание равноправия двух начал – духа и материи. Поэзия должна подходить к действительности через тонкие намеки и полутона: «Никаких цветов: ничего, кроме нюансов» (П.Верлен). Искусство рассматривается поэтами-символистами как средство духовного познания и преображения мира. Момент прозрения, возникающий во время творческого акта – вот то единственное, что может приподнять завесу над миром обыденных вещей. Поэт – носитель сокровенных переживаний, провидцем высшей действительности, избранник и маг, владеющий «ключами тайн». Интереснейшим моментом является в символизме тесное соприкосновение поэзии с музыкой, которая способна передать удивительное богатство оттенков чувств, смысла, красок. Не случайно характерной чертой эстетики символистов является «омузыкаливание» в стихах.

***Симфоническая музыка XX века.*** В 20 веке продолжились поиски в трактовке симфонических жанров. Суть всех исканий в симфонической музыке – отказ от стереотипов классической и романтической симфонии.

Симфоническая музыка на рубеже 19-20-х веков шла по пути «наследования-исчерпания» традиций романтического симфонизма ведущих европейских школ. Именно в жанре симфонии ярче всего проявились тенденции постромантизма. Концептуальный симфонизм яркое воплощение нашел в творчестве австрийских композиторов Антона Брукнера (1824-1896) и Густава Малера. Новые грани в жанрах программного симфонизма рубежа 19-20-х веков выявились в программных симфонических произведениях немецкого композитора Рихарда Штрауса. Один из ярких представителей мирового симфонизма рубежа-начала 20 века – финский композитор Ян Сибелиус (1865-1957). Он трактовал симфонию как инструментальную драму, а также передал в произведениях своеобразный колорит родного фольклора.

В 10-е годы симфония отодвигается «на периферию» музыкального искусства. Причина этому – несовпадение поисков новых художественных течений (импрессионизма, экспрессионизма, неофольклоризма) с принципами традиционного симфонического мышления. Однако симфонические принципы проникают в сценические жанры (ярче всего это проявилось в балете), а также в камерную музыку.

В 20-е годы продолжают кризисные явления в жанре симфонии, интерес композиторов направлен на сочинение оркестровых сюит, камерных симфоний, симфонических картин и сольного концерта. Камерность, прежде вовсе не свойственная симфоническому жанру, становится весьма типичной. Это симфонии малых форм, «маленькие симфонии», инструментальные «музыки», причем данная черта характерна для самых разных сочинений, написанных в духе экспрессионизма, неоклассицизма и урбанизма.

В 30-е годы возвращается широкий интерес к различным жанрам симфонизма. Драматические потрясения, конфликтность исторических событий Европы конца 30-х годов лучше всего раскрыла «большая» концепционная симфония, интерес к которой неуклонно возрождался. Одна из ведущих тенденций симфонии 30-х – синтез симфонической логики с концертными и кантатно-ораториальными принципами.

40-е – 50-е годы – кульминационный период в развитии европейского симфонизма, особенно в жанре «большой» симфонии. Это связано с мировыми социальными катаклизмами. Тема «войны и мира» – одна из ведущих в творчестве композиторов.

Среди крупнейших симфонистов первой половины века одно из ведущих мест занимает творчество французского композитора Артура Онеггера. Именно его творчество способствовало возрождению в западной музыке жанра «большой» проблемной симфонии. Лидер немецкого неоклассицизма – Пауль Хиндемит – создатель эпико-философских симфоний. Симфонические жанры занимают значительное место в творчестве Игоря Стравинского. Концертный симфонизм – главная сфера инструментальных исканий композитора. Венгерский композитор Бела Барток в своих оркестровых опусах сочетал симфонические принципы с особенностями национального фольклора. Крупнейшие русские симфонисты 20 века – С.С. Прокофьев, Н.Я.Мясковский и Д.Д.Шостакович.

Симфонизм, как сфера музыкального мышления, не сводимая к четким формулам, раскрылся и в музыке второй половины 20 века. Технические приемы и средства организации музыки авангардных направлений искусства радикально отличается традиционных законов симфонизма. Композиторы-авангардисты внесли новые принципы в понимание оркестровых и симфонических жанров. Среди них как представители Авангарда-I, так и композиторы Авангарда-II.

Эстетика «открытого искусства», диалог с традициями в постмодернизме второй половины века вновь возродил интерес к жанру симфонии. В конце 20 века разные области художественной жизни все более тяготеют к органичному соединению исторического опыта и новаторских техник. Среди самых ярких представителей мирового симфонизма второй

половины века – польский композитор Кшиштоф Пендерецкий, россияне Альфред Шнитке, Борис Тищенко, Софья Губайдулина, Эдисон Денисов, грузинский композитор Гия Канчели.

На развитие современной инструментальной музыки существенно влияет научно-технические средства. Все больше в арсенале современной композиторской практики синтезаторы и музыкальные компьютеры. Концертные формы бытования оркестровой музыки все чаще переходят к прикладным: оркестровая музыка распространяется и сохраняется через электронные средства массовой информации.

**Слонимский** Сергей Михайлович (род. 1932) – российский композитор и музыковед. Родился в Ленинграде в семье писателя М.Л. Слонимского. В 1955 г. он окончил Ленинградскую консерваторию по классам композиции (у О. Евлахова) и фортепиано. В 1968 г. закончил аспирантуру как музыковед. С 1959 г. преподает в Ленинградской консерватории, в 1963 г. защитил кандидатскую диссертацию по искусствоведению (в 1964 г. вышла книга «Симфонии Прокофьева» – итог многолетней исследовательской работы). Слонимский – автор опер «Виринея», «Мастер и Маргарита», «Мария Стюарт», «Гамлет», «Иван Грозный»; балета «Икар», десяти симфоний, 24 прелюдий и фуг для фортепиано, симфонических, камерных, хоровых сочинений и романсов. Композитор неоднократно обращался к сочинению музыки для кино («Интервенция», «Республика ШКИД»).



**Сонористика** или сонорика (от лат. Sonorous – «звучный», «звучащий») – метод композиции 20 века, где форма строится из тембрового материала. Сонористика предполагает самые смелые эксперименты в области звуковых красок. Главной звуковой единицей для композитора является не нота, а «сонор» – комбинация звуков разной высоты и тембра. Задача композитора – составление оригинальных по тембру соноров и затем соединение их в музыкальную ткань. Композиторы-авангардисты много внимания уделяют разработке новых способов игры на инструментах, созданию разных вариантов сочетаний традиционных звуков со звуками немзыкальных предметов.

**Стравинский** Игорь Федорович (1882-1971) – русский композитор и дирижер. Один из крупнейших композиторов 20 века. Родился в Ораниенбауме, в семье знаменитого русского певца Фёдора Игнатьевича Стравинского, баса Мариинского театра. В



доме отца в Петербурге собирались виднейшие деятели русской культуры, что в немалой степени способствовало становлению художественных вкусов будущего композитора. Учась в гимназии, Стравинский занимался игрой на фортепиано, любил музыку, но не соби-  
рался полностью посвятить себя ей. После окончания гимназии, в 1900 г. Стравинский стал студентом юридического факультета Петербургского университета. В университете Стравинский близко сошелся сыном композитора Римского-Корсакова. Именно Римский-Корсаков отсоветовал Стравинскому поступать в консерваторию. В 1903-

1905гг. Стравинский брал частные уроки у Римского-Корсакова, консультации у которого продолжались вплоть до его смерти в 1908 г.

Творчество Стравинского можно условно разделить на три периода: «русский» (1908-1923 – 15 лет), «неоклассицистский» (1923-1953 – 30 лет) и «поздний» (серийный) (1953-1968 – 15 лет). Первые сочинения Стравинского были близки традициям «Могучей кучки», и в первую очередь – Римскому-Корсакову. Дебютировал Стравинский как композитор в 1908 г. исполнением 1-й симфонии. Определяющую роль в развитии творческих и эстетических взглядов Стравинского сыграла сама художественная атмосфера Петербурга начала века, его сближение с С.П. Дягилевым, А.Н. Бенуа, Л.С. Бакстом, Н.К. Рерихом, другими представителями художественной группировки «Мир искусства». Три первых балета, написанные по заказу Дягилева для «Русских сезонов», организованных им для Парижа, открыли «русский период» творчества Стравинского и представили русскую тему его творчества в трёх различных ракурсах: сказочную в «Жар-птице» (1910), бытовую в «Петрушке» (1911) и ритуально-архаичную в «Весне священной» (1913). С 1914 г. композитор оказался оторван от Родины навсегда (в 1914-18 гг. жил в Швейцарии, с 1920 г. – во Франции, с 1940 – в США). Русскую тему в его творчестве продолжили балетные произведения с пением: «Байка про Лису, Петуха, ко-  
та да Барана», «История солдата», «Свадебка».

С момента создания балета с пением «Пульчинелла», целиком построенного на свободной обработке музыкальных тем старинных композиторов, главным образом Дж. Перголези, в творчестве Стравинского обозначился резкий стилистический перелом, открывший новый, самый протяжённый по времени этап его деятельности – период неоклассицизма. Новый стилистический период его творчества, по числу произведений наиболее плодотворный (около 45 сочинений), можно охарактеризовать как возвращение к стилю прошлых времен. В каждом его неоклассическом опусе в известном смысле «исследовались» всё новые и новые музыкальные архетипы прошлого. «Стилистическими моделями» для неоклассицистских произведений Стравинского служили: оратория эпохи барокко – опера-оратория «Царь Эдип», опера конца 18 в. – «Похождения повесы», придворный балет эпохи Людовика XIV – балет «Аполлон Мусагет», музыка Чайковского – балет «Поцелуй феи»; жанры симфонии и концерта для солирующего инструмента с оркестром – в их разнообразных исторически сложившихся разновидностях – ранний инструментальный классицизм в Симфонии in C, concerto grosso – в концерте Дамбартон-Окс и Базельском концерте. В наиболее значительных образцах, таких, как «Симфония псалмов» для хора и оркестра на латинский текст (1930), «Симфонии в трех движениях», балете «Орфей», элемент игры с моделями музыки прошлого отходит на второй план; тем самым полнее выявляется глубинный философский смысл этой музыки, воплощенная в ней тоска по высшим, вневременным духовным ценностям. Под влиянием американского «художественного климата» появляются произведения с явными следами воздействия джазовой культуры: «Концертные танцы», «Русское скерцо», «Цирковая полька», «Эбони (“Черный”) концерт». 1939 год стал поистине роковым для композитора: в течение нескольких месяцев скончались старшая дочь, жена и мать Стравинского. Эти трагические события, как и начинавшаяся вторая мировая война, вынудили его переехать в США, где он остался уже до конца жизни.

В 1953 г. в творчестве Стравинского, перешагнувшего 70-летний рубеж, произошла новая творческая переориентация: он обратился к додекафонии. Музыка позднего, «серийного», периода Стравинского свойствен подчёркнутый аскетизм, столь отличающий её от предыдущих периодов, строгая конструктивная логика формы, обращение к полифоническим приёмам добаховской музыки. Метод додекафонии Стравинский творчески переработал. Отнюдь не двенадцать неповторяющихся звуков, как это было предложено Шёнбергом, стали основой метода Стравинского, а отдельные сегменты двенадцатитонового звукового ряда, то есть комбинации из нескольких звуков – трёх, четырёх и т. д. – стали более привлекательны для Стравинского в последний период его деятельности.



Большая часть сочинений последнего периода Стравинского связана с религиозной темой, нередко на библейские темы – «Священное песнопение», «Плачи пророка Иеремии», «Потоп», «Авраам и Исаак». Завершающее творческий путь сочинение Стравинского – рекем «Заупокойные песнопения» (1966), ставший венцом его творчества. Последние пять лет жизни Стравинский был лишён физической возможности сочинять, многие замыслы остались неосуществлёнными. В сентябре-октябре 1962 г. Стравинский впервые после 1912 г. посетил две российские столицы, выступив с триумфальным успехом с авторскими концертами. Его приезд восстановил, казалось, навсегда утерянные связи с Родиной.

Основные сочинения:

Оперы: «Соловей», лирическая сказка по Андерсену (1908-1914); «Мавра», комическая опера по повести А.Пушкина «Домик в Коломне» (1922); «Царь Эдип», опера-оратория по Софоклу (1927), «Похождения повесы» по гравюрам У. Хогарта (1951).

Балеты: «Жар-птица» (1910); «Петрушка» (1911); «Весна священная» (1913); «Пульчинелла», балет с пением (1920); «Аполлон Мусагет» (1928); «Поцелуй феи» по сказке Андерсена «Снежная королева» (1928); «Игра в карты» (1936); «Орфей» (1947); «Агон» (1957).

Музыкально-театральные произведения смешанных жанров: «Байка про лису, петуха, кота да барана», веселое представление с пением и музыкой (по русским народным сказкам) (1916); «История солдата» («Сказка о беглом солдате и черте, читаемая, играемая и танцуемая», на основе русских народных сказок (1918); «Свадебка», русские хореографические сцены с пением и музыкой на народные тексты (1923); «Персефона», мелодрама (1934); «Потоп», музыкальное представление для чтецов, солистов, хора, оркестра и танцоров.

Произведения для оркестра: симфония in C (1940); симфония в трех движениях (1945); фантазия «Фейерверк» (1908). Концерты для различных инструментов, в том числе «Дамбартон-окс» для камерного оркестра (1938) и «Эбони-концерт» (1945).

Вокально-симфонические произведения: Симфония псалмов для хора и оркестра на тексты из Ветхого завета (1930); Месса (1948); Священное песнопение во имя святого Марка) на текст из Нового и Ветхого завета (1956); Жалобы пророка Иеремии на текст из Ветхого завета (1958), Реквием (Заупокойные песнопения) (1966).

Произведения для голоса в сопровождении фортепиано, инструментального ансамбля, оркестра, а также хора; инструментальные ансамбли; фортепианные произведения.

Литературные произведения: «Хроника моей жизни» (1935), «Музыкальная поэтика» (1942), Диалоги с Р. Крафтом (шесть книг, 1959-1969).



**Тищенко** Борис Иванович (род.1932) – российский композитор. Родился в Ленинграде. Учился в Ленинградском музыкальном училище у Галины Устольской, окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции у Дмитрия Шостаковича (1962) и у него же – аспирантуру (1965). Получил второй диплом как пианист. Тищенко – яркий представитель поколения «шестидесятников», он испытал сильное влияние своего учителя – Шостаковича. Тищенко – автор пятнадцати симфоний (в их числе четыре «Данте-симфонии»); балетов «Двенадцать» (по поэме Блока), «Ярославна» (по «Слову о полку Игореве»); триады музыкальных спектаклей на сюжеты Чуковского (балет «Муха-цокотуха», опера «Краденое солнце», оперетта «Тараканище»); а также «Реквиема» на стихи Ахматовой, семи концертов для различных инструментов с оркестром, камерно-инструментальных сочинений.

**Урбанизм** (от лат. urbs-город) – или «новая деловитость», «новая вещественность» – в искусстве и литературе изображение и описание больших городов, динамики их жизни. Лидерами движения урбанизма стали французские композиторы группы «Шести». Список произведений в урбанистическом стиле у композиторов «Шестерки довольно значительный: «Бык на крыше», «Голубой экспресс», «Каталог сельскохозяйственных машин» Д. Мийо; «Пасифик-231» (симфоническое движение № 1), «Регби» (симфоническое движение № 2), роликовый балет «Скетинг-ринг» А.Онеггера, «Прогулки» Ф. Пуленка; совместный балет «Новобрачные на Эйфелевой башне» и др. Урбанизм характерен и для композиторов других стран: в Германии – Пауль Хиндемит, Ганс Эйслер, Эрнст Кшенек, в Чехии – Богуслав Мартину.

**Хиндемит** Пауль (1895-1963) – немецкий композитор, альтист, дирижер, педагог, музыковед-теоретик. Родился 16 ноября 1895 г. в Ханау-на-Майне. Родился в Ханау в семье ремесленника. Музыка начал обучаться с девяти лет уроками игры на скрипке. С тринадцати лет работал в оркестрах и одновременно учился в консерватории во Франкфурте-на-Майне по классам композиции и скрипки. В ранний период творчества

(«франкфуртский период» – 1918-1926) работает концертмейстером оркестра Франкфуртской оперы. Создал



известный струнный квартет (Амар – Хиндемит), где был альтистом (1921-1929). Этот период характеризуется различными стилевыми поисками: экспрессионистскими (опера "Убийца, надежда женщин"), неофольклорными («Нуш-Нуши»), урбанистическими (оперы «Туда и обратно» и «Новости дня»), неоклассицистскими (Kammermusik № № 1-7). Второй период творчества – «берлинский» – (1926-1937). С квартетом объездил все страны Европы (включая СССР). Выступал также как солист-альтист и дирижер. Организа-

тор общественно-музыкального движения "Бытовая музыка", представители которого выступали за возрождение домашнего музицирования и любительского творчества. В 1927-1935 гг. Хиндемит был профессором Высшей музыкальной школы в Берлине. В середине 30-х гг. в творчестве композитора происходит перелом. Он увлекается историей музыки, стремясь возродить традиции немецкой классики. В ноябре 1934 г. с приходом к власти фашистов началась злобная кампания против Хиндемита (Гитлер лично запретил постановку его оперы «Художник Матис») и композитор вынужден был эмигрировать из фашистской Германии. Третий период творчества – «зарубежный» – (1938-1953). Хиндемит жил в Турции, Англии, Швейцарии, концертировал в Америке. В 1940 приехал в США, где с 1940г. по 1953г. был профессором Йельского университета, читал курс лекций по поэтике в Гарвардском университете (1949-1950). В 1947 г. посетил Европу, с 1951 г. периодически приезжал преподавать в Цюрихском университете. Хиндемит – мыслитель-гуманист, в своих произведениях он отразил собственную философско-этическую и музыкально-теоретическую концепцию. Эта концепция основана на глубоком изучении духовной культуры прошлого. В 1953 г. переселился в Швейцарию. Умер 29 декабря 1963 года во Франкфурте-на-Майне.

Основные сочинения:

Оперы (всего 9): «Убийца, надежда женщин» (1919), «Нуш-Нуши» (1920), Кардильяк» (1926), «Туда и обратно», скетч (1927), «Новости дня», веселая опера (1929), «Художник Матис» (1935), «Гармония мира» (1957). 4 балета. Пьесы с музыкой. Произведения для оркестра: «Бостонская симфония», концертная музыка для струнного оркестра и медных духовых (1930); симфония «Художник Матис» (1934); симфония in Es

(1940); симфония «Гармония мира» (1951); Питтсбургская симфония (1958). Kammermusik № 1-7, оркестровый цикл для инструментов, соло с оркестром (1921-1927). Произведения для солирующих инструментов с оркестром, в том числе для альты, камерно-инструментальные ансамбли, произведения для фортепиано, в том числе «Ludus tonalis» (1942). Вокальный цикл "Житие Марии" (1948).

**Шёнберг** Арнольд (1874-1951) – австрийский композитор, теоретик и педагог. Представитель музыкального экспрессионизма, глава Новой венской школы. Шёнберг родился 13 сентября 1874 г. в Вене в небогатой купеческой семье и уже в возрасте восьми лет потерял отца. Материальное положение семьи оказалось тяжелым, поэтому Арнольду не удалось получить ни систематического общего, ни музыкального образования. Он был самоучкой, если не считать кратковременных уроков контрапункта у А. Цемлинского. Шёнберг начал свой путь в традициях тональной музыки. Но уже в ранних произведениях (в «Просветленной ночи», «Пеллеас и Мелизанде», «Песнях Гурре») прослеживается ослабление ладофункциональных тяготений. К 900-м годам композитор завоевал довольно высокий авторитет в музыкальных кругах. Премьеры его произведений, пусть и сопровождавшиеся, как правило, скандалами, у определенной части публики имели шумный успех. В это время началась педагогическая деятельность Шёнберга. Лучшие его ученики – Альбан Берг и Антон Веберн – испытали сильное воздействие своего учителя. Позже обоим было суждено войти в историю музыки рядом с ним – в качестве членов «Нововенской школы».



В 1909 г. начался второй, так называемый атональный, период творчества Шёнберга. 3 пьесы для фортепиано (1909), 5 пьес для оркестра (1909), 6 маленьких пьес для фортепиано (1911) – характерные образцы инструментального творчества атонального периода. Оперы «Ожидание» (1909) и «Счастливая рука» (1913), вокальный цикл «Лунный Пьеро» (1912) представляет собой воплощение в музыке экспрессионистской «драмы крика». Композитор впервые применил изобретённый им приём под названием «речевое пение» (нем. Sprechgesang) – оригинальное сочетание вокального речитатива и драматической декламации. В течение последующих десяти лет (1914-1923) Шёнберг почти не публикует новых

произведений. Выход из творческого кризиса наметился уже после войны.

В 1923 г. Шёнберг в кругу своих учеников сообщает о результате своих долгих размышлений – открытии нового, додекафонного (двенадцатитонового) метода композиции. В том же году он заканчивает Пять пьес для фортепиано ор. 23 (1920-1923), где впервые наблюдаются элементы додекофонии. В 1926 г. он переезжает в Берлин, приняв предложение занять пост профессора композиции в Прусской академии искусств. Эта самая счастливая и деятельная пора в жизни Шёнберга закончилась в начале 1933 г., когда после захвата власти в Германии нацистами ему пришлось покинуть страну. Непосредственной, внешней причиной эмиграции явилось его еврейское происхождение. Под влиянием этих событий композитор начинает сочинение оперы «Моисей и Аарон». В произведениях последних лет Шёнберг выражает свою позицию по отношению к раззвертывающейся перед его глазами мировой катастрофе, выступает как обличитель фашистского варварства («Ода Наполеону Бонапарту» и «Уцелевший из Варшавы»). Экспрессионизм Шёнберга существенно повлиял на его современников, открытые им законы додекафонной композиции приобрели значение универсальной техники, которую применяли многие композиторы 20 века.

Основные сочинения:

Оперы: монодрама «Ожидание» на слова М. Паппенхайм (1909), драма с музыкой «Счастливая рука» (1913), «С сегодня на завтра» (1928), «Моисей и Аарон», (1930-1932, не окончена). Инструментальные произведения: симфоническая поэма «Пеллеас и Мелизанда» ((1903), Две камерных симфонии (1906, 1939), Пять пьес, ор. 16 (1909), Концерт для скрипки с оркестром (1936), Концерт для фортепиано с оркестром (1942). Вокально-симфонические произведения: «Песни Гурре» для солистов, хора и оркестра (1900), «Уцелевший из Варшавы» для чтеца, мужского хора и оркестра (1947). Инструментальные ансамбли: струнный секстет «Просветленная ночь», 4 струнных квартета. Фортепианные произведения.

**«Шестерка»** – содружество французских композиторов (1917-1922), назвал музыкальный критик Анри Колле по аналогии с русской «пятеркой» – «Могучей кучкой». В содружество вошли Артюре Онеггер (1892-1955), Дариус Мийо (1892-1974), Франсис Пуленк (1899-1963), Луи Дюрей (1888-1979), Жермен Тайфер (1892-1983) и Жорж Орик (1899-1983). Композиторов сблизило отрицательное отношение к традициям позднего романтизма и импрессионизма, сделавших, по их мнению, французскую музыку излишне утончённой. Дружьям был свойствен задор, стремление

к ниспровержению авторитетов, к эпатажу публики. Образы для собственных произведений члены «Шестёрки» искали в звуковом мире современного города, в новых формах музыки (джаза, кабаре и мюзик-холла), а также в национальных и старинных традициях французской культуры. Взгляды «Шестёрки» сформировались под влиянием старшего современника – композитора и критика Эрика Сати (1866-1925). Роль теоретика «нового искусства» взял на себя Жан Кокто, который в 1918 г., опубликовал памфлет «Петух и Арлекин». Сати и Кокто резко критиковали романтические и импрессионистские традиции и провозгласил идеалы «новой» простоты. После 1922 г. «Шестёрка» как художественное объединение распалась, каждый из композиторов в дальнейшем пошел своим собственным путем. Крупными мастерами стали Артюр Онеггер, Дариус Мийо и Франсис Пуленк.



**Шнитке** Альфред Гарриевич (1934-1998) – российский композитор. Родом из поволжских немцев, родился в городе Энгельсе близ Саратова. Московскую консерваторию закончил в 1958 г. по классу Евгения Голубева, в 1960 г. был принят в Союз композиторов, в 1961 г. окончил аспирантуру при консерватории по классу композиции. Там же преподавал до 1972 г. В 60-е годы, по словам композитора, началось «новое обучение после консерватории» – эксперименты с авангардными композиторскими техниками (ноты и записи присылали Ноно, Штокгаузен, Лигети). Шнитке писал серьезные аналитические труды о современной музыке, ввел в обиход термин «полистилика». В 60-70-е годы известен в среде музыкантов и на Западе, в то же время в российских музыкальных кругах существовала и стойкая оппозиция Шнитке, его считали «дутой знаменитостью», поднятым на щит падким на скандалы Западом. Напряженность между официальными кругами и композитором сгладилась лишь к 1979 г., когда композитор был избран в правление Союза композиторов СССР.



С 1985 г. перенес несколько инсультов, но продолжал сочинять. Девятая симфония стала творческим подвигом Шнитке. Медики создали специальный аппарат, при помощи которого подвешенной парализованной рукой Шнитке фиксировал звуки, рожденные его сознанием и слухом. С 1991 г. жил в Германии. Скончался в Гамбурге. Похороны А. Шнитке прошли в Москве. Шнитке удостоен самыми престижными мировыми премиями, наградами и званиями.

Каталог произведений Шнитке включает 70 названий, не считая ранних сочинений и прикладной музыки. Шнитке писал практически во всех музыкальных жанрах, отдавая предпочтение крупным формам.

Основные сочинения:

9 симфоний; концерты, среди них 6 концерто грассо; оперы: «Одиннадцатая заповедь» (1962), «Жизнь с идиотом» (по рассказу В.Ерофеева, 1991), «Джезуальдо» (1993), «История доктора Иоганна Фауста» (по народной книге о докторе Фаусте, 1994); балеты «Лабиринты» (1971), «Желтый звук» (по В.Кандинскому, 1974), «Пер Гюнт» (по Г.Ибсену, 1987); кантатно-ораториальные произведения: оратория «Нагасаки» (1958), «Реквием» (1975), кантата «История доктора Иоганна Фауста» (1983), Хоровой концерт на стихи Нарекаци (1985), «Стихи покаянные» для смешанного хора, на древнерусские тексты, 1987), большое количество камерно-инструментальных произведений. Шнитке очень много и плодотворно работал в кино. Он написал музыку к шестидесяти кино и мультфильмам.

**Штокхаузен** Карлхайнц (род. 1928) – немецкий композитор. Один из крупнейших новаторов современного искусства, он открыл новые выразительные возможности в областях сериальной, электронной музыки, алеаторики и пуантилизма. Штокхаузен родился близ Кёльна в 1928 г. В 1947 г. поступил в Кёльнскую Высшую музыкальную школу, позже учился в Париже у Оливье Мессиана и работал в студии конкретной музыки Пьера Шеффера. Уже в начале 50-х годов Штокхаузен стал пробовать писать музыку средствами тотального сериализма и пуантилизма («Перекрестная игра» и «Контра-пункты»). В Электронной студии Штокхаузена (1953-1954) появились первые произведения электронной музыки. В 1960-х годах Штокхаузен стал одним из лидеров в области сериальной музыки (Пьесы для фортепиано, «Групп-



пы») и одним из первых европейских композиторов, воспринявших рожденную в Америке идею «случайной» – алеаторической музыки (Пьеса для фортепиано №11). В 70-е годы Штокхаузен создал ряд произведений, свидетельствующих к возвращению его к более традиционной манере письма. Влияние Штокхаузена распространилось на европейских композиторов разных поколений, в том числе и на его старших современников – Булеза и Берио.

**Штраус** Рихард (1864-1949) – немецкий композитор, дирижёр, музыкально-общественный деятель. Рихард Штраус родился 11 июня 1864 года в Мюнхене. Его отец был выдающимся валторнистом. С пятилетнего возраста Рихард начал учиться музыке, позже отец привлёк его к участию в оркестре. Изучал гармонию, контрапункт, инструментовку, первые навыки дирижирования получил в любительском оркестре. В 16 лет он написал свою первую симфонию. В 20 лет, он стал руководителем



придворного оркестра, в 22 года – уже возглавлял мюнхенскую оперу. В 1889 г. Штраус занимает пост дирижёра в Веймаре, то есть становится преемником Ф. Листа. И, наконец, получает пост директора и главного дирижёра Берлинской оперы; на этой должности он оставался до 1918 г. Штраус рано начал гастролировать и регулярно давал концерты в разных странах, в том числе в России. В 1919-1924 гг. состоял главным дирижёром Венской оперы. После фашистского путча Штраус руководил музыкальной жизнью стра-

ны. Политическая беспечность Штрауса сыграла с ним злую шутку: он принял пост и оказался, таким образом, связанным с гитлеровской властью, о чём вскоре пришлось горько пожалеть. В середине 30-х годов начавшаяся травля музыкантов со стороны нацистов коснулась и Штрауса (полемика по поводу постановки оперы «Молчаливая женщина» на либретто «еврея» С. Цвейга). Штраусу пришлось покинуть пост главы Имперской музыкальной камеры и после конфликта первый композитор Германии уходит в тень. Р. Штраус умер 8 сентября 1949 года.

Основные сочинения:

Оперы «Гунтрам» (1894), «Саломея» (1905), «Электра» (1909), «Кавалер розы» (1911), «Ариадна на Наксосе» (1912), «Женщина без тени» (1919), «Интермеццо» (1923), «Елена Египетская» (1928), «Арабелла»



(1932), «Молчаливая женщина» (1935), «День мира» (1936), «Дафна» (1938), «Любовь Данаи» (1940); балеты «Легенда об Иосифе» (1914), «Сбитые сливки» (1921); симфонические поэмы «Макбет» (1888), «Дон Жуан» (1889), «Смерть и просветление» (1889), «Весёлые забавы Тиля Эйленшпигеля» (1895), «Так говорил Заратустра» (1896), «Дон-Кихот» (1897), «Жизнь героя» (1898), «Домашняя симфония» (1903), «Альпийская симфония» (1915).

**Щедрин** Родион Константинович (род. 1932) – российский композитор. Родился в Москве в семье профессиональных музыкантов. В 1955 г. после обучения в Московском хоровом училище окончил Московскую консерваторию по классам композиции Ю. А. Шапорина и фортепиано Я. В. Флиэра. В 1965-1969 гг. преподавал в консерватории, впоследствии занимал руководящие должности в Союзе композиторов. Часто выступал с исполнением собственных произведений, в том числе как пианист. Первую свою известность композитор завоевал в театральных жанрах: балет «Конек-Горбунок» (1960) и опера «Не только любовь».



В дальнейшем он пишет много балетов, где сольные партии исполняет его жена – Майя Плисецкая: «Кармен-сюита» (оркестровая транскрипция оперы Бизе, 1967), «Анна Каренина» (1972) по роману Л. Толстого, «Чайка» (1980) и «Дама с собачкой» (1986) по А. Чехову. Его опера «Мертвые души» (1977) по Н. Гоголю признана интереснейшим музыкальным произведением современной российской музыки, в 1993 г. им написана опера «Лолита» по В. Набокову. Композитором создан ряд вокально-инструментальных сочинений: оратория «Ленин в сердце народном» (1969), «Поэтория» для чтеца, женского голоса, хора и оркестра на стихи А. Вознесенского (1968; в партии чтеца выступал сам поэт), «Запечатленный ангел» – хоровая музыка в девяти частях по Н. Лескову (1988). Щедрин написал много произведений в самых разных инструментальных жанрах: фортепианные произведения, в том числе пять концертов для фортепиано с оркестром, цикл «24 прелюдии и фуги» (1970), «Полифоническая тетрадь» (1972); концерты для оркестра «Озорные частушки» (1963) и «Звоны» (1968); «Фрески Дионисия»

(1980), «Музыкальное приношение» (1983), «Стихира» (1987) для симфонического оркестра и другие сочинения для разных инструментальных составов.

**Экспрессионизм** (от лат. *expressio* – выражение), направление искусстве 1-й четверти 20 века, провозгласившее единственной реальностью субъективный духовный мир человека, а его выражение – главной целью искусства. Его представители отражали в своих произведениях трагическое мироощущение человека эпохи Первой мировой войны – отчаяние, боль, страх одиночества. «Искусство есть крик о помощи тех, кто переживает в себе судьбу человечества», – писал основоположник экспрессионизма в музыке Арнольд Шёнберг. Музыкальный экспрессионизм сложился в столице Австрии Вене. Его создатели – Арнольд Шёнберг, Альбан Берг и Антон Веберн. Творческое содружество композиторов вошло в историю музыки под названием Новая венская (нововенская) школа. Каждый из мастеров прошёл в искусстве собственный путь, но в их произведениях есть и немало общего. Прежде всего – трагический дух музыки, стремление к острым переживаниям и глубоким потрясениям. Наконец, все три композитора разрабатывали единый метод сочинения музыки, который можно разделить на три периода: 1) постромантический, расширенно-тональный (1900-е годы), 2) свободный атональный (10-20-е годы), 3) додекафонный (с 20-х годов). Творчество «нововенцев» резко изменило традиционные представления о ладовом и гармоническом устройстве музыкального произведения. Само название «Новая венская школа» вызывает аналогии с тремя представителями венской классической школы.

## Список использованной литературы

1. 100 балетных либретто. - Л.: Музыка, 1971. – 304 с.
2. 100 великих композиторов. - М.: Вече, 2004. – 623 с.
3. *Аверьянова О.* Русская музыка второй половины XX века: Книга для чтения по «Музыкальной литературе». - М.: Росмэн, 2004. – 139 с.
4. *Арановский М.* Симфонические искания: Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. - Л.: Сов. композитор, 1979. – 386 с.
5. *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. - Л.: Музыка, 1977. – 277 с.
6. *Барсова И.* Малер в контексте времени // «Советская музыка. - 1973, № 1. – С. 25-27.
7. *Барсова И.* Симфонии Густава Малера. - М.: Сов. Композитор, 1975. – 495 с.
8. *Басманова Т., Уфимцева Е.* Зарубежная музыка XX века в контексте ведущих течений художественной культуры. Учебник-конспект для музыкальных колледжей и музыкальных училищ. - Екатеринбург, 1998. – 180 с.
9. *Васко Мариз.* Эйтор Вила Лобос. Жизнь и творчество. - Л.: Музыка, 1977. – 144 с.
10. *Вершинина И.* Ранние балеты Стравинского. - М. : Наука, 1967. – 357 с.
11. *Гаккель Л.* Фортепианная музыка XX века: Очерки. - М.; Л.: Сов. композитор, 1976. – 287 с.
12. *Григорьева Г.* Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. - М.: Сов.композитор, 1989. – 208 с.
13. *Густав Малер.* Письма. Воспоминания. – М.: Музыка, 1968. – 607 с.
14. *Данилевич Л.* Джакомо Пуччини. - М.: Музыка, 1969. – 453 с.
15. *Данько Л.* Комическая опера в XX веке: Очерки. - Л., М.: Сов. композитор, 1976. – 199 с.
16. Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей. - Л.: Музыка, 1983. – 247 с.
17. Для слушателей симфонических концертов. Краткий путеводитель. - Л.: Музыка, 1967. – 279 с.
18. *Друскин М.* Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. - Л.; М.: Сов. композитор, 1974. – 220 с.

19. *Друскин М.* Исследования. Воспоминания. – М., Л.: Сов. композитор, 1977. – 386 с.
20. *Друскин М.* О западноевропейской музыке XX века. – М., 1973. – 271 с.
21. Дьёрдь Лигети - личность и творчество / Сборник статей. Российский институт искусствознания. 1993. – 380 с.
22. *Екимовский В.* Оливье Мессиа́н: Жизнь и творчество. – М., 1987. – 304 с.
23. *Енукидзе Н.* Популярны́е музыкальные жанры. Из истории джаза и мюзикла: Книга для чтения по «Музыкальной литературе». - М.: Росмэн, 2004. – 125 с.
24. *Житомирский Д., Леонтьева А., Мяло К.* Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. - М.: Музыка, 1989. – 303 с.
25. *Заде́рацкий В.* Полифоническое мышление И.Стравинского. - М.: Музыка, 1980. – 287 с.
26. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 2. – М., 1995. – 284 с.
27. И.Ф.Стравинский – публицист и собеседник. - М.: Сов. Композитор, 1988. – 321 с.
28. И.Ф.Стравинский. Статьи и материалы. - М.: Сов. композитор, 1973. – 487 с.
29. И.Ф.Стравинский: Статьи, воспоминания. - М.: Сов. композитор, 1985. – 375 с.
30. *Ивашкин А.* Кшиштоф Пендерецкий. - М.: Сов. композитор, 1983. – 125 с.
31. *Ивашкин А.* Чарльз Айвз и музыка XX века. - М.: Сов. композитор, 1991. – 455 с.
32. *Ильичева А., Иофис Б.* Европейская музыка XX века: Книга для чтения по «Музыкальной литературе». - М.: Росмэн, 2004. – 139 с.
33. Искусство и массы в современном буржуазном обществе. - М., 1989. – 207 с.
34. История зарубежной музыки от рубежа XIX- XX до середины XX века: Программа для студентов теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов / Автор-составитель Г.А. Еременко / Новосибирская государственная консерватория им. Глинки. – Новосибирск, 2003. – 82 с.
35. История зарубежной музыки от рубежа XIX-XX до середины XX века: Программа-конспект для студентов исполнительских факультетов музыкальных вузов / Автор-составитель

- Г.А. Еременко / Новосибирская государственная консерватория им. Глинки. – Новосибирск, 2002. – 78 с.
36. История зарубежной музыки: Учебник для музыкальных вузов. Вып. 6. / Ред. В.Смирнов. - СПб.: Композитор, 1999. – 625с.
37. История зарубежной музыки: Учебник. Вып. 5. / Ред. И. Нестьев. - М.:Музыка, 1988. – 448 с.
38. История современной отечественной музыки. Вып.3. (1960-1990). / Ред.-сост. Долинская Е. - М.: Музыка, 2001. – 656 с.
39. Кампус Э. О мюзикле. - Л.: Музыка, 1983. – 128 с.
40. Кац Б. О музыке Бориса Тищенко: Опыт критического исследования. - Л.: Сов. композитор, 1986. – 168 с.
41. Кокорева Л. Дариус Мийо: Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1986. – 336 с.
42. Кокорева Л. Язык символизма - поэтический и музыкальный // Муз.академия. - 2002. № 4. – С. 143-147.
43. Конен В. Пути американской музыки: Очерки по истории музыкальной культуры США. - М.: Сов. композитор, 1977. – 445 с.
44. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. - М.: Музыка, 1975. – 478 с.
45. Крапивина И. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме. - Новосибирск, 2003. – 156 с.
46. Краткий биографический словарь зарубежных композиторов / Составитель М. Ю. Миркин. - М.: Музыка, 1969. – 358 с.
47. Краткий словарь литературоведческих терминов: Книга для учащихся / Ред.- сост.Л. И. Тимофеев, С.В. Тураев. - М.: Просвещение, 1985. – 375 с.
48. Крауклис Г. Симфоническая поэма Р. Штрауса «Веселые забавы Тили Эйленшпигеля» // Из истории зарубежной музыки. - М.: Музыка, 1971. – С. 74-93.
49. Кудряшов Ю. Характерные особенности техники и формы ранних произведений Веберна // Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. Вып.2. - М.: Сов. композитор, 1973. – С. 345-371.
50. Куницкая Р. О романтической поэтике в творчестве Дебюсси. - М.: Музыка, 1982. – 88 с.
51. Куницкая Р. Французские композиторы XX века: Очерки. - М.: Музыка, 1990. – 321 с.
52. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991. – 166 с.

53. *Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит: Жизнь и творчество.* – М.: Музыка, 1974. – 447 с.
54. *Леонтьева О. Т. Карл Орф.* - М.: Музыка, 1984. – 489 с.
55. *Мартынов И. Бела Барток.* - М.: Сов. композитор, 1968. – 287с.
56. *Милка А. Сергей Слонимский: Монографический очерк.* - Л.: Сов. композитор, 1976. – 287 с.
57. *Музыка России: Сб. статей. Вып. 9.* - М.: Музыка, 1991. – 381с.
58. *Музыка XX века: Очерки. Ч 1, кн. 1 / Ред. Д.В. Житомирский.* - М.: Музыка, 1976. – 367 с.
59. *Музыка XX века: Очерки. Ч 2, кн.3 / Ред. Л.Н. Раабен.* - М.: Музыка, 1980. – 385 с.
60. *Музыка XX века: Очерки. Ч 2, кн. 4 / Ред. Д.В. Житомирский, Л.Н. Раабен.* - М.: Музыка, 1984. – 510 с.
61. *Музыка XX века: Очерки. Ч 2, кн.5 А / Ред.М.Г. Арановский, Д.В. Житомирский.* - М.: Музыка, 1987.
62. *Музыкальная литература зарубежных стран: Учеб. пособие. Вып. 6 / Сост .А.Гивенталь и др.* – М.: Музыка, 1994. – 479 с.
63. *Музыкальная энциклопедия. Том1-6 / Под ред. Ю.В. Келдыша.* - М.: Сов. энциклопедия, 1973-1982.
64. *Музыкальный словарь Гроува: Пер. с англ.* - М.: Практика, 2001. – 1095 с.
65. *Немецкие шванки и народные книги XVI века.* – М.: Художественная литература, 1990. – 367 с.
66. *Никитина Л. Советская музыка. История и современность.* - М.: Музыка, 1991. – 278 с.
67. *Онеггер А. О музыкальном искусстве.* - Л.:Музыка, 1979. – 263 с.
68. *Орджоникидзе Г. Симфонические поэмы Р. Штрауса // С.С. Скребков. Статьи и воспоминания.* - М.: Сов. композитор, 1979. – С. 252-296.
69. *Павлишин С.С. Чарлз Айвз.* - М.: Сов. композитор, 1979. – 183 с.
70. *Павчинский С. Симфоническое творчество Онеггера.* - М.: Сов. композитор, 1972. – 235 с.
71. *Панасье Ю. История подлинного джаза.* - Л.: Музыка, 1978. – 127 с.
72. *Пауль Хиндемит. Статьи и материалы / Ред.-сост. И. Прудникова.* – М.: Сов. композитор, 1979. – 421 с.
73. *Раппопорт Л. Артур Онеггер.* - М.: Музыка, 1967. – 303 с.

74. *Раппопорт Л.* Витольд Лютославский. - М.: Музыка, 1976. – 135 с.
75. *Рождественский Г.* Мысли о музыке. - М.: Сов. композитор, 1975. – 199 с.
76. *Руднев В.* Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. - М.: Аграф, 2001. – 599 с.
77. *Рыцарева М.* Композитор Сергей Слонимский. - М.: Сов. композитор, 1991. – 252 с.
78. Симфоническая музыка западноевропейских композиторов первой половины XX века: Метод. указ. по курсу истории зарубежной музыки для студ. теор.-комп. фак. заочн. обуч. / Автор-составитель Г.А. Еременко. – Новосибирск, 1989. – 57с.
79. *Соколов А.С.* Введение в музыкальную композицию XX века: Учебн. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учебн. заведений. - М., 2004. – 231 с.
80. *Соллертинский И.* Музыкально-исторические этюды. - М.: Музгиз, 1963. – 393 с.
81. *Сохор А.* Статьи о советской музыке. - Л.: Музыка, 1974. – 214 с.
82. *Стравинский И.* Диалоги. - Л.: Музыка, 1971. – 415 с.
83. *Сысоева Е.* Симфонии А. Онеггера. - М.: Музыка, 1975. – 237 с.
84. *Тараканов М.* Музыкальный театр Альбана Берга. - М.: Сов. композитор, 1976. – 558 с.
85. *Тараканов М.* Творчество Родиона Щедрина. М.: Сов. композитор, 1980. – 325 с.
86. Теоретические концепции XX века: Итоги и перспективы отечественной музыкальной науки: М-лы всеросс. Науч. конф. - Новосибирск, 2000. – 461 с.
87. *Филенко Г.* Французская музыка первой половины XX века: Очерки. - Л.: Музыка, 1983. – 231 с.
88. *Холопова В, Чигарева Е.* Альфред Шнитке. - М.: Сов. композитор, 1990. – 350 с.
89. *Холопова В.* Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. – СПб.: Лань, 2001. – 469 с.
90. *Холопова В., Холопов Ю.* Антон Веберн: Жизнь и творчество.- М.: Сов. композитор, 1984. – 319 с.
91. *Ценова В.* Музыка Эдисона Денисова. - М.:Композитор, 1995. – 144 с.

92. *Чередниченко Т.* Музыка в истории культуры. Т 2.: Курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется музыкальным искусством. - М.: Аллегро-Пресс, 1994. – 173 с.
93. *Чередниченко Т.* Музыкальный запас. 70-е: Проблемы. Портреты. Случаи. - М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.
94. *Шнеерсон Г.* Портреты американских композиторов. - М.: Музыка, 1977. – 230 с.
95. *Шнеерсон Г.* Французская музыка XX века. - М.: Музыка, 1970. – 575 с.
96. *Элик М.* Sprechgesang в «Лунном Пьеро» А. Шенберга // Музыка и современность: Сб. статей. Вып.7. - М., 1971. – С. 164-211.
97. *Энтелис Л.* Силуэты композиторов XX века. - Л.: Музыка, 1975. – 248 с.
98. *Яроцинский С.* Дебюсси, импрессионизм и символизм. - М.: Прогресс, 1978. – 232 с.
99. *Ярустовский Б.* Игорь Стравинский. - М.: Музыка, 1982. – 261 с.
100. *Ярустовский Б.:* Очерки по драматургии оперы XX века. Кн.1 - М: Музыка, 1971. – 261 с.
101. *Ярустовский Б.:* Очерки по драматургии оперы XX века. Кн. 2.- М: Музыка, 1978. – 355 с.
102. <http://www.opera.com>
103. <http://www.spbu.ru/Science/Centers/RoerichCenter>
104. <http://www.kholopov.ru>
105. <http://musikkk.narod.ru/Persons/Composers/>
106. <http://classics.ptt.ru>
107. <http://lib.ru/CULTURE/SHNITKE/>
108. <http://www.mellotron.ru/schnittke/>
109. <http://musicals.ru>
110. <http://www.people.nnov.ru/syrov/Rus/Tistchenko>.
111. <http://abc-guitar.narod.ru/pages/denisov>
112. <http://nashsovr.aihs.net>.
113. <http://www.megabook.ru/rock/encyclop>
114. [http://scit.boom.ru/music/Zarubegnai\\_musica\\_XXveka](http://scit.boom.ru/music/Zarubegnai_musica_XXveka)
115. <http://frenchmus.h10.ru>
116. <http://dgm.iatp.org.ua>
117. <http://evridika.musicals.ru>
118. <http://infolio.asf.ru/Philol/Andreev>



- 119. <http://www.vor.ru/culture/cultarch20>
- 120. <http://www.inrusem.spb.ru/book>
- 121. <http://www.diaghilev.perm.ru>
- 122. <http://rusfno.boom.ru/st/Strav>
- 123. <http://www.belcanto.ru>
- 124. <http://www.idelo.ru> Леонид Гаккель. Игорь Стравинский.  
Время, место, дар.
- 125. <http://bibledatabase.net/html/russian/psalms>
- 126. <http://rm.hoha.ru>
- 127. [http://mediateka.km.ru/bes\\_2002/Encyclop](http://mediateka.km.ru/bes_2002/Encyclop)
- 128. <http://www.abhoc.com/arc>
- 129. <http://rusfno.boom.ru/ht/DenisE>
- 130. <http://theremin.ru/archive/dudakov.html>
- 131. <http://jazzys.narod.ru>
- 132. [jvlartclub.jazz.ru](http://jvlartclub.jazz.ru)
- 133. [www.artmusical.ru/musical.htm](http://www.artmusical.ru/musical.htm)
- 134. <http://dishulgin.narod.ru/Denisov>
- 135. <http://www.luga.ru/>

## **Состав фонохрестоматии**

### **Договарива романтизм**

1. Штраус Р. «Весёлые забавы Тиля Эйленшпигеля». (15:46)
2. Малер Г. «Песни странствующего подмастерья», № 4. (5:34)
3. Малер Г. Симфония № 1, часть 3. (10:27)
4. Малер Г. Симфония № 5, часть 1. (11:33)
5. Малер Г. Симфония № 5, часть 4. (7:40)
6. Пуччини Д. Опера «Тоска». Ария Тоски из 2 действия. (3:12)
7. Пуччини Д. Опера «Тоска». 3 д.. Ария Каварадосси. (6:40)
8. Пуччини Д. Опера «Тоска». 3 действие. Дуэт Тоски и Каварадосси (10:40)
9. Дебюсси К. «Прелюдия к «Послеполуденному отдыху фавна». (11:11)
10. Дебюсси К. Опера «Пеллеас и Мелизанда». 1 действие, 1 картина (12:23)
11. Дебюсси К. Опера «Пеллеас и Мелизанда». 1 действие, 3 картина. (6:30)
12. Дебюсси К. Опера «Пеллеас и Мелизанда». 4 действие, 4 картина. (14:29)
13. Пуччини Д. Опера «Тоска». 3 действие: ария Каварадосси, финал оперы. (21:04)

### **Плыть против течения**

14. Шенберг А. Пять пьес для оркестра ор. 16 . Пьеса 1. (2:02)
15. Шенберг А. Пять пьес для оркестра ор. 16 . Пьеса 3. (3:48)
16. Шенберг А. Пять пьес для оркестра ор. 16 . Пьеса 5. (3:37)
17. Веберн А. Шесть пьес для оркестра ор. 6. Пьеса 1. (0:58)
18. Веберн А. Шесть пьес для оркестра ор. 6. Пьеса 2. (1:25)
19. Веберн А. Шесть пьес для оркестра ор. 6. Пьеса 3. (0:40)
20. Веберн А. Шесть пьес для оркестра ор. 6. Пьеса 4. (4:08)
21. Берг А. Камерный концерт для фортепиано, скрипки и духовых инструментов. 1 часть. (7:29)
22. Шенберг А. Моноопера «Ожидание» (фрагмент). (10:46)
23. Шенберг А. «Лунный Пьеро». Пьеса 1 (1:38)
24. Шенберг А. «Лунный Пьеро». Пьеса 2 (1:42)
25. Шенберг А. «Лунный Пьеро». Пьеса 8 (2:02)
26. Шенберг А. «Лунный Пьеро». Пьеса 13 (2:47)
27. Шенберг А. «Лунный Пьеро». Пьеса 20 (2:14)
28. Шенберг А. «Лунный Пьеро». Пьеса 21 (2:01)
29. Берг А. Опера «Воццеck» 3 д. 1 картина. (5:02)

30. Берг А. Опера Воццек 3 д. 2 картина..(5:17)
31. Берг А. Опера Воццек 3 д. 3 картина (3:02)
32. Берг А. Опера Воццек 3 д. 4 картина (4:51)
33. Берг А. Опера Воццек 3 д. Эпилог (5:02)

#### **Альянс архаики и современности**

34. Стравинский И. Балет «Весна священная», часть 1 (15:39)
35. Стравинский И. Балет «Весна священная», часть 2 (18:23)
36. Барток Б. «Аллегро барбаро» (2:19)
37. Барток Б. «Музыка для струнных, ударных и челесты», часть 2 (7:28)
38. Барток Б. «Музыка для струнных, ударных и челесты», часть 4 (6:40)
39. Орф К. «Кармина Бурана» № 1 (2:36)
40. Орф К. «Кармина Бурана» № 2 (2:40)
41. Орф К. «Кармина Бурана» № 3 (3:28)
42. Орф К. «Кармина Бурана» № 5 (2:39)
43. Орф К. «Кармина Бурана» № 6 (1:42)
44. Орф К. «Кармина Бурана» № 10 (0:57)
45. Орф К. «Кармина Бурана» № 11 (1:31)
46. Орф К. «Кармина Бурана» № 12 (3:24)
47. Орф К. «Кармина Бурана» № 13 (1:31)
48. Орф К. «Кармина Бурана» № 14 (3:09)
49. Орф К. «Кармина Бурана» №, 15 (3:02)
50. Орф К. «Кармина Бурана» № 20 (1:01)
51. Орф К. «Кармина Бурана» № 21 (1:53)
52. Орф К. «Кармина Бурана» № 22 (2:09)
53. Орф К. «Кармина Бурана» № 23 (0:33)
54. Орф К. «Кармина Бурана» № 24 (1:33)
55. Орф К. «Кармина Бурана» № 25 (2:32)
56. Орф К. «Умница». Сцены 1-3 (23:19)
57. Орф К. «Умница». Сцена 7 (5:17)
58. Орф К. «Умница». Сцена 9 (2:58)
59. Орф К. «Умница». Сцена 9. Колыбельная (8:31)
60. Орф К. «Умница». Сцена 12 (5:30)

#### **Зазеркалье**

61. Стравинский И. Опера «Царь Эдип», 1 действие. Хор «Страшный мор губит нас» (3:49)
62. Стравинский И. Опера «Царь Эдип», 1 д. Ответ Эдипа « Я избавлю вас» (0:58)

63. Стравинский И. Опера «Царь Эдип», 1 д. Рассказ Креонта (1:20)
64. Стравинский И. Опера «Царь Эдип», 1 д. Слова Тиресия (0:17)
65. Стравинский И. Опера «Царь Эдип», 2 д. Последний монолог Эдипа (0:56)
66. Стравинский И. Опера «Царь Эдип», финал 2 действия. (4:22)
67. Стравинский И. Балет «Поцелуй феи». Картина 1. (6:38)
68. Стравинский И. Балет «Поцелуй феи». Картина 2 (7:11)
69. Стравинский И. «Симфония псалмов», часть 1. (2:54)
70. Стравинский И. «Симфония псалмов», часть 2. (4:45)
71. Стравинский И. «Симфония псалмов», часть 3. (11:10)
72. Стравинский И. Опера «Похождение повесы» 1 действие, 1 картина, дуэт Энн и Тома. (4:35)
73. Стравинский И. Опера «Похождение повесы» 1 действие, 2 картина. У матушки Гусыни. Хор « как все вояки мы рвемся в драку» (2:31)
74. Стравинский И. Опера «Похождение повесы» 2 действие, финал 2 картины. Дуэт Бабы Турчанки, Тома и Энн «Что же, я сидеть здесь вечно буду» (6:14)
75. Стравинский И. Опера «Похождение повесы» 3 действие, 2 картина Сцена на кладбище. Дуэт Тома и Ника «Как темно и страшно в эту ночь» (4:10)
76. Стравинский И. Опера «Похождение повесы» 3 действие, 2 картина Сцена на кладбище. Дуэт Тома и Ника. «Хорошо, но мой любезный том». Игра в карты (8:23)
77. Стравинский И. Опера «Похождение повесы» 3 действие, финал 2 карт. Сцена на кладбище. «Гореть, опять гореть!» (3:40)
78. Стравинский И. Опера «Похождение повесы» 3 действие, 3 картина. Сцена в доме умалишенных. Колыбельная Энн (5:57)
79. Стравинский И. Опера «Похождение повесы» 3 действие, финал 3 картины. «Венера, где ты?» (4:24)
80. Стравинский И. Опера «Похождение повесы». Эпилог. «Минуточку вниманья. Вот мы наш спектакль кончаем». (2:26)
81. Хиндемит П. Камерная музыка № 2, часть 1 (3:30)
82. Хиндемит П. Камерная музыка № 2, часть 2(8:38)
83. Хиндемит П. Камерная музыка № 2, часть 3 (1:39)
84. Хиндемит П. Камерная музыка № 2, часть 4 (5:33)
85. Хиндемит П. «Ludus tonalis».Прелюдия in C (6:53)
86. Хиндемит П. «Ludus tonalis».Прелюдия in G (3:22)
87. Хиндемит П. «Ludus tonalis».Прелюдия in F (2:19)
88. Хиндемит П. Симфония «Художник Матис», часть 1 (7:54)
89. Хиндемит П. Симфония «Художник Матис», часть 2 (3:53)

90. Хиндемит П. Симфония «Художник Матис», часть 3 (14:03)
91. Вила-Лобос. Бразильская бахиана № 1, часть 2 (9:17)
92. Вила-Лобос. Бразильская бахиана № 1, часть 3 (4:19)
93. Бразильская бахиана № 5, часть 1 (5:53)
94. Бразильская бахиана № 5, часть 2 (4:11)

#### **Новый французский динамизм**

95. Сати Балет «Парад». Финал. (2:36)
96. Мийо Д. «Бык на крыше» (19:20)
97. Онеггер А. «Пасифик 231». (6:13)
98. Онеггер А. Симфония № 3, часть 1. (6:32)
99. Онеггер А. Симфония № 3, часть 2. (10:32)
100. Онеггер А. Симфония № 3, часть 3. (9:23)
101. Пуленк Ф. Сельский концерт, часть 1. (10:11)
102. Пуленк Ф. Сельский концерт, часть 2. (6:03)
103. Пуленк Ф. Сельский концерт, часть 3. (6:32)
104. Пуленк Ф. «Голос человеческий», 1 эпизод, ц. 1-31 (9:20)
105. Пуленк Ф. «Голос человеческий», 2 эпизод, ц. 60-65 (3:05)
106. Пуленк Ф. «Голос человеческий», 3 эпизод, ц. 88-110 (9:31)

#### **Бизнесмен, который пишет музыку по воскресеньям**

107. Айвз Ч. «Вопрос, оставшийся без ответа». (5:54)
108. Айвз Ч. «Центральный парк в темноте» (7:01)
109. Айвз Ч. «Соната на трех листах», часть 3. (2:28)

#### **Три стихии Мессиана**

110. Мессиаан О. «Квартет на конец времени». Часть 1 (2:38).
111. Мессиаан О. «Квартет на конец времени». Часть 2 (5:07)
112. Мессиаан О. «Квартет на конец времени». Часть 6 (6:57)
113. Мессиаан О. «Квартет на конец времени». Часть 7 (7:36)
114. Мессиаан О. «Квартет на конец времени». Часть 8 (2:50)
115. Мессиаан О. «Двадцать взглядов на младенца Иисуса». №1 (7:56)
116. Мессиаан О. «Двадцать взглядов на младенца Иисуса». № 2 (2:58)
117. Мессиаан О. «Экзотические птицы» (13:00)
118. Мессиаан О. «Турангалила-симфония». Интродукция. (5:38)

#### **«Передовой отряд или никаких нео!»**

119. Булез П. «Молоток без мастера», № 3. (2:01)
120. Берно Л. «Секвенция III» (6:46)
121. Штокхаузен - Klavierstucke XI. (14:07)

122. Лютославский В. «Венецианские игры», часть 1. (3:15)
123. Лютославский В. «Венецианские игры», часть 4 (4:15)
124. Кейдж Дж. 4-33
125. Лигети Д. «Атмосферы» (фрагмент) (6:33)
126. Пендерецкий К. «Трен по жертвам Хиросимы» (9:28)
127. Варез Э. «Ионизация» (5:36)
128. Варез Э. «Электронная поэма» (фрагмент) (6:50)
129. Денисов Э. «Пение птиц». (7:48)
130. Губайдулина С. «Vivente non - vivente». (10:45)
131. Райх С. «Другие поезда» (25:45).
132. Адамс Д. «Краткая гонка на скоростной машине» (4:13)

### **Диалоги музыки второй половины века**

133. Гаврилин В. «Русская тетрадь» № 2 (2:02)
134. Гаврилин В. «Русская тетрадь» № 7 (6:49)
135. Гаврилин В. «Русская тетрадь» № 8 (4:30)
136. Щедрин Р. Концерт для оркестра №1 «Озорные частушки» (8:18)
137. Щедрин Р. Концерт для оркестра №2 «Звоны» (9:39)
138. Слонимский С. Концерт-буфф (7:54)
139. Шнитке А. Кончерто гротто №1, части 1, 2. (8:15)
140. Шнитке А. Кончерто гротто №1, части 5, 6.(9:18).
141. Шнитке А «История доктора Иоганна Фауста» № 5 Скорбь друзей (3:54)
142. Шнитке А. «История доктора Иоганна Фауста» «Ложное утешение»(2:24)
143. Шнитке А «История доктора Иоганна Фауста». Гибель Фауста (5:51)
144. Шнитке А После смерти Фауста (2:38)
145. Шнитке А. Кантата «История доктора Иоганна Фауста» Эпилог (2:08)
146. Шнитке А. Хоровой концерт на стихи Грегора Нарекаци, №1. (4:52)
147. Тищенко Б. Концерт для арфы с оркестром, часть 3. (6:43)
148. Тищенко Б. Концерт для арфы с оркестром, часть 4. (5:30)
149. Канчели Г. Симфония № 5, Адажио. (6:33)
150. Денисов Э. «Романтическая музыка»(фрагмент) (5:19)
151. Денисов Э. «Три картины Пауля Клее», №1 «Диана в осеннем ветре». (9:07)

### **Загадка джаза**

152. Джоппин С. The Entertainer
153. Скотт Джоппин «The easy winners». (3:21)
154. Луи Армстронг «Down by the river». (3:08)
155. Луи Армстронг «St. Louis bluse». (3:01)
156. Секстет Бени Гудмена «Seven come eleven» (2:46)
157. Оркестр Дюка Эллингтона «Wall Stret Wail» (2:59)
158. «Караван» Тизол-Эллингтон
159. Оркестр Глена Миллера «Moonlight serenade» (2:46)
160. Диззи Гиллеспи «Dizzier and Dizzier» (3:06)
161. Чарли Паркер «Bird of Paradise» (3:13)
162. Элла Фицджеральд Гершвин «Oh, Lady, Be Good» (4:03)
163. Элла Фицджеральд «Oh, Lady, Be Good» (3:05)
164. Дебюсси К. «Кукольный кейкуок» (3:13)
165. Стравинский И. «Эбони концерт», 1 часть (2:58)
166. Хиндемит П. Сюита ор. 16 «1922», № 5 (2:42)
167. Джордж Гершвин «Рапсодия в стиле блюз» (16:24)
168. Джордж Гершвин Опера «Порги и Бесс» Песня Порги «I Got Ple-nty O’Nuttin’» (3:52)
169. Джордж Гершвин Опера «Порги и Бесс» Песня Порги «Oh Lawd, I’m On My Way to a Heaven Land» (2:58)
170. Джордж Гершвин Опера «Порги и Бесс» Дуэт Порги и Бесс «Bess, You is My Woman Now» (5:28)
171. Джордж Гершвин Опера «Порги и Бесс» Песенка Спортин-Лайфа It Ain’t Necessarily So» (3:12)
172. Джордж Гершвин Опера «Порги и Бесс» Хор «Oh, I can’t sit down»». 1:37
173. Джордж Гершвин Опера «Порги и Бесс» Песня Серены «He’s gone, gone, gone» (3:52)
174. Джордж Гершвин Опера «Порги и Бесс» Песня Серены «O Doc-tor Jesus» (2:01)
175. Джордж Гершвин Опера «Порги и Бесс» Колыбельная Клары «Summertime» (4:58)

### **Завоевания и парадоксы музыкального масскульта**

176. Элвис Пресли « Tutti Frutti». (1:57)
177. «Битлз». I Saw Her Standind there (альбом «Please Please Me»). (2:52)
178. «Битлз». The Long And Winding Road (альбом « Let It Be»). (3:36)
179. «Куин». Bohemian Rhapsody . (5:54)
180. «Куин». Barcelona

- 181.«Эмерсон, Лейк и Палмер». «Картинки с выставки» Прогулка (Мусоргский) (2:05)
- 182.«Эмерсон, Лейк и Палмер». «Картинки с выставки» Гном (Мусоргский/ Палмер) (4:08)
- 183.«Эмерсон, Лейк и Палмер». «Картинки с выставки» Баба Яга. The Hut of Baba Yaga. (Мусоргский) (1:12)
- 184.«Эмерсон, Лейк и Палмер». «Картинки с выставки». Баба Яга. The Curse of Baba Yaga. ( Эмерсон, Лейк и Палмер) (4:09)
- 185.«Эмерсон, Лейк и Палмер». «Картинки с выставки». Богатырские ворота. (Лейк/Мусоргский).(5:27)

### **Музыкальный жанр для всех**

- 186.156.Уэббер Л. «Кошки». Увертюра.(2:28)
- 187.157.Уэббер Л. «Кошки». Jellicle Cats. Лапушки кошки. (5:39)
- 188.158.Уэббер Л. «Кошки». Naming of Cats. Кошке дать имя. (2:19)
- 189.159.Уэббер Л. «Кошки».The Rum Num Tugger. Рам Там Таггер.(3:05)
- 190.160.Уэббер Л. «Кошки». Grizabella. Гризабелла. (2:27)
- 191.161. Уэббер Л. «Кошки». Memory. Память. (5:15)
- 192.162.Уэббер Л. «Кошки». Old Deuteronomy. Второзаконие. (4:52)
- 193.163.Уэббер Л. «Кошки». Of the awefull battle of the Pekes and the Pollicles... О лютой битве мопсов с некоторым участием боксеров и шписов и последующим вмешательством кота Содомогора.(5: 03)
- 194.164.Уэббер Л. «Кошки». Macavity. Макавити. (6:57)
- 195.165.Уэббер Л. «Кошки». The Journey to the Heavyside Laye. Путешествие в ионовый рай. (1:53)
- 196.166.Уэббер Л. «Кошки». The Ad dressing Of Cats. Что сказать, встречая кис.(5:19)



## Оглавление

От автора .....	3
ЭПОХА СТИЛЕЙ .....	6
«ДОГОВАРИВАЯ» РОМАНТИЗМ .....	10
Три музыки Рихарда Штрауса .....	10
Траурные марши Густава Малера .....	15
«Заинтересовать, поразить и растрогать сердца» .....	20
ВПЕЧАТЛЕНИЕ И СИМВОЛ .....	25
«ПЛЫТЬ ПРОТИВ ТЕЧЕНИЯ...» .....	37
Драмы крика .....	43
«АЛЬЯНС» АРХАИКИ И СОВРЕМЕННОСТИ .....	55
Творческая весна Игоря Стравинского .....	56
«Музыка из корня народной» .....	64
Баварские миры Карла Орфа .....	68
ЗАЗЕРКАЛЬЕ .....	80
«Человек тысяча одного стиля» .....	80
В тени прошлых эпох .....	95
Два истока музыки Вила-Лобоса .....	105
«НОВЫЙ ФРАНЦУЗСКИЙ ДИНАМИЗМ» .....	108
От «новой деловитости» – к «вечным проблемам» .....	111
От пасторали – к человеческой драме .....	118
«БИЗНЕСМЕН, КОТОРЫЙ ПИШЕТ МУЗЫКУ ПО ВОСКРЕСЕНЬЯМ» .....	125
ТРИ СТИХИИ МЕССИАНА .....	130
«ПЕРЕДОВОЙ ОТРЯД» ИЛИ «НИКАКИХ НЕО!» .....	138
ДИАЛОГИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ВЕКА	
ИЛИ ТРИ «НЕО» .....	158
В диалоге с фольклором .....	160
В диалоге с культурой .....	167
«Мир личности» .....	173
ЗАГАДКА ДЖАЗА .....	178
ЗАВОЕВАНИЯ И ПАРАДОКСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО МАССКУЛЬТА .....	196
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЖАНР «ДЛЯ ВСЕХ» .....	205
СЛОВАРЬ .....	220
Список использованной литературы .....	267
Состав фонохрестоматии .....	274

Стригина Елена Владимировна

**Музыка XX века**

Учебное пособие для студентов музыкальных училищ

ISBN

Набор нотного текста *Чичеванова И.И.*

Сдано в набор 30.02.06      Подписано в печать 27.03.06

Формат 60х90/16. Гарнитура Times. Бумага офсетная.

Печать оперативная.

Усл. печ. л. 17,5. Тираж 200 экз.

Заказ № 3103, 280с.

***Издательский дом «Бия»***

**ISBN 5-903042-05-8**