



А. Раднопошт

Артур
Шенгер



А. Раппопорт
Виртуоз
Орган

ИЗДАТЕЛЬСТВО „МУЗЫКА“. ЛЕНИНГРАД 1967

О Т А В Т О Р А

Французский композитор Артур Онеггер — один из выдающихся прогрессивных художников современности.

Подобно Э.-М. Ремарку и Э. Хемингуэю, Ж.-Р. Блоку и Р. Клеману, П. Пикассо и Р. Гуттузо, Г. Бёллю и Гр. Грину он выступил против войны, против «нашествия варварства, тупости... ненужных ограничений».¹

Наперекор «слепым, давящим силам» он утверждал право людей на счастье, мир, воспел высокие гуманистические идеалы.

Велико наследие Онеггера: композитор оставил пять симфоний, множество симфонических поэм, сонат, квартетов, концертов, произведений для различных инструментальных ансамблей, музыку к 22 драматическим спектаклям, 8 радиоспектаклям, 35 кинофильмам. Но главной областью его творчества были монументальные оперы и оратории. В годы кризиса оперы на Западе Онег-

¹ Эти слова Онеггера приводятся в книге: W. Tappolet. Arthur Honegger (Zürich, 1954, SS. 204, 206).

гер возрождает этот жанр, насыщает его значительным содержанием. Именно здесь прежде всего проявился демократизм композитора, видевшего перспективы дальнейшей жизни оперы в возвращении ее народу, в воссоединении оперы с формами народного театра, в обращении к широкой публике.

Свои взгляды Онеггер раскрыл не только в музыкальном творчестве, но и в литературных трудах: его перу принадлежат три публицистически заостренные книги, одна из которых — «Я — композитор» (переведенная в 1963 г. на русский язык) познакомила нас с Онеггером — талантливым критиком, оригинальным мыслителем.

Имя Артура Онеггера стало известным у нас в 20-е годы, когда на весь мир прогремела его симфоническая пьеса «Пасифик 231». Он был тогда членом содружества «Шести». В нашей печати появились восторженные, апологетические отзывы критиков АСМа о «Шестерке». Правильно отмечая все положительное в творчестве молодых французских композиторов, рецензенты не видели уязвимых его сторон.

В 40—50-е годы произведения Онеггера перестали исполнять, огульно причислив его творчество к явлениям упадочного искусства. Высказывалась отрицательная оценка всей деятельности «Шестерки», зачеркивающая ее прогрессивные черты. На имени Онеггера сохранялся отпечаток сенсационности, связанный с давней шумихой вокруг «Шестерки» (давно уже распавшейся), вокруг «Пасифика».

Между тем период «Пасифика» оказался давно преодоленным. Онеггер прошел большой, слож-

ный путь, отмеченный поисками и значительными достижениями. И когда в конце 50-х годов на советских эстрадах зазвучали поздние произведения Онеггера,¹ он предстал перед нами как выдающийся прогрессивный художник современности, обладающий самобытным интересным почерком.

Во Франции и Швейцарии существует обширная литература об Онеггере. Помимо журнальных статей и рецензий написан целый ряд монографий, из которых выделяются книги Ж. Брюира, М. Деланнуа, М. Ландовского, В. Тапполе и др. В них подробно освещен жизненный и творческий путь, аннотированы сочинения композитора.

Некоторые работы представляют значительный интерес и для советского читателя. Все же и они не могут до конца удовлетворить нас в силу эмпиризма, констатационно-описательного метода анализа, одностороннего апологетического отношения к Онеггеру. Появившиеся на русском языке отдельные статьи, главы о нем из книг, посвященных французской музыке,² не дают достаточно полной картины его творчества, хотя среди них есть работы, имеющие значительную ценность.

¹ Пятая симфония впервые была исполнена в 1959 г. (дирижер К. Зандерлинг), Третья — в 1961 г. (Е. Мравинский), Вторая — в 1963 г. (А. Кац) и т. д.

² Ю. Л. Крейн. Артур Онеггер. «Советская музыка», 1956, № 4; Р. Дюмениль. Современные французские композиторы группы «Шести». Ред. и вступ. статья М. Друскина. «Музыка», Л., 1964; Г. Шнеерсон. Французская музыка XX века. «Музыка», М., 1964 и др. (см. Краткую библиографию в конце книги).

Данная книга — первый опыт монографии об Онеггере в советском музыкознании. Свою главную задачу автор видел в ознакомлении читателя с основными этапами жизни и творчества композитора, крупнейшими его произведениями. Некоторые особенности музыкального стиля и эстетики Онеггера кратко охарактеризованы в заключительной главе. В рамках настоящей работы не мог быть охвачен весь комплекс сложнейших вопросов и проблем, связанных с анализом современного искусства, с эстетическими предпосылками творчества Онеггера, с его местом во французской и всей европейской музыке XX века. Эти проблемы, мало разработанные в советском музыкознании, ждут дальнейшего изучения.

Автор благодарит всех членов секции критики и музыкознания Ленинградского отделения Союза советских композиторов, и особо В. М. Богданова-Березовского, Ю. Я. Вайнкопа, М. С. Друскина и Г. А. Орлова, внимательно прочитавших рукопись и давших ценные советы.

Глава I ■ ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Онеггер родился 10 марта 1892 года в Гавре. Его родители — швейцарские подданные, уроженцы Цюриха: отец — Артур Онеггер — коммерсант, мать — Жюли Ульрих — происходила из семьи потомственных архитекторов. Биографы отмечают в Онеггере сочетание чисто французского воспитания с чертами швейцарского характера и протестантскими традициями, которые привили ему родители.

Детство будущего композитора прошло спокойно, без особых потрясений. Наиболее сильное впечатление первых лет жизни — море. «Я любил пароходы, паруса... Море оставило во мне очень глубокое впечатление, оно расширило мой детский кругозор. Наряду с морем моим

пристрастием были различные виды спорта — плавание, пешеходные прогулки, регби».¹

У мальчика рано проявилось музыкальное дарование. Мать его — пианистка-любительница — часто играла Бетховена; отец, обладавший хорошим голосом, увлекался оперой и иногда посещал с детьми гаврский театр. Любимым развлечением мальчика было дирижирование оркестром игрушечных инструментов, вырезанных из картона отцом.

Музыкой Артур начал заниматься самоучкой. Увлечение скрипкой определило будущее пристрастие композитора к этому инструменту.

Научившись читать ноты, юный скрипач с редкой усидчивостью играет одну за другой сонаты Бетховена. Познавая на примере бетховенских сонат особенности классической гармонии, Артур вскоре и сам пытается сочинять. Он пишет сонаты и трио для фортепиано и двух скрипок, которые исполняет с матерью и другом отца — скрипачом Жоржем Тоблером.

В Гавре почти не было музыкальных традиций. Гастроли приезжих артистов каждый раз становились подлинным событием в жизни маленького Онеггера. В 9 лет, посмотрев поставленные заезжей оперной труппой спектакли «Гугеноты» и «Фауст», восхищенный Артур загорелся мыслью самому сочинить оперу. Используя либретто Гюго (привлекшее ранее Даргомыжского), он пишет «Эсмеральду» — детское произведение, одна из песен которого является, однако, прооб-

¹ А. Нонеггер. Je suis compositeur. Paris, 1951, p. 104. (Здесь и далее — перевод наш. — Л. Р.)

разом мотива в «Царе Давиде». Для следующих опер внушительных размеров — «Филипп» и «Сигизмунд» — маленький автор сам составляет либретто. Не владея еще басовым ключом, он остроумно выходит из затруднения, написав партию баса в скрипичном ключе и пометив под строчкой: «Петь на две октавы ниже».

Музыкальные опыты Артура побудили отца нанять ему первых учителей: в 13 лет он начал заниматься гармонией с церковным органистом Робером-Шарлем Мартеном. Его учитель игры на скрипке — Сантрей.

Вот воспоминание современницы об одном из первых публичных выступлений Онеггера в Гавре: «Это был коренастый человечек с темной вьющейся шевелюрой, чей мощный лоб и черные глаза светились умом и волей. Однажды я отправилась в городскую ратушу, где он при участии местных музыкантов давал свой концерт. Онеггер не был виртуозом, но в нем было нечто сияющее и значительное. Создавалось впечатление, что перед вами молодое существо, обладающее гениальными способностями. Я сказала своим друзьям: уверена, что этот мальчик будет знаменит».¹

Сильнейшее впечатление на юношу произвели кантаты Баха, которыми дирижировал приехавший в Гавр Андре Капле. После страстного драматизма Бетховена он открывает в Бахе суровость, сдержанность, силу. Подражая ему, молодой композитор обращается к священному писанию

¹ J. Вгугг. Honegger et son œuvre. Paris, 1947, p. 22.

и создает «Ораторию Голгофы» в 7 частях. Вся семья и знакомые организовали исполнение этого произведения.

Продолжая свои занятия, он берет у торговца нотами партитуры Вагнера; так его первыми подлинными учителями оказались Бетховен, Бах, Вагнер.

С другой стороны, толчком к решению посвятить свою жизнь музыке были гастроли выдающихся артистов: Энеску, Сарасате, Пюньо, трио Корто — Тибо — Казальс, квартета Капе.

В 1910 году в Гавре впервые опубликованы три фортепианные пьесы Онеггера: «Скерцо», «Юмореска», *Adagio espressivo*. Наивные, мало самостоятельные, они свидетельствовали о неопытности восемнадцатилетнего автора.

С 1909 по 1911 год семья Онеггеров живет в Швейцарии. Пребывание в Цюрихе, городе высокой музыкальной культуры, оказывается плодотворным для Онеггера. Директор консерватории композитор Фридрих Эгар признает его творческие способности, рассеивает его последние сомнения и оказывает поддержку в споре с отцом, который предлагал сыну профессию продавца кофе. «Ты вступишь в наше дело,— уговаривал отец Артура,— тебе придется мало что делать: утром проведешь пару часов на бирже, после обеда будешь подписывать бумаги, а остальное время сможешь заниматься музыкой...». «Я,— рассказывает композитор,— сопротивлялся, потому что был молод, полон энтузиазма и смешных претензий. Я сказал себе: никогда ни Шуберт, ни Моцарт, ни Вагнер не приняли бы

подобного предложения. Продавать кофе и сочинять... — это что-то не вяжется!»¹

К чести родителей надо сказать, что они согласились содержать сына и дали ему возможность учиться сначала в Цюрихской, а затем в Парижской консерватории, куда Онеггер поступил в 1911 году в класс скрипки Люсьена Капе. Сначала, живя в Гавре, он ездил туда раз в неделю на занятия, а затем окончательно переехал в Париж. Как исполнитель-скрипач, Онеггер обнаружил скромные способности; впоследствии он решил всецело посвятить себя композиции.

Многое почерпнул он в классе контрапункта у Андре Жедальжа, крупного педагога, выросшего и М. Равеля, и Ф. Шмитта, и Ш. Кёклена. «Жедальж, — вспоминал Онеггер, — прививал нам в первую очередь любовь к преодолению трудностей: с ясностью, иногда жестокой, он отрицал всякие трюки — в таких случаях он советовал обратиться к Баху или Моцарту. О своем учителе, который открыл предо мной музыкальную технику, я думаю с волнением и признательностью».²

Композиции, оркестровке, дирижированию Онеггер учился у известных французских педагогов и композиторов — Шарля-Мари Видора и Венсана д'Энди. Директором консерватории в те годы был маститый Габриель Форе.

Провинциал Онеггер сразу окунулся в гущу художественной жизни Парижа. «Франции я обязан интеллектуальным расцветом и моей духовной и музыкальной утонченностью, —

¹ А. Онеггер. Je suis compositeur, p. 34.

² Цит. по кн.: J. Вгуг. Honegger et son œuvre, p. 26.

утверждал впоследствии Онеггер в книге «Я — композитор». — Я приехал во Францию в возрасте 19 лет, как бы пропитанный классической и романтической музыкой, подкованный Р. Штраусом и М. Рegerом, которых еще игнорировали в Париже. Взамен я нашел расцвет дебюссистов. Я был представлен д'Энди и Форе. У меня было достаточно много времени, чтобы постичь личность Форе, которого я долго считал салонным музыкантом. Но как только я преодолел этот период, я с радостью доверился Форе. Дебюсси и Форе в моей эстетике сыграли роль как бы противовеса по отношению к классикам и Вагнеру».¹

Большую роль в формировании вкусов Онеггера сыграл его соученик по консерватории Дариус Мийо. Он пробуждает в своем товарище интерес к произведениям Стравинского и Шёнберга, вводит его в музыкальные салоны, знакомит с творчеством виднейших современных поэтов — Жана Кокто, Поля Валери, Макса Жакоба, Поля Клоделя, Франсиса Жамма.

«Запишем влияния Стравинского и Шёнберга, но не забудем и воздействия моего соученика Д. Мийо, — продолжает свои воспоминания Онеггер. — Он работал, действовал и говорил уверенно; обладал даром изобретателя и смелостью, которая поражала застенчивого провинциала, открывал мне авторов, о существовании которых я и не подозревал: Маньяр, Северак... При всем том наша дружба оставляла нам полную независимость. Он стал ревностным поклонником Сати, я же ни-

¹ A. Honegger. Je suis compositeur, p. 107.

когда не кричал: «Долой Вагнера!».¹ (Подчеркнем эту важную черту облика Онеггера: навсегда сохранит он независимость и принципиальность своих убеждений!)

Первая мировая война прервала учебу Онеггера. Как швейцарский подданный, он выехал в Цюрих, там был мобилизован. Швейцария осталась нейтральной, и Онеггер не подвергся ужасам и лишениям, которые испытали побывавшие на фронте французские художники.

В течение двух лет он служил в пограничных войсках, а в 1916 году вернулся в Париж и возобновил занятия в консерватории.

В художественной жизни Парижа в связи с войной произошли большие изменения. О них надо сказать особо, так как общественная и художественная обстановка конца 10-х — начала 20-х годов оказала большое воздействие на формирование Онеггера-художника, многое определила в его творчестве.

Описываемый период явился переломным и одним из самых сложных во французском искусстве. Военные бедствия, бессмысленность гибели миллионов солдат вызвали среди части интеллигенции настроения уныния, разочарования, пессимизма. Это было «потерянное поколение», с надломленной психикой, утерьявшее старые иллюзии и не нашедшее новых идеалов. Однако у иных художников война вызвала противоположную реакцию, заставила их обрести идейную ясность и волю к борьбе за социальные преобразования. Некоторые из них вступили затем в коммунистическую

¹ А. Онеггер. Je suis compositeur, p. 107.

партию (П. Вайян-Кутюрье, Ф. Леже, П. Пикассо, А. Барбюс, Жан-Ришар Блок, Э. Сати, Л. Дюрей и др.). «Поднялась буря и все смела,— писал Вайян-Кутюрье,— разметала цветы и растения по всем концам света и швырнула нас из мира сновидений в самую гущу бурной, деятельной жизни...».¹

Передовые деятели литературы и искусства, такие как Р. Роллан, А. Франс, открыто становятся на антивоенные и антиимпериалистические позиции. Пробным камнем для художественной интеллигенции Франции стало также отношение к совершившейся в далекой России социалистической революции. Симпатии к Советской России высказывали участники группы «Кларте» (А. Барбюс, Ж.-Р. Блок, А. Франс и др.), Р. Роллан, некоторые художники (Леже, Пикассо) и композиторы (Сати).

Во французском искусстве военных и первых послевоенных лет взаимодействовали, боролись между собой, а нередко и мирно уживались самые разнообразные, порою противоречивые эстетические тенденции. Существовало много различных объединений, направлений, школ и кружков. Каждое из них присваивало себе новое название. Некоторые объединения, возникая под влиянием скоропреходящей моды, были кратковременными и случайными; другие оказали значительное воздействие на художественную жизнь. В их декларациях причудливо переплетались самые различные мотивы. Но при этой пестроте характерно,

¹ Цит. по кн.: Д. Затонский. Век XX. Заметки о литературной форме на Западе. Киев, 1961, стр. 13.

что едва ли не каждое новое течение, чтобы обратить на себя внимание, старалось противопоставить себя остальным. Оно начинало с манифеста, где отрицалось все предшествующее и утверждались совершенно новые эстетические принципы. Некоторые претворяли их в жизнь, и тогда нигилистическое отношение к традициям прошлого, попытки изобретения некоего в корне «нового, современного языка» приводили к самодовлеющему экспериментаторству, принимавшему формальный характер. Другие же оказались гораздо смелее на словах, чем на практике — их декларации расходились с творчеством, где они не порывали с традициями. Поэтому не следует безоговорочно принимать на веру все крикливые манифесты того времени. Нужно уметь отличать заложенные в них прогрессивные тенденции развития.¹

Не надо искать прямого и обязательного соответствия эстетических и общественных взглядов художника, хотя зависимость, конечно, существовала. Часто к одному и тому же художественному направлению примыкали деятели противоположной политической ориентации, и наоборот: участники одного лагеря придерживались различных взглядов в искусстве. Размежевание произошло позднее, в 30-е годы, под влиянием событий (угроза фашизма, рост Народного фронта): нужен был сильный внешний толчок, чтобы люди оказались перед необходимостью решительного

¹ Это убедительно показано в статье М. Друскина «Пути развития современной зарубежной музыки» (см. сб. «Вопросы современной музыки», Музгиз, Л., 1963).

выбора (подобно тому, как это было в России во время революции).

А до этого, особенно же сразу после первой мировой войны, в период временной экономической стабилизации, картина была пестрой и противоречивой. Это обстоятельство важно учитывать потому, что сплошь и рядом течения, антиреалистические по своей эстетической программе (сюрреализм, кубизм), привлекали художников, левых по своей политической ориентации. Они считали, что революционным взглядам должна соответствовать левизна художественных средств, отсюда — ломка существующих традиций и новые формы выражения. Наиболее красноречивые примеры — творчество Пикассо, Леже, Арагона.

Процессы, протекавшие в музыке, были в чем-то аналогичны процессам, характерным для других областей искусства. Среди музыкантов появились свои бунтари, стремившиеся к обновлению музыкального словаря; подвергались осмеянию эстетические идеалы предвоенных течений, отвергнутые в силу их несоответствия духу эпохи. И в то же время, как показало будущее, традиция большого национального искусства не прерывалась.

Подобно своим собратьям по литературе и другим видам искусства, музыканты жадно ловили и впитывали новые веяния эпохи. «В последние месяцы первой мировой войны,— вспоминает Луи Дюрей,— ростки жизни стали пробиваться среди развалин. Писатели, художники, музыканты сбросили оковы оцепенения. Артистический мир Парижа был охвачен стремлением к обновлению... Молодые музыканты, образовав так называемую

«Шестерку», сумели противостоять пессимистическим настроениям, порожденным войной».¹

Жажда обновления была вызвана не только общественными мотивами, но и художественными.

Одним из стимулов перехода французских музыкантов к новому «вооружению» послужило знакомство с творчеством Стравинского и молодого Прокофьева с их буйным волевым темпераментом, жесткостью и броскостью средств. Именно Стравинский оказался тем «законодателем мод», на которого ориентировались в своих поисках молодые композиторы.

Французы были подготовлены к ассимиляции русских влияний еще на предшествующем этапе развития французской музыки. Традиции кучкизма впитывали Дебюсси и Равель. В 10-е годы русский балет Дягилева показал «Жар-птицу», «Петрушку» и «Весну священную». «Революцию» во вкусах произвела «Весна»: «Как мы в нашей юности могли избежать влияния взорвавшейся, подобно атомной бомбе, «Весны священной», опрокинувшей в 1913 году всю нашу технику письма, весь наш стиль?!» — вспоминал впоследствии Онеггер в статье «Царь Игорь».²

В начале 20-х годов в Париже с успехом выступил и Прокофьев («Скифская сюита» в симфоническом концерте С. Кусевицкого и «Шут» у Дягилева). Хотя по возрасту Прокофьев мог

¹ Луи Дюрей. Музыка и музыканты Франции. «Советская музыка», 1955, № 8, стр. 128.

² См. кн.: Артур Онеггер. Я — композитор. Музгиз, Л., 1963, стр. 180 (указанная статья Онеггера и ряд других помещены в приложении к этой книге).

считаться скорее сотоварищем молодых французских музыкантов, его опыт и достижения в области новых средств к тому времени были значительно большими. «Невозможно сопротивляться такому соединению мастерства и свежести», — писала о «Скифской сюите» парижская критика.¹

Но, естественно, молодые французы искали своих кумиров прежде всего на ниве отечественной музыки.

Одним из первых глашатаев нового искусства явился Эрик Сати. Талантливый композитор самобытной индивидуальности, он оказал влияние на несколько поколений французских музыкантов. Его творчество как чуткий барометр показало резкие колебания «погоды» на протяжении нескольких десятилетий конца XIX — первой четверти XX века.² В начале своего пути он за 14 лет до Дебюсси применил ряд параллельных нонаккордов («Сарабанды», 1887), что стало впоследствии излюбленным средством импрессионистов. Разумеется, «открытие» новых средств выразительности еще не означает принятия какой-нибудь художественной системы: Сати была чужда самая сущность импрессионизма. После войны он одним из первых откликнулся на веяния урбанизма и конструктивизма в искусстве. Сати объявляет поход против импрессионизма, экспрессионизма, а заодно — против всех академических направлений. Он ополчается против

¹ Газета «L'Éclair» от 9 мая 1921 г. Цит. по кн.: И. Нестьев. Прокофьев. Музгиз, М., 1957, стр. 196.

² Подробное освещение творческого пути Э. Сати содержится в книге К. Розеншильда «Молодой Дебюсси и его современники» (Музгиз, М., 1963).

Франка и Форе, Дебюсси и поздних романтиков во главе с Вагнером. Протестуя против расплывчатости мелодики, изошренности гармонии, зыбкости фактуры импрессионистов, избытка хроматизмов и экзальтированного тонуса музыки экспрессионистов, он проповедует возвращение к простым четким формам, диатонике, требует ясности, силы и жесткости средств,— всего того, что получило определение «обнаженный стиль». Его лозунг — возрождение традиций Д. Скарлатти, Й. Гайдна, французских клавесинистов (Рамо, Куперена). Его идеал — античность с ее гуманизмом, чистотой форм, классической ясностью сюжетов и тем. Он погружается в изучение эллинской культуры. Так рождается его опера «Сократ» (1918), отмеченная поисками нового гуманистического идеала,— одно из первых произведений неоклассицизма.

С другой стороны, желая приблизить музыку к современности, Сати делает объектом творчества прозу, повседневные будни (подобно немецким композиторам Хиндемиту, Вайлю, современность он толкует как повседневность). В этом русле лежит его «меблировочная музыка», призванная сопутствовать посетителям художественной выставки во время их прогулки по залам и знакомства с экспозицией.

Бунт против буржуазного эстетства и романтического пафоса приводит Сати в некоторых произведениях к экстравагантным выходкам, рассчитанным на эпатажирующий эффект. Он дает из ряда вон выходящие названия фортепианным пьесам: «В форме груши», «Бюрократическая сонатина», «В лошадиной шкуре», «Сушеные эмбрионы» и др.

Сати как бы полемизирует с эпигонами Дебюсси, прибегая к методу пародии, гротеска, преувеличения. В партитуре балета «Парад» наряду с музыкальными инструментами автор применяет стук пишущей машинки, колеса ярмарочной лотереи, вой автомобильных сирен и шум авиамоторов... Критики, описывая «Парад», всегда акцентируют момент скандальной сенсационности, присущей этому произведению, задуманному как сатира на американский образ жизни. Однако тут было и другое: простые, четкие формы, ясная, хорошего вкуса мелодика, лишенная расплывчатости и красивостей, здоровый, бодрый дух, соответствующий настроениям времени,— все это не могло не привлечь молодых композиторов, видевших в «Параде» наряду с вызывающими дерзостями ценное рациональное зерно. Поэтому, если по замыслу Ж. Кокто балет должен был послужить своего рода манифестом кубистов (отсюда — кубистское оформление Пикассо), на деле он, как и «Сократ», явился примером для прогрессивно мыслящей молодежи.

Наряду с Сати в среде молодых музыкантов огромным влиянием пользовался Жан Кокто — талантливый поэт, прозаик, драматург, критик, театральный художник, деятель кино и балета. Одержимый идеей «переоценки ценностей», Кокто неоднократно менял направления, примыкал то к кубизму, то к дадаизму, сюрреализму и т. д. (В 30-х годах Кокто перешел в лагерь прогрессивных писателей.¹)

¹ См. об этом в сб. «О современной буржуазной эстетике», вып. II. «Искусство», М., 1965, стр. 38.

В своей программной книге — сборнике афоризмов «Петух и Арлекин» (1918) — он требует народности и простоты (понимаемой им скорее в плане примитивности), краткости и ясности взамен расплывчатости. «У поэта слишком много слов в словаре, у художника — красок на палитре, у музыканта — звуков. Экономии средств!» Как видим, лозунги Кокто относились и к смежным с поэзией искусствам — живописи и особенно музыке.

Прежде всего Кокто повел наступление на импрессионистов. «Довольно облаков, туманов и аквариумов, водяных нимф и ароматов ночи; нам нужна музыка земная, музыка повседневности!»

Он выдвигает требование национального искусства: «После «Пеллеаса» пришла «Весна священная», а ее должна сменить сильная, здоровая, свежая французская, отечественная музыка». Лаконизм, ясность — вместо расплывчатых длиннот. Мелодия, свободное движение линий и ритм — вместо гармонии; музыка джаза, Сати, Куперена — вместо Бетховена, Вагнера и Дебюсси.¹

Правда, декларируя принципы ясности, простоты и демократизма, на деле Кокто проповедовал анархический нигилизм, отрицание прежних достижений, которые предлагал заменить примитивом, музыкой мюзик-холла и джаза. Тем не менее лозунги Кокто объективно отражали ту потребность в молодом, здоровом искусстве, которая наполняла воздух Парижа.

¹ Между прочим Дебюсси ставилось в вину его увлечение Мусоргским, на «русской педали» которого «он играл». Все цитаты из книги Ж. Кокто «Петух и Арлекин» приведены по кн.: W. Tappolet. Arthur Honegger, S. 36—37.

Такова была атмосфера, в которую с головой окунулся Онеггер, вернувшись в Париж после демобилизации.



В послевоенное время музыкальная жизнь столицы бурно возрождается. Возникают концертные учреждения, пропагандирующие произведения молодых неизвестных авторов, как например, театр «Старой голубятни» («Vieux Colombier»), руководимый меценаткой и певицей Жанной Батори. По инициативе Независимого музыкально-драматического кружка (Le Cercle musical et dramatique indépendant — С. М. D. I.) открывается зал Edenkoven.

Среди композиторов, как и среди поэтов и живописцев, жила тяга к объединениям. Так, вполне закономерно было появление содружества, которое вошло в историю музыки под именем «Шестерки».

Артур Онеггер посещает собрания товарищей на квартире у Д. Мийо и у Ж. Батори. Здесь бывают композиторы Э. Сати, Ж. Орик, Ж. Тайефер, Ф. Пуленк, Ж. Ибер, поэты Б. Сандрар, М. Жакоб, художники Ж. Брак, П. Пикассо, критик Эмиль Вийермоз. Молодые люди прослушивают произведения друг друга, оценивают их, спорят. Стараются следовать заветам своих наставников; по остроумному замечанию М. Деланнуа, они имеют «папу римского» в лице Сати и «пророка» — в лице Кокто. Поначалу молодых музыкантов, группировавшихся вокруг Сати, называли «новой молодежью».

Являясь носителями нового направления, молодые композиторы избрали для своих концертов и новые площадки — театр «Старой голубятни» и зал Edenkoven, полностью игнорируя почтенное Национальное общество под руководством Сен-Санса. Они организовали «Концерты новой молодежи». К их услугам — превосходные исполнители: пианистки Марсель Мейер, Андре Ворабур (будущая жена Онеггера), скрипачка Элен Журдан-Моранж, певица Роза Арманди и другие.

Имена молодых композиторов стали привлекать внимание общественности. С 6 июня 1917 года концерт следует за концертом. Один из таких вечеров в январе 1920 года посетил композитор и критик Анри Колле. Исполнялись фортепианные пьесы Ф. Пуленка, Ж. Тайефер, Ж. Орика, Д. Мийо, Л. Дюрея и скрипичная соната А. Онеггера. На следующий день А. Колле поместил в еженедельнике «Комедия» статью «5 русских, 6 французов и Эрик Сати», символически объединяя молодых композиторов в «Шестерку» наподобие русской Могучей кучки. Статья имела большой резонанс. Разгорелась полемика: благо-разумно ли эту «зеленую» молодежь ставить в один ряд с Могучей кучкой?! Как бы то ни было, благодаря статье их имена сразу же стали широко известны.

А между тем состав авторов на этом концерте был произвольным: случайно отсутствовал Алексис Ролан-Манюэль, к тому же кружку принадлежал погибший в конце войны Пьер Меню (их обоих причислил к «Шестерке» А. Руссель в статье на страницах английского журнала «Честериан»). С другой стороны, Онеггер мог бы там

и не присутствовать. (Кстати, он был более близок с Жаком Ибером.) Молодых музыкантов связывала скорее личная дружба, чем общность взглядов;¹ все они были разными, и вскоре дороги их разошлись. Но, объединенные волею случая, воспользовавшись интересом общественности, на данном этапе они стали действовать сообща.

В основе творчества «Шестерки» лежали здоровые демократические черты. Композиторы стремились к искусству ясному, жизнеутверждающему, скорее огрубленному, чем излишне тонкому и изысканному. Б. Асафьев в произведениях «Шести» видел «волевою инициативу и ощущение живой конкретной действительности». По его мнению, «их музыка, прежде всего, подвижна, тяготеет к... лаконичности и суровости. Они хотят стоять ближе к улице и площади, чем к комнате, ближе к природе как источнику здоровых чувств, чем объекту любования и описания, ближе к предметности и вещности». А вот как характеризует Асафьев творчество Пуленка и Орика: «Ясность, здравость и живость мышления, задорный ритм, искренняя веселость и радость жизни, меткая наблюдательность, пластичность и мерность движений, чистота рисунка, сжатость и конкретность изложения — все это приятнейшие качества чисто французского творчества».²

Композиторам «Шести» были глубоко чужды мещанские вкусы среднего французского буржуа

¹ В этом одно из существенных различий между «Шестеркой» и Могучей кучкой.

² Игорь Глебов. Французская музыка и ее современные представители. Сб. «Шесть». «Academia». Л., 1926, стр. 33—36.

с его поверхностной сентиментальностью, любовью к аляповатой роскоши и вычурности. Эти вкусы они зло высмеяли в ряде своих сатирических произведений.

Однако в деятельности «Шестерки» было немало противоречивого. Социальный кругозор молодых композиторов был в те годы крайне узок, большие общественные проблемы их пока что не привлекали. Отсюда известная ограниченность идей и тематики их творчества. «Может быть,— писал Асафьев в 1924 году,— из среды «Шестерки» в конце концов выделится даровитая личность, которая сумеет найти путь от музыки парижских салонов и парижской улицы к недрам народной жизни, предполагая, что там еще не все убито поветрием рантье́ства. Тогда можно будет с достаточной справедливостью оценить исторически-социальную роль «Шестерки», а пока деятельность ее приходится принимать в чисто эстетическом плане намеренной реакции против чрезмерной утонченности импрессионизма...»¹

Романтическим идеям композиторы «Шести» нередко противопоставляли лозунги урбанизма с его стремлением отразить жизнь и дух большого капиталистического города, с его воспеванием силы и мощи индустриальной техники, изображением движения машин. В этом русле лежали, например, «Пасифик» и «Регби» Онеггера, «Каталог сельскохозяйственных машин» Мийо. Как уже говорилось, эти увлечения оказались недолговечными.

¹ «Новая музыка», I. Л., 1924, стр. 13.

Ратуя за свободу выражения, молодые люди, однако, понимали, что в области искусства «допустима лишь та свобода, которая оправдана талантом. Вымученная оригинальность уже не выражает личности».¹ И если в поисках композиторов «Шестерки» были элементы самодовлеющего новаторства, порывавшего с прошлым, в том числе — жизнеспособным и ценным, то в этом сказывалась скорее их нарочитая поза «ниспровергателей традиций», чем творческая сущность.

Крайности оказались временными, преходящими в биографии молодых композиторов. Созданные позже наиболее значительные произведения бывших членов «Шестерки» отличаются органическим сочетанием нового и почвенных французских традиций. Прав Луи Дюрей, когда дает «Шестерке» следующую оценку: «Теперь, по прошествии долгих лет, я вправе сказать, что в наших молодых дерзаниях все же было много хорошего. Конечно, подчас мы хватали через край, но виной этому была горячность, неумная энергия юности. И хотя пылкое стремление к новизне, присущее молодежи, порой побуждало нас прибегать к атонализму, к политональности, мы никогда не возводили это в систему. В подтверждение этих слов сошлюсь на ряд выдающихся произведений, выдержавших испытание временем. Лучшие традиции французского искусства нашли продолжение в ораториях Онеггера («Царь Да-

¹ Р. Дюмениль. Современные французские композиторы группы «Шести». «Музыка», Л., 1964, стр. 38.

вид», «Юдифь»), в операх Мийо («Христофор Колумб», «Боливар»)... в романах Франсиса Пуленка, столь близких народной песенности».¹



Поведение Онеггера в «Шестерке» (как, впрочем, и остальных ее членов) было независимым. Воспитанный на классике, прошедший сквозь искус заразных влияний Вагнера, Р. Штрауса, затем пораженный новизной и обаянием музыки Дебюсси, Равеля и, наконец, дисциплинированный школой Жедальжа, д'Энди, Форэ,— молодой Онеггер не мог без оглядки принять программу Кокто и Сати. Там, где дело касалось совместных выступлений, коллективного творчества,— он был с ними. Члены «Шестерки» издали фортепианные пьесы под заглавием «Альбом Шести» (на его обложке вместо фамилий красовалась сенсационная цифра 6), создали коллективный спектакль «Новобрачные на Эйфелевой башне» для труппы «Шведский балет».

Балет в эти годы привлекает к себе особое внимание французских деятелей искусства. Именно в этой области они находят богатую почву для экспериментирования. «Законодателем мод» в балете является Дягилев. Обратив внимание на нащумевшую «Шестерку», он заказывает Орику партитуры балетов «Докучные» («Facheux»)

¹ Л. Дюрей. Музыка и музыканты Франции. «Советская музыка», 1955, № 8, стр. 128—129. Более подробное освещение творческого пути членов «Шести» см. в кн.: Р. Дюмениль. Современные французские композиторы группы «Шести».

и «Матросы», Пуленку — «Душечки», Мийо — «Голубой экспресс». Но Онеггер здесь остается в стороне: он с Дягилевым не сотрудничает.

По примеру дягилевского балета в Париже начинает действовать шведская труппа, руководимая Рольфом де Марэ (балетмейстер — Жан Бёрлен). Ею и было показано в 1921 году представление по типу «Парада» — «Новобрачные на Эйфелевой башне» (сценарий Ж. Кокто, постановщики Ж. Кокто и Ж. Бёрлен).¹ Это произведение — своеобразное смешение модернизированной античной трагедии и современного ревю. Кокто сознательно стремился сблизить «серьезное» искусство с мюзик-холлом, считая, что «театр всегда развращен, кафе-концерты чисты» («Петух и Арлекин»).

На долю Онеггера выпал «Похоронный марш на смерть генерала, проглоченного львом», причудливая пародия на «серьезный», «академический» стиль.²

Шведский балет продолжал экспериментировать: Онеггеру заказали хореографическую симфонию «Скетинг-ринг» для «роликового» балета (бегуны на роликах исполняли его на катке). Она была задумана как музыкальная иллюстрация к аллегорической поэме Р. Канудо: круг, по которому вращались конькобежцы, должен был наводить на мысль о круговороте жизни,

¹ О содержании балета см. в кн.: Г. Шнейерсон. Французская музыка XX века, стр. 196.

² Ранее Онеггер участвовал еще в одной коллективной работе — балете Мийо и Кокто «Бык на крыше» (1920). Здесь Онеггер ограничился виртуозной импровизацией и каденцией для скрипки соло.

а музыка — передавать бесконечно ровное движение.¹

Еще одно обращение к балету — «Под водой» (1924), где звучание оркестра рисовало таинственную глубину моря.

Как видим, авторство Онеггера в балете носило кратковременный и случайный характер. Чуждый духу экспериментаторства, царившему в балете, композитор чувствовал себя не на месте в этом эклектичном соединении ревию и джаза с одной стороны, и иллюстрировании отвлеченных аллегорических понятий — с другой.

Самим собой Онеггер оставался совсем в иной области: в симфонической и камерной музыке. Ранние произведения — циклы романсов на стихи Г. Аполлинера и А. Фонтенá, симфонический Прелюд к драме Метерлинка «Аглавена и Селизетта», Первый струнный квартет, Первая скрипичная соната, Рапсодия для двух флейт, кларнета и рояля и др. — еще не вполне самостоятельны: они носят следы влияния классиков и поздних романтиков. Последнее отнюдь не случайно: в том, что Онеггер не чуждался вагнеризмов, был некоторый вызов «левым» тенденциям его товарищей. Онеггер уже тогда выделялся среди них вниманием к традициям, тяготением к серьезной тематике. Его музыку друзья шутя называли «гугенотской». Молодой композитор проявил себя как художник ищущий, но при этом чуждый резким, крайним взглядам.

¹ Декорации в кубистическом стиле выполнил Фернан Леже. Премьера состоялась 20 января 1922 г. в театре на Елисейских полях с Жаном Бёрленом в главной роли.

Он осуждал, например, позиции Мийо, который провозглашал: «Долой Вагнера! Долой Ра-веля!»

Онеггер не боялся высказать перед товарищами собственную точку зрения. Отвечая на вопрос журнала «Ревю мюзикаль» об отношении к Вагнеру, он утверждал, что «восхищается в вагнеровском творчестве глубокой традицией музыкального искусства, созданной Бахом и Бетховеном»; «исполнение опер Вагнера доставляет ему неизменное удовольствие», ибо «немецкий драматург выразил в монументальных концепциях самые заветные стремления своего века и тем самым внес необходимый вклад в современное ему искусство».¹

Чрезвычайно показательны для взглядов Онеггера того времени его программное заявление, сделанное на страницах журнала «Победа» 20 сентября 1920 года: «Я придаю большое значение музыкальной архитектонике, которую никогда не принесу в жертву ради принципов литературы или живописи. Я имею тенденцию, быть может, несколько преувеличенную, к поискам полифонического многообразия. Величайший пример для меня — И.-С. Бах. Я не ищу, как это делают некоторые музыканты-антиимпрессионисты, возврата к гармонической простоте. Напротив, я считаю, что мы должны использовать гармонический материал предшествующей школы, оказывая ему не меньшее предпочтение, чем линии и ритму. Хотелось бы, чтобы я мог пользоваться современными

¹ Цит. по кн.: Р. Дюмениль. Современные французские композиторы группы «Шести», стр. 42—43.

аккордовыми сочетаниями так же, как Бах — элементами тональной гармонии. . .»¹

А следующее высказывание Онеггера обнаруживает еще более резкое расхождение между ним и кругом Сати — Кокто — Дягилева: «Я не поклоняюсь ни ярмарке, ни мюзик-холлу, а напротив — симфонической и камерной музыке в самых серьезных и суровых ее проявлениях». И когда некоторые композиторы «Шестерки» написали статью, направленную против Равеля и Фл. Шмитта, Онеггер и Дюрей отказались ее подписать. Это послужило поводом к фактическому распаду группы.

К 1924 году, пожалуй, лишь Орик и Пуленк, сотрудничающие с Дягилевым, до конца сохраняют верность лозунгам «Шести». Большой Дюрей уезжает в Сан-Тропез. Мийо весь пыл переносит на «аркёйскую школу», группирующуюся вокруг Сати,² где бок о бок работают А. Соге, М. Жакоб, А. Клике-Плейель и Р. Дезормьер (последний, как дирижер, станет впоследствии ярким пропагандистом современной музыки). Сати возглавил эту новую группу уже после распада «Шестерки».

Другая группа образовалась вокруг Онеггера. В нее входили: М. Жобер, М. Деланнуа, Ж. Брийан, О. Лазарюс, А. Тансман, П. О. Ферру, а также талантливые исполнители, художники и поэты: Клер Круаза, Жан Батори, Фернан Оксе и др. Группа сформировалась к концу 20-х годов,

¹ Цит. по кн.: W. Tappolet. Arthur Honegger, S. 49.

² Название она получила от предместья Парижа Arcueil, где жил Сати.

когда Онеггер, автор ряда инструментальных и оперно-ораториальных произведений, пользовался уже заслуженным авторитетом. Особое уважение и почитание со стороны композиторской молодежи принес ему «Царь Давид». К Онеггеру идут за советом, его считают учителем.

Участники группы решили дать объединенными усилиями концерты. «Первый состоялся в маленьком бистро «Хамелеон» на Монпарнасе,— рассказывает М. Деланнуа.— Каждому из нас аплодировали приглашенные друзья. С этих пор только и было разговоров о новой «группе из Хамелеона». Музыкальная критика поторопилась каждому из нас приделать соответствующую этикетку... Но в действительности эта группа была такой же разношерстной, как «Шестерка»,— мы были соединены по воле судьбы, но случайно. Общим между нами было только доверие и восхищение, которое мы испытывали по отношению к нашему учителю Онеггеру».¹

Онеггер не стремился создать свою школу, но влияние его музыки, его стилистических приемов оказалось более ощутимым, чем влияние Сати в группе Аркёя. Так, Деланнуа признает, что его формирование прошло под знаком воздействия «Царя Давида».

Выйдя из юношеского объединения «Шести», Онеггер пошел собственным путем. Но на всю жизнь сохранились дружеские связи между бывшими членами группы. Годы, проведенные в содружестве, оказали влияние на последующее творчество Онеггера и его товарищей. Свообразие

¹ M. Delannoy. Honegger. Paris, 1953, p. 58.

личности Сати, обаяние Кокто, дружба с Мийо, встречи и споры молодых музыкантов — всё это наложило на Онеггера свой отпечаток, оставило след в том сложном явлении, которое мы называем стилем композитора.



С первых же шагов Онеггер проявил широту интересов, свойственную лишь большим художникам. Он пробовал себя в различных жанрах. На всю жизнь сохранилась удивительная черта таланта (и трудоспособности) Онеггера: умение работать сразу над несколькими сочинениями. Это затрудняет периодизацию его творчества: окончание одного «рубежного» произведения подчас совпадает с продолжением работы над другим. Вообще в творческом пути Онеггера не было таких резких поворотов, которые заставляли бы говорить о переломе, начале абсолютно нового этапа. И все же, сознавая приблизительность и условность намечаемых граней, можно разделить творческую биографию композитора на четыре периода.

Первый, ранний период (начало его определяется вступлением Онеггера на путь самостоятельного творчества — 1917 г.), завершается в 1924 году, когда был создан ораториальный вариант «Царя Давида» и композитор впервые осознал роль оперно-ораториального жанра как наиболее близкого его творческим устремлениям. И именно эта дата — начало второго периода, захватывающего вторую половину 20-х годов и отмеченного созданием ряда опер и ораторий.

1930 год приносит Первую симфонию, за которой следует оратория «Крики мира». Здесь проявляется более активный и непосредственный интерес Онеггера к общественно-политической жизни своего времени — черта, ставшая определяющей для всего его творчества 30-х годов. Так вырисовывается новый, третий период: 1930—1940.

События и настроения второй мировой войны и послевоенных лет вызвали к жизни ряд крупных произведений 1940—1955 годов. Меняется содержание творчества Онеггера, иным становится и круг жанров (в частности, роль ведущего жанра переходит от оратории к симфонии). Все это составляет последнее 15-летие выделить в самостоятельный, четвертый период.

В ранние годы Онеггер еще не писал ни симфоний, ни опер. Тем не менее, здесь есть значительные произведения, в которых обнаруживается серьезная творческая «заявка» будущего автора «Литургической симфонии» и «Жанны д'Арк на костре». Среди симфонических произведений выделяются поэмы «Песнь Нигамона» и особенно «Гораций-победитель»; особняком стоят три последующие пьесы («Песнь радости», Прелюд к «Буре» и «Пасифик»), о которых будет разговор ниже.

Обращают на себя внимание удельным весом и значительностью театральные работы раннего периода. Театр влечет композитора в силу возможности конкретизировать музыкальные образы, в силу наглядности и драматизма действия. Характерный факт: почти все из произведений, созданных для драматического театра («Пляска смерти», «Царь Давид», «Антигона»), были позд-

нее переработаны в самостоятельные оперные и ораториальные произведения; из интерлюдий к сценическому «Сказанию об играх мира» возникла симфоническая сюита, живущая на концертной эстраде и по сей день.

Симфоническая поэма «Гораций-победитель» также была задумана первоначально как музыка к балету-пантомиме.

Итоговым произведением этого периода явился «Царь Давид».

Недалеко от Лозанны, в швейцарской деревне Мезьер братья Рене и Жан Моракс (один из них драматург, другой — художник) основали театр «Жорá» (по названию гористой местности). Их идеалом был греческий театр, но античные традиции переплетались с традициями средневековых швейцарских представлений; здесь охотно ставили исторические и библейские драмы, мистерии и народные легенды. Сильной стороной этих спектаклей было музыкальное оформление. Швейцария славится высокоразвитой хоровой культурой. Театр «Жора» насчитывал сотню самодеятельных певцов, которым были доступны трудные хоровые партии. Среди постановок были такие значительные, как «Орфей» Глюка.

Для пьесы «Царь Давид» Рене Моракс искал композитора. Дирижер Э. Ансерме указал на Онеггера как на талантливого и уже известного во Франции автора театральной музыки. Стравинский, к которому обратились за советом, подтвердил, что выбор удачен. Онеггер с энтузиазмом приступил к работе, вдохновившись интересным для него сюжетом. Ему понравился театр, расположенный в простом сарае, театр, где в качестве

артистов привлекались не только профессионалы, но и студенты, и даже крестьяне. В распоряжении постановщиков «Давида» были телеги, запряженные лошадьми. Все предвещало живой характер представления без какого-либо оттенка академизма и штампа.

Композитор создал партитуру чрезвычайно легко, в течение двух месяцев. Спектакль оформляли три живописца — Жан Моракс, А. Сангрия, А. Гюгонне. Правда, постановка оказалась пестрой и эклектичной: в ее «декоративности перемешались черты Византии и Сиены с некоторым привкусом русского балета в стиле Фоли-Бержер».¹

Широкая публика по достоинству оценила это выдающееся произведение. Премьера 13 июня 1921 года вызвала невиданные овации. В швейцарской прессе появилась статья Робера Годе — первая большая статья об Онеггере. Критика констатировала: «Никогда музыкальное произведение с самого начала не пользовалось таким успехом, как это. Казалось, что защищая «Царя Давида», каждый защищает что-то свое».² «Родился новый великий музыкант», — единодушно утверждали газеты. «Нам открылось новое великое произведение», — сказал Ж. Орик, а Э. Вийермоз уточнил: «Произведение веры и мужества».

Единственный, кто не мог простить Онеггеру успеха «Давида», был Ж. Кокто. Верность традициям противоречила представлениям автора «Петуха и Арлекина» о новаторстве. Онеггер «при-

¹ J. Bruyg. Honegger et son œuvre, p. 67.

² M. Delannoy. Honegger, p. 83.

нимает участие в бесперспективном деле, обреченном на гибель»,— писал он.¹

Вот еще отрицательный отзыв некоего критика-злопыхателя: «В этом произведении не согласуются между собой ни ноты, ни инструменты, ни голоса с инструментами, ни музыка со словами».²

Критерий ценности своего произведения Онеггер находил в реакции на него широких масс слушателей, которым оно и было адресовано. «Сначала не поняли эту музыку,— признавался один из хористов,— но теперь с каждым разом ее любят все больше». Популярность «Давида» росла. Темы его распевали на улицах: «Я вспоминаю с волнением о плотниках из театра «Жора», которые однажды вечером, на дороге, пели «Аллилуйю» из «Царя Давида»,— говорил Онеггер много лет спустя.³ Это ли не лучшая награда художнику?!

Наиболее доходчивые, демократичные страницы «Царя Давида» явились предпосылкой создания композитором в 30-е годы массовых песен, музыки к спектаклям по образцу празднеств французской революции (особенности партитуры «Давида» наводили некоторых критиков на мысль, что этот спектакль задуман для исполнения на открытом воздухе).

На материале фрагментов к драматическому спектаклю Онеггер впоследствии сделал самостоя-

¹ Цит. по кн.: Н. Jourdan-Morhange. Mes amis musiciens. Paris, p. 90.

² Цит. по кн.: J. Вгуг. Honegger et son œuvre, p. 97.

³ Цит. по кн.: М. Деланноу. Honegger, p. 227.

тельное ораториальное произведение (затем оно исполнялось и как опера).

Для этих новых вариантов Онеггер существенно расширил оркестр; если раньше партитура ограничивалась духовыми и различными красочными инструментами (челеста, гармоний, гонг, тамтам), то сейчас присоединилась развитая струнная группа, арфы, туба, орган.¹

«Давид» открывает блистательный список опер и ораторий второй половины 20-х и 30-х годов: за ним следуют «Юдифь» (1925), «Антигона» (1927), «Амфион» (1929), «Крики мира» (1931), «Жанна на костре» (1935) и др.

«Юдифь» была написана по заказу Рене Моракса для театра «Жора»; как и «Царь Давид», она сначала предназначалась для драматического спектакля, но затем ее поставили как драматическую ораторию (Роттердам, 1926) и оперу (Монте-Карло, 1936).

Более трудная для исполнения, чем «Царь Давид», «Юдифь» в театре «Жора» сначала показалась «невозможной для исполнения, несмотря на способность дирижера П. Бёпля к чудесам».² Впоследствии ее прославила талантливая исполнительница заглавной роли Клер Круаза.

Опера «Антигона» была заказана Онеггеру дирекцией Оперá-комик, которая ожидала от композитора партитуры наподобие прославленного

¹ Как оратория «Царь Давид» впервые был исполнен на немецком языке 2 декабря 1923 г. в Винтертуре (Швейцария) под управлением Э. Вольтерса. Как драматическая оратория — на французском языке в Париже 14 марта 1924 г. (дирижер — Р. Сиоан).

² J. В г и у г. Honegger et son œuvre, p. 105.

«Царя Давида». Однако в этом произведении, созданном на материале музыки к пьесе Ж. Кокто (театр «Ателье», 1922), Онеггер поставил себе задачу выработать новый тип декламации. Необычный язык отпугнул дирекцию. Воспользовавшись тем, что оперой заинтересовался брюссельский театр «Де ла Моннэ», она отказалась от постановки. Таким образом, впервые «Антигона» увидела свет в Брюсселе (1927), затем — в немецком переводе — в Эссене (1931), и лишь через 17 лет — в Париже (Опера-комик, 1943).

Сочинение «Антигоны» протекало под знаком радостного личного события: 10 мая 1926 года Онеггер женился на Андре Ворабур. Пианистка и композитор, музыкант большой культуры, она будет его верным товарищем и единомышленником на протяжении всего дальнейшего пути. Ей и посвятил свою новую оперу Онеггер.



Конец 20-х годов связан с широкой артистической деятельностью Онеггера. Как и многие композиторы, он охотно пропагандировал свои сочинения. В юности он изредка концертировал как инструменталист (Онеггер хорошо владел рядом струнных инструментов), а в 20-е годы начал активную дирижерскую деятельность. Онеггер-дирижер обладал точным скупым жестом, ему была чужда театральная манера дирижеров-виртуозов, дирижирующих «на публику». Главным было для него добиться верной интерпретации произведения, чтобы донести его содержание до аудитории.

С 1924 года Онеггер по приглашению ряда концертных организаций начал дирижерскую деятельность за границей — сначала в Европе, потом в Америке. Он выступал в Риме, Вене, Лондоне, Кельне, Чикаго, Бостоне, Брюсселе. В 1928 году, объездив множество стран мира, он приехал в Советский Союз и дал три концерта в Ленинграде (два камерных и один симфонический). Программы камерных вечеров были составлены преимущественно из ранних произведений Онеггера: это романсы, фортепианные пьесы, две скрипичные сонаты, рапсодия для двух флейт, кларнета и роля. Андре Ворабур (неизменная спутница Онеггера в поездках) выступила не только как солистка, но и в ансамбле с ленинградскими артистами, в частности с певицей Л. Вырлан и скрипачом В. Шером. Наибольшее впечатление произвела сюита для двух фортепиано — «яркое и сильное произведение, прозвучавшее свежо и бодро»¹ в исполнении автора и его жены. Утверждение критика Н. Малкова о хороших пианистических качествах Онеггера разрушает установившееся мнение о композиторе, который, хорошо владея струнными инструментами, будто бы не играл на роле.

Особенный интерес советских слушателей вызвал симфонический концерт («Песнь Нигамона», «Гораций-победитель», «Летняя пастораль», ноктюрн из оперы «Юдифь», «Пасифик 231» и фортепианное концертно). Солисткой выступила А. Ворабур, дирижером — автор. К этому времени

¹ «Жизнь искусства», 1928, № 13, стр. 14 (статья Н. Малкова).

ленинградцы уже хорошо знали имя Онеггера: дирижер Н. Малько неоднократно исполнял «Пассифик», а в октябре 1927 года М. Климов поставил в Капелле «Царя Давида», вызвавшего исключительно благоприятные отзывы в прессе.¹

В Советском Союзе исполнялись, начиная с 1923—1924 годов, и некоторые камерно-инструментальные произведения Онеггера. О французском композиторе писали Б. Асафьев (Игорь Глебов) и другие музыковеды. Асафьев на основании немногих известных ему в то время ранних произведений Онеггера пронизательно выделил его из «Шестерки» как наиболее глубокого и серьезного художника, талантливого симфониста. «Искусство Онеггера — эмоционально насыщенное и горделиво сдержанное — влечет к себе и заставляет прислушаться», — писал Асафьев еще в 1924 году.²

Будучи в Ленинграде, Онеггер познакомился с молодым Д. Шостаковичем и другими видными музыкантами города. Так были установлены творческие связи, которые, к сожалению, в 30-е годы прервались.



Во второй половине 20-х и первой половине 30-х годов Онеггер работал в различных жанрах. Помимо опер, где сосредоточилась главная сфера его интересов, он создал музыку к ряду спектаклей

¹ См., например, статьи: Н. Малков. «Царь Давид» («Жизнь искусства», 1927, № 40); Б. Валерьянов [В. Богданов-Березовский]. «Царь Давид» («Рабочий и театр», 1927, № 40).

² И. Глебов [Б. Асафьев]. Новая музыка, II. Л., 1924, стр. 16.

«гибридного», смешанного жанра оперы-балета. Здесь драма, обрядовое действо, пантомима соединялись с хореографией и музыкой. Часть из них возникла в результате сотрудничества Онеггера с известной актрисой и меценаткой Идой Рубинштейн, которая неоднократно заказывала композиторам музыку к спектаклям со своим участием. Так появились произведения Онеггера: «Императрица среди скал» («L'Impératrice aux Rochers», пьеса Сен-Жоржа де Буэлье, 1925), «Федра» (Г. д'Аннунцио, 1926), «Амфион» (П. Валери, 1929), «Семирамида» (П. Валери, 1933) и, наконец, «Жанна д'Арк на костре» (П. Клодель, 1935). «Амфион» и «Жанна на костре» — произведения непреходящей художественной ценности — нуждаются в специальном анализе. Речь о них пойдет в III главе. Теперь же мы кратко коснемся остальных произведений, так как и они не прошли бесследно в биографии композитора, сыграв роль некоей «лабораторной» работы параллельно главной, магистральной линии его пути.

Музыка во многих французских смешанных оперно-балетных спектаклях 20-х годов играла второстепенную роль. Здесь сказалось возрождение традиций театра эпохи Людовика XIV, со всеми атрибутами стиля барокко, его зрелищностью и пестротой. На первый план выступали великолепие и пышность постановки. Так, в «Императрице среди скал» (постановщик Александр Санин, художник Александр Бенуа) участвовали 200 статисток, разукрашенных золотом, драгоценными камнями и мехами, негр и обнаженная женщина; героиня появлялась на белом иноходце, священник — на осле, а император охотился с по-

родистыми собаками. Все это соответствовало вкусам буржуазной публики, но оттесняло музыку.

Тем не менее Онеггер (никогда не отказывавшийся от заказов из материальных соображений) сочинял выразительную и специфически сценичную музыку. Большинство спектаклей быстро сошло со сцены, музыка же продолжает существовать в виде оркестровых сюит. В «Императрице среди скал» выделяются пять сцен; в каждой из них запечатлен предельно выпуклый образ, вызывающий почти зрительные представления. Фанфарные звучания «Императорской охоты» противопоставлены нежным и тонким бликам арфы и челесты в «Снеге над Римом» (вспоминается картина ночного Нила в «Аиде»). Эти выдержанные *ostinato* создают звукопись скорее настроенная, чем природы. Романтические «томления» в «Садах» чередуются со стихийной динамикой симфонической картины «Буря» с одной стороны, и с первобытной силой и размахом варварской сцены «Оргии» (перекликающейся с плясками «Весны священной»).

Интересны произведения Онеггера по пьесам Габриеле д'Аннунцио и Поля Валери. При своих путаных и даже откровенно реакционных политических убеждениях д'Аннунцио страстно любил музыку. Автор «Мученичества святого Себастьяна», он сотрудничал в свое время с Дебюсси и гордился дружбой с великим французским композитором. «Вы, может быть, знаете,— писал он Онеггеру,— что я обладаю ушами самыми внимательными и влюбленными в то, что касается прекрасной музыки. Этому достоинству, редко встречающемуся среди писателей, я обязан глубокой

дружбе с Клодом. Подумайте только, с каким нетерпением я жду появления хоров к III акту «Федры» после удивительных хоров из «Царя Давида»...¹

Д'Аннунцио уподобил Федру героиням Еврипида, Расина и Шиллера. Язык д'Аннунцио несколько тяжел и выпретен, тексты либретто велеречивы. Многословию поэта Онеггер противопоставляет музыку лаконичную, временами с оттенком аскетизма и архаики. Многие номера, например 1 и 3 прелюдии или «Шествие плакальщиц», преисполнены необыкновенной скорби, предвосхищающей такие страницы отчаяния, как «Рыдания» в «Пляске мертвых». С другой стороны, гнев ревнивого Тезея воплощен пером автора суровых страниц «Горация-победителя» и «Песни Нигамона».

Оркестровая сюита, составленная из шести номеров, пережила спектакль, поставленный с пышностью и блеском в стиле барокко (оформление А. Бакста). Премьера состоялась 19 апреля 1926 года в театре «Костанци» в Риме; фашистская молодежь, возмущенная отсутствием автора — д'Аннунцио — освистала спектакль (а заодно и Онеггера, стоявшего за дирижерским пультом), не обратив внимания на музыку.

Поиски Онеггера в области музыки для театра продолжались. Принесла свои плоды встреча с поэтом Полем Валери.²

¹ Письмо от 23 марта 1926 г. Цит. по кн.: M. Delanpou. *Onegger*, p. 122.

² О Валери см. в «Истории французской литературы», т. IV (изд. АН СССР, М., 1963, стр. 120—137) и в сб. «О современной буржуазной эстетике» (стр. 26, 69).

Как и многие другие современные ему поэты, Валери работал также в области театра. В течение многих лет он вынашивал идею спектакля, включающего в себя пение, слово, мимику, игру.

В 20-е годы Валери прислал Онеггеру свою новую поэму «Амфион». Здесь он, по его собственным словам, «попытался согласовать слово с пением, оркестром, музыку — с танцами, а также декорацией». В результате возник «балет-мелодрама» (как определили авторы). Критика высоко оценила «Амфиона». «Никогда Онеггер так не следовал в своей музыке за поэтом,— писал Э. Вийермоз.— В этой музыке мало внешнего, но зато она выражает необычайно глубокие переживания». Другой критик, Анри Малерб, считал, что «эта партитура могла бы послужить для обновления всего балета». Но высшей похвалой композитору были слова самого Валери: «Я не вижу среди современных композиторов человека, который бы смог так понять и выполнить задачу, как это сделал Онеггер. И я думаю, что этот опыт принесет плоды в дальнейших работах».¹

Затронем здесь частично и произведения 30-х годов, продолжившие эту жанровую линию творчества Онеггера.

В «Семирамиде» (1933) сотрудничество Онеггера с Валери дало меньшие результаты. Как поэт, так и Ида Рубинштейн требовали, чтобы в главном по смыслу III акте музыка отступала на задний план, и в длинном монологе Семирамиды раскрывались бы в полной мере качества

¹ Цит. по кн.: J. В г и у г. Honegger et son œuvre, p. 136.

Иды как трагедийной актрисы. Между Онеггером и Валери возник конфликт, в котором победил поэт. Хотя из всех компонентов синтетического спектакля Онеггер на первое место ставил драму, подчиняя музыку слову, но в данном случае его уступка Валери повредила цельности спектакля: в первых двух актах музыка занимает главенствующую роль, что по сравнению с третьим нарушает пропорции. Впоследствии Валери предложил, чтобы «Семирамида» была превращена в оперу, но Онеггер не захотел к ней возвращаться, считая ее пройденным этапом.

Критики отмечали в «Семирамиде» мастерство оркестровки (звучание струнных и духовых уподоблялось тембрам органа). Во II акте, рисующем любовный экстаз Семирамиды, расцветает пышная тема струнных, приобретающая патетический оттенок. Вершиной партитуры явилась оркестровая интерлюдия к III акту — «Подъем на башню», где в ритмах похоронного марша скорбно звучат два мартено.¹

Несколько позже в содружестве с Лифарем созданы балеты «Икар» (1935) и «Песнь песней» (1938). Лифарь полагал, что композитор должен полностью подчиняться балетмейстеру, а танец должен сопровождаться оркестром особого состава; функция музыки — давать многообразные ритмы для танцевального рисунка. Так, в балете «Икар» музыкальное сопровождение ограничивалось лишь группой ударных инструментов: их бы-

¹ «Волны Мартено» — электромузыкальный инструмент, названный по имени изобретателя.

ло вполне достаточно для реализации формалистического замысла Лифаря.¹

Онеггера несказанно тяготила зависимость от балетмейстера. Тем не менее это не помешало ему создать на либретто Лифаря и Г. Буасси другой балет — «Песнь песней». В новой интересной партитуре «волны Мартено» заменяют струнные (сохранены только виолончели и контрабасы); введены саксофон, фортепиано, гонг и тамтам, придающие музыке оттенок экзотики и архаики.² Широко используются хор и солирующие голоса, что приносит черты ораториальности. Музыка этого балета-оратории содержит сценически выпуклые образы; развита система лейтмотивов, характеризующих основных героев (Суламифь, Пастуха, Соломона). Непрерывное симфоническое развитие основано на чередовании коротких номеров с развернутыми ораториальными сценами; особенно величественна финальная сцена (славление Суламифи, возвращающейся из царского дворца): своей широтой и размахом она напоминает «Аллилуйю» из «Царя Давида».

Музыкальное воплощение вполне убедило Лифаря; и драматургия и оркестрово-хоровые краски придавали танцу новую эмоциональную форму, оживляли схоластически отвлеченный замысел хореографа. «Я создал этот балет, намеренно

¹ Биографы Онеггера пишут, что он отказался от «Икара» и передал заказ композитору Шиферу. Авторство Онеггера раскрывает Лифарь. См. кн.: S. Lifar. *Ma vie*. Paris, 1965, p. 170.

² Ориентальному колориту партитуры соответствуют также три тибетских народных мотива, введенных в сцену во дворце Соломона.

не заботясь о музыке,—признавался он.— Я был свободен в сочинении и выражении моих психофизических эмоций. Только во время последней репетиции, когда балет был полностью разработан и я не мог уже ничего изменить, я обратился к партитуре. Радость моя была велика: балет стал совсем другим. Эмоциональная окраска музыки сообщала нашим движениям новую тональность, соответствующую их лаконичной танцевальной тональности».¹

Премьера «Песни песней» состоялась 2 февраля 1938 года в Гранд-опера, которая впервые принимала Онеггера в своих стенах. В роли Суламифи выступила Карина Ари, а в роли Пастуха — сам Лифарь. Интересен отзыв Д. Мийо: «Онеггер, безусловно, не мог сделать лучше, но я уверен, что если бы он имел возможность писать по своему вкусу, музыка была бы патетичнее и человечнее. Это тем более досадно, что великолепная синхронность музыки и танца отвергает предположение, что танец был разработан заранее».² И действительно, балет мог бы возвыситься до уровня лучших гуманистических произведений Онеггера, если бы композитор не ограничивал себя «оглядками» на графическую «танцевальную партитуру» Лифаря. Требования балетмейстеров 20—30-х годов постоянно шли вразрез с индивидуальными наклонностями композитора, тяготевшего к значительной, философ-

¹ Цит. по кн.: M. Delannoy. Honegger, p. 167.

² Цит. по кн.: J. Vuyl. Honegger et son œuvre, p. 174—175. Высказывание Мийо заставляет усомниться, действительно ли Лифарь — как он уверяет — сочинил танцы, не обращаясь к партитуре.

ски глубокой тематике и эмоционально насыщенным острыми средствами выражения. Именно поэтому Онеггер не создал ничего выдающегося в области балета.

Прежде чем перейти к центральным произведениям Онеггера, несколько слов о неожиданном его отступлении в сторону легкого жанра — оперетты. Впрочем, действительно ли неожиданном?.. Обращение Онеггера к такому демократичному жанру симптоматично: не случайно именно в этот период он охотно сочиняет и музыку к кинофильмам; несколько позже появляются его массовые песни.

«Приключения короля Позоля» (1930) — оперетта на либретто А. Вильметца (по мотивам романа Пьера Луиса) — один из самых репертуарных спектаклей французской оперетты. Онеггеру удалось на новом этапе продолжить традиции классической французской оперетты Оффенбаха, Лекока, Шабрие и Мессаже. Не делая уступки времени, композитор не воспользовался примером современной американской оперетты с танцами герлс, ревью, вставным балетом. Его «Приключения короля Позоля» — это веселый спектакль с песнями и развитыми ансамблями в духе национальных традиций. Комический эффект создает нарочитое шаржирование стиля серьезной оперы — пародия на оперную декламацию с ее нелепыми повторами и непонятными окончаниями слов: в септете семи королей участницы ансамбля никак не могут соединиться и перебивают одна другую; ария самого Позоля — забавная пародия на песню Маргариты о кубке Фульского короля. Лишь во время «американ-

ской» сцены переодевания короля вводится джаз. Моцартовская прозрачность партитуры в соединении с тонким юмором и изяществом чисто французской оперетты обеспечили онеггеровскому произведению необычайную популярность: только в 30-х годах оно прошло в театре более 400 раз.

«Красотка из Мудона» (1931) — «веселая игра» — была заказана Онеггеру Рене Мораксом для театра «Жора». Отсюда — «швейцарская», несколько романтическая окраска музыки, введение в партитуру народных песен из сборника песен Восточной Швейцарии.¹



В начале 30-х годов возникли произведения, принципиально новые по содержанию и частично — по жанровой направленности. Это — Первая симфония (1930) и оратория «Крики мира» (1931).

Симфония была написана по заказу руководителя Бостонского оркестра Сергея Кусевицкого. В 1930 году оркестр праздновал 50-летие, и к его юбилею были заказаны симфонические произведения. Стравинский представил Симфонию псалмов, Равель — оркестровку «Картинок с выставки», Хиндемит — «Концерт-музик» для струнного и духового оркестра («Бостонскую симфонию»), Руссель — Третью симфонию, Прокофьев — Четвертую и Онеггер — Первую.

Симфония обобщает достижения и опыт раннего симфонического творчества. Но не только этим измеряется ее значение на пути Онеггера;

¹ Позже, в соавторстве с Жаком Ибером, Онеггер создал еще одну оперетту — «Крошки Кардиналь» (1937).

здесь композитор впервые вводит темы песен французской революции («Карманьола», «Марсельеза»). Разумеется, такое явление не могло быть случайным. Оно знаменует новый поворот в мировоззрении художника: впервые он обращается к современной социальной проблематике.

Еще более симптоматично появление оратории «Крики мира». В ее основу легла одноименная поэма Рене Бизе, порожденная тенденциями популистской литературы. В одном из центральных ее эпизодов нарисована яркая картина демонстрации «революционных рабочих и солдат». Не во всем равноценная, оратория содержит замечательные музыкальные находки; в творчестве Онегера это одно из этапных произведений.

Премьера состоялась 3 марта 1931 года в Соллере (Романская Швейцария) под управлением Эриха Шильда. Премьера на немецком языке была в абонементном концерте Базельского камерного оркестра и хора 20 января 1932 года, под управлением Пауля Захера, большого друга Онегера и пропагандиста его музыки.



Появление этих двух произведений связано с некоторыми общими тенденциями во французской культуре 30-х годов.

Рубеж 20-х и 30-х годов совпал с окончанием относительного благополучия, устойчивости экономики стран Запада (годы «проспёрити»). Разразился промышленный кризис. По Франции прокатилась волна забастовок.

Вскоре в Германии пришел к власти фашизм. Это вдохновило французских фашистов, которые

в свою очередь в феврале 1934 года организовали в Париже путч. Однако французский народ не допустил у себя фашизма. В ответ на фашистские вылазки сплотились ряды коммунистов и социалистов. Так родился антифашистский Народный фронт, вокруг которого объединились все прогрессивные силы Франции. Особенно эффективной была его деятельность в годы франкистского мятежа в Испании. В то время как французское правительство проводило политику невмешательства и предательства, рабочие и передовая интеллигенция всячески помогали республиканцам (и прямо — участием в боях, и косвенно — оружием и деньгами). Руководимые Народным фронтом, рабочие выходили на демонстрации, пели «Интернационал», «Карманьолу», выражали свою солидарность с испанцами...

В эти годы передовые деятели французской культуры заняли четкую идейную позицию, безоговорочно примкнув к Народному фронту. В его ряды влились писатели, члены Ассоциации революционных писателей и художников Франции, среди которых были Р. Роллан, Л. Арагон, П. Вайян-Кутюрье, Ж.-Р. Блок, П. Пикассо, Ф. Леже, многие артисты театров и кино.

В свою очередь музыканты образовали в 1935 году Народную музыкальную федерацию (НМФ) во главе с А. Русселем. В нее вошли композиторы, музыковеды, исполнители. Активными деятелями федерации стали Ш. Кёклен, Ж. Ибер, А. Онеггер, Д. Мийо, Ж. Орик, А. Совплан, Л. Дюрей, Д. Лазарюс и другие. Федерация основала собственный журнал «L'art musical populaire»; его задачей была пропаганда идей народности и де-

мократизма в искусстве, повышение музыкальной культуры народа, отражение жизни НМФ. Специальные статьи посвящались музыкальной жизни в СССР, в республиканской Испании.

Если раньше музыканты (как и многие писатели и художники) проявляли демократизм лишь в своих сочинениях, не занимаясь общественной деятельностью, то в ответственный час, перед лицом надвигающейся фашистской опасности, они показали себя активными патриотами. Для многих художников вторая половина 30-х годов — период деятельности Народного фронта — стала решающей, переломной порой и в творчестве. Меняются направление их поисков, тематика, язык, привлекают внимание новые для них жанры. В письме, адресованном журналом «L'art musical populaire» «Советской музыке», сообщалось: «Стремление к народности (тенденция, которую мы проводим здесь) так же, как и у вас, побеждает...»¹

Пробуждается интерес к народной песне: композиторы собирают и обрабатывают песни разных провинций Франции, используют их в симфонических, хоровых и театральных произведениях, создают и оригинальные массовые песни. Так, Шарль Кёклен редактирует многочисленные сборники народных песен. Он же возглавляет организованный в 1935 году самостоятельный Народный парижский хор, для которого пишет ряд песен (среди них — «Свободу Тельману!»).

Хор а саррелла Дариуса Мийо «Рука, протянутая всем» (слова Шарля Вильдрака) исполняется

¹ «Советская музыка», 1938, № 7, стр. 90.

Народным хором на открытии Всемирного конгресса против расизма и антисемитизма.

Для рабочих самодеятельных хоров пишет массовые песни и Онеггер. Это — простая, ярко мелодичная «Юность» (на текст поэта-коммуниста П. Вайяна-Кутюрье), «Тревога» (о героизме испанских антифашистов; стихи Л. Муссиака) и ряд обработок народных французских песен для голоса с оркестром.

В мае 1938 года на фестивале музыкальной самодеятельности объединенный хор в 500 человек наряду с произведениями Бетховена и Ф. Давида исполнил песни Онеггера, «Интернационал», «Марсельезу», «Гимн Риго», обработку киргизской песни «Гульжен» и народную испанскую песню.

«Музыка должна переменить адресат — обратиться к массам», — пишет в эти годы Онеггер.¹ И когда Народный фронт организовал ряд представлений по типу массовых музыкальных празднеств эпохи французской революции, Онеггер с группой товарищей создает к ним музыку. Для спектакля «14 июля» (по пьесе Р. Роллана) он написал один из центральных эпизодов — марш «Взятие Бастилии». Сильные контрасты, драматизм, эффектное использование средств ритма и оркестровых тембров — все это выделяло марш как один из лучших номеров партитуры (он играет роль вступления к 3-й картине). Постановка состоялась в годовщину взятия Бастилии, 14 июля 1936 года в парижском театре «Альгамбра».² Социалистическая группировка Народного

¹ Цит. по кн.: М. Delannoy. Honegger, p. 163.

² Помимо Онеггера, в авторский коллектив вошли Ж. Орик, Ж. Ибер, Ш. Кёклен, Д. Мийо и Д. Лазарус.

фронта (известная под названием «Май 1936») организует для Международной выставки 1937 года коллективный спектакль «Свобода» (на стихи прогрессивного поэта Мориса Ростана). Для него Онеггер пишет прелюдию «На смерть Жореса». Премьера спектакля была осуществлена 1 мая 1937 года в театре на Елисейских полях. В пьесе Жана-Ришара Блока «Постройка города», поставленной на зимнем велодроме, перу Онеггера принадлежат песни «Эмигрант» и «Четверо», а в документальном фильме о профсоюзах — «Песня парней» на слова Р. Дено.

Для Международной выставки 1937 года архитектору Бодуэну было поручено организовать «праздник света» — грандиозное иллюминированное представление на открытом воздухе. Он задумал осуществить его в виде балета-феерии «Тысяча и одна ночь» и заказал Онеггеру музыку, исполнение которой предполагалось осуществить при помощи плавающих по Сене радиол, расположенных между Эйфелевой башней и мостом Альма. Проектора, установленные на берегу, осветили бы серп и молот и гитлеровскую свастику — аллегорическое изображение борьбы двух враждебных лагерей. . .

По замыслу архитектора музыка должна была дополнять световые эффекты, раскрывать смысл аллегии; программа включала также эффекты пиротехники со взрывами в Сене, 2000 фонтанов и т. д. Все это было трудно осуществимо. Музыка прозвучала впервые в концерте под управлением Густава Клоэза (1937).

Еще одна партитура Онеггера — «Белая птица улетела» (текст Саша Гитри, хореография Сергея

Лифаря) — была написана для авиационного праздника.

Участие Онеггера в оформлении народных празднеств — лучшее доказательство его гражданственных убеждений. О его демократических и антимилитаристских взглядах говорит и письмо, направленное им из Базеля в адрес Международной конференции защиты мира, демократии и свободы личности (май 1939 года).

«Я глубоко сожалею, — писал Онеггер, — что работа в Швейцарии, которая задержит меня на несколько недель, делает невозможным мое присутствие на Конференции... Поверьте, что я всем сердцем с теми, кто ведет упорную борьбу с фашизмом, кто твердо осознал опасность, в которой находятся сейчас культура и цивилизация. Фашизм не позволяет художнику свободно творить, бороться, искать новые пути, отдаваться порывам искреннего вдохновения. Будучи не в состоянии совсем вычеркнуть художника из общественной жизни, фашизм оставляет ему узкое поле деятельности, ограничивая его творчество принудительными рамками. Можно ли оставаться безразличными к этой угрозе?

У подлинных творцов достоинство художника не может сочетаться с фашистским рабством. Искусство может служить определенной идее, но художник должен полностью сохранить свою свободу.

Именно в соприкосновении с жизнью растет и крепнет искусство. Жизнь широка, пути, которые она открывает, — многообразны».¹

¹ Цит. по журналу «Советская музыка», 1939, № 7, стр. 97.

Обращает на себя внимание не только резко антифашистская направленность письма, но и глубокое, близкое нам понимание Онеггером отношения искусства к действительности, места и роли художника в обществе.

Под знаком солидарности композитора с Народным фронтом проходит и все его творчество второй половины 30-х годов.

Опыт, который Онеггер накопил в области демократического театра, подготовил центральное произведение середины 30-х годов — «Жанну д'Арк на костре». «Царь Давид» и «Юдифь», многочисленные опыты сценической музыки, Первая симфония, оперетты, опера «Антигона», оратория «Крики мира» — все это были ступеньки, ведущие к «Жанне». Ее мог написать лишь художник-демократ, преисполненный патриотических чувств и любви к своему народу.

«Я попытался создать обширную народную фреску, ничего больше,— сказал Онеггер. — ...Музыка должна воспитывать публику и должна быть адресована к массам. В результате этого она должна изменить свой характер, стать прямой, простой, широкомасштабной: народу наплевать на технические ухищрения. Все это я постарался реализовать в «Жанне». Я попытался в этом произведении быть доступным массам и в то же время интересным для музыканта».¹

Интересный факт: в кругах деятелей Народной музыкальной федерации «Жанну» отождествляли с пьесами, написанными по типу спектаклей

¹ Цит. по кн.: J. Вгуг. Honegger et son œuvre, p.182.

французских революционных празднеств. В мартовском номере журнала Федерации за 1939 год напечатана статья, характеризующая творчество Онеггера такими словами: «Онеггер хочет быть понятным и близким народу, и это стремление определяет мелодическую простоту и конструктивную ясность лучших его сочинений. Им написана драматическая оратория «Жанна д'Арк на костре» для исполнения на открытом воздухе».¹

Премьера была осуществлена через три года по окончании сочинения 12 мая 1938 года Базельским камерным оркестром и хором под управлением Пауля Захера; роль Жанны исполняла Ида Рубинштейн. Оратория была дана в концертном исполнении; тем не менее она получила живой и глубокий отклик. Критика подчеркивала могучее разнообразие палитры Онеггера. Алоиз Моозер говорил об «обширной фреске, в которой каждое последующее панно предстает как отдельное произведение и вместе с тем глубоко связано со всем целым». Он заострял внимание на этом необыкновенном «разнообразии в единстве», которое составляет одно из главных условий подлинно народного спектакля.²

Идеальное воплощение произведение находит в городе, прославленном Жанной,— Орлеане (6 мая 1939 года, дирижер Луи Форестье), в театре, построенном на развалинах старинной церкви; 13 июня 1939 года состоялся спектакль

¹ Цит. по статье: Г. Шнеерсон. Музыкальная жизнь за рубежом. «Советская музыка», 1939, № 5, стр. 106.

² Цит. по кн.: M. Delannoüy. Honegger, p. 176.

во дворце Шайо в Париже (дирижер Ш. Мюнш, декорации А. Бенуа). Публика повсюду награждает автора овациями, критика единодушно признает произведение шедевром. Флоран Шмитт назвал год 1939 — годом «Жанны на костре», а критик Андре Керуа провозгласил: «Это дата в истории французской музыки».¹

Особое значение произведение приобрело в годы фашистской оккупации. Его исполнения были актом манифестации французских патриотов против засилья фашистов; каждая постановка стоила почти героических усилий. В этих условиях молодой дирижер Убер д'Ориоль решил исполнить «Жанну» в виде средневековой мистерии поочередно в разных городах. Почти 30 городов южной (неоккупированной) зоны предоставили свои площадки для патриотического представления.

25 июня 1942 года во время празднования «недели Онеггера» «Жанна» вновь прозвучала в Париже во дворце Шайо, забитом до отказа, в прекрасном исполнении артистов Жана-Луи Барро, Жюльена Берто, Жана Гарве, Мари-Элен д'Асте (Жанна), хора и оркестра под управлением Шарля Мюнша.

После войны произведение стало повсеместно известным; его поставил театр Ля Скаля, а в Париже — Гранд-опера; записали лучшие оркестры мира (в том числе Филадельфийский во главе с Орманди). «Жанна» сохраняет свое значение и по сей день. Ее постановка явилась

¹ Цит. по кн.: J. Bruyg. Honegger et son œuvre, p. 187—188.

центральным событием международного фестиваля «Пражская весна» (1964). В статье «Оправданные надежды» А. Золотов писал: «Впечатление от этого произведения трудно передать. Когда отзвучал последний хор, все молчали, потрясенные. Никто не аплодировал. . . Это не был концерт. Это был кусок жизни, правдивый, сильный, заставивший страдать, думать».¹



Онеггер, закончив «Жанну», пишет в сотрудничестве с Ж. Ибером оперу «Орленок» по драме Эдмона Ростана (1936). Предложение воплотить в музыке классическое произведение французской литературы соблазняло его уже много лет, но раньше он чувствовал себя неподготовленным для этого. Теперь, когда композитор, обращаясь к широким массам, стал писать проще, он сумел вместе с другом создать героическое полотно. Он выбрал наиболее драматичные центральные II, III и IV акты, оставив Иберу экспозиционный I и финал. Онеггер широко использовал песни эпохи революции 1789 года, в том числе «Марсельезу», «Походную песню» («Chant du Départ» Мегюля), а также консульские марши.

Наиболее сильное впечатление производили картины, подобные величественным батальным полотнам: битва под Ваграмом и финал IV действия, где запеваемая хором «Походная песня» переплетается с «Марсельезой» в оркестре.

«Орленок» прошел с громадным успехом в Монте-Карло (10 мая 1937) и в Парижской опере

¹ «Известия» от 27 мая 1964 г.

(1 сентября 1937). Пресса отмечала, что подобного успеха в Гранд-опера не наблюдалось со времен «Кавалера роз» Р. Штрауса. Публика приветствовала новое передовое произведение своих соотечественников.

В 1938 году Онеггер написал ораторию «Пляска мертвых» (текст Клоделя), а затем триптих «Три поэмы Клоделя».

Последнее из крупных оперно-ораториальных произведений 30-х годов—драматическая легенда «Николя из Флю»—была заказана Онеггеру для празднования 600-летия Швейцарской конфедерации. Сочинение должны были исполнять на праздничном фестивале в Невшателе в сентябре 1939 года. Этому помешала война: в Швейцарии была объявлена мобилизация.¹

В «Пляске мертвых» впервые «улавливаются» грозные отзвуки надвигающейся войны. В грандиозном представлении «Николя из Флю» звучит страстная проповедь мира. Новые мотивы в творчестве Онеггера были очень актуальны. В 1939 году, после того, как гитлеровцы напали на Польшу, Франция вступила в войну. Некоторое время продолжалась «странная война», без развития военных действий. Наконец весной 1940 года немцы вторглись во Францию и оккупировали ее большую часть. Страна превратилась в гигантский концлагерь. Вскоре образовались партизанские отряды. Одни уходили в маки,

¹ В концертном исполнении «Николя из Флю» прозвучал в октябре 1940 г. в Золотурне, театральная премьера состоялась на фестивале в Невшателе в мае 1941 г. (на городской площади).

другие — франтиреры — днем работали, ночью партизанили. Но и та часть интеллигенции, которая оставалась на местах, большей частью помогала движению Сопротивления — прямо или косвенно.

Вторая мировая война тяжело отразилась на Онеггере, как и на других патриотически настроенных художниках. Композитор трагически переживал военный разгром Франции. Погибли на фронте талантливые композиторы Морис Жобер и Жан Ален, попал в немецкий концентрационный лагерь Оливье Мессиаан. Мийо удалось бежать в Америку. В Париже остались Орик, Пуленк, туда возвратились не сумевшие перебраться за границу Деланнуа, а зимой и Онеггер (эвакуировавшийся в начале войны на юго-запад).¹

Мрачная и напряженная обстановка оккупационного режима, подавление всяких проявлений духовной свободы, строгий контроль цензуры над театральной и концертной жизнью — все это не сломало воли музыкантов-патриотов. Они создают произведения, проникнутые духом борьбы и верой в победу. Орик пишет на стихи Арагона и Элюара «Четыре песни страдающей Франции», Пуленк и Дюрей — песни и кантаты на стихи поэтов-коммунистов Вайян-Кутюрье, Элюара, Арагона, Муссинака. Свою «Искупительную симфонию» (1943) Соге посвящает «невинным жертвам войны и нацистской оккупации». Онеггер создает Вторую симфонию с ее знаменитой «Победной песней» в финале (1941) и «Песнь освобождения»

¹ Часть войны Онеггер как швейцарский подданный провел в Швейцарии.

на слова Б. Циммера для баритона, хора и оркестра (1942).¹

Большинство этих произведений прозвучало уже после Освобождения, но и в период оккупации часть из них удалось исполнить в «зашифрованном» виде. Приходилось скрывать имена композиторов и названия пьес, так как фашистская цензура запретила произведения Ибера (бывшего в опале у правительства Виши), эмигранта Мийо, А. Маньяра (погибшего смертью храбрых во время первой мировой войны) и других.

Оставшиеся в Париже музыканты организуют Ассоциацию современной музыки (L'A. M. C.), пытающуюся наладить концерты из произведений французской музыки (в нее входили Р. Бернар, М. Деланнуа, А. Лион и др.). Позже возникла более жизнеспособная, активная и массовая организация «Музыкальная молодежь Франции», которой удастся распространять произведения композиторов-патриотов: транслировать их (в «зашифрованном» виде) по радио, печатать в подпольных мастерских пластинки с записью запрещенных произведений.

Исполнение некоторых произведений сопровождалось патриотическими манифестациями. 26 января и 2 февраля 1941 года под управлением Ш. Мюнша в консерватории прозвучала оратория «Пляска мертвых», воспринятая как вызов оккупантам. По воспоминаниям Деланнуа, «огромная толпа энтузиастов стремилась в зал старой

¹ Премьера состоялась в первые же месяцы после Освобождения, 22 ноября 1944 г. в Парижской консерватории под управлением Ш. Мюнша.

консерватории. На какой-то момент жизнь снова приобретала значение, которое она чуть было не утратила...»¹

Важной областью творчества Онеггера в военные годы становится новый жанр — радиоопера (или радиооператория). Этот жанр по существу продолжает традиции представлений на открытом воздухе, которые композитор создавал в 30-х годах, будучи членом Народной музыкальной федерации. Понимая, какие богатейшие возможности таит в себе радио, композитор в условиях войны обращается к широчайшим массам публики, охотно откликаясь на предложения деятелей Сопротивления.

Еще в начале 1940 года Онеггер создал оперу-операторию для радио «Христофор Колумб» (текст В. Аге). Это было в период «странной войны». 16 апреля 1940 года радио Лозанны передало новую постановку. В то время как из главного штаба фюрера в эфир доносились истерические приказы, 13 французских радиостанций транслировали из Швейцарии спектакль своего соотечественника. Это была грандиозная манифестация французских патриотов против нацистов. По мысли авторов, «Колумб» был символическим призывом к США поддержать Францию в этот тяжелый час.²

Интересен замысел радиоспектакля «Биения мира» (по В. Аге), заказанного «Международным союзом помощи детям». Содержание его символично. Наподобие «Синей птицы», действие на-

¹ M. Delannoy. Honegger, p. 190.

² См. кн.: J. В г у г. Honegger et son œuvre, p. 201.

чиналось в стране детей, которые должны были родиться... Между рождением и смертью существует лишь один шаг, одно биение артерии. К умирающему человеку подходит ребенок, немой от ужасов войны, и, напоминая весь его путь, ведет от могилы к колыбели через царство детей, задушенных или сожженных мучеников, которых эсесовцы живыми бросали в крематории... Встреченные ими чудовища олицетворяют гитлеровцев. Младенцем, ведущим по жизни, оказывается Христос, однако композитор, преодолевая мистическое содержание текста, призывает своим произведением к борьбе с фашизмом.¹

Так в годы войны Онеггер показывает себя художником-патриотом, деятельность и искусство которого внесли существенный вклад в дело Сопrotивления.

В годы войны написан также балет «Призыв гор» («L'Appel de la Montagne», 1943), где Онеггер обращается к швейцарской природе: рисует «деревенские праздники, танцы крестьян — шумные и нежные, яркие швейцарские вальсы, традиционные народные игры».²

В марте 1942 года музыкальный Париж, несмотря на ограничения цензуры, «неделей Онеггера» отметил 50-летие композитора. В Швейцарии этот юбилей торжественно праздновался в течение месяца. Журнал «Музыкальная информация» выпустил специальный номер. После

¹ Радиоспектакль был исполнен накануне высадки десанта союзников в Нормандии (18 мая 1944 г., радио Лозанны, дирижер Э. Ансерме).

² M. De la n n o y. Honegger, p. 168.

17-летнего перерыва парижский театр Гранд-опера подготовил к постановке «Антигону», которая теперь, в условиях оккупации, прозвучала как передовое, боевое произведение, привлекающее симпатии широкой публики.

Наиболее ярким произведением военных лет была Вторая симфония (1941).

Пауль Захер, руководитель Базельского камерного оркестра, еще в 1936 году заказал Онеггеру симфонию для 10-летнего юбилея своего коллектива. Но симфония (для струнных), навеянная уже новыми историческими событиями, оформилась лишь в 1941 году. Впервые она была исполнена Захером 18 мая 1942 года в Цюрихе. Подобно тому, как когда-то во время исполнения Пятой симфонии Бетховена старый наполеоновский солдат воскликнул: «Это император!» — теперь, при заключительных звуках трубы, по залу прошло движение и слушатели взволнованно зашептали: «Победа!»¹

В эти годы, помимо творчества, Онеггер развивает журналистскую деятельность: печатает ряд статей в журналах «Комедия» и «XX век». Впоследствии эти статьи были объединены в сборник «Закливание рутинеров».² В них звучит страстная пропаганда современной отечественной музыки. Онеггер привлекает внимание к произведениям Дебюсси («„Море“ и „Мученичество св. Себастьяна“ — шедевры, в которых полностью утверждается его личность»), вновь «открывает» А. Русселя («На следующей неделе вы скажете:

¹ См. кн.: J. Bruyg. Honegger et son œuvre, p. 221.

² А. Honegger. Incantation aux Fossiles. Lausanne, 1948.

этот старина Онеггер был прав, когда говорил, что Руссель — „мощный тип“!), Ш. Кёклена, М. Эмманюэля и других композиторов — деятелей Народной музыкальной федерации. В условиях оккупации такие выступления были смелым проявлением патриотизма.



С Освобождением пришло подлинное возрождение культурной жизни Франции. В полную силу заработали концертные и театральные организации, издательства и фирмы грамофонных пластинок. Гранд-опера возобновила и приняла к постановке недавно запрещенные произведения французских авторов. В столицу возвратились видные деятели искусства, вынужденные покинуть ее во время оккупации.

Онеггер продолжает свою публицистическую деятельность. Теперь можно было открыто выражать мысли. Отвечая на вопрос редакции журнала «Лабиринт» — «Какие задачи стоят перед французской музыкой после Освобождения?» — Онеггер ответил: «Задача французской музыки перед войной, во время оккупации и после Освобождения остается одинаковой: свободное и жизненное искусство. Ни на одно мгновение французские композиторы себя не унижали и не компрометировали; занимаясь проблемами искусства, они никогда не подчинялись политическим директивам»¹ (имеется в виду политика вишистского правительства).

¹ Статья Онеггера «Музыка и Освобождение» напечатана в журнале «Лабиринт» (Женева, 15 февраля 1945 г.).

В своей статье Онеггер говорил об искусстве передовом, демократическом, насыщенном большим содержанием. Приветствуя возобновление в репертуаре «запрещенных» произведений Д. Мийо, П. Дюка, С. Прокофьева и появление таких новинок, как Симфония Эльзы Баррен (молодого композитора, участника движения Сопротивления), Онеггер рекомендовал концертным организациям более активно исполнять сочинения молодых, еще не признанных авторов. Свой авторитет, всю силу своего имени маститый композитор использовал для их пропаганды. В то же время Онеггера одолевали тревожные мысли о судьбе одаренного художника в буржуазном обществе. Находясь в зените славы, полный творческих сил, избалованный вниманием издателей и первоклассных исполнителей и успехом у публики, Онеггер все больше поддавался пессимистическим настроениям, непонятным для окружающих его почитателей.

После Освобождения среди некоторой части французской интеллигенции настроения пессимизма, порожденные трагическим безвременьем оккупации, даже усилились. Становятся модными апокалиптические предсказания атомной войны и «конца мира», проповедь религиозного мистицизма и бегства от реальной действительности. Пессимизм Онеггера не имел ничего общего с этими настроениями. Конечно, кровавая трагедия войны, унесшая жизнь многих миллионов людей, оставила неизгладимый след в психике композитора, да и атмосфера развернувшейся затем «холодной войны» возбуждала его опасения. Но главное, что тревожило его,— это

угроза, нависшая над культурой в буржуазных странах.

И в статьях, собранных в сборнике «Закливание рутинеров», и в книге «Я — композитор», опубликованной в 1951 году, в центре внимания стоит проблема профессии композитора, его места в буржуазном обществе. С гневом обрушивается он на политиканов из правительства. В своем обращении «К „Музыкальной молодежи“» Онеггер с болью пишет: «Я — старый пессимист. Я думаю, что всей нашей культуре — всем искусствам, и прежде всего музыке — суждено вскоре исчезнуть. Этим мы обязаны добрым усилиям тех, кто видит свою миссию в «руководстве народом»... Часть бюджета, предназначенная для литературы, изобразительного искусства и музыки, становится день ото дня меньше. Один сенатор по случаю запроса в парламенте представил доказательства. Эта часть в 1932 году составляла 2%, что уже не блестяще. В 1936 году она упала до 1%, а сегодня — в 1951 — достигла 0,09%. Это было бы смешно, если бы не было так грустно...»¹

Мысли о «гибели цивилизации», «гибели культуры» сквозят и в его книге «Я — композитор» и в докладе «Музыкант в современном обществе» на Международной конференции артистов в Венеции (1952).²

Основной тезис Онеггера: композитор производит продукт, который никто не хочет приоб-

¹ Цит. по сб.: A. Honegger. Nachklang. Schriften, Photos, Dokumenten Zürich, 1957.

² Вошел в тот же сборник.

ретать. Трагично положение автора, который никогда не уверен, увидит ли его произведение свет.

Некоторые биографы Онеггера объясняют его пессимизм неизлечимой болезнью: в 1947 году во время концертной поездки по Америке он перенес инфаркт, от которого не мог уже полностью оправиться. Однако приписывать мрачные взгляды музыканта только его болезни было бы неверно. Подобные же высказывания мы встречаем и в его ранних статьях, как например, «Прощание» («Pour prendre congé», 1932) и еще раньше, в 20-е годы, после премьеры «Царя Давида».

Уже в первой статье Онеггера звучала нота тревоги о судьбах французской музыки в связи с тяжелым положением художника в капиталистическом мире. «Музыканту невозможно жить на средства, доставляемые сочинением. Симфония («Гораций») принесла мне доход в размере. . . 21 фр. 95 с., а «Царь Давид», после всех вычетов в пользу государства — всего 420 фр.»¹

Трагизм миросозерцания композитора порожден конфликтом между гуманистическими идеалами художника и условиями капиталистической действительности. «Если он иногда проявлял пессимизм во взглядах на судьбы музыки в современном обществе, — пишет об Онеггере Анри Барро, — то это не потому, что боялся за самого себя, а именно потому, что, умея подняться над соб-

¹ Цит. по кн.: J. В г у г. Honegger et son œuvre, p. 99—100.

ственными интересами, понимал нависшую над нею опасность».¹

На личную судьбу композитор пожаловаться не мог. В последние годы Онеггер достиг всеобщего признания и славы. В 1952 году он был избран почетным членом Французской академии (Institut de France), где занимал кресло Гайдна (кресло, предназначенное для выдающихся иностранцев: Онеггер оставался швейцарским подданным). Ранее — 16 июня 1948 года — философский факультет Цюрихского университета присудил ему степень доктора honoris causa с мотивировкой: «Смелому пионеру и великому композитору во всех областях музыкального творчества». Онеггер — президент «Интернациональной федерации и ассоциации авторов театральной музыки» и основатель и президент Музыкального совета при ЮНЕСКО («Conseil international de la Musique»). Весной 1952 года во многих городах Франции, Швейцарии и за рубежом проходили праздничные фестивали в связи с 60-летием Онеггера. В частности, приуроченная к этим торжествам юбилейная постановка «Царя Давида» шла на тринадцати языках разных стран!

Композитор окружен любовью и вниманием учащейся молодежи (еще до конца Второй мировой войны его пригласили преподавать композицию в École Normale de Musique в Париже).

Но и в педагогической деятельности Онеггер поднимался над личными интересами, оставался прежде всего честным художником, раскрывавшим

¹ Цит. по кн.: М. Landowski. Honegger. Paris, 1957, p. 14.

перед учениками свои гражданственные взгляды: «Я вступаю в противоречие с самим собой,— пишет он в книге «Я — композитор». — Я уверен в близкой гибели музыки и, несмотря на это, я — профессор класса композиции. У меня 37 учеников. Перед началом занятий я беседую с молодыми композиторами: «Господа, вы решительно хотите стать сочинителями музыки? Хорошо ли вы поразмыслили над тем, что вас ожидает? Когда вы напишете музыку, ее не будут играть, и вы не сможете заработать на хлеб!.. Ваше единственное оправдание — писать честно ту музыку, которую вам требуется воплотить, вкладывая в нее все старания и душу, какую вносит честный человек в важнейшие деяния своей жизни».¹

«Проклятье тяготеет над нашей профессией»,² с грустью констатирует Онеггер. Под знаком этих тяжелых мыслей протекало творчество последнего периода. Особенно характерны для него Третья и Пятая симфонии.

Однако не следует думать, что последние годы композитора сплошь омрачены трагическим мироощущением. Наряду с такими сильнейшими по сгущенности трагизма полотнами, как Третья (1946), Пятая (1950) симфонии или Монопартида (1951), возникали и очень светлые его страницы. Словно лирические интермеццо, отстраняющие мрачные думы, звучат Четвертая симфония (1946), Камерный концерт (1948), «Архаическая сюита» (1951) и прелестная «Рождественская кан-

¹ А. Онеггер. Je suis compositeur, p. 30—31.

² Там же, стр. 147—148.

тата» (1953). Они являются свидетельством неугасающего творческого духа композитора, его надежд на прекрасное будущее, на мир, всеобщее братство, торжество гуманистических идеалов.

Скончался Онеггер 27 ноября 1955 года в Париже.



Наш биографический очерк был бы неполным, если бы мы не охарактеризовали личность композитора. Попытаемся воссоздать его облик по воспоминаниям друзей и биографов, а также по некоторым признаниям самого музыканта.

По словам младшего современника Онеггера композитора М. Ландовского, «больше всего поражало в нем сочетание невероятной скромности и всепроникающего ума, который умел сразу схватывать главное в идеях и людях». ¹ Именно эта скромность и даже застенчивость отличала Онеггера как человека.

А вот каким представляется облик молодого Онеггера его сподвижнице Жермене Тайефер: «Артур был прекрасен как день, умен как дьявол. Хороший спортсмен. Необыкновенное спокойствие и уравновешенность исходили от его существа. Доброта и скромность сопровождали его всегда и в годы славы, и несмотря на то, что годы страданий изменили его внешность, я хочу сохранить в памяти прекрасное смеющееся лицо дней его молодости». ²

Анри Барро отмечает его постоянную заботу о младших товарищах: «Нужно отдать ему долж-

¹ М. L a n d o w s k i. Honegger, p. 9.

² Т а м ж е.

ное: он никогда не жил только самим собой, никогда не уставал интересоваться своими товарищами и молодежью, помыслам которых он сочувствовал. ...Умение подняться выше своих личных интересов было его основной чертой».¹

Его друг и соратник Ж. Ибер пишет: «Абсолютно независимый, стремящийся остаться в стороне от бесполезных школьных споров, он всегда проявлял полную свободу ума, что позволило ему обращаться к любым музыкальным жанрам и никогда не чувствовать себя стесненным условиями — кроме тех, которые он сам себе ставил. Классическое величие, которое чувствуется в его произведениях, гениальная изобретательность, мудрость в выборе средств, которые позволяли ему прибегнуть к самым отважным опытам без риска «перегнуть палку», — все это делает из него образец высокой артистической порядочности и ставит в один ряд с великими мастерами прошлого.

Связанный с Онеггером в течение почти 50-ти лет братской дружбой, которую не омрачила никакая тень, я знаю, насколько он был душевно щедр, как умел успокоить отчаявшиеся сердца и восстановить сознание уверенности в своих силах. Этой твердостью чувств, уважением человеческого достоинства, волей, не поколебленными ни горечью ссор, ни трудностью уступок — он всегда давал нам самый благородный пример. В Онеггере человек заслуживает такого же восхищения, как и музыкант».²

¹ M. L a n d o w s k i. Honegger, p. 14.

² Т а м ж е.

Примечательнейшая черта облика Онеггера — необыкновенное трудолюбие, привычка и потребность работать. Он называл себя «честным работником» и «добросовестным тружеником». Двери его парижской квартиры (на третьем этаже дома на бульваре Клиши) были «украшены» надписями на разных языках: «Здесь работают. Просьба не беспокоить». Во время работы Онеггер выключал телефон; друзья, желавшие навестить его, звонили в дверной звонок условленным сигналом.

Вот как описывает обстановку кабинета Онеггера Марсель Деланнуа: «Я — в огромной комнате его мастерской, где родилось столько звуков. Солнце проникает в полуоткрытое окно с видом на оживленный бульвар. Полотна Фоконне, Ф. Оксе, коллекция трубок, вывезенных из разных стран. Ничего декоративного. Кажется, что все здесь создано для работы — много воздуха, простора и удобства. Все это скромно, серьезно и человечно и как бы находится в полном соответствии с обликом музыканта. Здесь он работает целыми днями в одиночестве, сюда же во время творческой лихорадки ему приносят еду. Случается, что он забывает поесть... По окончании рабочего дня он присоединяется к жене и дочери. Он любит хорошие обеды, после которых отправляется на концерт или в театр, а потом, перед сном, снова просматривает в своем ателье написанное за текущий день. Эскизы произведения, которое он в настоящее время сочиняет, собираются в тетрадах, и иногда он вновь возвращается к ним по прошествии долгого времени.

Меньше всего на свете Онеггера можно назвать маньяком; но он любит порядок, и каждый

раз, когда во время нашей беседы он поднимается, чтобы отыскать какой-нибудь документ,— он быстро находит его в своих папках или конвертах».¹

Заметим, что эта самодисциплина была воспитана у Онеггера еще в юности. Его идеал в этом отношении — И. Стравинский, «Царь Игорь», которому он неизменно отдавал дань уважения. В статье «Стравинский — музыкант-профессионал» Онеггер писал: «В практической жизни музыкант Стравинский принимает типично антиромантическую позицию. Костюм — и эстетические воззрения, внешность — и духовный облик, труд — и его деловое использование, короче: искусство и ремесло — образуют у него единое целое... В этом смысле Стравинский представляет для нашего поколения спасительный пример, которому все мы должны подражать».²

«Стравинский непрестанно борется, — читаем в статье Онеггера «Царь Игорь», — за уточнение музыкальных идей, за их осуществление, в котором он требует совершенства как от себя, так и от интерпретаторов своих произведений... Молодежь может принять во внимание его высказывание: «Идея приходит во время работы, так же как аппетит — во время еды». Иными словами: «Гений есть терпеливый, длительный труд!» И гений Стравинского есть нескончаемый труд».³

Сохранились ценные признания Онеггера о его творческом процессе. «...Если бы кто-нибудь наблюдал меня со стороны, я бы произвел на него

¹ М. Delaппоу. Honegger, p. 211—212.

² Артур Онеггер. Я — композитор, стр. 179.

³ Там же, стр. 181—182.

впечатление ничего не делающего человека. Я достаю с полки книгу, перечитываю любимое место, открываю партитуру... Чтение для меня не некое развлечение, оно возбуждает во мне желание выразить себя.

Иногда день и ночь проходят, а я не напишу ни одной ноты. Или же я беру карандаш и пытаюсь вновь найти исчезнувший образ.

Я могу сравнить себя с паровой машиной. Меня должно что-то разжечь, мне требуется порядочно времени, чтобы приготовиться к настоящей работе. Чтобы заслужить отдых и покой в течение месяца, нужно дни и ночи работать. С годами этот путь становится все более тягостным, но между тем мотор заведен.

Я человек скрупулезный, особенно в том, что касается серьезной работы, например сочинения симфоний.

Если речь идет о фильме, мне достаточно присутствовать в момент его проектирования и затем взяться за работу. Образ остается свежим перед глазами... Самое важное — это записать еще живые впечатления».¹

«...Я сочиняю так. Прежде всего я ищу контуры, общий план произведения. Скажем, я вижу, как в густом тумане вырисовывается нечто вроде дворца, но в результате размышления этот туман постепенно рассеивается и я вижу все более ясно. Иногда луч солнца освещает крыло дворца, и оно становится моей моделью. Когда этот феномен принял надлежащую форму, я приступаю к поискам материала для конструкции.

¹ А. Honegger. Je suis compositeur, p. 98—99.

Я беру мою записную книжку. Жедальж начал меня записывать возникающий в мыслях мотив, ритм или целую фразу. Знаете ли вы записные книжки Бетховена? Отнюдь не претендуя на сравнение с ним, должен сознаться, что и я так же поступаю, и своим ученикам советую это делать. В моих эскизах я надеюсь открыть мелодический рисунок или ритмическую формулу, которые могли бы мне помочь... Словно тряпичник, я отбрасываю и отбираю более подходящее для меня, и снова пробую. Мелодическая линия созревает, и передо мной открываются различные решения, которые она может дать.

Но вот — разочарование. Надо иметь смелость начинать сначала три, четыре, пять раз. Иногда ключ к проблеме дают мне побочные, вторичные элементы».¹

Работал Онеггер за столом, лишь проверяя за роялем уже написанное. Но на вопрос Б. Гавоти, как он относится к композиторам, работающим исключительно за роялем, Онеггер ответил: «Безразлично, каким путем осуществляются идеи; важно лишь, чтобы это помогало достижению цели, которой добивается композитор».²

Характернейшая особенность личности Онеггера — беспокойная, пытливая мысль, неудовлетворенность достигнутым; подобно Мусоргскому, он мог бы начертать на своем знамени: «К новым берегам!» И он действительно был подлинным новатором, прямо и неуклонно следующим по выбранному им пути.

¹ А. Онеггер. Je suis compositeur, p. 95—96.

² Там же, стр. 100.



Французские композиторы группы «Шести»,
1925 г.

А. Онеггер, А. Ворабур
и Ж. Кокто.

Начало 20-х гг.



А. Онеггер.

20-е гг.



А. Онеггер и А. Ворабур
в кругу ленинградских музыкантов.

Внизу — Д. Шостакович. Сидят (слева направо): А. Бушен, А. Смирнов,
А. Ворабур. Стоят: А. Каменский, Ю. Вайнкоп, А. Онеггер, И. Шиллингер.

1928 г.



А. Онеггер на фоне паровоза марки «Пасифик 231».
Бостон, 1928

Ингрид Бергман в роли
Жанны д'Арк.



А. Онеггер,
И. Рубинштейн
и П. Захер
после премьеры
«Жанны на костре».

Базель, 1939 г.

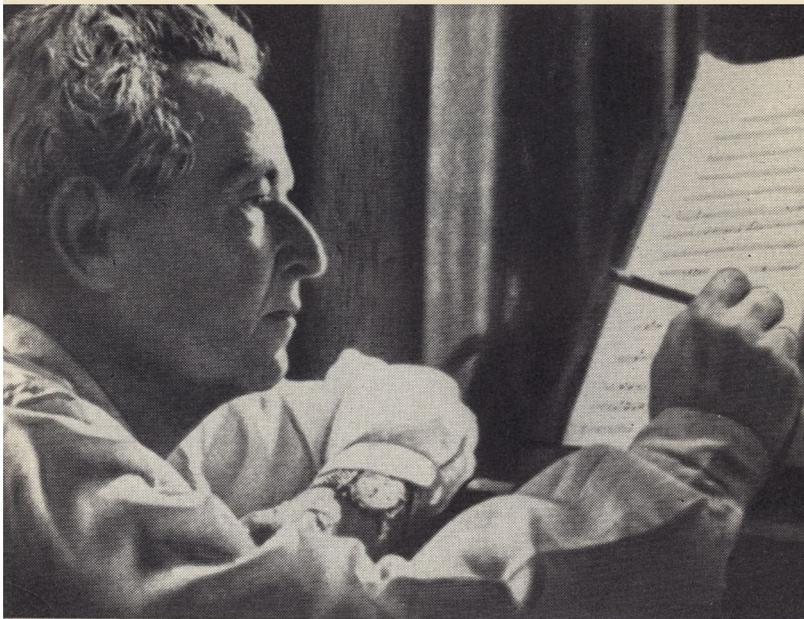


А. Онеггер
и П. Клодель.
1943 г.

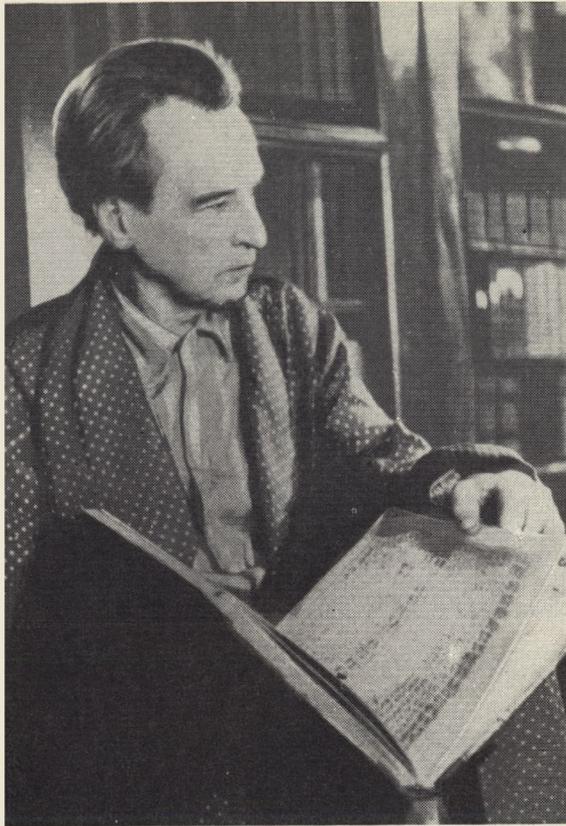


А. Онеггер.





А. Онеггер



А. Онеггер в последние годы жизни.

**Глава II ■ КАМЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО. МУЗЫКА ДЛЯ
ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА. КОНЦЕРТЫ.
„СИМФОНИЧЕСКИЕ ДВИЖЕНИЯ“**

Центральное место в творчестве Онеггера занимают оперно-ораториальные сочинения и симфонии. Прежде чем говорить о них, уместно остановиться на остальных произведениях, особо выделив ранние, в которых формировались творческие принципы и особенности стиля композитора. Так, в музыке для драмы кристаллизовались основные черты театральной драматургии Онеггера, в романсах были найдены приемы вокальной декламации, а в инструментальных миниатюрах, сонатах и квартетах — структурные закономерности зрелых симфонических произведений (этим измеряется значение камерной музыки в творчестве Онеггера).

Интересно и раннее симфоническое творчество. Здесь также устанавливаются важнейшие стилевые особенности симфонизма Онеггера. В то же время в нем выделяется самостоятельный жанр «симфонических движений» — особый тип концертных пьес для симфонического оркестра.

Начнем с камерной музыки.

В годы Первой мировой войны Онеггер написал романсы на стихи поэтов-символистов А. Фонтена, П. Фора и Г. Аполлинера. Особенно интересен сборник «Шесть стихотворений Аполлинера из цикла „Алкоголь“».¹ Социальные, гражданские мотивы в некоторых стихах поэта привели к усилению реалистической тенденции; лирика сочетается здесь со стремлением к определенному сюжету, к эпическому размаху, к значительной тематике (одно из таких стихотворений — «В тюрьме Санте»). Это и привлекло Онеггера, который выбрал стихи, яркие в своей реалистической образности.

Цикл «Алкоголь» представляет собой важный этап на пути молодого композитора к самостоятельности. Несмотря на ощущающееся влияние Дебюсси, Форе и Вагнера, Онеггер разрабатывает здесь свои приемы декламации — пластичной, выразительной и гибкой. Это уже преддверие грядущих «открытий» в вокальной мелодике. Композитор учился двумя-тремя характерными чертами создавать музыкальный образ. Так например, в романсе «Осень» рисуется крестьянин, медленно бредущий за волком. Невеселый труд, гнетущая

¹ Цикл «Alcools» («Алкоголь») получил свое название в знак того, что жизнь XX в. «жгуча, как спирт».

обстановка (туманная осенняя погода) охарактеризованы скупыми средствами. Обращают на себя внимание выдержанная квинта в басу, остигатная фигурация и тяжелые ниспадающие параллельные трезвучия. В «Цыганах» главное — стихия синкопированных танцевальных ритмов (здесь у Онеггера впервые ощущаются веяния негритянского джаза, возможно, не без влияния пьес Дебюсси — «Кэк-уок» из «Детского уголка», прелюдии «Менестрели» и «Генерал Лявин — эксцентрик»). В «Колоколах» страстная любовная песня звучит на фоне отдаленного «звона» тихих, шелестящих аккордов, напоминающих характерный почерк Дебюсси.

Большое впечатление производит романс «В тюрьме Санте» с его сильными мрачными образами.

Все романсы исключительно лаконичны: насчитывают (кроме «Колоколов») едва ли более чем по 20 тактов. Мелодия каждого построена на едином, непрерывном развитии.

Большой интерес представляет высказывание Онеггера, связанное с циклом: «Я требую от стихотворения, чтобы и его содержание, и стихосложение диктовали мне основу музыкальной конструкции. Если сверх того слова поэта находят отклик в моей душе — моя задача выполнена. Например, «Осень» из «Alcools» отвечает моим требованиям к конструкции стиха — и в то же время захватывает меня: я пережил то, о чем говорю; я сам был аполлинеровским кривоногим крестьянином в то время, когда без славы и не без скуки отбывал военную службу в Швейцарии.

Этим я хочу сказать, что не верю в возможность использования плохих стихов, разве что в буфонном стиле».¹



Сочинением концертной и камерно-инструментальной музыки Онеггер отдал дань проявившейся в европейской музыке с конца 10-х годов тенденции к возрождению инструментальной практики прошлых веков. В строгой, упорядоченной музыке позднего Ренессанса и раннего классицизма композиторы видели средства выражения, созвучные запросам сегодняшнего дня. Поиски велись в двух направлениях: возрождение конструктивных принципов музыки того времени и переосмысление их с точки зрения современной техники и средств. При этом нередко старинные формы причудливо преломлялись сквозь призму новейших веяний времени (например, джаза). Наибольшую активность здесь проявлял Стравинский, который стимулировал поиски своими концертными пьесами («Регтайм» для одиннадцати инструментов, Piano-Rag Music для фортепиано, Октет для духовых, концерт для фортепиано и духовых и т. д.). В области камерной музыки в том же направлении работали французы Пуленк, Орик, Ибер, Кёклен, Лusher и другие. В Германии параллельно французам самостоятельно творил Хиндемит, создавший многочисленные ансамбли для струнных и духовых инструментов, в которых в то время преобладали моторные урбанистические моменты, плакатный,

¹ Цит. по кн.: W. Tappolet. Arthur Honegger, S. 23.

жесткий стиль. По выражению Асафьева, это была «камерная музыка улицы».

В 20-е годы начались регулярные фестивали камерной музыки в Зальцбурге, способствовавшие распространению новейших тенденций в европейской инструментальной практике и знакомству композиторов разных стран. Неоднократно бывал на этих фестивалях и Онеггер, показывавший там свои различные камерные сочинения.¹

Интересны фортепианные произведения 10-х — 20-х годов. Это, главным образом, сюиты из небольших характерных пьес. В этом Онеггер возрождал практику далеких времен. Но он отнюдь не подражал стилю барокко или классицизма, а лишь воспользовался некоторыми формами и приемами письма прошлых эпох. Очень привлекали его также классики-полифонисты. Некоторые пьесы он посвятил Баху («Прелюд, ариозо и фугетта на тему ВАСН», 1932), впоследствии он создал даже балет на темы Баха («Свадьба Амура и Психеи», 1932).

При всем том фортепианный стиль Онеггера совершенно самостоятелен; в смысле выдумки и оригинальности фортепианные пьесы могут сравниться с экспериментальной «Антигоной». В этом отношении характерны Токката и вариации (1916), мужественная, волевая тема которых уже типично онеггеровская; 7 пьес (1920), «Швейцарская тетрадь» (1923) или поздние «Два эскиза» (1943). Острая динамика сочетается в них

¹ Атмосферу одного из таких фестивалей он описал в своей статье «Воспоминания об Отмаре Шёкке» (русск. перевод см. в книге «Я — композитор»).

с капризной скерцозностью, нежная целомудренная лирика со страстной порывистостью. Разнообразны их формы, двух-трехчастные и свободно рапсодичные. Основное место занимают миниатюры, хотя встречаются и крупные циклические формы. Богат язык фортепианных пьес: тонкая хроматика перемежается с диатоникой; встречаются моменты внетональной музыки. Преобладает полифонический склад.



Произведения Онеггера для различных инструментальных ансамблей органично «вписываются» в общую картину европейской камерной музыки конца 10-х и 20-х годов. Вместе с тем в них отчетливо проявляется своеобразие творческих наклонностей композитора. В произведениях для солирующих струнных инструментов и камерных ансамблей он охотно использует сонатную форму. Об этом свидетельствуют две скрипичные сонаты (1918, 1919), сонатина для двух скрипок, сонаты для альты и виолончели (1920). Критика констатировала, что Онеггер — один из немногих современных музыкантов, которые творчески владеют формой сонаты. Композитор находит новые комбинации участников ансамбля: так, в виолончельной сонате инструменты выступают каждый со своей темой, и полифония сохраняется до конца, подчеркивая «индивидуальности» участников дуэта.

Однако Онеггер не стилизует приемы старинной инструментальной практики, как не оставляет неприкосновенной и классическую сонатную форму. Под влиянием тенденций современности

он органически сплавляет стройные классические формы с новыми средствами выражения (сложный язык, политональность, джазовые ритмы). Ярко это проявилось во Втором и Третьем квартетах, концертах для фортепиано и виолончели.

Квартеты Онеггера — живые, вдохновенные творения. В них композитор сочетает высокую технику контрапунктического письма с прозрачным звучанием, что свидетельствует о виртуозном владении средствами данного состава инструментов. Классические формы он несколько переосмысливает, стремясь подчинить их идее концентричности и железной логике новых тональных планов. Сонатная схема как таковая не интересует композитора, остаются лишь главные ее контуры (две темы в I части, однако отнюдь не в «сонатном» соотношении и без обычного контраста), исчезают разработка и реприза в обычном понимании. Велика роль полифонии уже при экспонировании тем, а в дальнейшем развитии контрапунктическая разработка становится еще более интенсивной, в результате чего темы полифонически объединяются.

В целях усиления компактности и логической завершенности формы Онеггер часто прибегает к зеркальной симметрии как в быстрых (первых) частях, так и в медленных. В первых частях квартетов Онеггер отходит от традиционной сонатной схемы. Формы первых частей диктуются их ролью в замысле всего цикла.

Так, Второй квартет — единый трехчастный цикл, построенный как концентрическая композиция со следующим тональным планом: D—gis—D. Тритоновые тональные связи — важное

средство объединения цикла. Центральное Adagio — вершина композиции — в свою очередь трехчастно (gis—d—gis): внутри Adagio выделяется динамичный, полный напряженности и тревоги эпизод типа скерцо, контрастирующий затаенной музыке окаймляющих разделов.

Не случайно мы уделили внимание средней части квартета: в трехчастных симметричных композициях Онеггера часто именно середина несет главную эмоциональную нагрузку, а крайние части уравнивают ее, умеряют острую экспрессионистичность эмоций своей рационалистичностью, классической ясностью.

Интересных эффектов звучания добивается композитор в I части. В основе первой темы — три элемента, образующих политональность; тоническая и доминантовая функции d-moll сочетаются с интональным комплексом.



Чужеродное для d-moll квартетное сочетание служит лейтгармонией I части; на оstinатную подвижную фигурацию накладывается свободно льющаяся мелодия скрипки в тональности доминанты (a-moll).

В отличие от Второго квартета, где тональные соотношения довольно смелы, Третий (1937) — однотонален (e, e, E). Но это отнюдь не приводит

к ощущению однообразия или статики — наоборот, композитор показывает, насколько богата тональность со всеми скрытыми в ней возможностями отклонений и модуляций.

Третий квартет необычайно ярок по языку и средствам. В *Allegro* превалирует первая тема — мятущаяся, взвинченная. Две другие лишь дополняют и развивают ее. Остро напряженная, протяженная кульминация своей экспрессией предвосхищает кульминации такого трагического полотна, как Третья (Литургическая) симфония.

Как и во *Втором* квартете, в Третьем очень интенсивны полифонические приемы развития. *Adagio* аналогично *Adagio* Второго квартета. Это пассакалья на сдержанную, многозначительную тему аккордового склада с прерывистыми «вздохами» и синкопами, в центре части опять-таки вклинивается скерцообразный эпизод страстно возбужденного характера. Форма пассакалии изблюблена Онеггером и часто встречается в его зрелом симфоническом творчестве, что симптоматично: эта форма как нельзя лучше отвечает стремлению композитора к синтетичности, воссоединению противоречивых элементов.

Финал Третьего, как и Второго квартета — живое, зажигательное рондо, в котором выделяются три темы. Контрапунктическая игра здесь блестяща, музыка финала течет необычайно легко и непринужденно.



Если в квартетах Онеггер ставил перед собой серьезные задачи в отношении и содержания и технологии, то в концертах он, напротив, стре-

мился к некоторой «облегченности» жанра. Он возрождал практику музицирования XVIII века, когда на первое место выступали задачи концертирования, «соревнования» между солистом (или группой инструментов) и сопровождающим ансамблем.

Понимание концертного жанра Онеггер мог бы сформулировать так же, как Равель, сказавший по поводу своего G-dur'ного концерта: «Я действительно считаю, что музыка концерта может быть веселой и блестящей; необязательно, чтобы она претендовала на глубину или драматизм».¹

И фортепианное концертно (1924) и виолончельный концерт (1929) Онеггера пленяют безыскусственностью, типично французской очаровательной легкостью и остроумием. Синкопированные ритмы онеггеровских (как и равелевских) концертов близки к джазовым (особенно в концертно). И подвижная изящная, упругая аккордовая первая тема концертно, искрящаяся веселой улыбкой, и комические завывания-glissandi тромбон в средней части, и сдавленные выкрики засурдиненных труб, и переклички-диалоги рояля с другими солирующими инструментами, по очереди «выступающими» из оркестра (виолончель, скрипка, засурдиненная труба) в финале — все это напоминает приемы джаза, претворенного с тонким вкусом и чувством меры. Тут же мы найдем и типично онеггеровские черты: такова

¹ «Равель в зеркале своих писем». Музгиз, Л., 1962, стр. 241.

богатая контрапунктическая разработка, переходящая в фугато; в *Larghetto* появляется красивая мелодия длинного дыхания, таинственная и нежная.

Впоследствии Онеггер достигнет еще большего мастерства в искусстве создания протяженных песенных тем, длящихся на протяжении целой части крупного произведения.

Один из первых исполнителей концертино А. Корто пронизательно заметил: «Удивительная вещь: бесконечная изобретательность сочетается в ней с достижениями эпохи и с постоянными требованиями искусства».¹ В этом сочетании новаторства и традиций (прежде всего национальных) — ценность концертино.

Написанный пятью годами позже виолончельный концерт близок к концертино и своими небольшими размерами и принципами трактовки солирующего инструмента как равноправного участника ансамбля. В концерте еще тоньше очарование и изящество тематизма; большее место занимают лирика и пасторально-народные мотивы. Нежные, акварельные зарисовки чередуются с активно-динамическими моментами, с большими нарастаниями на оstinатных пунктирных ритмах. Во II части на первый план выступает восточно-экзотический причудливый орнамент с капризными импровизационными арабесками. Так в концерте удачно уравновешены контрастные черты. По определению Ж. Брюира, «здесь

¹ Цит. по кн.: J. Вгуг. Honegger et son œuvre, стр. 102.

есть лирический Онеггер, который знает толк в пении, и другой Онеггер, знающий острую иронию».¹



С наибольшим размахом дарование молодого Онеггера проявилось в его работах для драматического театра. Конкретное сценическое действие и его «словесная оболочка» давали богатую пищу воображению. Образность, глубокая содержательность, действенная динамичность музыки — эти сильные стороны Онеггера-симфониста проявились уже на первых порах, привлекая внимание театральных постановщиков самых различных направлений.

Одно из первых сочинений для сцены — «Сказание об играх мира» («Le Dit des Jeux du Monde») по поэме бельгийского поэта-символиста Поля Мераля. Здесь аллегорически нарисован «фатальный цикл», который проходят человек, животное и природа: рождение, жизнь, смерть. По мысли драматурга, «действие происходит всюду и нигде, в пространстве», поэтому декорации отсутствуют; их заменяют световые потоки различных цветов и оттенков. По краям сцены стоит хор в греческих туниках, а в центре — чтица в золотой тунике. Спектакль оформлял художник Ги де Фоконне — тонкий декоратор, мастер театральных масок и костюмов. Стилизуя поста-

¹ J. Вгуг. Honegger et son œuvre, p. 144. Третий, камерный концерт написан в поздний период (1948), вскоре после Четвертой симфонии. Поскольку он близок последней, удобнее рассмотреть его в главе о симфоническом творчестве.

новку в античной манере, Фоконне создал разнообразные маски, благодаря которым еще более ощущалась условность спектакля.

Музыка Онеггера состоит из десяти балетных номеров, двух интерлюдий и эпилога. В интересной партитуре мастерски использованы средства струнного квартета с солирующими флейтой и трубой. «Гвоздем» партитуры была развитая ударная группа во главе с треугольником и бутылофоном,¹ специфический тембр которого приносил особую красочность в звучность камерного оркестра. Два номера сюиты написаны целиком для солирующей ударной группы: № 2 — «Гора и камни», где ритмы литавр, большого и малого барабанов изображали «игры» опрокинувшихся скал; и № 7 — «Люди и земля» с «космическими» эффектами бутылофона и других ударных. Именно эти номера, навеянные ритмами джаза и марша черта из «Истории солдата» Стравинского, послужили поводом для нападок на Онеггера в прессе.² Между тем эти эффекты продиктованы стремлением автора к максимальной образной заостренности. В № 11 — «Крыса и смерть», передавая ужас животного перед смертью, он нашел оригинальный прием: судорожно, порывисто извивающаяся фигурация флейты-пикколо тонет в грохоте барабанов. В то же время яркая мелодичность отличает номера «Дитя и море», «Мужчина и женщина» и др.

¹ Шумовой инструмент, составленный из бутылок.

² Употребление на протяжении пьесы лишь солирующей ударной группы было для Парижа новостью. Тот же прием использован Мийо в балете «Человек и его желание», сочиненном в Рио-де-Жанейро.

Для создания некоторых образов Онеггер использует усложненные, внетональные построения. А рядом он употребляет и диатонику. Так, в интерлюдии пасторального характера «Люди и деревня» широко использованы квартово-квинтовые гармонии, «волыночные» органые пункты в народном духе (такие же, как впоследствии в «Царе Давиде» и «Жанне д'Арк на костре»).

Партитура «Сказания» является важной вехой в эволюции Онеггера. Практика работы в драматическом театре приведет его впоследствии к мысли о преобразовании жанра сценической музыки. На этой почве возникнет опера-оратория.

Параллельно с камерными произведениями и музыкой для театра Онеггер пишет много симфонической музыки. При самом беглом взгляде на симфоническое творчество раннего периода бросается в глаза общая, объединяющая его особенность: произведения программны. Живописность, конкретная наглядность тем-образов — качество, вообще свойственное музыке Онеггера, и в частности — инструментальным его произведениям. Программность и картинная образность — важные свойства онеггеровского симфонизма, особенности мышления композитора. В этом закономерно проявилась опора молодого автора на почвенные французские традиции — уже на раннем этапе в его музыке отражается типичная для французских художников склонность к изобразительной конкретности — «дескриптивности».¹

¹ См. об этом статью Б. Асафьева в сборнике «Шесть», а также вступительную статью М. Друскина к книге: Р. Д ю м е н и л ь. Современные французские композиторы группы «Шести».

Тематика раннего симфонизма Онеггера разнообразна. Мы находим у него «вечные» античные сюжеты («Гораций-победитель») и классику (Прелюд к «Буре» Шекспира), эпизод из истории американских индейцев («Песнь Нигамона»), урбанистические сюжеты, где отразился интерес композитора к технике, машинам, спорту («Пасифик 231», «Регби»). Встречается и пейзажная звукопись («Летняя пастораль», Прелюд к «Буре»). Эмоциональный строй многих из этих произведений — душевное здоровье, сила, мужество, ощущение неумолимой энергии и оптимизма («Песнь радости», «Пасифик 231», «Регби»). Но порою проявляется преувеличенная экспрессия в выражении ярости, жестокости, страдания («Гораций-победитель»).

Одно из поэтичнейших произведений этого времени — «Летняя пастораль» для камерного оркестра, рисующая швейцарский пейзаж (1920).¹ Прелестная миниатюра для малого оркестра, она получила премию Верлей, присуждаемую самими слушателями. Здесь широко использованы мелодические обороты народной песни. Прозрачность красок, свежесть и оригинальность лада с миксолидийским и лидийским оттенками, светлые напевные мелодии солирующих деревянных духовых и валторны на фоне колышущейся, ритмически изобретательной фигурации струнного квартета — такими штрихами композитор рисует

¹ Первое симфоническое произведение — Прелюд к драме М. Метерлинка «Аглавена и Селизетта» (1917) — студенческая работа, носящая еще следы влияния Дебюсси и немецких романтиков (Вагнера и Рих. Штрауса).

поэтичный швейцарский пейзаж. Пьеса построена в традиционной трехчастной форме, в которой плавная песенная тема крайних частей контрастирует с танцевальным пасторальным наигрышем среднего эпизода.

Простой, народный язык «Пасторали» никак не предвещает гармонической жесткости и сложности написанной вслед за ней симфонической поэмы («мимической симфонии») «Гораций-победитель» (1920—1921). Но еще до того, в 1917 году, появилось первое крупное программное произведение Онеггера — «Песнь Нигамона».

Сюжет «Песни Нигамона» навеян эпизодом из «индейской книги» Густава Эмара «Мышонок». Вождь ирокезов Нигамон и его воины, взятые в плен врагами, оскальпированы и должны быть сожжены, но воля их не сломлена: в огне раздается предсмертная воинственная песнь гордого Нигамона, ободряющего товарищей. Такое содержание обусловило мрачный, суровый и мужественный характер произведения. С целью приближения к колориту индейской музыки композитор воспользовался подлинными народными темами, которые он нашел в этнографическом сборнике Жюльена Тьерсо.

Средства обработки мелодий — скупы, но максимально выразительны. Так, заунывный мотив, гармонизованный параллельными септаккордами в широком расположении, приобретает угрюмый, варварский оттенок, что соответствует характеру воинственного танца дикарей перед костром.

Впечатляет также патетичная, полная сдержанной силы песнь Нигамона, открываемая солирующей трубой *con sordini*:



Написанная 25-летним студентом оркестрового класса д'Энди, поэма далеко превосходит рамки учебного задания. «Песнь Нигамона» обнаруживает свободное владение автора средствами большого оркестра (двойного, а частично и тройного состава). Здесь открываются особенности почерка Онеггера раннего периода: богатая контрапунктическая техника, умение на полифонической основе создавать длительное единое нарастание. При некоторой фрагментарности сочинения и обилии тематического материала единство колорита и формы сохраняется благодаря монотематизму, множеству остинатных ритмоинтонационных формул и стремлению к симметрии (произведение обрамляется вступлением и эпилогом).

Поэма была исполнена спустя два года после окончания — 3 и 4 января 1920 года оркестром Паделу под управлением дирижера Рене-Батона (которому и была посвящена).

В «Горации-победителе» композитор впервые обратился к античности, избрав один из наиболее драматичных сюжетов истории Рима.¹ В центре

¹ В качестве источника Онеггер пользовался «Историей» Тита Ливия и драмой Корнелия. Предание о Горациях (патрицианский род в Риме) отражает исторические события, связанные с покорением римлянами соседних общин и в частности латинского города Альба-Лонга (VII в. до н. э.). В единоборстве с юношами-близнецами Горациями погибли альбанские близнецы — Куриации. Один из Куриациев был возлюбленным сестры Горациев — Камиллы, которая проклинает брата-убийцу, а тот в гневе убивает ее.

его внимания — не психологический конфликт, а батальные сцены. Жестокость нравов и кровавые убийства обрисованы с прямолинейной объективностью, без романтических прикрас и идеализации древности. Онеггер выступает здесь как последователь Сати и Стравинского (в частности, заметно воздействие «Весны священной»).

Темы — броские, образные, почти наглядные: произведение было задумано как иллюстрация к балетной инсценировке. Но сценический вариант так и не был создан. Тем не менее, первоначальное задание повлекло за собой и планировку поэмы (произведение состоит из восьми частей, последовательно раскрывающих события) и особенности языка (иллюстративность, плакатность и живописность музыкальных средств). Интенсивность драматического действия обусловила акцентирование ритмодинамического элемента. Велика роль полифонии, приобретающей образное значение: столкновение разнотональных пластов вызывает резкие диссонантные гармонии. В центре батального эпизода — стремительная fuga.

В «Горации-победителе», как и в «Песне Нигамона», заметны некоторые черты экспрессионизма. Это течение, зародившееся в европейской музыке конца XIX — начала XX века (отдельные произведения Малера, Р. Штрауса), достигло расцвета после Первой мировой войны, в особенности в побежденных странах — Германии, Австрии (Шёнберг, Берг и др.). Характерная для экспрессионизма преувеличенная острота выражения чувств (особенно — страдания, смятения, отчаяния и т. п.) нашла здесь питательную почву

в растерянности, охватившей интеллигенцию в период ее духовного кризиса, резких социальных потрясений.

Во Франции экспрессионистские тенденции не получили сколько-нибудь широкого развития. Распространению экспрессионизма не могли способствовать ни общественные условия тех лет, ни традиционные черты французского национального характера и французской культуры (любовь к ясности и четкости, преобладание объективной тематики в искусстве и т. д.). Не приобрели эти тенденции существенного значения и в творчестве Онеггера, хотя временами они проявлялись то в одном, то в другом произведении (преимущественно в раннем, а затем — в позднем периоде творчества, как например в Третьей или Пятой симфонии). Однако если в последних симфониях черты экспрессионизма были непосредственно связаны с трагическими переживаниями больного композитора, подавленного событиями Второй мировой войны и «холодной» войной конца 40-х — начала 50-х годов, то в ранних произведениях экспрессионизм — явление, во многом неорганичное и наносное, обусловленное влиянием ранних немецких экспрессионистов и прежде всего Рих. Штрауса (периода «Саломеи» и «Электры»). В «Горации-победителе» эти влияния своеобразно преломляются сквозь призму индивидуальности Онеггера. Язык «Горация» художник Фоконне сравнил со стилем Пикассо, подразумевая его резкие контуры.

Несколько позже (1923) возникли знаменитый «Пасифик 231», а также «Песнь радости» и Прелюд к шекспировской «Буре». Все они написаны

жестким языком с использованием линейного письма, приводящего временами к политональным наслоениям.

По своим настроениям это искусство жизнеутверждающее, полнокровное, в котором сложность средств не затемняет ощущения силы и динамики жизни. Такова, например, «Песня радости». Широкая, немного тяжеловесная I часть сменяется спокойной средней с напевной темой солирующей валторны. В триумфальном финале звучит поистине дионисийская кульминация, по силе напоминающая Генделя. Швейцарский критик Ами Шателен отметил: «Это песня радости, в которой течет кровь кентавра, но бьется швейцарское сердце».¹

Пьеса кажется написанной для исполнения на открытом воздухе во время народного праздника, и действительно, первого успеха она достигла на музыкальном фестивале в Швейцарии.

«Пасифик» порожден модными в то время конструктивистскими тенденциями. Они затронули творчество многих художников разных стран: Пикассо, Леже, Фоконне, а из композиторов — Стравинского, Хиндемита, Мийо, Прокофьева, жившего тогда за границей, у нас — Мосолова, Дешевова и, частично, Шостаковича.

Конструктивизм явился крайним и односторонним проявлением той закономерности, которая всегда играет в художественном творчестве большую роль. Речь идет о значении точного расчета, композиционного плана, техники письма

¹ Цит. по кн.: J. Вгугг. Honegger et son œuvre, p. 75.

и т. д. В период после Первой мировой войны именно это стало привлекать в ряде случаев особое, преувеличенное внимание композиторов разных направлений. Одни, как например Шёнберг, стремились в усилении конструктивной стороны музыки найти спасение от гипертрофии эмоциональной стихии, которая вела к распаду формы. Роль такого организующего конструктивного фактора в данном случае, как считал Шёнберг, должна была сыграть додекафония. У других композиторов рост конструктивистских тенденций был связан с уходом от всякой открытой эмоциональности и стремлением к господству чисто логического, интеллектуального начала (Стравинский, Хиндемит). Наконец третьи вдохновлялись идеями урбанизма, индустриализма, стремясь воспроизвести в музыке картины современного промышленного города с его господством машин и техники, передать дух «железного», «стального» века. Эта линия непосредственно соприкасалась с аналогичными тенденциями в изобразительном искусстве и архитектуре, где влияние новой техники, естественно, было наибольшим.

При всех этих различиях конструктивистские течения имели много общего, прежде всего — в преобладании рационалистического начала над эмоциональным, в преувеличенном внимании к технике, к форме. В крайних своих проявлениях эти тенденции приводили к созданию жестких и холодных звуковых конструкций, лишенных подлинной эстетической привлекательности или же к чисто натуралистическому и поэтому также антихудожественному изображению

машин, вытеснявших из музыки человека («Завод» Мосолова).

Однако надо учитывать, что само по себе обращение к индустриальным сюжетам вовсе не влечет за собой неизбежно натуралистических решений. В частности, картина завода есть и у Онеггера в его оратории «Крики мира». Но там изображение работы механизмов, выполненное с огромной изобретательностью, со множеством ярких подробностей и почти зримых деталей, не становится самодовлеющим. Это лишь фон для показа живых людей — рабочих, которые подавлены машинами, но не утратили своего человеческого достоинства. Оттесняя гул и скрежет механизмов, в середине части возникает песня рабочих.

Таким образом, в тех случаях, когда композиторы, даже увлекаясь решением отдельных конструктивных задач, не теряют из виду образной содержательности, эмоциональной выразительности, требований художественной красоты, возникают безусловно жизнеспособные произведения. Слушатели, воспринимая их, могут и не знать о том, что здесь последовательно проведен какой-нибудь один технический прием. Они воспринимают живое явление искусства. Техника из самоцели превращается в выразительное средство.

Именно таков «Пасифик» Онеггера. Это произведение силой обстоятельств попало в круг современных ему образцов творчества «Шестерки», в которых ярко проявились урбанистические устремления («Каталог сельскохозяйственных машин», «Голубой экспресс» Мийо, балет «Бык на крыше»). Поэтому «Пасифик» был воспринят

современниками тоже как урбанистическое, типично конструктивистское произведение, чему способствовал и сам композитор, давший своему произведению название («Пасифик 231» — марка нового, наиболее мощного для того времени паровоза), которое, как увидим, никакого отношения к музыке не имеет.

Что представляет собой «Пасифик»? Это виртуозная симфоническая пьеса в форме вариаций на тему хорального типа:



Принцип вариаций основан на последовательном укорочении длительностей (от целой до шестнадцатой) при одновременном замедлении темпа.



Только в коде устанавливается противоположное движение, и длительности в обратном порядке увеличиваются. Итак, главное здесь — комбинации разнообразных ритмических фигур. Оркестровая ткань — линейна. Высоко развита техника контрапунктического письма. Но при этом в основе пьесы лежат ясные, простые мелодии; короткие по дыханию, они подхватывают одну другую, в результате образуя широкую тему, постоянно господствующую над потоком полиритмических наслоений множества оркестровых линий. Здесь Онеггер нашел оригинальные приемы

развития: динамическое нарастание осуществляется путем напластований, перемещений, ритмического сжатия и расширения тем в недрах сложной полифонической фактуры.

В этой пьесе Онеггер, по его словам, «руководствовался весьма отвлеченным замыслом вызывать впечатление такого ускорения движения, которое казалось бы сделанным с математической точностью, в то время как его темп постепенно замедлялся». Сам Онеггер признается, что ему «хотелось только поэкспериментировать». И лишь после окончания пьесы, названной «Симфоническое движение», Онеггера «осенила романтическая идея», и он озаглавил готовую партитуру «Пасифик 231».¹ Действительно, в ритмах и динамике пьесы есть отдаленное сходство с ощущением стремительного бега поезда — но произведению можно было бы приписать и любую иную программу, связанную с подобными ощущениями. Важно другое: несмотря на отвлеченное, конструктивное задание, получилось яркое, талантливое произведение, в меру виртуозное, в меру мелодичное, представляющее несомненную художественную ценность. Поэтому не следует обращать внимание на шумиху, поднятую буржуазной критикой вокруг «Пасифика»: сам Онеггер с уничтожающей иронией отзывался обо всех подробностях, которые приписывали критики содержанию пьесы.² Онеггера объявили «механиком в музыке», рисовали карикатуры, сфотографировали его в спецовке машиниста

¹ А. Онеггер. Je suis compositeur, p. 118—119.

² См. там же, стр. 133. Ср. также J. Вигуа. Honegger et son œuvre, p. 83.

с масленкой в руке... Но Онеггер очень скоро разрушил установившуюся за ним славу конструктивиста, написав «Царя Давида».



«Пасифик» явился первой пьесой из своеобразной триады произведений нового жанра, который композитор определил как «симфоническое движение». «Пасифик» имеет подзаголовок — «Симфоническое движение № 1»; «Регби» — «Симфоническое движение № 2». «Симфоническое движение № 3» не имеет программного названия, представляя этот жанр в «чистом» виде.

Так же, как «Пасифику», «Регби» (1928) приписывали звукоизобразительную программу, находили описание всех этапов спортивной игры: атаки, отступления, контратаки, свалки, свистки судьи. Онеггер, поддразнивая критиков, объявил, что исходными пунктами поэмы было выражение азарта, возбуждения игроков, их движений и всей обстановки игр под открытым небом. Но, как известно, не всегда следует буквально понимать авторские комментарии. «Регби» — виртуозная симфоническая пьеса в форме рондо, где обобщенно воплощена бьющая через край жизнерадостность, упоение молодостью, здоровьем. Недаром Ж. Брюир назвал ее «Песней радости № 2». Ликующий, звонкий оптимизм исходит от размашистой, щедро открытой, привольной темы рефрена. Виртуозная же «беготня» лишь предвещает основную певучую тему.

«Симфоническое движение № 3» было создано позже, в 1933 году. В нем проявились черты онеггеровского стиля конца 20—30-х годов.

Произведение распадается на две резко контрастные части: в первой (*Allegro marcato*) — неумные энергичные ритмы, сильные раскочки, короткие, решительные темы, построенные на остигатных попевках, бодрящие *crescendo* близки «Пасифику» и «Регби». Неожиданна II часть (*Adagio*), воплощающая глубокое философское раздумье, проникнутая мужественной скорбной лирикой. Соло «от автора» ведет саксофон, выступающий с протяженной мелодией, характерной для зрелого периода творчества Онеггера.



Подводя итоги раннему симфоническому творчеству Онеггера, отметим известную пестроту и сочетание разных тенденций. Здесь много противоречивого: рядом соседствовали значительность, серьезность замыслов — и неровность в их претворении, стремление к простоте — и временами усложненность средств, классические, традиционные формы — и несколько искусственные конструкции. Известный рационализм, графика четких конструктивных линий, принцип линейной полифонии в большинстве случаев, однако, не противоречат яркости художественных образов: уже в это время Онеггер проявляет себя как художник большого эмоционального воздействия, яркого мелодического дара, крупного рельефного мазка, склонный к программности. Стремительность и динамизм развития сочетаются у него с плакатностью и лапидарностью броских, впечатляющих образов, словно взятых из сферы театра и киномузыки.

Глава III ■ ОПЕРНОЕ И ОРАТОРИАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Оперное и ораториальное творчество занимает одно из главных, ведущих мест в искусстве Онеггера. Это связано с его устремлениями художника-демократа, адресующего свое творчество широким массам. Известно его заявление, сделанное в беседе с Бернаром Гавоти по французскому радио: «Мои намерения и усилия всегда были направлены к тому, чтобы писать музыку, доступную и понятную широким массам слушателей и интересную для знатоков отсутствием банальных «общих» мест. Подобную двойную цель я преследовал главным образом в партитурах, которые любезно определили как «монументальные фрески»... С широкой публикой можно и нужно говорить без всяких ложных уступок,

но непременно ясно, четко! Вот почему большая часть моих произведений находит себе слушателей среди широких масс: имею в виду «Царя Давида», «Юдифь», «Пляску мертвых», «Жанну д'Арк на костре».¹

Композитор отдает предпочтение опере перед другими жанрами, ценя ее масштабность, характерный стиль крупного, плакатного штриха. Кроме того, Онеггера как оперного композитора привлекают возможности, открывающиеся перед ним в связи с синтетичностью жанра: зрительный или словесный первоисточник стимулирует его творческое воображение, оформляясь в соответствующих музыкальных образах. «Симфонические произведения доставляют мне много труда,—признается Онеггер,—они требуют продолжительного размышления, рефлексии. Но как только я могу обратиться к какому-либо литературному или зрительно-наглядному источнику, работа для меня значительно облегчается. Моей мечтой было бы писать только оперы».² Наконец, опера привлекает Онеггера своей сценической природой, требованием драматизма, конфликтности. Композитор был наделен талантом яркого воплощения драматических ситуаций и сильных характеров.

Онеггер обратился к опере в те годы, когда этот жанр переживал значительные трудности. Могло показаться даже, что сказать здесь что-либо новое после Вагнера, Дебюсси, Р. Штрауса, Пуччини уже невозможно. Онеггер много думал

¹ A. Honegger. Je suis compositeur, p. 108—109.

² Там же, p. 94.

над путями развития оперы. «Три музыканта владеют областью оперы — Вагнер, Дебюсси и Р. Штраус, — говорит он. — Чтобы избежать влияния Дебюсси, впадают в другую крайность — Масне, а от Штрауса переходят к Пуччини, что еще хуже. Но вместо того чтобы отступать (ведь отступление — это поражение!), почему бы не искать новых путей?»¹

Новые пути Онеггер увидел в обогащении оперы эпической, народно-героической тематикой и в ее сближении с ораторией. Эти тенденции ярко проявились уже в первых его произведениях этого жанра — «Царь Давид» (1924) и «Юдифь» (1925), которые мы определим как оперы-оратории.

Как известно, «Царь Давид» имеет три редакции: музыка к драматическому спектаклю для ансамбля из семнадцати инструментов и ста хористов; оратория для концертного исполнения (партитура переработана для обычного состава оркестра. Введен чтец, поясняющий происходящие между номерами события); сценический вариант — опера-оратория (с сохранением чтеца).

В основе произведения лежит библейская история израильского царя Давида — воина и песнопевца. В юности Давид был пастухом; царь Саул разыскал его в поле, где он пас стадо и пел песни. Шла война с филистимлянами, и Давид принес израильтянам победу, убив Голиафа. В доме Саула Давид встретил его дочь, женился на ней, стал другом его сына Ионафана. Приревновав к успехам Давида, Саул изгнал его

¹ Цит. по кн.: J. G u y г. Honegger et son œuvre, p. 113.

из Иерусалима. Потеряв предводителя, войско израильтян потерпело поражение в битве на горе Гильбоа; погибли Саул и Ионафан. Таково содержание I части оратории.

Давид становится царем; народ приносит дары в честь его побед и мира (II часть).

В зените славы, на склоне лет Давид злоупотребил властью, взяв в жены прекрасную Бетсабу и убив ее мужа Урию. Бог карает Давида: умирает его любимый сын, восстает против него другой сын, который затем погибает в битве у Эфраима. После победы над филистимлянами Давид благословляет на власть Соломона. Давид умирает. У гроба народ славит его жизнь, богатую деяниями на благо страны и народа (III часть).

Три большие части, из которых состоит оператория, в свою очередь распадаются на двадцать семь мелких номеров.

Произведение строится на взаимодействии нескольких планов: эпически-повествовательного, активно-действенного, лирико-драматического, философского.

В целом драматургия «Давида» носит эпический характер: действие разворачивается неторопливо; «рапсод»-чтец рассказывает о событиях, комментирует действие.

Большую роль здесь играет картинность в широком смысле слова: лирические песни и арии дают «картинки настроения», симфонические интерлюдии — «картины действия»: «Кортеж» (№ 5), «Сон в лагере Саула» (№ 10), «Марш филистимлян» (№ 13), «Марш израильтян» (№ 23), «Венчание Соломона» (№ 26), «Смерть Давида»

(№ 27). В отдельных номерах силен чисто изобразительный момент (например, в «Заклинании эндорских волшебниц», где остроумно применена мелодекламация: на фоне трелей и остинатных ритмических попевок в оркестре — зловеющий шёпот и выкрики чтиц¹).

I часть произведения, построенная на чередовании небольших замкнутых номеров, содержит жанровые признаки оратории. Но во II и III частях есть эпизоды, которые носят черты оперной драматургии. Это — грандиозные массовые сцены, где участвуют различные группы народа. Расположенные в конце II и III актов, эти сцены по существу выполняют назначение оперных финалов.

Философский, а вернее — морально-этический аспект произведения — это ряд псалмов-хоралов и арий (как и в «Страстях» Баха), функция которых — комментарий к поступкам, раскрытие внутренней духовной жизни героев, их переживаний, «советы» и предостережения бога, молитвы.² Подобный драматургический план — в традициях пассионов и классических ораторий на библейские сюжеты.

При анализе «Давида», как и других произведений Онеггера на библейские и другие религи-

¹ Нечто подобное мы встретим в сцене ведьм из «Бернауэрин» К. Орфа, созданной позже (1944 г.). Впервые декламацию в сопровождении одних ударных (ритмическая шумовая партитура) применил Д. Мийо в «Орестее» («Хоэфоры», «Эвмениды»).

² Это связано с тем, что в опере-оратории нет действующих персонажей: о поступках конкретных лиц мы узнаем из хоралов и арий. Роль солистов (сопрано, альт, тенор) в данном случае не отличается от роли хора.

озные сюжеты, надо разграничивать словесное выражение темы и объективное содержание сочинений. Известно, что содержание художественных произведений, связанных с культовыми мотивами, может быть более широким и общезначимым, чем религиозные убеждения автора или буквальный смысл канонического текста (ставшие уже банальными примеры из области музыки — мессы Баха, Бетховена и других композиторов, симфонии Брукнера и т. п.). В наше время многие значительные художники, декларирующие свою верность католицизму или протестантству, в ряде случаев выступают в творчестве с более или менее резкой критикой буржуазных порядков (писатели Гр. Грин, Г. Бёлль, Ф. Мориак, кинорежиссер Ф. Феллини и др.), хотя их критика неизбежно носит ограниченный характер.

Следует поэтому различать, вызван ли интерес художника к религиозной теме воздействием реакционного клерикализма (влияние которого нельзя сбрасывать со счетов) или же он связан с иными тенденциями (например, с внутренним протестом против бесчеловечности и безнравственности буржуазного общества и стремлением к моральному «очищению» и «возрождению»).

Для Онеггера обращение к библейскому сюжету было вполне естественным. Он вырос в протестантской семье и с детства впитал традиционные религиозные представления (хотя никогда не был воинствующим фанатиком). Однако анализ «Царя Давида» и других его произведений ясно показывает, что сюжеты из Ветхого завета привлекали его прежде всего своим моральным смыслом. Общезначимые, всем известные, «веч-

ные», они дали композитору возможность выступить с проповедью высокого нравственно-этического идеала. Библейские образы он связывает с народными представлениями о добре, гражданском долге, любви к родине. Отсюда в творчестве Онеггера часты темы верности идее, душевной стойкости и нравственной силы героя, самоотверженности, моральной ответственности за судьбы народа.

Примером тому и служит «Царь Давид». Онеггер трактует библейскую притчу как поэтический миф, проникнутый общечеловеческим содержанием.

Хоралы-псалмы составляют лирический аспект концепции «Давида». Образ Давида дан опосредованно, через отношение к нему народа. В хоралах народ комментирует поступки героя, рисует его портрет, выражает сочувствие его деяниям. Большинство псалмов написано в простой куплетной или трехчастной форме, часть — по типу хоровых фугато. Почти во всех явственно выступают народные истоки языка.

В оркестровой интродукции зарождаются основные интонационные комплексы «Давида»: орнаментальные «вокализмы» солирующих инструментов, имеющие архаизированный восточный оттенок (он создается ладовой альтерацией); фанфарные мотивы литавр, кварттовые гармонии в ясном диатоническом ре мажоре. Этот материал получает богатейшее развитие в дальнейшем. Основная тема (гармонизованная квартами) — родоначальница диатонических тем оратории. От нее идет ряд песен в народном складе.

Вслед за вступлением звучит «Пастушья

песня» Давида (соло альта). Рисуя трогательный образ юного пастуха, она выполняет и другое назначение: здесь как бы экспонируется то открытое, как детская душа, возвышенное, кристально чистое духовное начало, с которым в оратории связана победа положительной идеи.

В следующем затем псалме «Хвалите господ» показывается другая сторона образа: мужественная, энергичная мелодия одногласного хора рисует жизнерадостного, полного силы и решительности молодого Давида, готового совершить подвиг. Здесь композитор следует традициям генделевского искусства.

Образ дополняется «Песнью победы» (№ 4) — коротким хором народа, реагирующего на исход поединка Давида с Голиафом («Слава Давиду, убившему филистимлянина!»). Лаконичные, резко ритмованные реплики-возгласы хора, необычная акцентуация стиха, разрушающая плавный метр мелодии (отсюда — триоли, синкопы, форшлаги в двухдольном размере), декламационность, строгая экономия средств и краткость выражения (хор длится лишь 12 тактов) — все это черты, впоследствии «узаконенные» в вокальном стиле зрелого творчества Онеггера.



Постепенно эпический тон повествования драматизируется. Растет напряженность, поляризуются контрасты, сопоставляются разнохарактерные образы. Светлые, задорные фанфары изра-

ильского войска, выступающего против филистимлян (№ 3), сменяются мрачными переключками труб и отдаленных засурдиненных валторн (№ 10). Здесь удачно применена политональность, благодаря которой сигналы медных раздаются как бы на различном расстоянии друг от друга: возникает ощущение звуковой перспективы. Хоры становятся более динамичными и развитыми. Звучит неуклюжий, колючий, гротескный марш филистимлян.

I акт оперы (или I часть оратории) оканчивается развернутой сценой «Плач у Гильбоа» (№ 14). Написанная в свободной импровизационной манере, она вместе с тем выдержана в едином характере: разнообразно и красочно звучат в разных тональностях ламентации женских голосов (хор использован без слов). Остинатность попевок и гармоний придает масштабность, протяженность всей картине. Однако здесь нет ощущения застылости, неподвижности: в оркестре постоянно идет движение полифонически наслаивающихся подголосков. Создается ощущение большого внутреннего развития, как это бывает в драматургии эпического типа, например у Бородина.

Подлинным центром оперы-оратории служит «Танец перед ковчегом» (№ 16). Выделенный вместе с небольшой «Праздничной песней» (№ 15) в отдельную часть, он состоит из целого ряда симфонических и хоровых эпизодов.

«Танец» начинается оркестровым вступлением. Рисуеться грандиозная картина рассвета: благодаря поочередным включениям снизу вверх «гудящих» педалей оркестра (схожих с органными

регистрами) создается почти наглядное ощущение необозримых далей, необъятной шири полей. Вот рассеивается сумрак низких регистров инструментов, и звучит ясная пасторальная мелодия флейт. Возникает движение — сначала исподволь, затем все ближе, ощутимее. На фоне жужжащей трели струнных звучит извилистая, «ползучая» мелодия валторн (напоминающая тему из «Сечи при Керженце» Римского-Корсакова). Наслаиваются имитации, подголоски: издали, приближаясь, доносятся фанфары израильского войска. Все яснее прорезываются упругие танцевальные ритмы... Мимо проходят пастухи со стадами, жнецы со снопами, виноградари с вином, священники, воины, женщины. Все они пускаются в пляс под звуки литавр, цимбал и арф. Буйная танцевальная стихия захватывает всех участников праздника.

Композитору удается создать непрерывно растущее напряжение путем сопоставления контрастных эпизодов. Вначале идет воинственная пляска мужчин. Мужественные интонации, резко ритмованные синкопированные попевки (подобные угрожающим, воинственным жестам), тяжелые притоптывания — все это контрастирует с плавными, грациозными движениями следующей затем женской пляски. Вот они объединяются, мужчины громко воспевают победу, женщины вторят им. По силе темперамента и захватывающему натиску плясовой стихии эти танцы близки Половецким пляскам из «Князя Игоря»; кое-что здесь и от варварской стихии первобытных плясов «Весны священной». Как и Стравинский, Онеггер строит танец на коротких

остинатных ярко ритмованных попевках. Каждый раз, когда исчерпаны возможности полифонической и красочной разработки материала (в разработке Онеггер пользуется приемами полифонического, а не мотивного развития) — композитор вводит новый эпизод, контрастирующий по материалу, хоровым и оркестровым тембрам и даже темпу. Этим поддерживается нагнетание большой протяженности.

В кульминации за мощной волной нарастания наступает внезапное затишье. Ангел (сопрано) возвещает о том, что Давид — избраннык бога. После длительного звучания больших хоровых и оркестровых масс ариозо сопрано поворачивает развитие картины в новое русло — спокойной созерцательности, углубленной сосредоточенности. Тем ярче затем выделяется прекрасная «Аллилуйя» (цифра 28, Andante).

Онеггеровская «Аллилуйя» — песня гимнического характера, в которой торжественная приподнятость создается юбилеями — опеваниями основных тонов лада. Чистая диатоника, плавная и гибкая напевность, простой аккомпанемент с выдержанной педалью (органым пунктом тонической квинты) в басу — все это подчеркивает народно-песенные истоки «Аллилуйи».



В своем развитии тема благодаря модуляциям-сопоставлениям и вариациям достигает необычайной пышности, романтической роскоши

звучания. К группе сопрано постепенно присоединяются контральто, тенора, басы, соло-сопрано, и каждый раз включение новых голосов знаменуется красочным сдвигом в другую тональность; мелодия проходит путь: D, H, A, As, H, A, Fis.

«Аллилуйя» снова повторяется в финале III части: трудно было бы подыскать более удачную коду для достойного завершения всей эпопеи. Здесь ей снова предшествует ариозо ангела, на этот раз переходящее в хоровую песню ясного народного склада:¹



Завершение оратории необычайно ярко и сочно. Светлые перезвоны квартовых аккордов в оркестре (напоминающие вступление и тем самым образующие гармоничную рамку произведения) многократно утверждают торжественный, ликующий ре мажор. Такое жизнелюбие и оптимизм излучают коды Пятой и Девятой симфоний Бетховена или финалы опер Глинки. «Царь Давид» приближается к ним по выражению полнокровного радостного мироощущения.

В «Царе Давиде» Онеггер сознательно возрождает традиции ораториального стиля Баха и Генделя. Отсюда — оптимизм, цельность, строгая дисциплина мышления, рационалистическое начало в построении, четкость, простота форм. С генделевскими ораториями «Давида» роднят

¹ Смысл этой песни раскрывает чтец: «Умирающий царь воскликнул: «Как богата и прекрасна жизнь!»

монументальный стиль, крупный, плакатный штрих.

Произведение отличает высокоразвитая хоровая культура (напомним, что в распоряжении композитора находилось сто певцов). Вместе с тем, прозрачный инструментальный стиль, напряженный симфонизм развития центральных номеров говорят и о претворении в оратории традиций венской классической школы. Классическая стройность мышления переплетается с романтической оперной традицией, что особенно проявляется в песенных и ариозных номерах. Русскую эпическую оперу (а отчасти и Стравинского) заставляют вспомнить мощь, богатырский размах музыки, восточная красочность. Наконец, смешение жанровых элементов оперы, оратории, драмы, мистерии говорит и о творческом претворении традиций народного театра Швейцарии.

Но все эти влияния переплавляются Онеггером. Ясно ощущается здесь индивидуальность автора «Песни Нигамона», «Горация» и «Летней пасторали» — и в образном содержании музыки (мужественность и сила, контрастирующие с чистой, свежей пасторальностью) и в ее языке. В частности, наряду с ясным гомофонным стилем и диатоникой встречаются сложные политональные и внетональные построения, «варваризмы», напластования на органичных пунктах.

Музыкальный язык произведения представляет сложный сплав мелодики французской и швейцарской народной песни, протестантского хораля, немецкой Lied. Вокальная мелодика преимущественно ясного диатонического склада, но оркестровое сопровождение — сложная

полифоническая вязь подголосков, часто орнаментального хроматического характера.

Обращает на себя внимание одна важная особенность формообразования: при всей монументальности и эпичности оратория состоит из коротких, небольших номеров, подобных кадрам кинофильма. Такая «кадровость», а также динамизм общей линии развития наталкивает на сравнение с приемами драматургии кино, и это придает оратории подлинно современное звучание (подобное же явление наблюдается и у С. Прокофьева, например в кантате «Александр Невский»).

«Царь Давид» — первое оперно-ораториальное произведение Онеггера. Отсюда — все «болезни роста»: некоторая фрагментарность построения, смещение стилистических черт. Но велики и достоинства этого подлинно демократического, оптимистического, свежего сочинения, вписавшего важную страницу в историю европейской музыки XX века.



В «Юдифи» (созданной по либретто Р. Моракса) Онеггер продолжает и закрепляет приемы, найденные в «Царе Давиде». Между ними много общего. Оба произведения адресованы широкой публике, написаны «крупным штрихом» *al fresco*. Интонационное единство, противопоставление двух образных сфер, большое эпическое дыхание, масштабность развития — все эти особенности драматургии знакомы нам по «Давиду». В «Юдифи», пожалуй, Онеггер достиг большей

монолитности, чем в первой опере-оратории, большей протяженности устойчивых образных сфер и укрупненности линий. В «Юдифи»¹ яснее выражены жанровые признаки оперы, чем оратории: здесь нет деления на короткие номера, действие течет непрерывно; нет ни рассказчика, ни разговорных диалогов. Три акта — три гигантские фрески. Все здесь дано крупным планом, как бы сквозь увеличительное стекло; резко выражены чувства, четко очерчены образы, язык — сочный, колоритный, красочный. Первая «фреска» рисует тревожную, тягостную обстановку осажденного лагеря иудеев; во второй (она служит контрастом по отношению к первой) — характеризуются враги «варварскими», архаичными средствами; в третьей происходит столкновение враждебных миров, битва — и победа иудейского народа. Если в первых двух актах преобладает некоторая статичность в показе образов, вызванная преобладанием экспозиционных разделов форм («статичность» — отнюдь не в характере материала, а в смысле протяженности, длительности состояний), то в третьем разворачивается активная действенность, стремительное движение, приводящее к ослепительному сиянию апофеоза.

С самого начала определяется главная особенность драматургии «Юдифи»: необычайная концентрированность и обобщенность выражения.

¹ Произведение имеет две редакции; если в первой авторы определили «Юдифь» как «библейскую драму», то во второй она получила новый подзаголовок: *opera-seria*. Мы рассматриваем второй вариант.

Методу последовательного, постепенного рассказа композитор предпочитает выделение главного, основного в содержании. Поэтому образ дается сразу же в «готовом», законченном виде.

Этому способствует и применение композитором лейтмотивной техники. Выражает ли лейтмотив определенное состояние или важную идею — повсюду он способствует эпическому устойчивому показу образа. Возникает статуарность — опять-таки в смысле утверждения данного состояния или идеи (а не ее застылости и неподвижности). Кстати, статуарность отнюдь не противоречит симфонизации оперы: роль оркестра очень велика, и почти все ведущие темы возникают в оркестре.

В основе I действия — горе, жалобы, молитвы жителей осажденной крепости, изнуренных голодом, жаждой, лихорадкой. В музыке господствует «тема отчаяния» (она же открывает оперу). Это два резко очерченных мотива (медные инструменты) — хроматизированных, остро диссонантных, неустойчивых: первый — с активным взлетом и опеванием звуков тритона, второй — двухголосный, со встречным движением линий, в свободном ритме (он имитирует интонации плача):



На втором мотиве построена траурная песнь плакальщиц («Сжался над нами, о господи») в духе народных плачей, с монотонной, но экспрессивной остинатностью. На этом фоне звучит монолог Юдифи. Вокальные соло оперы — сплошь напевный речитатив, соединяемый с песнями хора и выразительными, запоминающимися попевками в оркестре. (В дальнейшем, в опере «Антигона» Онеггер продолжит поиски мелодического речитатива, связанного с интонациями речи.)

Развитие осуществляется путем полифонической разработки темы в оркестре — наложений лейтмотивов, стретт, красочных политональных соединений. Исчерпав возможности развития темы, композитор вводит новые лейтмотивы, столь же яркие, броские, как и первые: фанфары тревоги у труб, светлый, радостный восходящий мотив решимости Юдифи (в басах оркестра), мотив веры Юдифи (вначале у гобоя, а затем — в ее арии-молитве).

Во взаимодействии эпизодов, построенных на ведущих мотивах, осуществляется единое симфоническое развитие. Одновременное сосуществование контрастных элементов создает многоплановую картину.

Выступления солистов — монологи и диалоги (Юдифь, служанка, Озия) — сочетаются с хорами. Это постоянное присутствие народных масс и придает опере черты ораториальности. Вместе с тем трактовка народа и главной героини, как представительницы народа, наводит на мысль о новом претворении Онеггером русских оперных традиций.

Драматизм «Юдифи» и трактовка образа народа (обрисовка его страданий) созвучны методам Мусоргского. Самый сюжет «Юдифи», требующий сильных средств в претворении высокого пафоса и героики содержания, мог вызвать у Онеггера аналогии с народными драмами Мусоргского.¹ Великого русского композитора здесь напоминает не только разработка образа народа, но и язык оперы, напевная вокальная декламация со специфической речевой интонацией. Приведем два примера такой свободной напевной речитации — начало молитвы Юдифи и траурной песни плакальщиц в I акте:



По сравнению с «Царем Давидом» в «Юдифи» усилено индивидуальное начало, показан ряд персонажей. Если личность Давида была обрисована косвенно, через отношение к нему народа, то героиня «Юдифи» сама активно выступает как главное действующее лицо оперы. Ей принадлежит ряд монологов. Наиболее полно портрет Юдифи

¹ На данном этапе Онеггеру была менее близка иная сторона творческого облика Мусоргского — глубокий психологизм, богатство раскрытия душевных переживаний.

нарисован в I действии. Здесь показана внутренняя борьба героини, постепенное укрепление мысли пойти на подвиг во имя спасения своего народа. Монологи Юдифи все время переплетаются с женскими хорами, даны на фоне их плачей. Именно в партии Юдифи впервые появляется гордо восходящий лейтмотив подвига, предвосхищающий победу иудейского народа. Постоянно напоминаемый в оркестре, он дополняет выразительную вокальную декламацию Юдифи.

Во II акте характеристика Юдифи противопоставлена «варварской» музыке ассирийцев. Индивидуальное растворяется в общем: Юдифь олицетворяет собой весь народ. Ее речитатив постоянно сопровождается оркестровыми лейтмотивами, символизирующими страдания иудеев (отрывки из хоров I акта). Характерно, что композитор не показывает момента убийства Олоферна: его интересует внутреннее, а не внешнее действие, — никакой иллюстративности, никаких эффектов! В то время, как за сценой происходит убийство, музыка передает состояние тревожного томительного ожидания. На сцене лишь служанка, которая издали следит за действиями своей госпожи и комментирует их. Любопытно, что тема смерти интонационно сходна с главной темой Богатырской симфонии Бородина: это лишнее раз наводит на мысль о связи онеггеровского творчества с русским классическим наследием:



Один из главных героев оперы — народ. Поэтому решающую роль в произведении играют хоры. В I акте использован преимущественно женский хор (плакальщицы). Лишь в коде впервые вводится смешанный хор (цифра 31); это короткий номер, построенный на речитации, подражающей молитве: народ, напутствуя Юдифь, призывает бога помочь ей. Появляется еще несмело выраженная надежда.

Во II акте (лагерь ассирийцев) выступает только мужской хор (воины Олоферна). Их характеристика — дикая стихийность, варварская сила танцев и языческих заклинаний — напоминает опять-таки образ половцев у Бородина; но композитор использует здесь также и опыт своих симфонических поэм «Песнь Нигамона» и «Гораций-победитель». Хор поет в унисон, мелодия — нарочито примитивна: короткие, однообразные ритмованные попевки, настойчивые, скандированные призывы.

Центральным в драматургии оперы является III акт. Здесь же дана наиболее полная характеристика образа народа, развитие которого достигает своей кульминации.

Предшествующая финалу оркестровая прелюдия («Ноктюрн») возвращает слушателя к тяжелой обстановке осажденного города. Напоминаются печальные ламентации женских хоров. Появление Юдифи вносит оживление. Следует большая картина подготовки к битве и самого сражения. Остро динамична боевая песнь иудеев, выписанная крупным штрихом, лапидарными, плакатными средствами. Хор делится на две противостоящие друг другу группы: резкие воин-

ственные кличи мужчин контрастируют с размашистой, ритмически расширенной, подзадоривающей их боевой пыл песнью женщин. Объединяющую роль играет оркестр. На фоне неизменной остигатной фигуры в басах (тяжело «притоптывающей», скачкообразной, как бы воспроизводящей ритм битвы) постепенно нарастает все более активное движение подголосков; эти напластования, как и в «Пасифике», содействуют динамизации музыки. Полиритмия, политональность, сложное взаимодействие линий — все средства связаны с образной сущностью картины, ее «сценической полифонией», многоплановостью. Напряженное нарастание приводит к яркой кульминации: народ воспекает победу над врагом. Наконец-то наступает долгожданное просветление: в оркестровых и хоровых голосах звучит гордый восходящий мотив подвига Юдифи. Здесь он приобретает значение мотива победы, и это знаменательно: подвиг Юдифи, славной предводительницы народа, закономерно приводит и к его победе.

Дальнейшее развитие направлено на утверждение этой победы.

Оркестровое «послесловие» к сцене сражения дает как бы панораму мирного города: ощущение приволья, могучей радости освобождения. (Нечто подобное рисовалось в «предисловии» к «Танцу перед ковчегом» в «Царе Давиде».) Появляется светлый, ничем не омрачаемый мажор. Звонкая песня женщин написана в характере массовых песен.

Начинается всеобщая пляска. Праздник увенчивается быстрой хоровой фугой. Вступающие

поочередно (от басов — к сопрано) голоса прославляют освободительницу народа Юдифь и могущество бога. И, наконец, в торжественных колокольных звонах, сотрясающих весь массив оркестра, подчеркивается ликующая тоника ре мажора. Завоеванная путем длительной, напряженной борьбы, в результате большого симфонического развития, эта кода убедительно утверждает торжество и силу победившего народа.

В выдвигании массового начала, эпической мощи, крупных ораториальных планов, а также роли полифонии сказалась классицистская тенденция «Юдифи». Обращаясь к традициям Генделя и Бетховена (имеем в виду финал Девятой симфонии), Онеггер как бы черпал в них классическую ясность, оптимизм мироощущения. Вместе с тем, высокий героический пафос произведения позволяет говорить и о новом возрождении стиля опер времен французской революции (Мегюль, Керубини).¹ От «Давида» и «Юдифи» тянутся нити к произведениям второй половины 30-х годов, когда Онеггер стал активным участником движения Народного фронта.



Значительно сложнее по замыслу оказалась «Антигона». В «Антигоне» композитора привлекла героиня, соответствующая его идеалу, воплощенному также в образах Юдифи и особенно Жанны д'Арк. По его словам, «это святая, в которой духовная сила и мужество побеждают

¹ О русских традициях мы уже говорили.

людскую подлость и трусость».¹ Вдохновил его также текст Жана Кокто, «без ложной литературы, без археологии, без фальшивого великолепия передающий эту историю прошлого, ставшую настоящим, вечным».²

Напомним содержание «Антигоны». Царь Креон — правитель Фив — приказал, чтобы тело предателя Полиника осталось непогребенным, обреченным на всеобщее поругание. Антигона, сестра Полиника, нарушила приказ и предала тело земле. За это она должна умереть. Но прорицатель Тирезий пророчит Креону несчастья, если он не освободит Антигону. Креон, наконец, решает на это, но уже поздно: в ожидании казни гордая Антигона покончила самоубийством. Не решившись поднять меч против отца, Гемон, сын Креона и жених Антигоны, убивает себя у тела невесты. Узнав страшную весть, кончает с собой и царица Эвридика.

Обращаясь к античному сюжету, Кокто и Онеггер поднимают гуманистические проблемы личности и государства, свободы и необходимости. Одинокая и слабая девушка бросает вызов тиранической власти и умирает, чтобы утвердить свое право протеста человека против насилия. Характерно, что так же истолкована тема «Антигоны» и другим прогрессивным драматургом — Ж. Ануйем, написавшим одноименную пьесу в годы фашистской оккупации (1942). В этих условиях протест Антигоны прозвучал вызовом фашизму. И именно такую же ярко выраженную

¹ Цит. по кн.: M. L a n d o w s k i. Honegger, p. 91.

² Цит. по кн.: J. В г у г. Honegger et son œuvre, p. 114.

ноту протеста уловили патриоты в партитуре Онеггера. Этим и вызвана запоздавшая премьера «Антигоны» в Комической опере (1943), превратившаяся в акт манифестации патриотов против оккупантов.

По степени драматизма и напряженности развития действия «Антигона» дальше от оратории и ближе к «чистой» опере, чем предшествующие произведения. Стремительная динамика музыкального развития, яркая театральность действия, преобладание декламационной монодии — все это черты оперной драматургии «Антигоны». Вместе с тем постоянное — зримое и незримое — присутствие народа, а также момент высокого обобщения и утверждения положительной идеи (несмотря на трагическую развязку) приближают ее к рассмотренным нами операм-ораториям Онеггера. Поэтому и «Антигону» можно назвать оперой-ораторией.

Античный сюжет Онеггер трактует с точки зрения общечеловеческой тематики, всегда живой и актуальной. По его мнению, решение этой тематики путем стилизаторства обедняет ее и к тому же сковывает творческую волю художника. Так, он критически подходит к серии неоклассицистских опер и балетов Стравинского, в которых усматривает «измену» блестящей самобытности первого периода творчества композитора: «Вновь и вновь переигрываю я «Царя Эдипа»: это Стравинский, возвращающийся назад к Россини, Листу, Перголези. Я предпочитаю Стравинского, утверждающего себя самого. Нет, слишком много «возвратов» в современной музыке! Прокофьев мне сказал однажды: „Скоро

не будет никого, кроме вас и меня, кто бы не обратился в чем-нибудь к прошлому»¹. Принципиально не возражая против обращения к сюжетам и темам прошлого, Онеггер, как и Прокофьев, энергично протестует против стилизации, часто затушевывающей актуальность содержания, лишаящей его злободневности.

В «Антигоне», так же, как и в «Горации-победителе», античность предстает в осовремененных формах. Это касается и образных характеристик и музыкального языка: грубоватый, резкий, без тени романтизма текст Кокто побудил Онеггера искать соответственно огрубленных, лишенных мягкости и какой бы то ни было сентиментальной окраски образов. Его увлекает передача средствами музыки необычных характеров, могучих страстей и острых ситуаций.

В стремлении передать трагизм образа Антигоны Онеггер невольно приходит к преувеличенной экспрессии. Незаурядность характера Антигоны, сила ее чувств, трагизм самого сюжета и побудили Онеггера изменить сущность мелодики, так как «обычная» оперная мелодия не удовлетворяла требованиям композитора. Вокальная линия в «Антигоне» — почти сплошь мелодический речитатив — до некоторой степени носит экспериментальный характер: мало больших песенно-аризозных «закругленных» номеров, которые в такого рода речитативных операх необходимы для обобщения и служат центром драматургии. Положение не спасают и две народные хоровые сцены. Музыка перенасыщена напряженностью

¹ Цит. по кн.: J. В и у г. Honegger et son œuvre, p. 89.

Все это обусловило меньшую популярность «Антигоны» среди слушателей и ее сложную сценическую судьбу.

Черты драматургии онеггеровской «Антигоны» яснее проступают при ее сравнении с одноименной оперой Орфа. У обоих композиторов в центре внимания трагедийный пафос страстей, исключительность и сила характера Антигоны. Но если у Онеггера — стремление приблизить трагедию к нашим дням, говорить современным языком, то у Орфа — возрождение форм и жанровых особенностей театра античности. Поэтому партитура Онеггера рассчитана на современный оркестр, который симфонизирует оперу, цементирует речитативные эпизоды развитыми инструментальными темами, рисует героев и их состояние с помощью разветвленной системы лейтмотивов. Оркестр Орфа максимально приближен к античному инструментарию (встречаются редкие инструменты — бас-ксилофон, «архаичные» ударные), очень скуп, тембры однозначны, всегда выступают в одной функции, «прикреплены» к определенному персонажу или символу-идее.

Вокальный язык Онеггера — характерная декламация, учитывающая настроение и смысл речи говорящего; при этом встречаются выразительные песенные и ариозные номера (арии Антигоны и Гемона во II действии, женские хоры). Речитатив Орфа по возможности приближен к манере декламации древнегреческих актеров. Монотонная речитация (часто на одном звуке) чередуется с внезапными эмоциональными всплесками (скачки в голосе на октаву, дециму, две октавы!), почти без аккомпанемента (в оркестре —

застылые оstinато, скупые одно- и двузвучные блики). Греческому хору уподоблен также хор — одноголосный (фобурдонный), в духе старинных итальянских мадригалов (часты юбилеи и опевание одного звука).

Все говорит о стилизаторской тенденции Орфа, о его отдалении, в отличие от Онеггера, от современного толкования сюжета. С этим связаны и жанровые отличия обоих произведений. «Антигона» Онеггера — синтетическое произведение с развитыми элементами действия (быстрый темпо-ритм, эффектное с точки зрения театральной драматургии расположение сцен, сосредоточенность действия, его направленность к единой кульминации). Это — прежде всего опера, где театральность соединяется с условиями музыкальной драматургии и среди всех компонентов синтеза искусств — на главном месте музыка. В «Антигоне» же Орфа музыка лишь один из атрибутов зрелища, подчиненный законам театра, в данном случае — греческой трагедии.

Показательно и сравнение оперы-оратории Онеггера с произведением аналогичного жанра — с «Царем Эдипом» Стравинского. Стравинский поставил во главу угла чисто музыкальные законы развития, жертвуя литературной и театральной стороной (отсюда — латинский текст, статуарность действия, благодаря которой преобладают черты оратории). Онеггер же, наоборот, считался с законами театральной драматургии, стараясь приспособить к ней особенности оперной специфики: «Я старался, чтобы музыка черпала в драме весь жизненный динамизм, которым она наделена. Не правда ли, что именно жизнь

обеспечивает длительное существование произведения искусства?»¹

Это высказывание Онеггера раскрывает его точку зрения на соотношение различных компонентов музыкальной драмы, его понимание жанра.



Несколько иное решение античной темы Онеггер находит в «Амфионе», что связано с оригинальным поэтическим замыслом Поля Валери. Для композитора здесь было много заманчивого.

Во сне охотник Амфион слышит волшебный хор и видит танцы. В раскатах грома возникает голос Аполлона (баритон), одаряющего своего избранника лирой. Проснувшись, Амфион неумело извлекает из лиры нестройный аккорд (интонируемый тромбонами, валторнами и фаготами). Но затем в игре скрипок и арф, в серебре челесты рождается божественная гармония — музыка.

Во II акте реализуется идея о всемогуществе художника, владеющего своим искусством. Амфион нащупывает на лире гаммы, и на земле воцаряется порядок. Из хаоса рождается еще не совсем оформившаяся архитектура зданий. Появляются «музы-колонны» — торжественные, увенчанные золотыми капителями. Это — храм мудрости. Амфион выполнил свою миссию, во всем — красота и порядок.

Оканчивается поэма печально: появляется таинственная женщина (символ любви — или смерти?), бросает лиру в источник и удаляется,

¹ Цит. по кн.: J. В г у г. Honegger et son œuvre, p. 123.

а следом за ней и Амфион. Это означает, что артист должен всем жертвовать ради творчества. Если он выберет любовь, то откажется от созидания, а это для него равносильно смерти.

Жанр «Амфиона» можно определить как балет-мелодраму. К такому синтетическому жанру обращались тогда многие композиторы («Саламена» М. Эмманюэля — 1922, «Рождение лиры» А. Русселя — 1924, «Персефона» И. Стравинского — 1934). Пожалуй, в «Амфионе» Онеггер больше, чем в других своих «античных» произведениях, следовал французским традициям классицизма — традициям опер-балетов Люлли и Рамо. «Амфион» смыкается с произведениями Стравинского, близкими по теме и по жанру — «Аполлоном Мусagetом»¹ (написанным годом раньше) и «Персефой» (созданной пятью годами позже). Однако на «Аполлоне Мусагете» — балете в его «чистом» виде — лежит более явная печать стилизации. Каждая из характеристик (балет состоит из замкнутых номеров) пронизана единой «дансантажной» формулой. Возрождается абстрактное героико-мифологическое искусство классицистского театра. Музыка красива, но эта красота несколько условная, застывшая. Такова, например, тема муз в коде балета, закованная в рамки строгого танцевального размера. Совершенно другие музы у Онеггера. Прозрачная и хрупкая хоральная тема обогащена рядом тонких модуляций, вдыхающих в нее живую изменчивость; одухотворяют ее и теплые женские голоса. По Онеггеру Красота

¹ По теме «Амфион» напоминает также «Пир мудрости» — оперу-ораторию Мийо (1937).

(а эта тема символизирует ее) — синоним живого, осязаемого, земного:



По своим формам «Амфион» предвосхищает «Персефону»: в обоих произведениях исползованы не только балет и пантомима, но и женский хор, и солирующие мужские голоса, и разговорный текст под музыку (почему авторы и определили их как мелодрамы). Правда, «Персефона» не только монументальнее (3 акта), но и ярче, и значительнее по музыке. Однако надо помнить, что произведение Онеггера появилось раньше. Поражает почти буквальное подобие некоторых музыкальных тем «Персефоны» и «Амфиона», что обусловлено общим «первоисточником» обеих мелодрам (античность в преломлении классицизма): так, сходны темы литургической сцены из «Амфиона» и действия в аду «Персефоны» — обе угловато-пунктирные, колючие, на остинатном басу; близки некоторые женские хоры; сходны темы хаотического звучания лиры, которой еще не овладел Амфион (а), и подземного царства из «Персефоны» (б):





Чем же выделяется «Амфион» среди современных ему произведений на античную тематику? Симфонизмом развития, динамикой, тем, что автор сумел вдохнуть в классические формы современное звучание. «Амфион» не претендует на глубину чувств и «сгущенный» психологизм (отличающие «Антигону»); сюжет ставит совершенно иные задачи чисто эстетического порядка. Однако, хотя тема могла быть трактована в плане эстетского любования Красотой, Онеггер решил ее как извечную тему великого могущества искусства и мастерства художника и реализовал ее убедительно и вдохновенно.

Мелодрама представляет собой единый процесс развития «музыки из шума». Поначалу — неясный шорох струнных басов *col legno*, примитивные кварто-квинтовые попевки, нестройные постукивания кастаньет, ксилофона, удары литавр, звон треугольника. Издалека струится бесхитростная песенка ручейков (детский хор). В причудливых извилинах фигураций струнных и арф «резвятся сны».

Первая оформленная мелодия — тема муз. Постепенно музыка становится энергичнее, действеннее: таковы сцены языческого обряда, песни муз, сцена-ария Аполлона. Но вершиной

драматургии произведения является большой развернутый финал. Хаотичные, произвольно возникающие мотивы и созвучия постепенно «собираются» в напевную четкую тему, а энергичный моторный «марш камней» вливается в «созидательную» фугу. Весь этот раздел идет на едином нарастании динамики. Именно здесь наиболее эффективно сказывается симфонизация жанра, громадная роль оркестрового фактора в партитуре «Амфиона».

Венец громадного симфонического нагнетания — «слава солнцу» в кульминации фуги: ликующий гимн языческому божеству (хор в унисон и оркестр). По существу эта песнь заключает ту линию драматургии «Амфиона», которая связана с обрядовыми действиями культа Аполлона. Восторженное упоение природой, прославление солнечного божества, радостное ощущение жизни, света — все напоминает здесь равелевского «Дафниса». Использование песни и танца придает жанровую конкретность античному мифу, оживляет его, осовременивает, уменьшает условность и временную дистанцию. И наступающая после гимна «тихая» кода (удаление Амфиона под мрачные торжественные звуки саксофона) не снимает ощущения праздничного упоения жизнью.

«Амфион» — отнюдь не продукт холодной стилизации; это произведение, рожденное подлинным вдохновением большого художника. О симпатиях Онеггера к своему раннему детищу говорит тот факт, что в 1948 году, двадцатью годами позже, композитор вернулся к нему и на основе финала создал оркестровую сюиту «Прелюдия, фуга и постлюдия».

■

Подводя итоги оперно-ораториальному творчеству 20-х годов, отметим, что в этот период, в отличие от следующего, композитор обращается в данном жанре исключительно к сюжетам библейского или античного происхождения. Это дало многим критикам основание причислить искусство Онеггера к неоклассицистскому направлению. В каком же соотношении с неоклассицизмом находится творчество французского композитора?

Неоклассицизм — распространенная в европейском искусстве 20-х годов тенденция, подготовленная различными явлениями конца XIX — начала XX века (а подчас — и более ранними).¹ Она захватила художников различных взглядов, и считать, что все они принадлежат к одному идейно-эстетическому направлению только потому, что в их творчестве встречаются те или иные признаки неоклассицизма, было бы ошибочным. Общей для всех чертой было использование приемов, средств и форм так называемой классицистской эпохи (XVII—XVIII вв.). Но даже и здесь не было единства: одни обращались к венским классикам (что менее характерно), другие — к Скарлатти или французским клавесинистам, третьи — к старым мастерам французской или итальянской оперы (Люлли, Рамо, Монтеверди, Перголези), четвертые — к Баху и Генделю. Используя различные явления классицистского

¹ См. об этом статью: М. Михайлов. О классицистских тенденциях в музыке XIX—начала XX века. Сб. «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 2, Музгиз, Л., 1963.

искусства, современные художники были едины лишь в одном: в обращении к искусству позавчерашнего, а не вчерашнего дня, в отрицании эпохи романтизма (XIX в.).

В одних случаях это имело положительный смысл: для многих неоклассицизм был своеобразным выражением протеста против экспрессионизма с его субъективизмом, уходом «в себя», вспышками истерии. Произволу патологических эмоций неоклассицизм противопоставил поиски некоего «объективного порядка»,¹ который художники этого направления видели в искусстве античности и классицизма. Другие противопоставляли классицизм преувеличенной созерцательности и утонченности импрессионизма, возрождая эмоциональную сдержанность и конструктивную четкость, свойственную классицизму. Сам Онеггер (в статье «Стравинский — музыкант-профессионал») писал: «Неоклассицизм образовал движение, охватившее все искусства: его черты — упрощенность, лаконизм, устранение малейших украшений, отказ от преувеличений, изысканной «кокетливости», всяческих искусственных усложнений и перегруженной фактуры. Возвращение к чистым линиям есть только реакция против вычурности».²

Правда, отказ от всяческих проявлений романтизма был чреват опасностью утери эмоционального начала, что в ряде случаев привело к сухо-

¹ См. статью: М. Друскин. Пути развития современной зарубежной музыки. Сб. «Вопросы современной музыки», Музгиз, Л., 1963.

² Артур Онеггер. Я — композитор, стр. 178.

сти, преобладанию рационального, аэмоциональности. К отрицательным проявлениям неоклассицизма отнесем и сознательный уход некоторых композиторов от живой современности, от остроты ее конфликтов и бурь, к мертвенной стилизации.

Но эти черты, свойственные отдельным произведениям, отнюдь не определяют всего течения. Многие художники видели в неоклассицизме возможность вернуться к большой проблематике, значительным, объективным темам: это была реакция против измельчания тематики, против субъективизма. Они возрождали вечные общезначимые сюжеты, пусть отдаленные по времени, но насыщенные высоким этосом чувств и поступков.

Даже при обращении к одним и тем же сюжетам разные авторы находили совершенно несхожие художественные решения. Для подтверждения достаточно перечислить хотя бы такие различные по жанру и по стилю произведения, как опера-оратория «Царь Эдип» Стравинского, музыка Кл. Дельвинкура к трагедии Софокла «Царь Эдип» и лирическая трагедия Дж. Энеску «Эдип», а позже (50-е гг.) трагедия «Царь Эдип» К. Орфа. Назовем также оперу-ораторию «Царь Давид» Онеггера, мистерию «Давид» Мийо и балет «Давид» А. Соре. Наиболее разнообразными были поиски Мийо, который от широко задуманного триптиха «Орестея» («Агамемнон», «Хозфоры», «Эвмениды») переходил к коротким зарисовкам «опер-минуток» («Похищение Европы», «Покинутая Ариадна» и «Освобождение Тезея»).

Итак, неоклассицизм лишен идейного и стилистического единообразия. Одни композиторы

заостряли внимание только на приемах — отсюда отвлеченный конструктивизм. Другие же подчиняли прием раскрытию нового содержания — тогда вскрывались неисчерпаемые возможности, таящиеся в этих приемах. Оправданность применения любых средств зависела от того, насколько художники могли выразить запросы своего времени, насколько они отходили от мертвого стилизаторства и создавали живое искусство.

С этой точки зрения нужно рассматривать и творчество Онеггера. То, что Онеггер брал сюжеты, типичные для неоклассицизма, само по себе еще мало о чем говорит. Важно, что хотел он выразить в этих сюжетах: уйти от современности или, наоборот, взять от них общезначимое и подчеркнуть актуальность содержания в нашу эпоху. Онеггер осуществлял последнее. Поэтому его опыты имеют прогрессивное значение. Используя «вечные» сюжеты, композитор утверждал в них высокие моральные ценности, непреходящие идеалы гуманизма. И именно постоянное выдвигание положительного идеала придало Онеггеру силу в борьбе за возрождение реалистической оперы в период ее кризиса.

Что касается музыкальных средств, то, беря отдельные приемы классиков, Онеггер их весьма решительно переосмысляет. В целом он отвергает стилизаторскую тенденцию; его привлекает главным образом ясность выражения, конструктивная четкость классического искусства.

Сказанное определяет особое положение Онеггера в искусстве, связанном с тенденцией неоклассицизма, прогрессивное значение его произведений, воплощающих темы большого обще-

ственного значения. И не случайно именно эти произведения приводят его в конечном итоге к творчеству 30-х годов.



Блистательный ряд монументальных произведений 30-х годов открывает оратория «Крики мира».¹ Впервые композитор обращается к современности, пытаясь разрешить одну из сложнейших и животрепещущих проблем — человек и капиталистическое общество.

Поэма Рене Бизе «Cris du Monde» лежит в русле эстетики поплюлизма.² Не ограничиваясь подробным показом тяжелого повседневного труда и безрадостного положения рабочих, поэт вводит также картину демонстрации, однако не заостряет на ней внимания: он лишь констатирует факты; показ постепенного созревания революционного сознания масс выходит за пределы его задачи. По существу поэма Бизе противоречива, эклектична и носит следы различных влияний.

¹ Заглавие «Cris du Monde» некоторыми исследователями переводится как «Голоса мира», другими — «Зовы вселенной». Швейцарский (немецкий) перевод гласит «Der Weltenschrei» (или «Schreie der Welt»).

² Поплюлистами называли себя писатели, которые, изображая народ сочувственно, ограничивались натуралистическим описанием его будней. В программной книге «Поплюлизм» (1931) теоретик этой группы Л. Лемонье провозгласил: «Мы не собираемся просвещать народ, воспитывать его. Мы принимаем народ таким, каков он есть». Однако в лучших своих произведениях поплюлисты выходят за пределы поверхностного натуралистического бытописания.

Помимо популизма здесь и романтизм (байронические мотивы) и урбанизм в описании города и машин. Суть поэмы сводится к следующему: человек не может примириться с порабощением, с зависимостью от машинных средств производства, которые неминуемо несет с собой капитализм.

Противоречивость, а во многом неясность и двусмысленность текста послужили критике поводом для обвинения Онеггера в пропаганде идей и «большевизма» (песни революционных рабочих) и американизма (джаз в финале, урбанистические картины). На самом же деле композитор, не задаваясь целью отобразить революционные настроения рабочих, подобно популистам констатирует факты и показывает их такими, какими увидел и воспринял в жизни. Будучи достаточно чутким, Онеггер передал массовые революционные интонации эпохи. При этом он толкует поэму достаточно широко, воплощая в своей оратории тему борьбы человека за счастье, за право на существование против сил зла и угнетения.

«Крики мира» — произведение, подытоживающее ранние поиски и завоевания и прямо ведущее к лучшим операм-ораториям второй половины 30-х годов.

Оратория состоит из четырех крупных частей, каждая из которых переходит аттасса в следующую.

Первую предваряет оркестровое вступление. Глухие, ползучие звуки контрабасов, тяжелая, угловатая мелодия как бы рисуют утренние сумерки. Давящая беспросветность, нерешительное блуждание «в потемках» — такое начало симво-

лично: с первых же страниц автор словно предупреждает слушателя о засилии мрака, о безрезультатности поисков...

Но вот туманная завеса приоткрывается; бойрой, призывной фанфарой труба провозглашает лейтмотив утра:



Словно сияющий сноп света озаряет красивую, лиричную песню Человека (дуэт солистов — баритон и сопрано). В ней звучит надежда на счастье, благодарность за спасительные лучи солнца, она полна глубокой экспрессии и теплоты:



Так намечена экспозиция драмы, антитеза образов мрака и живого человеческого чувства. С каждым номером оратории противоречие углубляется, контрасты поляризуются.

Стучащие молотки машин заглушают голоса утра, грубо обрывают «песню надежды». Лейтмотивы машин — серия коротких, рельефных, остро ритмованных попевок. Постепенное включение все новых голосов дает иллюзию наращивания движения: жужжащая трель кларнета, «кваканье» фаготов, тяжелые «шаги» тромбонов, монотонная моторная фигурация рояля, пыхтение диссонансов медных — все это синхронно взаимосвязано. Словно заводят сложный механизм. Это

одна из художественно убедительных урбанистических картин в современной музыке, где при стремлении к максимально точному воспроизведению работы механизма нет ни натуралистического подражания его шумам, ни включения немusыкального инструментария (как, например, в «Заводе» Мосолова или «Параде» Сати). Композитор обходится средствами музыки; метод тот же, что в «Пасифике»: контрапунктическое, полиритмическое соединение самостоятельно гармонизованных и различно инструментованных линий. Число таких линий (остинатных формул-попевок) здесь достигает восьми!

10 Fl.

Cl.

Cor. ingl.

Tr. bc

Tr. ni

V. le

11

В кульминации к этому комплексу присоединяется хор (как бы «голоса рабочих»). Полная тоски ниспадающая мелодия, основанная на стогах-вздохах, внезапные срывы, мрачные выдохивыкрики — таковы средства, рисующие тяжесть мучительного труда.

Но вот в недрах бессильно никнувшей, затухающей музыки хора зарождаются активные ритмы и бодрое движение «песни революционных рабочих и солдат». Чеканный шаг колонны, призывные возгласы в простой песенной мелодии, от которой исходят действенная сила и непоколебимая уверенность, боевые лозунги в тексте («К оружию! Отдай свои силы и кровь! Чтобы вырвать мир у его господ, отдай братьям твои мышцы и сердце!») — вот что дало основание критике находить здесь «влияние большевизма». Секрет воздействия этого центрального в I части эпизода кроется в жанровых истоках (песня-марш), обуславливающих демократизм и доходчивость образа.

Однако «демонстрация рабочих» не приводит к каким-либо ощутимым последствиям: внезапно песня обрывается, уступая место голосам машин... Снова торжествуют победу безликие автоматы, подавляя волю рабочих, заглушая голос человеческого страдания (жалоба баритона). Симптоматична общая направленность развития I части: положительные образы «забываются» отрицательными, светлое начало поглощается мрачным. Так предопределяется идейная концепция произведения.

Во II части та же коллизия решается другим путем. Меняются персонажи, характер соотношения

сил. Антитеза «человек — окружающая действительность» принимает несколько смягченный, романтический оттенок: «человек и природа». Герой произведения — новоявленный Манфред XX века — ищет свободы проявления своих творческих сил вдали от города с его засилием техники. Но природа враждебна герою.

Картина моря. В остинойтой покачивающейся фигурации валторн и фаготов, избегающих арабесках кларнета есть элемент изобразительности: создается образ мерно колышущегося, вечно живого, монотонного движения волн. На этом фоне эпически неторопливо разворачивается песнь голосов моря — от мрачного звучания низких регистров оркестра и басов хора к скорбному пению сопрано.

Музыку моря сменяет тема гор — гармонический хорал, строгий и возвышенный, с колоннадой вертикалей-аккордов. Холодный тембр медных и деревянных, унисонное пение хора... Резкий эмоциональный контраст: вторгается голос страдающего человека (баритон, а затем сопрано). Яркой вспышкой выделяются выразительные, резко ритмованные, свежо гармонизованные интонации тоскующего героя; здесь намечаются предвестники возгласа «Освободи меня!» в финале (те же квинтовые ходы синкопированной мелодии).

Начинается новый этап поисков счастья: восхождение в «звездные миры». Этот полумифический, полумистический образ (буржуазные исследователи ищут здесь «райские дали», «белые сады бога», «светлые голоса пространств») нарисован со всею роскошью средств оркестро-

вой палитры (лихорадочно-возбужденные взлеты деревянных духовых, хроматические гаммы-glis-sandi струнных и т. д.). Многозвучная красочная картина полна динамических контрастов, «странных» поворотов мелодики, мелькающих обрывочных сопоставлений. Но все это — прелюдия к следующему хоровому номеру: песне голосов из «мирового пространства». Впервые во II части появляется активная действенная музыка — полетная, стремительная песня-марш, «высветленная» звонкой инструментовкой (дерево, рояль, фанфары труб, скрипки). Так туманный символический образ «стремления к звездам» постепенно обретает жанрово-конкретную, реалистическую оболочку: быстрый, взволнованный марш создает радостное здоровое настроение. Однако и этот марш (как в предыдущей части «песнь революционных рабочих») вскоре сходит на нет: в новых мирах человек видит лишь новые мучения. Природа не приносит ему желанного освобождения, она чужда ему, он коченеет в ледяной дали... Поиски счастья продолжаются — человек пускается в путешествия по неведомым странам.

В III части оратории наиболее полно раскрыт образ героя, здесь располагается центральная лирическая кульминация. Характеристике чувств героя посвящены и начальная интерлюдия и основной раздел части. Лишь небольшим эпизодом вкраплены красочные кадры неизвестных городов. Это пышная экзотика: подобно неведомой щебечущей птице заливается флейта; из пагоды доносится таинственный раскат гонга, которому вторит гулкое эхо; ширится и растет одноголосная песнь молящихся. Восточные лады,

пентатоника, мелизмы, синкопированные окончания фраз, скупость сопровождения (аскетичные «шаги» пиццикато басов и рояля) — такими штрихами живописует композитор волшебное видение восточных городов.

Иное дело — повесть о чувствах героя. Опять-таки внешне-изобразительному противопоставляется глубоко эмоциональное. Следует редкой красоты и задушевности песнь любви (соло сопрано и женский хор). На мягком покачивающемся оркестровом фоне (струнные, деревянные) в ритме колыбельной льется печальная и сердечная мелодия:



В ней словно выражена самоотверженность возвышенной и преданной женской любви. Теплые тембры струнных и женский хор без слов, примененный как яркая инструментальная краска, а также богатая система модуляций-сопоставлений усиливают экспрессию темы. Это одна из человечнейших, прекраснейших лирических страниц творчества Онеггера, перекликающаяся с лучшими эпизодами «Жанны на костре», «Пляски мертвых» и «De profundis» Третьей симфонии.

Как бы в ответ впервые доносится тоскливый призыв героя к раскрепощению и счастью: «Освободи меня! Дай мне покой!» Но... Страшным

контрастом аттасса вторгается марш финала (так и в Третьей симфонии мирный щебет птицы сменяется злобным натиском «марша роботов»). Нигде так не обнажена коллизия оратории, как в этом «лобовом» сопоставлении лирики III и бездушности IV части. Если в I части намечен конфликт (человек — враждебное окружение) и мастерски, выпукло очерчены полярные образы, то в дальнейшем ясность антитезы несколько затемняется обилием побочных философских мотивов (в образах «соблазнов» и чуждых человеку миров не так акцентируется их негативная сущность). К концу оратории резкость контрастов снова усиливается, проясняется идея всего произведения. Столкнув с прекрасным образом душевности и щедрой любви грубую урбанистическую картину ночного города, композитор тем самым выражает свой протест, осуждение «машинной» цивилизации. Отсюда и жанровое обобщение (марш в своей настойчивой остигатности вбирает в себя все последующие темы).

...С наступлением ночи возобновляется лихорадочная жизнь большого города. Двери метро проглатывают толпы усталых рабочих, грязная мостовая оглашается скрипом тормозов транспорта, ревом сирен, хаотичные мерцающие огни мертвенным светом озаряют гуляющих. На фоне зловещего шага басов *staccato* каркают резко ритмованные сухие мотивы бас-кларнета и фагота. С диким натиском вступает хор (говорком), выкрикивая ритмованные возгласы. Разнузданно пляшут в кабаках гуляки: вплетаются разудалые джазовые ритмы, *glissandi* хора, в сладостном упоении напевающего без слов. Всплывают

воспоминания о прошедшем дне: калейдоскопом мелькают темы предыдущих частей — то поочередно, то накладываемые друг на друга. Возобновляется музыка машин... Здесь снова можно говорить о приемах кинодраматургии: о «наглядности» рельефных, характеристичных образов, о быстрой смене коротких кадров, об их монтаже и наплывах.

Многоплановая полифония сочетается со стремительным темпом развития. Учитывая законы восприятия, опытный драматург умно рассчитал кривую спадов и подъемов, поддерживая при волнообразной динамике единую линию общего нарастания. Поэтому вновь возникающий трагический возглас сопрано «Освободи меня!» после всех перипетий воспринимается как апогей финала, как неминуемая катастрофа. По образному замечанию Деланнуа, «так песня славы, которую в 1923 году извергло чудовище «Pacific», в 1931 году закончилась криком тоски и бессилия... Человек попал в цепи, которые сам себе выковал».¹

Трагическая коллизия оратории «Крики мира» предвосхищает катастрофы Третьей и Пятой симфоний. Кстати, оратория своим симфонизмом, крайней концентрированностью и насыщенностью музыкальных средств прямо смыкается с онегеровскими симфониями. Так же как в симфониях, здесь утверждается драматургия образных контрастов, широкого противопоставления полярных картин жизни. Но будучи синтетическим произведением, в котором музыка соединяется со словом, оратория дает ключ к пониманию кон-

¹ M. Delannoy. Honegger, p. 146.

цепции некоторых чисто инструментальных произведений композитора (как «Фиделио», музыка к «Эгмонту» и Девятая симфония Бетховена помогают раскрыть содержание Третьей, Пятой и др.).

Композитор создал волнующие жизненные музыкальные образы, почти наглядные в своей характеристичности и жанровой конкретности. Благодаря этому оживает затемненный философскими символами текст поэмы Р. Бизе. И мы ни в коей мере не можем согласиться с оценкой Г. Шнеерсона, считающего, что «замысел осуществлен поэтом и композитором в декадентском духе, с значительным налетом мистики».¹ Речь может идти о том, что мистический налет поэмы преодолен реалистическим решением музыкальных образов оратории.

«Крики мира» — единственная «чистая» оратория Онеггера. В отличие от «Царя Давида» или «Юдифи» здесь отсутствует зрелищный фактор, театральное действие.

Картинность, смена эпизодов, крупные планы, протяженность состояний говорят о преобладании драматургии эпического типа. Вместе с тем острота контрастов, сквозная нарастающая линия развития, интонационные связи, тематические переклички, «арки» от I части к финалу — все это свидетельствует о подлинном симфонизме оратории. Соприкосновение оратории с симфонией, а также использование в ораториях специфических для симфонии инструментальных

¹ Г. Шнеерсон. Французская музыка XX века, «Музыка», М., 1964, стр. 222.

форм и приемов развития характерно и для некоторых других современных ораторий и кантат (в частности, советских — вспомним «Александр Невский» Прокофьева или «На поле Куликовом» Шапорина).

Онеггер в оратории выступает как композитор-симфонист, причем симфонизм Онеггера ярко театрален и программнен. Это — продолжение национальной, а именно — берлиозовской традиции.



Расцвет творчества Онеггера (середина и вторая половина 30-х годов) связана с появлением его лучших опер-ораторий: «Жанна д'Арк на костре», «Николя из Флю» и оратории-кантаты «Пляска мертвых». Их большое, общезначимое содержание с сильным общественно-политическим звучанием воплощено в интересных новых формах.

Плодотворные результаты принесла связь композитора с Полем Клоделем, тонко разбиравшимся в музыкальном театре и вынашивавшим замыслы нового соотношения элементов искусств.

В творчестве видного поэта Франции нашло свое выражение течение «неокатолицизма». В начале пути Клодель испытал влияние символизма. Литературную известность он обрел в 1912 году (пьеса «Благовещение»), когда католические круги провозгласили его «новым Шекспиром». В некоторых последующих сочинениях Клодель пытался воплотить всеобъемлющую картину мира, с взаимопроникновением «неба и земли». Эле-

менты мистики обуславливают абстрактность образов, их удаленность от жизни. Но вместе с тем религиозная идея сочетается у Клоделя с гуманистической убежденностью в духовной чистоте и красоте человека, с верой в высокие нравственные идеалы.¹ Известный французский театральный деятель Ж.-Л. Барро, например, в мрачных, суровых трагедиях Клоделя находит тему радости бытия, а веру истолковывает как веру в красоту мироздания, в силу человека, в его способность бороться за свое высокое достоинство. Вместо «всепрощения» он вскрывает у Клоделя силу любви, способной побороть социальное зло.²

Именно последнее привлекло к Клоделю и Онеггера. Кроме того, композитора заинтересовали достижения Клоделя в области поэтической формы. Очень музыкальный, поэт много думал о взаимосвязи поэтического и музыкального искусства. Он признавался Барро, что в молодости испытывал влияния Вагнера (и Достоевского), а затем отошел от них, зато многому научился у Бетховена в отношении композиции произведения.³ Интересны и его находки в области поэтического языка. Клоделевский стих — это ритмическая проза, разбитая на куплеты, «ритмические ступени». Возвышенная риторика, напоминающая проповеди или торжественные оды, однако,

¹ Подробнее о Клоделе см. в кн.: Л. Андреев. Французская литература (1917—1956). М., 1959, стр. 34—35; «История французской литературы», т. IV, изд-во АН СССР, М., 1963, стр. 535—536.

² См. кн.: Ж.-Л. Барро. Размышления о театре. Издательство иностранной литературы, М., 1963, стр. 10.

³ Там же, стр. 268.

чередуются с сочным, живым разговорным языком. Клоделевская просодия оказалась близкой композитору, как и его замыслы музыкальной драмы.

Как рассказывает Онеггер, опера мало привлекала Клоделя — опера в академическом понимании, подавленная «господством рутины», где «поют решительно обо всем, даже о том, о чем петь вовсе не следовало бы... Клодель стремился достигнуть подлинного синтеза всех составных элементов театрального спектакля».¹ Таким жанром, отвечающим требованиям поэта, оказался синтетический театрализованный род оперы-оратории, напоминающий средневековую мистерию (соответственно модернизованную).

В 30-е годы студентами Сорбонны овладел интерес к средневековому искусству. Под руководством профессора Г. Коэна возник студенческий кружок, который восстановил и с увлечением разыгрывал средневековые представления-мистерии. Присутствовавшей на спектакле «Игра Адама и Евы» Иде Рубинштейн понравилось представление. Во время ее беседы с Онеггером и Жаком Шайе (постановщиком студенческих пьес) возникла идея создания мистерии типа народной пьесы, предназначенной, как бывало в эпоху средневековья, для показа в разных городах.

Как известно, в XIV—XVI веках мистерия была родом религиозного театра, в котором библейские истории перемежались с комедино-бытовыми эпизодами. Исполнители (главным образом ремесленники) вносили в свою игру реали-

¹ A. Honegger. Je suis compositeur, p. 129—130.

стические черты. Поэтому мистерия принадлежала к массовому театру, где проявлялась «грубая откровенность народных страстей», «вольность суждений площади» (Пушкин). Исполнение происходило на городских площадях в ярмарочные дни. Были попытки выйти за пределы религиозного содержания: такова «Мистерия об осаде Орлеана» (1429) — тип народно-героической драмы, воспевающей патриотизм орлеанцев в их борьбе с англичанами. Возможно, что авторы «Жанны на костре» ориентировались именно на эту мистирию.

Следует обратить внимание на то, что мистерия как вид массового театрализованного действия характерна и для эпохи французской революции 1789 года: некоторые революционные празднества облекались в эту форму.

Вернемся к Онеггеру.

Выбор темы был продиктован национальными чувствами: образ Жанны д'Арк всегда дорог сердцу француза (даже в 1942 году, после потрясающего произведения Онеггера, организация «Музыкальная молодежь Франции» снова заказала на этот сюжет пьесы пяти молодым авторам!). Именно благодаря своей необычайной популярности, известности тема таила в себе опасность следования созданным образцам. Клодель, к которому обратился Онеггер, считал, что сюжет нужно толковать с позиций религиозного мистицизма и символизма. В такой трактовке он видел оригинальное решение темы. Клодель хотел найти ситуацию, где реальное сталкивается со сверхъестественным: привязанная к столбу, ожидая казни, Жанна общается со святыми, которые

укрепляют ее веру и мужество. Под влиянием Онеггера Клодель большое внимание уделил и народным сценам.¹ В конце концов и та доля мистицизма в поэме Клоделя, которая связана с преданием о ясновидении Жанны, почти растворяется благодаря народной окраске темы святых в музыке Онеггера. Кроме того, можно взглянуть на дело и с другой стороны. Мотив вмешательства сверхъестественных и потусторонних сил отнюдь не нов в литературе: вспомним явление духов и ведьм в шекспировских драмах («Гамлет», «Макбет»), где они имеют глубокий символический и психологический смысл. В романе «Симона» Фейхтвангер, а затем Брехт в пьесе — обработке романа — «Сны Симоны Машар» также интересно применили прием параллельного сосуществования двух планов: реальной действительности — и «вещих снов».² «Сны» Симоны истолковываются как голос совести, веление долга. Подобный же смысл заключает в себе мотив «ясновидения» Жанны, почерпнутый Клоделем из народных легенд.

¹ Критик Вийермоз подчеркивал свойство композитора входить в контакт со своими соавторами: «Онеггер невольно оказывал влияние на поэтов, с которыми сотрудничал, и их язык становился проще, произведения принимали более четкую и мужественную форму. В «Жанне д'Арк», «Амфионе» и «Антигоне» царит здоровое чувство и идея, которые не всегда можно найти в других произведениях тех же авторов». (Цит. по кн.: M. De la p о u. Honegger, p. 175).

² Дело происходит во время нацистской оккупации Франции. Молоденькая девушка Симона, вообразив себя Жанной д'Арк и побуждаемая ее советами, услышанными во сне, совершает подвиг.

Со свойственной ему скромностью Онеггер в создании произведения отводил большую роль Клоделю: «Для каждого произведения, над которым мы вместе работали, он указывал мне строчка за строчкой композицию партитуры. Он заставлял меня проникнуться атмосферой стихов, пояснял характер мелодий и оставлял мне возможность свободно выражать это на моем языке».¹ Как всегда, музыкальное воплощение отталкивалось от текста, от смысла стихов; так же как это было в «Антигоне», «слово порождало звук»: «Достаточно слышать, как Клодель читает и перечитывает свой текст,—продолжает Онеггер.—Он это делает с такой пластической силой, что в стихах как бы «выделяется» музыкальный рельеф, представляемый ясно и четко тому, кто наделен музыкальным воображением».

В выборе типа музыкальной драматургии решающее слово принадлежало Онеггеру. Возникло монументальное театральное произведение, в котором сочетаются оперная многоплановая, богатая контрастами драматургия и крупный ораториальный штрих; синтезируются черты средневекового представления, народного театра и баховских «Страстей».² Об этом многообразии Вийермоз писал: «В „Жанне на костре“ можно найти величие и изящество, благородство и грубоватую простоту, чувство возвышенного — и народный дух, мистицизм — и лукавую веселость великих

¹ A. O n e g g e r. Je suis compositeur, p. 130.

² В традициях пассионов — идея самопожертвования, введение картины суда. Для этого же жанра характерны некоторые особенности построения: использование псалмов-хоралов, нарушение последовательности рассказа.

поэм нашего средневековья. . . Здесь можно увидеть деревянные скульптуры — и кованое железо церковных витражей, разноцветную живопись — и каменную скульптуру. . . всю наивность скульпторов средневековья, их трогательную веру и веселое лукавство, их идеализм и реализм, их благочестивый пыл и иронию. Клодель и Онеггер так же свободно умеют рисовать лики ангелов, как и гримасничающие фигурки забавных животных».¹

Необычность драматургии «Жанны» — в обратном, «зеркальном» порядке следования событий.

. . . В то время, как Жанна стоит на эшафоте в ожидании казни, перед ее глазами проносятся картины ее жизни. Сначала — более близкие по времени: крики беснующейся толпы, требующей сожжения «колдуньи», издевательская церемония католического суда; затем — более ранние: вероломство французского короля, триумфальный въезд короля, ведомого героиней в Реймс, и празднование народом победы, наконец — воспоминания о детстве, родной деревне. . .

Прием «наплывов» почерпнут авторами из драматургии кино. Причем «кадры» сгруппированы так, что народные сцены оказались в центре произведения, рядом с эпизодами, рисующими Жанну в деревне. Тем самым максимально акцентируется идея слитности Жанны и народа. Оба они — единое целое, неотделимы друг от друга. Наряду с Жанной масса — главное действующее лицо оперы. В этом — народность произведения, его большое общественное звучание, что дало основание Народному фронту поднять

¹ M. Delannoy. Honegger, p. 177.

его на щит, отождествляя с представлениями времен революции.

Если массовые сцены написаны в оперной традиции, то другая особенность «Жанны» привносит в оперу черты драматического спектакля: роль Жанны — разговорная и поручена драматической актрисе! В диалогах Жанны и брата Доминика выясняется сущность происходящего, они комментируют действие. Но сама героиня в основных сценах не участвует — ведь они проходят перед ее внутренним взором, сосуществуя с действительностью. В этой двуплановости действия — и влияние кино и, вместе с тем, момент эпичности и философского обобщения.

Наконец, некоторые приемы ведут свое происхождение от народного театра. Это — приемы фарса, перевоплощения людей в животных.

Так все жанровые элементы переплавлены соответственно требованиям современности, идеям высокого патриотизма и героики. Сложный сплав элементов драматургии и побудил авторов назвать «Жанну» мистерией. Это «театральное представление, не являющееся оперой, синтез всех элементов спектакля с привлечением текста».¹

Образ Жанны на эшафоте является «рефреном» спектакля: после каждого эпизода действие возвращается к исходному пункту. Однако ни трагизм этого образа, ни гибель героини не создают в музыке настроения мрачной безысходности: яркая сцена народного праздника, посвященного победе Франции в войне, богатство

¹ Слова Онеггера. Цит. по кн.: Н. Jourdan-Morganange. Mes amis musiciens. P., 1955, p. 93.

и разнообразие показа жизни народа озаряют своим светом подвиг Жанны, и личная драма становится оптимистической трагедией.

Отметим еще одну особенность драматургии «Жанны»: контрастные эпизоды следуют один за другим без перерыва, причем начало одного накладывается на конец другого, иного по содержанию. Назовем этот прием драматургией стретт, наложений. Такое сквозное действие усиливает динамику, напряженность развития, ускоряет его темп. Аналогии можем найти опять-таки в кино.

Первую картину предваряет пролог, написанный Онеггером позже, в 1945 году для премьеры в Парижской опере. Это величественная заставка, где напоминаются исторические судьбы Франции — предыстория подвига Жанны.

Пролог — самостоятельная музыкальная картина, необыкновенно сильная по воздействию. Она распадается на ряд эпизодов. Музыка возникает словно из небытия: на фоне тихой гудящей педали струнных басов зловеще струится извилистая, как бы с трудом пробирающаяся сквозь препятствия синкоп, мелодия низких фаготов и кларнетов, которым вторят засурдиненные тромбоны. «Ténèbres, ténèbres!» («Мрак, мрак!») — стонут мужские и низкие женские голоса, оплакивая беспросветную судьбу Франции, раздираемой войнами, угнетенной, разделенной на две части. Но вот, будто стряхивая оцепенение, в энергичном броске устремляется хор, поддержанный ритмически сильными, акцентированными ударами оркестра. Это — мольба о спасении. В ответ на нее в наступившей тишине чтец торжественно возвещает: «Это была девушка по имени Жанна».

Сменяют друг друга возбужденного характера фигурованные построения, четкие маршеобразные хоры, трагические возгласы и, наконец, появляется светлая «колокольная» тема, один из лейтмотивов Жанны.

Каждый раз, после очередной картины бедствий страны, чтец повторяет: «Это была девушка по имени Жанна...» Так в прологе утверждается мысль о героической миссии девушки, о ее неразрывной связи с родиной.

В отличие от высокого философски-обобщенного стиля пролога, в самом течении действия преобладают жанровые моменты.

Первая картина («Голоса неба»).

...Ночь. Жанна одна на эшафоте. Где-то жутко воет собака, и в душу Жанны закрадывается страх — мучительный страх перед физической пыткой. Но вот издали доносится голос соловья (соло флейты); сливаясь с гармоничными звуками хора, волнами разливающимися в воздухе, он вселяет надежду. В очертаниях темы соловья и «хорала надежды», как его определяет В. Тапполе, уже угадываются интонации народной песни «Тримазо», играющей в произведении большую роль (см. ноты, отмеченные крестиком):

Но голос надежды затмевается криками бешеной толпы. Словно удары бича, падают на Жанну яростные выкрики: «Еретичка... ведьма... вероотступница... враг бога... враг народа! Предать ее сожжению!» («Comburetur igne!»). И священник гнусавым басом вторит им на церковной латыни: «Женщина, одержимая духом змеи» (здесь Онеггер применяет латынь как средство характеристики церковников).

Брат Доминик объясняет пораженной Жанне: «Нет, это не священники и не люди. Это звери, которые тебя осудили».

Сцена суда. На кресле судьбы возвышается... свинья — епископ Кошон; заседатели — бараны, писарь — осел. Клодель мастерски выписал сатирическую сцену, достойную кисти Рабле (вспомним его баранов Панурга). Необычайно удачны музыкально-жанровые характеристики. Вся сцена решена в духе фарса. Гротескно шаржированы выступления священников: икание осла, бляение баранов. Джазовые синкопы в банальном вальсике свиньи перемежаются с латинским *capus figmus*'ом. Крики грубых животных сливаются с пародиями на священные тексты и дьявольским смехом толпы, наблюдающей это балаганное зрелище.

Снова Жанна у столба. Отвратительные видения исчезли. Страшный вой собаки приводит к мотиву смерти... «Тебя привела сюда политика», — говорит Доминик Жанне.

С большим остроумием Клодель и Онеггер показывают политические интриги под видом игры в карты: четырех королей — Франции, Англии, Бургундии и Смерти — сопровождают четыре

королевы («их величества Глупость, Тщеславие, Жадность и Разврат»). Легкомысленно забавляясь, они проигрывают в карты жизнь девушки. В этой пародийной сцене оказался уместным метод стилизации. Образы-аллегии подсказывают композитору мысль об их жанровом воплощении: гавот в звенящем звучании клавесина чередуется с портретами-характеристиками «Глупости», «Тщеславия», «Смерти», торжественно шествующих в ритмах полонеза.¹

Наплыв: издали доносятся мрачные заунывные призывы фанатичных монахов: «Combatur igne». С ними сливаются зловещие звоны колоколов. Повеяло леденящим дыханием смерти... Но вот все ближе, все более властно звучат другие, «добрые» колокола деревенской церкви Жанниного детства. Ясные, мелодичные голоса святых Катерины и Маргариты напоминают Жанне о ее миссии. «Я иду в Реймс»,— просто отвечает она.

Новое «наложение»: полнозвучные густые колокольные перезвоны и юбилейные маленькие колокольчики присоединяются к торжественному маршу коронационного кортежа короля.² Мотив «колоколов» (иначе — «веры») имеет характерно народную (а не мистическую) окраску.

¹ Образ смерти схож с аналогичным образом в цикле «Песни и пляски смерти» Мусоргского: такие же застылые пустые квинты, холодные, завораживающие созвучия.

² Мотив колоколов с его контрапунктом — гаммообразными восхождениями «колокольчиков» напоминает тему «вхождения в Китеж» из оперы Римского-Корсакова.

Он построен на интонациях народной песни «Carillon de Laon» («Лаонский перезвон»).

19

Musical score for the song «Carillon de Laon». It consists of three staves: a vocal line, a piano accompaniment line, and a bass line. The vocal line has two lines of lyrics: "Vou-iez-vous man-ger des ces-ses?" and "Vou-lez-vous man-ger du flant". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and the bass line provides harmonic support with chords and single notes.

Без перерыва (снова — стретта) начинается развернутая сцена народного праздника. Любовно выписаны традиционные народные игры: словно ожили персонажи французского фольклора. Громадное Зерно с мельниц Севера (Heurtebise, аллегорическое изображение хлеба и богатства северных провинций) выступает навстречу толстенной Мамаше бочек с вином (символ плодородия Юга). Сливаясь в веселом хороводе, они празднуют объединение Франции. С увлекательным размахом развивается песня-хоровод, постепенно переходя в зажигательную пляску.

20

Musical score for the song «Blanche ou grisette». It consists of a single vocal line with two lines of lyrics: "Blanche ou gri-se Trou-ve que la fo-rine al-tè-re" and "Heuri-te-bi-se." The melody is simple and rhythmic, with a clear cadence at the end.

В онеггеровской обработке народной песни Heurtebise мы узнаем обороты, близкие «Карманьоле», часто встречающейся в творчестве Онеггера 30-х годов.

Словно выхваченная из жизни картина полна контрастных элементов. Писец объявляет толпе, что надо встретить короля пением латинского гимна-моления. Монотонная, бескрасочная мелодическая мелодия григорианского хора¹ поглощается торжественно «официальной» темой королевского марша, к которой, в свою очередь, присоединяется перезвон колоколов.

Новый драматический поворот: в разгар праздника резким конфликтом вторгаются крики толпы: «Ведьма, еретичка». Беспощадно возвращается реальность. «Это я привела короля в Рейм!» — протестующе кричит Жанна. И видит свое детство... С восторженным чувством свободы снова бегают она по полям, вдыхает аромат полевых цветов, слушает щебет птиц... Вместе с подружками водит хороводы и поет старинную лотарингскую песенку-веснянку «Тримазо»: «Это май, прекрасный месяц май». Здесь наиболее полно обрисован лирический облик Жанны — не прославленной героини, а обаятельной, милой, простой девушки.

С характеристикой Жанны связаны два основных лейтмотива произведения: мотивы народной песни «Тримазо» и колокольного звона, олицетворяющего образы Катерины и Маргариты. Оба они постоянно переплетаются контрапунктически: представление о добрых «домашних» святых Катерине и Маргарите в сознании наивной крестьянской девушки ассоциируется с детскими играми и обрядами культа этих святых.

¹ Мелодия Онеггера напоминает мелодии средневековых гимнов Перотина (XII в.).

Как и у Юдифи, вера Жанны отождествляется с ее понятиями о гражданском долге, в конечном итоге приводящими к подвигу во имя родины, во имя народа. Клодель озаглавил девятую картину «Меч Жанны», символически уподобляя силу веры Жанны ее оружию. Онеггер внес существенный корректив: тема веры (или «колокольного звона») интонационно близка песенке «Прекрасный месяц май» (ср. с примером 19):



Наивная мелодия придает образу Жанны оттенок особой трогательности и чистоты. Незабываем момент, когда девушка перед самой казнью, в забытии, негромко напевает песенку своего детства, своей родной деревни Домреми. Сильнейшее воздействие приема кроется в его простоте и неожиданности: это единственный случай в партитуре, когда актриса-чтица поет. Шекспировская по силе выражения сцена вызывает ассоциации с такими потрясающими страницами мировой классики, как предсмертная «Ива» Дездемоны.¹

Вершиной оперы-трагедии является финал («Жанна в пламени»). Сцена запружена толпой,

¹ В современной музыке есть еще один аналогичный пример: в «Бернауэрин» Орфа. Возможно, что Орф сознательно использовал онеггеровский опыт в сходной ситуации своей драмы.

которая делится на две части: одни выкрикивают проклятья колдунье, другие твердо верят в ее непогрешимость. Тревожные ритмы хорового фугато «обвинителей» сталкиваются с взволнованной страстной мелодией сочувствующих. На кульминации широкая волна нарастания прерывается мрачной темой смерти (саксофон). Вокруг столба разгорается пламя. Звучит песнь францисканцев, служителей «священного огня» («Гори, брат наш, огонь!»). Безусловно возможна аналогия между хорами францисканцев и раскольников из «Хованщины», идущих на смерть.

Напряжение снова растет и достигает предела в момент, когда пламя скрывает девушку от глаз присутствующих. Полны страха, трогательной беспомощности и страдания слова Жанны: «Этот страшный большой огонь будет моим брачным одеянием!»

Величавым спокойствием проникнута заключительная тема хора. В замирающем отзвуке призрачно вибрирующих мартено доносится тихое умиротворенное пение, словно колыбельная, убаюкивающая Жанну. «Самая большая радость — умереть за тех, кого любишь» — повторяются слова бесхитростной мелодии; красивые модуляции расцветчивают и обогащают ее. В последний раз торжественно-благоговейно звучит голос соловья — голос надежды и мира.

Буржуазные исследователи объясняют светлый вывод произведения его мистико-религиозными мотивами. Однако весь ход развития и сама музыка опровергают это. Напомним, что важнейшие лейтмотивы произведения — фольклорного происхождения. И народная тема веры

(«колоколов»), и «земные» образы святых (Катерины, Маргариты), наконец, гимнически торжественная, но простая, лапидарно броская, плакатная — типично онеггеровская — мелодия заключительного хора говорят о народности произведения, а шекспировская многоплановость, разносторонность показа жизни, пафос обличения — о его реалистической направленности.

Нельзя не обратить внимания на важную особенность финального хора. Вспомним, что до сих пор в сценах, связанных с реально происходящим («Жанна на эшафоте»), Жанну окружала враждебная толпа, требующая ее казни. (Хоры, воздающие должное Жанне как национальной героине Франции — лишь в прологе, где они имеют философский подтекст; жанровые народные сцены, расположенные в центре оперы-оратории, имеют к Жанне косвенное отношение, как картины прошлого.) И вот в финале окружающая Жанну толпа становится сочувствующей! Таков реальный результат развития одной из важнейших драматургических линий оперы-оратории — линии народа.

«Жанна на костре» — подлинно народное произведение, которым Онеггер воздвиг достойный памятник национальной героине своей второй родины.



В Базеле, городе, где творил Гольбейн-младший, Клодель подолгу задерживался перед знаменитыми гравюрами художника «Образы смерти». Они явились стимулом для создания поэмы «Пляска мертвых».

Для Клоделя гравюры могли быть только оправданной точкой. Склонный к абстракции, он вложил в свою поэму три идеи-символа: «Человек, помни, что ты лишь прах!»; «Помни, что в тебе частица от духа!»; «Помни, что ты камень, и на нем я строю свою церковь!».

Как видим, концепция мрачная и мистическая. Однако трактовка «персонажей» поэмы выходит за рамки символизма и мистицизма. Текст основан на библии (видение пророка Иезекиила). Клодель вкладывает в уста мертвецов крики, рыдания и даже несколько искаженные народные песни. Именно этим воспользовался Онеггер. Перед внутренним взором композитора находились гравюры-аллегии Гольбейна с их выразительностью и впечатляющей силой. И под пером композитора мертвые словно ожили. Онеггеровская «Пляска» — высоко гуманистическое произведение, повествующее о чувствах, деяниях и чаяниях человеческих.

Тема «Danse macabre» не нова в творчестве композитора. Еще в 1919 году он написал симфоническую поэму, иллюстрирующую пьесу Шарля Ляронда «La danse macabre» в театре Одеон. Но сейчас эта тема прозвучала по-иному. Сочинявшаяся в преддверии Второй мировой войны, оратория содержит отзвуки тревожных, предгрозовых настроений этого периода.

Оратория Онеггера в какой-то мере перекликается с циклом Мусоргского «Песни и пляски смерти». Несмотря на оттенок жуткого, фантастического, присущий обоим произведениям, в их основе лежит реалистический замысел, продиктованный сочувствием художников-гуманистов

к человеческим страданиям. Так же, как и Мусоргский, Онеггер в музыкальном воплощении отталкивается от распространенных, общеизвестных жанров и интонаций. Использовал композитор и форму средневековой народной мистерии, где вставлялись куплеты на тему «Танец смерти» полусатирического, полутрагического содержания.

Вначале Онеггер собирался сделать из поэмы Клоделя скромное камерное произведение для струнного оркестра и двух солистов. Но в процессе работы замысел становился глубже и разностороннее: «Все это должно быть чрезвычайно большим и значительным,— сообщает композитор в письме от 28 мая 1938 года П. Захеру.— Конечно, результат существенно переходит границы того, что я запланировал сначала. Действие этой поэмы невозможно втиснуть в рамки одного только струнного оркестра...» В конце концов к двойному составу большого оркестра добавляется рояль и орган, а к солистам — хор и чтец. И тем не менее «Пляска мертвых», в отличие от предыдущих оперно-ораториальных произведений, не столь монументальна: это скорее лирико-драматическая (вернее было бы сказать «лирико-трагическая») кантата концертного типа, состоящая из семи небольших частей. Правильнее было бы определить ее как «ораторию-кантату», подразумевая, что здесь ораториальная масштабность замысла и средств сочетается с лирическим, «кантатным» моментом.¹

¹ Исследователи творчества Онеггера (В. Тапполе и др.) называют «Пляску мертвых» ораторией. Между тем сам автор на титульном листе указал «поэма», уклоняясь от определения жанра.

Решающее значение в драматургии произведения имеет сквозная линия развития: как и «Крики мира», оратория глубоко симфонична. На это указывает и нарастающая напряженность развития, и принцип последования частей, и интонационные связи, применение лейтмотивов.

Важнейший (ораториально-хоровой) план драматургии «Пляски» связан с ясно ощутимыми жанровыми истоками: песня, марш, танец.

Первая часть — «Диалог» — имеет значение экспозиции, содержит основные образы и лейтмотивы произведения. Тема вступления («гром» — трели литавр, деревянных духовых, струнных, рояля в низких регистрах, сверкающие зигзаги «молний» у пикколо) неоднократно вклинивается в дальнейшее развитие. Следует диалог между чтецом и хором.¹

В партии хора (выступающего пока без оркестра) появляются важнейшие лейтмотивы: секвенция *Dies irae*, хоральный мотив веры. Композитор нашел интересный прием, благодаря которому эти мотивы ясно выделяются: малозначущий текст хор скандирует четко ритмованной декламацией, на фоне которой важные по смыслу песенные фразы внезапно «вспыхивают», словно освещенные лучом прожектора. Особенно выразителен красивый, лирически проникновенный мотив веры, напоминающий отрывок из задушевной арии или песни-романса:

¹ Цитируются слова писания о том, как бог ввел на равнину, усеянную скелетами, пророка, вдохнувшего в них жизнь и образовавшего из них войско.



Впечатляет появление «марша мертвецов»: после долгого молчания впервые включается оркестр — вкрадчивы, тяжелы шаги контрабасов, сухо пощелкивают пиццикато струнных, стаккато деревянных. Тусклый тембр низких флейт, сдавленное звучание засурдиненных труб расцвечивают зловещими бликами назойливые, монотонно остигатные мотивы.¹



«Марш мертвецов» непосредственно переходит в «Пляску» (№ 2). Несмотря на то, что это — единственная собственно плясовая часть оратории, значение ее в общей концепции столь велико, что авторы смогли озаглавить так все произведение.

«Пляска мертвых» — своего рода массовая сцена. Поначалу кажется, будто мелькает танец фантастических, нереальных существ: свистя-

¹ Чтец возвещает: «И это было несчислимо большое полчище!»

щий, призрачно-воздушный повторяющийся мотив деревянных духовых и рояля сопровождается страшным саркастическим бормотанием псалмодирующего хора. Искаженность интонаций, выпячивание остро неустойчивого интервала тритона (который здесь служит тоникой уменьшенного лада es), остинатность коротких мотивов — таковы приемы развития темы «Марша мертвецов». Вместе с тем, четкий танцевальный ритм $\frac{6}{8}$ уже подготавливает тему «Карманьолы».

По мере нарастания динамики в это беспоконное движение вклиниваются новые темы, оттесняющие мелодию рефрена на второй план. Здесь в полной мере проявляется полифоническое мастерство композитора: сочетаясь в разных размерах, темы нигде не затемняют, но дополняют одна другую. Для конкретизации своего замысла Онеггер вводит цитаты из фольклора: детскую хороводную XVIII века «На мосту в Авиньоне танцуют»,¹ а затем — веселую огненную «Карманьолу». В этих песнях автор вновь воплощает идею революционных празднеств, — вспоминаются массовые сцены в «Жанне» в постановках Народной музыкальной федерации. Неудержимо растет плясовая стихия многоликой, пестрой, кружащейся толпы.²

Тем ярче контраст между бодрой, возбужденной пляской — и прерывающей ее в момент бурной кульминации грозной средневековой

¹ Клодель изменил этот текст соответственно содержанию поэмы: «На мосту, в могиле...»

² Чтец поясняет: «Танцуют папа... епископ... король... рыцари... господа... дамы... весь свет!».

секвенцией. Разрушительным смерчем, все сметающим на своем пути, вторгается мотив *Dies irae* (его интонируют трубы в резком высоком регистре) с парадоксальным вальсообразным сопровождением.

Здесь получает новое претворение тема разоблачения темных сил мира, которые воплощены в гротескных формах. Вновь на сцену являются злобные предатели: если в «Жанне» они выступали в обличье бездушных зверей, то в «Пляске» — это чудовищные скелеты, вдохновители оргии покойников, в диком экстазе празднующие победу смерти. Подобные персонажи навеяны, возможно, не только Гольбейном, но и «Капричос» Гойи и «Герникой» Пикассо. Традиционная тема *Dies irae*¹ воспринимается здесь как разнузданный нечеловеческий пляс фашизма. Именно так истолковали ее первые слушатели оратории.

Сильным контрастом этому страшному призраку разрушения звучат следующие две части — *Lamento* (ария баритона) и «Рыдания». О первой подробнее мы скажем ниже, в связи с разбором лирической линии произведения. Последняя же по силе выражения горя и отчаяния — одно из сильнейших проявлений экспрессионизма в музыке (отдаленно ее можно сравнить разве только с трагичнейшими страницами Малера и позднего Брукнера). Хроматически ниспадающая, прерываемая паузами, «всхлипывающая» интонация хора с выдохом-глиссандо в конце мотива почти

¹ Противопоставление *Dies irae* революционным мелодиям «Карманьола» и «*Ça ira*» встречается также в Шестой симфонии Мясковского.

натуралистически имитирует человеческие рыдания. Воспроизводя их по телефону, Клодель дал музыканту следующие указания: «крики отчаяния, прерывистые вздохи, последнее дыхание, исходящее из глотки, которую душат».¹ Этот образ безраздельно господствует во всей части. Акцентируя лишь одну идею, композитор снова прибегает к приему остинато. На протяжении 17 тактов 13 раз в разных тональностях повторяется одна и та же лейтинтонация и лейтгармония — напряженный, неустойчивый доминантовый нонаккорд:



Эта «душераздирающая» музыка предвосхищает мрачные по колориту поздние симфонические произведения Онеггера, а также трагическую хоровую поэму Д. Мийо «Огненный замок» или кантату «Свидетель из Варшавы» А. Шёнберга (обе посвящены памяти жертв фашизма).

«Рыдания» — трагическая кульминация оратории-кантаты, после чего наступает некоторое просветление. Все большее место занимают выступления солистов, звукопись становится прозрачнее, камернее. Драматическую линию

¹ Цит. по кн.: М. Delannoу. Honegger, p. 186.

произведения завершают хоры шестой части («Я призываю народ израильский») и финал («Утверждение»). От первого из них, заключающего единственную мажорную часть кантаты, вновь повеяло спокойствием, уверенностью хоровых финалов «Давида» и «Жанны». Казалось бы, в драматургии произведения наступил резкий поворот. На основе простой лапидарной мужественной мелодии композитор строит мощную волну динамического нарастания. По-генделевски величественный ясный хор воплощает образ зреющей силы народной, силы, способной противостать жуткой машине смерти. Это — хор-«плакат», вычерченный размашистыми линиями. И парящие над могучей лавой звучности ликующие юбилеи «Аминь! Аминь!», так же как «Аллилуйя» из «Давида», меньше всего ассоциируются с криками религиозного экстаза — они лишь приносят особую светлость настроения.

Однако в финале — снова перелом к трагическому. Жуткой безнадежностью веет от приговора: «Помни, человек, что ты камень, и на нем я строю свою церковь». Эта мысль внушается короткими, мрачными выкриками. Предельно скупы и выпуклы средства: скандируемые отчетливой скороговоркой фразы унисонного хора поддерживаются лишь редкими сухими ударами оркестра, подчеркивающими смысловые акценты речи.

И все же в коде снова теплится робкий луч надежды: звучит прекрасный мотив веры. Задумчиво-печальный вокализ (сопрано соло) устремляется вдаль, как бы посылая человечеству слова любви и мира. Такая неожиданная концовка

придает произведению новое звучание. Она органично завершает лирическую линию драматургии, подчеркивает важность этой линии в раскрытии гуманистической направленности оратории.

В «Пляске мертвых» больше, чем в других произведениях Онеггера, развито эмоциональное начало. Арии и дуэты, сопутствующие важнейшим хорам, раскрывают их лирический подтекст, облекая символическое религиозное содержание в конкретно осязаемую форму человеческих чувств и желаний. Никогда еще Онеггер не достигал такой сердечности и теплоты высказывания, как в арии *Lamento* (III часть) и дуэте «Надежда на крест» (первый раздел VI части, предшествующий хору). Потрясающая сила воздействия *Lamento* («Жалоба») заключается именно в его глубокой человечности, в чуткости воспроизведения интонаций горя и смятения. Взволнованную исповедь баритона дополняет свободно льющаяся мелодия солирующей скрипки, мелодия, развивающаяся от приглушенных тонов интимного признания до выражения скорбной патетики. Подчеркивая большое гуманистическое содержание «Пляски мертвых» и, в частности, этой арии, Деланнуа писал: «В своем *Lamento* Онеггер действительно возрождает дух старого кантора И.-С. Баха».¹

Так при взаимодействии двух линий оратории-кантаты — драматической и лирической — на первый план решительно выходит последняя, наиболее существенная в драматургии произве-

¹ М. Delannoу. Honegger, p. 186.

дения. Именно поэтому эпилог контрастирует финалу с его сильными, мрачными образами: вокализ сопрано подводит внутренний итог всему ходу развития. Именно поэтому необычна и направленность динамической кривой оратории: в семичастном цикле драматический центр расположен не в конце, а в начале произведения (во II части), после чего идет усиление лирической линии.

С этим связаны и особенности языка «Пляски мертвых». Продолжая завоевания «Антигоны», «Криков мира», «Жанны», композитор достиг еще больших высот в овладении искусством свободного речитатива, который превращается в выразительную напевную декламацию, гибко сочетающуюся с песенно-ариозными интонациями. Это новое ценное стилевое качество увеличивает доходчивость музыки.



Если «Пляска мертвых» — самая «камерная» из ораторий Онеггера, то созданная вслед за ней — «Николя из Флю» — принадлежит к числу монументальнейших его произведений. В «Жанне на костре» композитор воспел народную героиню Франции. Сейчас он обращается к истории Швейцарии, своей «первой родины», и ее национальному герою — Николя. В «Жанне» Онеггер отдал дань героическим страницам французской истории. «Николя» же — подлинно швейцарский эпос, в котором воспроизведены жанровые особенности традиционных национальных игр-представлений на открытом воздухе.

Онеггер сознательно ставил перед собой задачу предельной демократизации языка и жанра: «Мысль, которая руководила нами (Ружемоном и мною) во время работы: написать произведение действительно народное, что называется, простое, ясное, прямое и рассчитанное для очень большого помещения, но без какого-либо оттенка пошлости, обыденности или банальности — этих опасностей, которые угрожают такого рода Festspiel'ям» — вот заявление, сделанное Онеггером накануне премьеры оратории в Цюрихе.¹

Подчеркивая народные истоки произведения, авторы назвали «Николя» «драматической легендой». В основу либретто положено сказание о том, как Николя из Флю, один из военачальников швейцарских войск, участник Бургундской войны во второй половине XV века, воспрепятствовал междоусобной братоубийственной борьбе и содействовал объединению кантонов в Швейцарскую конфедерацию, за что был причислен церковью к лику святых.

В своем произведении авторы проповедуют идею пацифизма. Герою — Николя — чужда самая сущность войны. Но он ограничивается лишь христианской моралью непротивления злу. Возмутившись актом насилия и разбоя (сожжением занятого войсками монастыря), он уходит из армии в горы и делается отшельником, издали с горечью наблюдая раздоры и междоусобицу, терзающие его страну. Все же в решительный час он покидает уединение, чтобы помочь своим братьям заключить мир.

¹ Газета «Neue Zürcher Zeitung» от 1 февраля 1946 г. Премьера состоялась 3 февраля.

Философский подтекст поэмы (проповедь мира) «прочитывается» в хоралах, которые играют в «Николя» примерно ту же роль, что и в «Страстях» Баха.

Жанровые признаки «Николя» определяются его приближением к массовой игре-представлению.¹ Многое здесь произошло от народного театра. В духе преамбулы народной пьесы выдержан пролог оратории — хор, обращаясь к зрителям-слушателям, приглашает их на спектакль, объясняет условность игры: в спектакле отсутствуют конкретные действующие лица, от имени персонажей выступают хор и чтец.

«Николя» — единственная из ораторий Онегера, где нет солистов. Функции хора здесь, как в античной драме — поистине всеобъемлющи: хор говорит устами автора, поясняя скрытый смысл происходящего; хор же перевоплощается в персонажей, участвуя в действии спектакля; используемый как инструментальная краска, без слов, хор дает зрителям «эмоциональную настройку».

Такой универсальной трактовкой хора подчеркивается массовый, демократический характер произведения: в лице хора по существу выступает сам народ, сами зрители, которых артисты в прологе «зазывают» принять участие в игре, разделить участь героев, сопереживать с ними.

¹ Существуют два варианта «Николя из Флю»: сценический и для концертного исполнения. Поскольку у нас была возможность ознакомиться лишь с последним вариантом, в данной работе анализ будет производиться на его основе.

Так же многогранна роль чтеца, который и рассказывает о происходящих событиях, и говорит то от имени Николя, то от имени других персонажей, то от автора.

Итак, отметим прежде всего многоплановость драматургии при максимальном ограничении арсенала средств (хор, оркестр и чтец).

Характер драматургии произведения соответствует его подзаголовку: «Николя» — это легенда, в которой историческая достоверность и поэтический вымысел переплетаются. Композитор старается следовать эпически-неторопливой манере барда-сказителя, в рассказе которого действие подчас приостанавливается (вот тогда-то звучат хоралы, где осмысливается происходящее).

Но «Николя» — это драматическая, а вернее драматизированная легенда. Онеггер, с его наклонностью к воплощению действия, максимально использует все перипетии сюжета, чтобы завязать на сцене узел событий, нарисовать глубоко контрастные образы, столкнуть их в борьбе. Эпическая мощь и живописность народного сказания сплавляются с драматизмом театрального зрелища (следовательно, здесь сочетаются эпический и драматический типы драматургии). Отсюда — конфликтность образов, полярные контрасты, напряженность развития центральных номеров.

Все содержание легенды можно условно свести к двум широким образным пластам — война и мир. В трех актах, на фоне событий Бургундской войны, последовательно рассказывается история подвига Николя.

В I акте даются картины мирной жизни — это экспозиция драмы. В центре — образ Николая. Прелестна песня детей Николая, с утра до вечера занятых работой (детский хор, № 2). В живости и подвижности аккомпанемента (веселые переключки высоких деревянных духовых) угадывается ловкость и резвость движений участников «песни труда»; в бесхитром пасторальном напеве звонких голосов чудится нетронутая чистота детских душ, просторы лугов и пастбищ, прозрачность горного воздуха.

Песня детей имеет прямое отношение и к Николаю: ее красота оттеняет мужество и самоотверженность отца, покидающего во имя долга семью.

Косвенной характеристикой Николая служат хоралы-строфы (так они названы в либретто) и «небесные хоры».¹ В I части оратории они составляют лиро-эпический, созерцательный план драматургии. Действие приостанавливается и звучит либо печальный хорал народа, обращенный к герою (просьба остаться с людьми), либо «небесный хор», «голоса ангелов», а по существу голос совести Николая. Каждая из этих групп хоров повторяется подобно рефрену.

Но характеристика Николая отнюдь не ограничивается восхвалениями и песнопениями. Онеггер вводит сцену душевных терзаний, колебаний ге-

¹ Здесь есть заимствование из античной драмы, где также применялись строфы — песнь хора на сцене. На хоралы из «Страстей» Баха строфы Онеггера похожи мерностью ритма, закругленной мягкостью концовок фраз, остановками после каждого стиха, хоровой «инструментовкой» (гармоническое четырехголосное сложение хора, полифоническая имитационная разработка).

роя, усомнившегося, правильный ли он сделал выбор, отправившись в изгнание. Так появляется внутренний конфликт — явление, не часто встречающееся в ораториях Онеггера! Эта сцена (№ 10) не только психологически обогащает образ главного героя, но и является двигательной пружиной всего I акта, нарушая спокойное течение музыки, внося необходимый для драмы контраст.

Переживания Николая получают оригинальное воплощение, соответствующее наивной символике народных сказаний: они облачаются в образы «демонов». Здесь, как обычно у Онеггера — конкретная жанровая характеристика: поэтическая метафора (демоны — «собаки сатаны») дает повод к остро гротескному изображению, схожему с шаржированными фигурами зверей в «Жанне на костре» (те же «пританцовывающие» ритмы, «кривляющаяся» мелодия засурдиненной трубы в ее сдавленном искаженном тембре, дробь кас-таньет, завывания тромбона). Но есть здесь и новое по сравнению с «Жанной»: к глумливому звучанию карикатурной темы присоединяется звукообразительность — мужской хор сухой скороговоркой и резко ритмованными «лающими» выкриками имитирует отрывистое «тявканье» демонов. Впечатление это производит сильнейшее!

Сцена № 10 — симфоническая кульминация I акта, от которой тянутся нити к трагическим сценам II и III актов. Тем ярче сияет затем свет заключительной сцены. Финал I акта — широкое и привольное эпическое полотно, написанное в манере «фресковой» живописи в ослепительных,

радостных тонах — прославляет жизнь, воздух, солнце.

Во II акте повествование постепенно переходит в действие.¹ Начиная с № 13 сгущается ощущение приближающейся опасности. Рефрен этого раздела — хорал-строфа 2 — в отличие от хорала I (в I акте) носит действенный, решительный характер, особенно проступающий в призывной, фанфарной интонации запева (заметим, что начальный «возглас», составляющий и лейтмотив Николая, заимствован из сигнала альпийского военного поста):



Сцены войны построены на сложном взаимодействии разных драматургических планов — здесь Онеггер по-новому использует «сценическую полифонию». Поистине шекспировское многообразие: единство целого и вместе с тем контрасты, сочетание психологического и действенного, изобразительного и выразительного — все это воплощается в сочной оперной сцене путем внедрения приема перекрестной драматургии. Каждый из взаимодействующих образов разви-

¹ Эпические картины продолжаются лишь в начале акта; осуществляется плавный, постепенный переход одного типа драматургии к другому. Выделяется своей поэтичностью хор № 12 «Утренняя звезда», основанный на подлинной средневековой мелодии.

вается как бы «ступеньками», временами «уступая дорогу» второму или третьему контрастному образу. Каждая «ступенька» знаменует новый уровень динамического подъема на пути к вершине. Так, чередуясь, достигают они напряженнейшей кульминации (картина битвы), где разнохарактерные образы сплетаются в один конфликтный клубок.

В виду яркости и необычности этой сцены, остановимся на ней подробней. Перечислим составляющие ее планы.

А. Образ швейцарцев. Он разносторонен и психологически богат, поэтому музыкальная его характеристика многосоставна. Странная, архаичная мелодия — вокализы женского хора — как бы передает ужас жен и матерей перед войной, тогда как мужественные юбилеи, твердые и активные ритмы темы мужского хора воплощают воинственность и волю солдат к борьбе. В сумрачной, тяжело и медленно ползущей оркестровой теме выражены страдания народа, трагическое предчувствие роковой ошибки.

Музыкальные темы швейцарцев часто сопровождаются декламацией чтеца (Д), уточняющего содержание, выступающего с текстом от Николая и от автора. Декламация чтеца уподобляется распевному речитативу рапсода, ее периоды завершаются хорovým рефреном в конце стиха; фундаментом этих куплетов служит остигатный оркестровый фон.

В. Характеристика врагов. Она более односторонняя: энергичный маршевый шаг, «военная» инструментовка (пунктирные ритмы барабана, фанфары меди, трубящей в «рог войны»), моторность

и примитивность мелодии, передающей дерзкую браваду и самоуверенность солдафонов.¹

Р. Дважды в течение сцены вклинивается рефрен-хорал 2: философское осмысление событий.

Ф. Фанфары труб, вначале приглушенные, по мере приближения битвы вторгаются все явственнее и чаще.²

Наконец, все эти темы сливаются воедино в многокрасочной полифонии картины битвы, написанной кистью автора «Танца перед ковчегом», битвы иудеев с ассирийцами в «Юдифи», массовых сцен в «Жанне на костре», «Пляски мертвых». Это динамичнейшее батальное полотно. На сцене — жесткая схватка, выкрики и движения бойцов; в музыке — асимметричные синкопированные ритмы, словно передающие взмахи сабеля, жесткие линии коротких мотивов.

Крики «Победа!» одних сливаются с воплями ужаса («Горе!») других. На фоне мерных ударов аккордов оркестра раздаются стоны женщин-плакальщиц, причитающих над убитыми. Перед глазами встает жуткая картина кровавой ночи, озаренной отблесками пожара, в свете которых простирается поле с нагромождениями трупов и склонившимися над ними в горе женами... Финал II акта — кульминация произведения.

¹ В этой сцене впервые в оратории введено внешнее действие: хор делится на несколько групп (австрийцы, французы, швейцарцы), располагающихся на разных участках сцены; между ними идет диалог, театрализованная игра-спор.

² Схема этой перекрестной драматургии выглядит примерно так: А — Р — Д — А₁ — Р — Д — В — А₂ — В₁ — А₃ — В₂ — Д — Ф — А₄ — Ф — Битва.

Если I акт сообразно со своим содержанием (предыстория, экспозиция) был выполнен в повествовательно-эпическом тоне, II (подготовка войны и битва) — в динамично-действенном темпе, то в III сходятся и завершаются обе драматургические линии. В первой его половине еще сильна напряженность II акта (продолжена линия войны). Тем самым опять-таки соблюдается постепенность перехода от одного типа драматургии к другому. В финале возвращается величественное спокойствие начала (картина мира). Таким образом восстанавливается равновесие, образуется симметричная трехчастность (излюбленная Онеггером симметрия здесь гармонирует с мудрой уравновешенностью формы народного сказания).

В III акте композитор находит новый поворот развития драмы: центром I был внутренний конфликт, II — смертельная схватка между враждующими народами, а III — внутренние разногласия между швейцарскими кантонами. (Поражает широкоохватность показа жизни в этой эпопее!)

Для отрицательных персонажей — «чванливых богачей, позорящих нацию» — найдена гротескная характеристика средствами нарочитой внешней стилизации известных классических образов: выход послов — шествие, «милитаристский» помпезно-парадный марш, пародирующий марши из «Фауста», «Аиды» или «Тангейзера», а «хор гуляк — товарищей по кутежам» — подражание застольной песне Яго, лихая куплетная песня с присвистами, с хвастливыми мужскими «колоратурами».

Вследствие внутренних разногласий — снова маячит призрак войны. Сцена № 23 — прямое продолжение трагических сцен II акта; здесь так же применена новая форма циклического речитатива-мелодекламации, с повторяющимся рефреном-припевом; снова в тоске плачут женщины и с воинственным пылом кричат мужья.

Но вот Николя покидает свое уединение и убеждает народ, оставив раздоры, установить мир. Здесь-то и происходит перелом в действии. Возвращаются в зеркальном порядке хоралы 2 и 1, знаменуя восстановление эпически-повествовательного тона. Обилие хоралов в финале указывает на его философский, дидактический характер. Тревожная напряженность постепенно сменяется успокоением. Впервые сумрачные минорные темы «омажориваются».

В этой сцене Онеггер пришел к удивительному жанровому решению: на плавном покачивающемся фоне звучит мягкая хоровая колыбельная — очень человеческая, в народном духе, бытовая песенка. Народ словно уподоблен большому неразумному ребенку, которого надо утихомирить ласковой колыбельной. Тон умиротворения, мудрого доброго благословения слышится и в следующей за хором оркестровой постлюдии, нежной, словно акварель (струнный квинтет *сop sordini*). Финал закрепляет идею мира ослепительно ярким утверждением радости. Слышен праздничный, «малиновый» звон веселых колоколов. Колокола здесь не возвышенно-небесные, как в «Жанне», а «реальные» и простые, на редкость «домашние» (квартовые аккорды, плагальный оборот в басу, секундовая попевка трубы).

Прославление мира продолжено в фуге финального хора (на слова «Gloria» и «Аллилуйя»). Фуга (избранная Онеггером как идеальная форма для многократного утверждения основной идеи) сохраняет ясный колорит, мажорную диатонику темы. Вновь возрождаются традиции классицизма времен «Амфиона». Можно также сравнить эту музыку с финалом «Царя Давида»,— аналогичны и ее народные истоки, и сила выражения оптимизма. Это подлинный апофеоз произведения, его пышный, яркий венец.

Сила воздействия «Николя» оказалась тем эффективнее, что произведение сочинялось и ставилось в 1939—1940 годах, накануне катастрофы, когда тема мира и преступности войн была особенно актуальной. В проповеди мира проявился гражданский пафос художника-патриота. Именно этим и объясняется предельная простота и доходчивость средств «Николя» — самого демократичного произведения Онеггера.



14 лет отделяют «Рождественскую кантату» — последнее произведение кантатно-ораториального жанра — от «Николя из Флю». Правда, в 40-е годы Онеггер неоднократно писал радиооратории, но в связи со спецификой жанра в нем он нашел иные законы драматургии. Главной же областью его деятельности в эти годы было симфоническое творчество.

Обратившись после большого перерыва к кантате, Онеггер снова проявил широту интересов художника-демократа. Он поставил себе задачу

показать жизнь народа в двух различных аспектах: с точки зрения субъективно-психологической — и объективно-реальной.

Кантата делится соответственно на два раздела. Для первого Онеггер воспользовался музыкой неосуществленного проекта *Passionsspiel*'я.¹ Здесь дается картина некоей вселенской скорби, предшествующей рождению Христа.

Во втором разделе кантаты воспроизводится народное празднование рождества. Как известно, в цикле рождественских игр народное тесно переплетается с церковным обрядом. На Западе обычно чисто народные напевы нозлей² поются на церковные тексты, которые были приспособлены к ним позднее. В таких случаях трудно отличить фольклорное от поздних наслоений, закрепленных веками. Рождественский цикл, введенный Онеггером во второй раздел, следует традиционным играм, в которых церковные тексты являются частью народного, бытующего в домашней практике, обряда.

Начало кантаты, так же как «Криков мира» и «Жанны на костре», проникнуто глубоким, скорбным созерцанием. В тишине разливается гудение таинственных глубоких аккордов органа; на фоне глухих шагов пиццикато возникает мрачное уни-

¹ В 40-е годы Онеггер совместно с драматургом Цезарем фон Арксом разработал план грандиозного представления *Passionsspiel* для традиционных швейцарских празднеств на открытом воздухе. Часть музыки была написана, но самоубийство поэта помешало завершению работы.

² Нозэли — обрядовые песни, аналогичные славянским колядкам.

сонное пение басов, к которым постепенно присоединяются тенора, а затем женские голоса. Мы узнаем излюбленные Онеггером ритмы неотвратимых похоронных шествий, стенания-жалобы в вокальных партиях, а в высшей точке подъема — отчаянные вскрики-звыи инструментов в верхних регистрах (подобные кульминации I части Пятой симфонии). Все более усложняется хоровая и оркестровая ткань: на словах «De profundis clamavi» строится хоровое фугато.

Как всегда, в разработке — интенсивное полифоническое развитие темы (она проходит в расширении у хора) и появление новых образов. В возбужденных, тревожных ритмах валторн и деревянных духовых мы слышим знакомые образы «плясок мертвецов». Здесь «пританцовывающие» мелодии вступают во взаимодействие — контраст с протяженной темой хора: чем шире ее дыхание — тем судорожнее, нервознее ритмы плясок. Это столкновение приводит к гигантскому взрыву, потрясающему весь массив оркестра и мощный 8-голосный хор. Подобной силы выражение трагизма можно найти только в напряженнейших кульминациях Третьей и Пятой симфоний Онеггера или Восьмой Шостаковича.

Это состояние продлевается: перебиваемый вихреобразными взлетами струнных, хор многократно страстно взывает: «О приди, приди, Спаситель!» Наступает поразительная перемена: в ответ на отчаянные вопли-призывы слышится наивная детская песенка-ноэль. Крайнее выражение горя сменяется безмятежным спокойствием; воцаряется атмосфера веселого рождественского

праздника, с елкой, радостными играми, хороводами, подарками:



Мы уже встречались с такими полярными контрастами в «Жанне на костре». С их помощью композитор вскрывал вопиющие противоречия действительности, где уродливое уживается рядом с возвышенно прекрасным, где подлость и предательство покушаются на бескорыстие и героизм. В «Рождественской кантате» нет шекспировской многоплановости. Как в симфониях, композитор лишь сопоставляет, сравнивает отдаленные образные сферы, отражающие различные проявления жизни.

Сцены рождественских обрядов разнохарактерны. С целью обобщения Онеггер использовал песни разных народов: английские, немецкие и французские.

После английской детской мелодии идет пара искусно переплетающихся песен: немецкая мелодия в серебряном звучании детских голосов чередуется с французской (смешанный хор) как куплет и припев. Плавный танец-хоровод вливается в новую святочную песню («Vom Himmel hoch...»).

Каждой песне соответствуют свои приемы обработки. В предыдущих простых куплетных песнях сопоставлялись одноголосный запев и хоровой припев; в последней из названных песен рисуется действие — игра, в которую поочередно

включаются ее участники. Поэтому голоса вступают по принципу канонических имитаций.

Но еще полнее полифоническое мастерство композитора проявляется в следующем эпизоде, *Larghetto*, где объединяются одновременно третья, вторая песни — и две новые: «O joyeux message» и «Stille Nacht» — все в разных размерах:

21 *Larghetto*
pp

The image shows a musical score for two pieces. The top part is for 'O joyeux message' and the bottom part is for 'Stille Nacht'. The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The tempo is marked 'Larghetto' and the dynamics are 'pp'. The lyrics are in French and German.

O joyeux message. O di - vin par - la - ge

Stil - le Nacht her - be - ge Nacht

Vom Him - mel hoch, Ihr En - ge - lin kommt. B. a. B.

Il est né le di - vin en - fant, jouer fi - out - bal ré - son - ner mu - set. Il est né le di - vin en - fant

Окрашенные тембрами различных групп смешанного хора, обволакиваемые струящимися потоками волнообразных фигураций засурдиненных струнных, мелодии сливаются в едином спокойно-созерцательном настроении. Баритон-солист поет «Gloria in excelsis», воскрешая в нашей памяти чудесные арии из «Пляски мертвых». Совершается переход к блестящему финалу «Laudate Dominum», заимствованному из *Rassionsspiel*. Яркая хоровая партитура выписана радостными, сочными красками и напоминает гимнически победный финал «Юдифи». Вновь возрождаются генделевская мощь и размах раннего периода творчества Онеггера.

Кантата завершается развернутой симфонической кодой, повторяющей в сложных полифонических сочетаниях светлые поэтические темы ноэлей.

Глубоким покоем и мудростью веет от заключительных аккордов органа, по онеггеровскому «закону симметрии» обрамляющих произведение.

В последнем сочинении Онеггера сочетаются высокая простота и совершенное мастерство, безыскусственность народных мелодий и сложность их полифонических сочетаний, ясная диатоника и экспрессивная хроматика, детская наивность народных игр-обрядов и мрачная торжественность церковной литургии. В противоборстве двух контрастных сфер решительно побеждает светлое, народное начало. После трагизма позднего симфонического творчества в произведении кантатно-ораториального жанра вновь утверждается жизнелюбие и радостное мироощущение. Кажется, будто в композитора влились новые силы, и как знать, если бы здоровье позволило ему, не возродился бы творческий подъем периода 30—40-х годов?..



Оперно-ораториальное творчество Онеггера — выдающееся явление европейской музыкальной культуры XX века. В нем воплощены значительные идеи. Герои Онеггера — борцы за высокую цель, защитники интересов народа. Они показаны в окружении масс. Действие опер-ораторий протекает на фоне широких картин народной жизни. Именно в этих произведениях последовательно

и полнее всего проявились демократические принципы эстетики Онеггера.

Содержание опер-ораторий многопланово. Картины грандиозных исторических событий соседствуют с жанровыми зарисовками. Героика и трагизм переплетаются с лирикой. Эта разноплановость находит прямое отражение в сложной, многосоставной жанровой природе произведений.

Трудно найти в оперно-ораториальном творчестве Онеггера образцы «чистого» жанра, они единичны: опера «Орленок» (в соавторстве с Жаком Ибером), оратории «Крики мира» и «Пляска мертвых», «Рождественская кантата». Все остальные («Царь Давид», «Юдифь», «Антигона», «Жанна на костре», «Николя из Флю»; многочисленные радиооратории) представляют собой сложный сплав взаимопроникающих жанровых признаков, сплав оперно-ораториальных элементов с чертами «эпического» и народного театра, с достижениями современной драмы и кино.

Необходимо указать и на симфонизацию ораториальных и театральных произведений Онеггера: об этом говорят и активная музыкальная подготовка драматических кульминаций, и непрерывность интонационно-тематического развития, и тембровая драматургия голосов хора и оркестра, и тематическая разработка как внутри частей, так и в масштабах всего произведения.

Несмотря на сложный сплав различных жанровых компонентов в каждом случае ведущими, направляющими являются черты какого-либо одного музыкально-драматургического типа: либо драматического (тогда произведение приближается более всего к опере), либо эпического

(тогда оно ближе к оратории). В 30-е годы Онеггер пришел к такому синтезу, в котором преобладало первое, то есть театральное действие.

Искания Онеггера во многом смыкаются с тем, что делали в те же годы другие выдающиеся представители европейской театральной и музыкальной культуры. Так, театр Онеггера имеет нечто общее с новаторским театром Б. Брехта. «Эпическая драма» последнего несла просветительскую, поучительную функцию, переключая внимание зрителя с психологического развития на самый ход событий, перенося акцент с эмоционального восприятия спектакля на рациональное, избирая своим основным методом не действие, а рассказ. Реализм Брехта уходит корнями в народный кукольный и площадный театр немецкого Возрождения, с его здоровьем и плебейской грубостью. Метафора и символ становятся у него ведущими художественными средствами. Несмотря на зашифрованность и инскапозительность они сугубо современны.

Как и Брехт, Онеггер пользовался условностью метафоры и символа для выражения реалистического образа, облакал внешнее действие в формы притчи и эпического рассказа, насыщал легендарные, библейские или исторические сюжеты глубоко современным содержанием. (Разумеется, у Онеггера не было той социальной заостренности и классовой направленности, которая присуща пьесам Брехта. В данном случае речь идет о методах и средствах, а не об идейном содержании.)

Как известно, есть много точек соприкосновения между театром Б. Брехта и К. Орфа. По-

этому интересно сравнить практические результаты Орфа и Онеггера. Орф берет сюжеты тех же эпох (античность, средневековье), хотя, естественно, оба автора пользуются различными национальными источниками. При несомненном демократизме содержания и музыкального языка обоих композиторов очевидно, что произведения Онеггера более тесно и непосредственно связаны с окружающей общественной жизнью. В них более резко и откровенно выражен воинствующий протест против войн, фашизма.

Поиски авторов в области театральных форм имеют много общего. Но Орф пошел дальше по пути подчинения музыки театру. В ряде случаев его произведения уже почти целиком принадлежат драматическому театру, а не музыкальному (эпические сказки с музыкой, как например, «Астутули» и др.). Онеггер же всегда остается в рамках музыкальных жанров, хотя и смело сочетает различные их признаки.

Новаторство Онеггера — в другом. Он преобразует оперу и ораторию изнутри. В частности, совершенно по-новому (во всяком случае для французской музыки) решает он проблему вокальной декламации. Онеггер придавал своим поискам и находкам в этой области очень большое значение. Поэтому на данном вопросе надо остановиться более подробно.

Во взаимоотношениях текста и музыки важную роль композитор отводил литературному первоисточнику. Для него либретто — не просто материал для омузыкаливания, а самостоятельный компонент синтетического произведения, имеющий первостепенное значение. Онеггер

задумал пересмотреть существующие приемы вокальной декламации и выработать такую, в которой мелодия находится в прямой зависимости от текста: вокальная кантилена органично сочетается с гибкой речевой интонацией. В поисках нужного образа композитор порою делает упор на выразительности одного слова, а иногда передает обобщенный смысл целой фразы в развернутой мелодии. В этом деятельность Онеггера опять-таки переключается с тем, что делал Мусоргский в русской опере в 60—70-е годы прошлого столетия.

О взгляде Онеггера на соотношение текста и музыки говорит следующее его высказывание. Сравнивая свою «Антигону» с «Царем Эдипом» Стравинского, Онеггер замечает, что Стравинский, «переведя пьесу на латинский язык и тем самым стремясь отойти от понимания текста публикой... шел от приоритета музыки. Я же поступил совсем наоборот. Я хотел, чтобы текст был на хорошем французском языке, который высказывает все самым ясным, вразумительным образом».¹ У Онеггера не может быть и речи об опоре на неизвестный публике, вышедший из употребления язык: напротив, главная его забота — донести до слушателя все тонкости, все оттенки текста. С этим связана и та реформа просодии во французской вокальной музыке, которую впервые со всей последовательностью композитор провел в «Антигоне».

Проблема оперной декламации далеко не нова. Во Франции она была поставлена еще в XVII ве-

¹ J. Вгуг. Honegger et son œuvre, p. 123.

ке во времена Люлли, завоевания которого продолжил в XVIII веке Рамо, а затем оспаривали (с разных позиций) Руссо и Глюк.

В первой четверти XIX века особый тип французской мелодии, где песенность тесно связана с говором, выработался главным образом в комической опере. Внимание к проблеме просодии особенно обострилось в конце века, в связи с реформами Мусоргского, Вагнера, а несколько позднее — Дебюсси.

Декламация Вагнера — романтически приподнятая, часто экзальтированная — воссоздает национального характер немецкого говора с его форсированными акцентами, четкой скандированностью. Самый строй этой возбужденной, неуравновешенной речи, отмеченной резкими скачками, пунктирным ритмом, «монотонией возвышенного», чужд французской декламации. Принципы вагнеровского речитатива восприняли экспрессионисты-«нововенцы». Именно их эстетике оказалась близка аффектированная речь Вагнера и его последователей (Р. Штрауса и др.).

Гораздо более приемлемым для французов было новаторское решение проблемы декламации Мусоргским. На его «мелодии, творимой говором» человека в обыденной жизни, мелодии без аффектации, естественной, каждый раз своеобразной — в зависимости от настроения и характера говорящего — учились великие французы Дебюсси и Равель.¹

¹ В статье «„Пеллеас и Мелизанда“ Кл. Дебюсси» Р. Роллан пишет: «Это искусство более родственно искусству Мусоргского, чем Вагнера». См. кн.: Ромен Роллан. Музыканты наших дней. Музгиз, М., 1938, стр. 246.

Далее, характеризуя речитатив Дебюсси, Р. Роллан указывал (используя слова Руссо): «Речитатив, наиболее нам соответствующий, должен был бы «колебаться в пределах очень маленьких интервалов, без сильного повышения и понижения голоса; мало выдержанных тонов, никаких взрывов, еще менее криков, ничего, что походило бы на пение, мало различия в длительности и значимости нот, так же как и в степени их силы».¹

Но этот речитатив пригоден не для всякой оперы: он был идеальным для воплощения драмы Метерлинка с ее полунамеками, символами, отсутствием внешнего действия. Реформа Дебюсси лежала целиком в русле импрессионистской музыкальной драмы. Поэтому она не могла удовлетворить Онеггера, деятельность которого связана с антиимпрессионистской эстетикой, другими сюжетами, требующими новых средств.

Онеггер, так же как и Дебюсси, исходил из стилистики французского языка, но языка, воплощающего сильные страсти, драматические или трагические события. В создании речитатива Онеггер опирался на исконные традиции французской декламации. Кое-что он взял и из эпохи классицизма — именно то, что подходило ему в воплощении современности. Еще тогда актеры выработали особую манеру декламации, при которой всячески подчеркивали звонкие согласные (в отличие от итальянского *bel canto* с распевом на гласных). Французские певцы обладали ясной дикцией и драматически насыщенным звуком,

¹ Ромен Роллан. Музыканты наших дней. Музыка, М., 1938, стр. 246.

благодаря чему французское пение производило впечатление большей мужественности, чем итальянское. Именно динамичность и мужественность декламации французской классической трагедии позаимствовал Онеггер.

В этой связи чрезвычайно ценными представляются признания композитора о его методах истолкования просодии, сделанные им на страницах книги «Я — композитор». Приведем их возможно полнее.

«Французские композиторы не отдают себе отчета, сколь важное значение имеет пластичность текстов, которые они кладут на музыку. Я присоединяюсь здесь к недоумению Рих. Штрауса, возникшему у него во время сочинения «Саломеи» по пьесе О. Уайльда: «Почему француз поет совсем не так, как говорит? Пережиток ли это, либо особая традиция?» В ответ на это Р. Роллан посоветовал ему тщательно проштудировать «Пеллеаса», которого он считал лучшим примером правильной французской просодии. Штраус покупает партитуру оперы, изучает ее и с изумлением обнаруживает «все то же пренебрежение декламацией, которое всегда так поражало меня во французской музыке».¹

¹ Поясним, что Р. Штраус не мог примириться с тем, что во французской поэзии произносится немое «е» (e muet), опускаемое в разговорной речи. Р. Роллан писал ему: «В немецком языке очень сильные ударения, постоянные противопоставления долгого и короткого слогов, сильного и слабого... Во французском языке бесчисленное количество оттенков в полутонах,— ударения гораздо менее резки, они мягкие, гибкие, полные нюансов... У нас нет раз навсегда установленной манеры делать ударение: оно меняется в зависимости от смысла

«С этой проблемой,— продолжает Онеггер,— я столкнулся при сочинении «Антигоны». Ее резкий, энергичный и даже грубоватый текст навел меня на следующие мысли: «Если я начну выражать такой текст в традициях обычной музыкальной просодии, он утратит всю свою рельефность и силу. «Пеллеас» — это явление исключительное... Опыт Дебюсси ни в коем случае не может служить примером современной драматической декламации».

«Одно мне требовалось открыть во что бы то ни стало: как заставить понимать текст во время пения... Французские оперные композиторы одержимы особым пристрастием к самодовлеющей мелодике, их гораздо меньше заботит соответствие музыки тексту. Отсюда и легенда о том, что в музыкальном театре невозможно разобрать слова... Необходимо было во что бы то ни стало преодолеть... манеру псалмодирования дебюссистов. Тогда я стал искать правильного произношения в самом звучании слов и особенно начальных согласных, вступая в открытую оппозицию ко всем традиционным правилам. И вот тут-то мне посчастливилось найти признание у Клоделя, теории которого я тогда еще не знал. Самое существенное в слове не гласная, а согласная; она играет роль локомотива, который тянет за собою весь остальной состав слова... Согласные при-

фразы и главным образом от характера лица, которое говорит... Современное движение за свободу ритма и против строгого однообразия размера соответствует подлинной традиции французской музыки, до ее увлечения итальянской в XVII веке» (Рих. Штраус и Р. Роллан. Переписка. Музгиз, М., 1960, стр. 32, 36).

дают произношению ударную силу. Каждое слово содержит свою мелодическую линию... Мое правило — относиться бережно к пластике слова, чтобы сохранить всю его силу...»¹

«Когда мне приходится положить на музыку какой-либо текст, я... мысленно воображаю, как прочел бы его хороший актер и где бы он расставил в нем все главные акценты.² Ведь если правильно выделить два-три ключевых слова во фразе — тотчас же раскроется ее общий смысл...»

Применяя свой принцип, я стремился только к одному: восстановить естественность французского пения. Я писал не обычный речитатив, а особые мелодии, пропетые настолько стремительно, что многим они могли казаться чем-то вовсе не похожим на мелодии.³

Впервые со всей последовательностью Онеггер осуществил свою реформу в «Антигоне», которой предпослал специальное предисловие с изложением своей системы. Смысл его в следующем.

1. Нужно заменить речитатив вокальной мелодией, в которой запрещается задерживаться на высоких нотах, растягивать слог в ущерб смыслу, то есть делать то, что затрудняет понимание слушателем текста. Искать «мелодическую линию», создаваемую самим словом, самой его пластической сущностью, предназначенную сделать его

¹ А. Онеггер. Je suis compositeur, p. 111—113.

² Заимствование музыкальной интонации у актеров драматического театра — исконная французская традиция, идущая от Люлли.

³ А. Онеггер. Je suis compositeur, p. 114.

более рельефным, подчеркнутым» (поразительно, как перекликаются эти слова с известным слого Мусоргского ¹). Каждому слогу соответствует своя нота, ритм музыкальной декламации совпадает с ритмом разговорной речи. Речитатив отчетливо скандируется.

2. Следование традициям классической оперы привело многих композиторов к трафаретности приемов, к монотонной, вялой, стертой интонации, при которой терялся смысл текста. Вступая в полемику с этой порочной тенденцией, Онеггер смело ломает привычные нормы произношения, и с целью достичь особой выразительности фразы идет на преувеличения: вводит необычные акценты, выделяя внутри фразы важное слово, чтобы подчеркнуть его выразительный смысл, чтобы придать ему новый эмоциональный оттенок.

Так например, в «Антигоне» Креон внезапно прерывает хор резким окриком: «Assez de sottises, vieillesse!» («Довольно глупостей, старье!»). Грубость и энергичная скороговорка раздраженного царя передана посредством перемещения акцентов на первые (неударные во французской речи) слоги.

Или другой случай. При помощи синкопы и резкого повышения интонации выделяется слово «кровосмесителя» в фразе Антигоны «Я дочь кро-

¹ «Работой над говором человеческим я добрел до мелодии, творимой этим говором, добрел до воплощения речитатива в мелодии... Я хотел бы назвать это осмысленною/оправданною мелодией». (Письмо к Стасову от 25 декабря 1876 г.).

восмесителя, вот почему я умираю». Вся фраза приобретает оттенок силы и патетики.



Приведем еще примеры. В «Жанне на костре» Онеггеру требовалось обратить внимание слушателей на слово «кошон» — «свинья» (Cauchon — фамилия епископа, председателя трибунала, осудившего на смерть Жанну). Композитор нарочито неверно акцентирует это слово (сòchon вместо соchòp), что придает ему пародийный смысл.

Бернар Гавоти свидетельствует также о сильнейшем воздействии финального хора «Жанны на костре»: «Слушателей столь же сильно поражают непривычные для них акценты... как и красота мелодии и гармонии».¹

Прием Онеггера — дискуссионный: ратуя за бережное отношение к тексту, идя за словом, он экспериментирует над ним. Это приводит к излишней сложности, а иногда затемняет и смысл текста.

Но многое в опыте Онеггера интересно и поучительно. Следствием новаторского приема была исключительная яркость средств. Меняя или подчеркивая ударения слов, композитор меняет акценты в такте и широко пользуется синкопами. Отсюда — особая динамичность, стремительность онеггеровской мелодии.

¹ А. Онеггер. Je suis compositeur, p. 114.

Любопытно, что подобные же черты, неожиданные акценты, синкопы, динамичность при-
сущи и инструментальной мелодии композитора:
именно они сразу же выдают его «почерк». Пе-
рейдя из вокального в симфоническое творчество,
мелодика сохранила свою огромную вырази-
тельную силу.

Заметим, что Онеггер не одинок в своих иска-
ниях новой просодии: параллельно с ним над
разрешением той же проблемы работали Пуленк,
Прокофьев, Бриттен, несколько раньше — Яначек.
У каждого из них свои находки. Вклад Онеггера
в разработку нового вокального языка измеряется
правдивостью и реализмом интонаций, соответ-
ствующих духу и характеру современной фран-
цузской речи.



После Второй мировой войны некоторые про-
грессивные деятели театра продолжили завоева-
ния Онеггера на новом этапе. И разве не «по-онег-
геровски» звучит тезис руководителя Театра
комической оперы ГДР В. Фельзенштейна, про-
возглашенный на Международном музыкальном
конгрессе в Гамбурге в 1964 году: «Все видимое
в оперном театре должно «представлять» музыку,
а все слышимое — воплощено в сценическом дей-
ствии!»¹

¹ Цит. по статье: Б. Ярустовский. На музыкаль-
ном конгрессе. «Советская культура» от 8 сентября
1964 г.

Глава IV ■ СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО 30-х — 50-х ГОДОВ

Произведения для симфонического оркестра Онеггер писал в течение всей жизни. Помимо программных поэм раннего периода, сюда относятся непрограммные пьесы: Ноктюрн (1936), «Архаическая сюита» (1951), «Монопартита» (1951) и ряд других. Наиболее значительная часть симфонического наследия Онеггера — пять его симфоний.

Выше уже говорилось о предпочтении композитором программной музыки. Элементы программности мы найдем и в каждой из симфоний. «Зримость», наглядность музыкальных образов — свойство не только программной, но и «чистой», бессюжетной музыки Онеггера. Поэтому легко прочитывается подтекст его симфоний. При их сочинении композитор безусловно руководствовался

конкретными образными замыслами. Не случайно в финале Первой он цитировал интонации «Марсельезы» и «Карманьолы», в финал струнной Второй неожиданно ввел звонкую песню трубы; Третья, Четвертая и Пятая имеют программные подзаголовки; в отдельных случаях (как например, после исполнения Третьей) он опубликовал подробное пояснение.

Тем не менее, конечно, нельзя раскрывать содержание симфоний с такой же определенностью, с какой это можно делать, когда речь идет об операх и ораториях. Но общие черты этого содержания обнаруживаются столь явно, столь недвусмысленно, что «уловить» их не представляет труда.

Объект воплощения — жизнь во всем многообразии ее проявлений, с вопиющими противоречиями и катаклизмами нашего века. Содержание столь же общезначимое, как и в операх-ораториях, но выражено оно несколько иначе. В симфоническом творчестве Онеггер себя проявляет большей частью как художник субъективный: здесь нет той широты и объективности показа жизни, которые отличают оперно-ораториальные произведения. В симфониях картины действительности предстают опосредованными, преломленными сквозь призму сокровенных, интимных дум и переживаний композитора. Это вовсе не обедняет содержания симфоний — композитор видит жизнь достаточно широко, — но все же оно приобретает специфическую окраску.

Своеобразна онеггеровская трактовка симфонического цикла. Здесь нет грандиозных масштабов и монументальности австро-германской (Брамс,

Брукнер, Малер) или русской школы (Чайковский, Бородин, Рахманинов, Скрябин, в наше время — Шостакович, Прокофьев). Нет в них и сквозной, непрерывной линии драматургии. Это типично французский трехчастный цикл, в котором каждая из трех частей отличается своей особой образной сферой, показывает контрастные по отношению к другим частям жизненные явления. Словно луч прожектора освещает то одну, то другую картину действительности. Единство же целого проявляется в общей направленности, последовательности показа этих картин. Так широкое сопоставление разных, полярно контрастных сторон жизни создает многогранное, богатое целое.

Многие композиторы-симфонисты имеют свою излюбленную тему, которая повторяется с отклонениями и вариантами от произведения к произведению. У Онеггера нет такой темы — все пять симфоний различны по характеру и замыслу, в каждой раскрывается его взгляд на мир в новом аспекте.



Уже в Первой симфонии¹ кристаллизуются важнейшие приемы симфонического развития, свойственные композитору. Написанная в 1930 году симфония открывает ряд блестящих, наиболее

¹ Первая симфония, До мажор, для большого симфонического оркестра, в 3 частях (1930). I. Allegro marcato. II. Adagio. III. Presto. Впервые исполнена 13 февраля 1931 г. Бостонским симфоническим оркестром под управлением С. Кусевицкого.

острых и злободневных произведений самого деятельного и активного десятилетия в жизни Онеггера и других прогрессивных композиторов Франции,— десятилетия, отмеченного ростом сил Народного фронта в борьбе с реакцией и фашизмом. Правда, в симфонии нет той глубины содержания и философской значительности, которая отличает следующие за ней оратории «Крики мира» и «Жанна д'Арк на костре», но все же здесь обнаруживается первая попытка поставить и разрешить важные, проблемные вопросы в бестекстовом, непрограммном произведении. В этом — шаг вперед по сравнению с ранними сочинениями типа «симфонических движений» (имеются в виду такие произведения, как «Пасифик», «Песнь радости», «Регби» и др.).

Интересна концепция симфонии. На первый взгляд кажутся несопоставимыми беззаботное веселье финала, изобилующего танцевальными ритмами народных плясок,— и жесткий скрежет, грубый натиск первого *Allegro marcato*. Есть, однако, нечто объединяющее их в одно целое: острая, активная динамика. Эта целеустремленность и динамичность, придающая масштабность общему замыслу произведения,— существеннейшая черта Онеггера-симфониста.

Можно по-разному толковать содержание I части. Это либо концентрированное выражение неукротимой энергии, всепоглощающей воли, либо урбанистическая картина современного капиталистического города с его сутолокой стремительного движения, шумом, лязгом. В этом отношении *Allegro* перекликается с аналогичным по характеру *Allegro* Второй симфонии Прокофьева,

словно выкованным «из железа и стали» (авторский комментарий).¹

Главная тема дается сразу, без подготовки, крупным планом, как законченный готовый образ. Она предопределяет характер всей части, остальные темы лишь дополняют, расцветивают ее новыми бликами. Это характерный для Онегера прием.

Главная партия начинается низвергающимся каскадом унисонов во всех «этажах» оркестра. Угловатый, изломанный рисунок, резко акцентированные, «вдалбливаемые» повторы обрываются интервалы уменьшенной кварты, увеличенной секунды, большой септимы), наконец буйное стремительное движение, моторность, штриховка *marcato* — все это с самого начала предопределяет энергичный тонус I части:

29 *Allegro marcato*



Картины не меняет и вторая тема главной партии, основанная на возбужденных, нервно ритмованных возгласах струнных. Ее фон —

¹ Напомним, что Вторая симфония Прокофьева, впервые исполненная в 1925 г. в Париже, была известна Онегеру.

«циклопическая» поступь басов — придает ей характер напористого марша.

Побочная партия распадается на несколько тем. Чеканный маршевый ритм, энергичный стремительно-полетный характер ее первой темы сближает начало побочной партии с главной. Она является как бы ее продолжением. В то же время, в музыку привносится варварский, архаический оттенок, создается впечатление разгулявшейся силы. (Вспоминаются батальные картины «Горация», «Юдифи»). В общем натиске движения «тонет» короткий мотив деревянных духовых (вторая тема побочной партии). Мелькнувший почти незамеченным, в дальнейшем (в преддверии репризы) он даст богатые всходы. Все более настойчиво звучат фанфары медных, подготавливая новую (третью) тему — тяжеловесную, аскетичную, скупо окрашенную (соло тромбона). Наконец, в ходе развития на нее накладывается четвертая тема (деревянные духовые в унисон) — наиболее протяженная, напевная, мелодически выразительная. Она могла бы быть лирической при соответствующем аккомпанементе:



Но Онеггер явно избегает в этой части симфонии каких бы то ни было проявлений лирического чувства: контрапунктом этой мелодии служат квартетные мотивы главной и фанфары побочной партии. Постепенно она включается в волну нарастания звучности и, после стремительного разбега в кульминации, заслоняется

жесткими, грубоватыми отголосками первой побочной темы.

Разработка проносится как дикий шквал разбушевавшейся стихии, и лишь незадолго до решительной, генеральной кульминации внезапно все стихает: *subito pp*, робко, с надеждой звучит напев флейты, словно далекое видение грядущего счастья... Этот наигрыш в народном духе — результат развития второй темы побочной партии. Здесь его появление знаменует важный поворот в драматургии произведения. Это «мост в будущее» — открываются перспективы дальнейшего развития. Важность момента подчеркивается резко контрастным изменением динамики и всех средств выразительности.

Прерванное движение восстанавливается очень постепенно. Вновь включаются энергичные попевки, и вот, утверждаемый с новой силой, обрушивается гневный пассаж главной темы (совместно с темами побочной). Это наивысший по напряженности момент I части, начало динамической репризы. Здесь осуществляется синтез всех тем главной и побочной партий, реализуется их тенденция к сближению и взаимопроникновению. Полновластно утверждается активное начало, стихия буйного стремительного марша. Темы следуют в обратном по сравнению с экспозицией, «зеркальном» порядке. Так в Allegro симфонии получила новое претворение идея симметрии, которую композитор нашел еще в раннем квартете.

Одна за другой выходят из «игры» темы побочной партии, наконец сходит на нет и главная, утрачивая постепенно свои подголоски. В последний раз затаенно постукивают ее короткие

мотивы. Еще недавно угрожавшие, казавшиеся непобедимыми, они теряют силу и уверенность...

В поздних симфониях Онегера, наполненных страстной борьбой, развитие коллизий в I части приходит обычно к трагическому концу. В коде Allegro Первой симфонии нет трагизма. Общая направленность развития I части — затухание звучности, успокоение после неистового разгула грозных сил.

Сильнейшим контрастом динамичному Allegro marcato служит II часть, Adagio — один из лучших примеров онегеровских углубленных философских созерцаний.

Необычно строение Adagio. Здесь получает свое совершенное воплощение принцип симметрии формы. В медленной части он связан с непрерывностью мелодического дыхания. Перед слушателем проходит ряд тем, которые, начиная со второй половины, повторяются в обратном порядке (AB + CD + E + AE + DC + BA). Несмотря на кажущееся обилие тем, все они взаимосвязаны.

Если первая часть строилась на ряде коротких тем, сначала чередующихся, а затем контрапунктически соединяющихся, то в Adagio протяженная мелодия рождает все новые побеги, которые «отпочковываются» от нее. Мелодическая новизна сочетается с повторностью мерного оstinатного баса, движение которого направлено вначале по хроматическим полутонам вверх, а в конце — вниз. Принцип наслаивания различных мелодий на повторяющуюся в басах тему сходен с принципом пассакальи; здесь он еще не выдержан до конца (так как бас в центре Adagio прерывается), но способствует единству

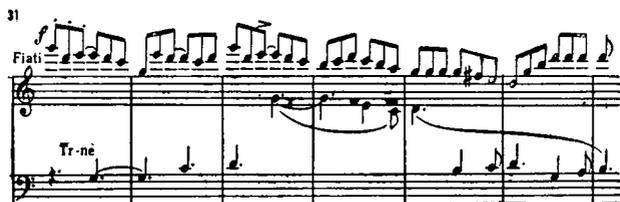
формы. Симметричен и динамический план композиции (крещендо — диминуэндо). По существу здесь сочетается единство и многообразие.

Запеваемая виолончелями в унисон с альтами, основная мелодия экспрессивно и проникновенно звучит затем у скрипок; следующее «ответвление» — тревожный мотив засурдиненных труб, передаваемый солирующим деревянным. На их фоне возникает новая мелодическая волна у скрипок, прокладывающая свое собственное русло, и вот «полноводная река» звучности выносит на поверхность могучую широкую тему валторн, сопровождаемую всплесками-подголосками всех групп оркестра. Это — вершина *Adagio*. Вслед за ней начинается постепенный спуск, успокоение и возвращение к исходным «рубежам». Симметричная, концентрическая форма организует это удивительное *Adagio*, подобное строгому архитектурному сооружению с возвышающейся к центру и нисходящей от него ступенчатой композицией.

После буйного, жесткого *Allegro* и вдумчивого, философского *Adagio* внезапным светом радости освещается финал (*Presto*). Здесь возникают образы народного празднества, веселых игр и огненных плясок. Основная тема длительно подготавливается, что необычно для Онеггера: она рождается из отдельных попевок, вначале мрачных, данных намеком (контрафагот, пиццикато контрабасов, низкий регистр фаготов и т. д.). Лишь постепенно тембры светлеют, и в ярком звучании труб и валторн вырисовывается действенная, танцевальная мелодия. Сюда-то и протягиваются нити народной песенности, возникшей лишь островком в I части (наигрыш в народном

характере). В финале она получает совершенно новое, казалось бы неожиданное воплощение. Музыка эта созвучна «Карманьоле», что не случайно: именно в 30-е годы композитор неоднократно обращается к мелодиям и ритмам песен французской революции («Карманьола» цитируется в «Пляске мертвых», близкая ей *Heurtebise* — в народной сцене «Жанны д'Арк на костре», «Марсельеза» — в «Орленке»).

Ритмоинтонации песен французской революции играют здесь первостепенную роль. Все средства направлены на выделение этого образа, раскрывающего концепцию симфонии. Автор прибегает к форме рондо, весьма редко встречающейся в его произведениях, и плясовая тема становится рефреном. Она обретает все новые мелодические и ритмические формы, вплетается в поток движения, претерпевает бесчисленные канонические, фуигированные, тембровые превращения. Более того: в кульминации финала интонации «Карманьолы» контрапунктически соединяются с цитатой из «Марсельезы»:



Таким образом, финал — массовая темпераментная пляска многоликой пестрой толпы, кру-

жащейся, притоптывающей, самозабвенно отдающей стихии танца.

Замыкает финал умиротворенное, пасторальное *Andante tranquillo*. На фоне звенящей педали засурдиненных струнных в увеличении проходит успокоенная, просветленно-улыбчатая тема рефрена.

Интересно сопоставить коды финала и I части: обе они кончаются затуханием звучности, имеющим различное психологическое значение. Диминуэндо в коде первого *Allegro marcato* несет отголоски скрежещущих, диссонантных звучностей, это словно облик некоего укроженного механического чудовища, вынужденного затаить необузданную силу. Проснется ли она снова?.. Ответ дается в финале: урбанистические картины окончательно отстраняются, и безраздельно господствует стихия народного праздника. А когда исчерпаны возможности показа действия (перед слушателем-зрителем будто промелькнули красочные кадры кинофильма), появляется необходимость осмыслить события. Воцаряется атмосфера спокойствия, уравновешенности, мира.

Полярности I и III частей соответствуют и музыкальные средства: терпким диссонансам, неестественно изломанной мелодике, сложным полифоническим наложениям *Allegro* противостоит в *Presto* ясная диатоника, народный характер мелодики и ритма, простая фактура прозрачной оркестровой ткани.

Как отмечалось, каждая часть симфонии ограничена определенной образной сферой. Но между ними все же существует смысловая связь, логичная последовательность. В I части

показываются внешние, окружающие человека силы, во II — субъективно-философское осмысление жизни, в III — картина народного праздника.



10 лет отделяют Вторую симфонию от Первой.¹ Все эти годы композитор посвятил в основном ораториальному творчеству; его музыка обогатилась новыми образами, животрепещущим содержанием, связанным с современностью («Крики мира», «Жанна на костре», «Николя из Флю», музыка к пьесам «Свобода» и «14 июля», ряд кинофильмов). Обратившись после большого перерыва к симфоническому произведению, Онеггер выразил в нем переживания музыканта-гражданина, потрясенного событиями Второй мировой войны.

Интересны комментарии автора к новому сочинению, которые он опубликовал в юбилейном номере журнала «Mitteilungen des VKO» («Сообщения Базельского камерного оркестра») от 9 октября 1943 года.

«Созданием струнной симфонии я выполняю обещание, данное несколько лет назад Паулю Захеру. Различные эскизы долго не приводили к желаемому результату. В течение зимы 1941 года постепенно возникло Adagio: я начал сочине-

¹ Вторая симфония, ре минор, для струнного оркестра, в 3 частях (1941). I. Molto adagio. Allegro. Molto moderato. Allegro. Molto moderato. II. Adagio mesto. III. Vivace non troppo. Presto. Впервые исполнена 18 мая 1942 г. в Цюрихе оркестром Collegium Musicum Zürich под управлением П. Захера.

ние симфонического произведения с этой средней части триптиха (я не мог себе представить симфонию иначе, чем в трех частях). Когда я его [Adagio] услышал, оно произвело на меня довольно мрачное впечатление; местами оно казалось даже отчаянным. Предвижу, что очень медленный темп понравится не всем дирижерам...

Я долго работал над первой частью, чтобы придать ей сжатую и строгую форму без ослабления внутренней напряженности. Allegro должно противостоять обессиленному, как бы утомленному мотиву вступления.

В финале появляется виртуозный элемент, как контраст к первым двум частям. Для поддержки хора в конце части я ввел трубу *ad libitum*. Это отнюдь не означает намеренного эффекта; труба лишь поддерживает мелодию в длинных нотах у первых скрипок, которая, расцветаясь иным тембром, выделяется в полифонической ткани других инструментов. Сообразно обстоятельствам, можно заменить трубу гобоем или кларнетом: характер тембра не играет решающей роли.

Задачи, которыми я руководствовался во время сочинения этой симфонии, отвечают моим требованиям к симфониям:

1. Строгая форма, отказ от репризы, принятой в классической сонатной форме, где она вызывает ощущение длиннот.

2. Найти достаточно характеристичные темы, чтобы привлечь внимание слушателя и дать ему возможность следовать за всеми событиями «истории».

3. Я не ищу ни программы, ни литературно-философской подоплеки. Если это произведение возбуждает волнение, то это естественно, ибо я выразил через музыку свои сокровенные мысли».

Видимо, это были горячие, беспокойные мысли, и выразил их композитор предельно искренне. Вот почему симфония вызвала живую реакцию слушателей.

Вторая симфония имеет медленное вступление — *Molto moderato*. Здесь содержится ключ к пониманию произведения.

... Сквозь сумрачное, глухое звучание хора низких струнных прорезывается монотонный мотив солирующего альтя. Предельно скупой, сжатый, он имитирует интонацию стога. В этом скорбном *lamento* — выражение отчаяния, оплакивание потери... Бесконечно долго, гипнотически однообразно повторяется жалоба двухзвучного мотива альтя. А на фоне этого лейтмотива горя звучат то осторожные пиццикато басов, то звенящие хоральные мелодии скрипок, переходящие в тоскливые вздохи-восклицания:

32 *Molto moderato*

V.le

V.c.

pizz

C-b F B-flat

В дальнейшем мотив вздоха довлеет над всей музыкальной драмой, вплетаясь в действие.

Резким контрастом вторгается главная тема *Аллего*. Скандированные повторы тонического звука и одних и тех же ритмоинтонаций подобны ударам хлыста; унисонное изложение, «вздыбленные» взлеты изломанной мелодии — все это придает ей резкость, нарочитую грубоватость. Нисходящие секундовые интонации концов фраз связывают ее с лейтмотивом вступления.



Лаконичная тема интенсивно развивается; появляются фрагменты выразительной мелодии скрипок. Наступает перелом в настроении; моторное движение несколько замедляется, и скрипки запевают побочную тему. Напевная, с «говорящими» интонациями мольбы и просьбы, болезненно хрупкая, она отдельными попевками опять-таки напоминает мотив вступления.

Действие I части протекает в бесконечных взлетах и падениях. Будь то активный натиск механизированного движения главной либо тихая жалоба побочной, — в конечном счете все приводит к взрыву чувства горя. Оно выражается то в страшных восклицаниях *lutti*, то в повторении темы вступления у альт-соло (будто видение кошмара, он дважды приостанавливает действительные порывы). Такое строение I части придает ей трагический характер. Человек словно пытается вырваться из тисков, но борьба его неизменно заканчивается поражением. Отсюда — чувство безнадежности.

Остановимся на трактовке Онеггером сонатной формы. Во Второй симфонии строение Allegro ближе к сонатной форме, чем в других симфониях, но и здесь она преобразуется. Благодаря двукратному проведению медленного вступления (аналогично Восьмой сонате Бетховена, Симфонии Франка и др.), форма ясно делится на два больших раздела — экспозицию и разработку (реприза смыкается с разработкой). Однако внутри каждого из них настолько сильны элементы разработочности, что разделы сонатной формы можно было бы определить так: экспозиция-разработка и разработка-реприза.

Вся I часть строится на развитии трех основополагающих тематических элементов. В отличие от Allegro Первой симфонии, страдавшего обилием тем и отсюда — мозаичностью формы, Allegro Второй сжато и едино. Сконцентрированность вокруг основного мотива позволяет говорить о монотематизме. Мотив «стона» — «строительный» материал главной и побочной тем. Важное значение имеет и направленность его интонации, сначала восходящая, а затем — нисходящая. Благодаря этому создается замкнутый «роковой» круг, из которого невозможно вырваться: неизбежное понижение интонации, «выдох» в конце фраз приводит к ощущению безнадежности. Так интонационное строение тем да и весь динамический план Allegro (ряд волн крещендо — диминуэндо) содействует выявлению трагического содержания.

Во II части — Adagio mesto — краски еще более сгущаются. Возможно, это мрачная, беспросветная картина поверженной родины: кажется, будто бесконечной вереницей тянется шествие

осужденных; как тяжелые вздохи падают монотонные секунды.

Форма *Adagio* близка к *пассакалье*, весьма удобной для воплощения подобного содержания. Тема басов — аккордовые вздохи-секунды — становится *basso ostinato*. Вначале на них наслаивается созвучная им по настроению тема виолончелей. Расчлененная на короткие фразы, она подобна выразительному рассказу о людских страданиях: вспоминаются речитативно-песенные романсы Мусоргского с их интонациями человеческой речи.

Бесспорна психологическая и интонационная связь между этой темой и вступлением (лейтмотивом альты) предыдущей части; *Adagio mesto* углубляет трагическую линию симфонии. Однако по сравнению с лейтмотивом альты, в главный мотив *Adagio* вводится небольшое изменение, вносящее решительный корректив: как остигатный бас, так и все последующие мелодии имеют восходящую направленность. И это существенно сказывается на содержании музыки: возникает возможность победного исхода борьбы. Появляется надежда на лучшее будущее. Горе не может сломить высокого мужества героев симфонии.

...Первый, еще слабый проблеск света — широкая напевная мелодия скрипок, наслаивающаяся на остигато и речитатив виолончелей. Выделяясь среди них своим звенящим тембром (высокий регистр *pp*), она сразу же завладевает вниманием слушателя, становится ведущей.

Все более растет напряженность, постоянно поддерживаемая неуловимыми переходами

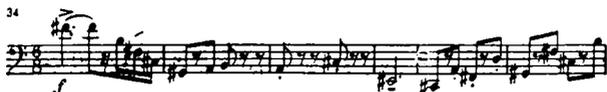
от одного психологического состояния к другому. Внезапный срыв: на фоне дрожащего, переливчатого дуновения тремоло альтов и виолончелей протестующе гневно звучит рыдающий речитатив контрабасов (мотив вздоха). Наступает перелом: умиротворенно ведут свою кантилену высокие скрипки. После сгущенных диссонансов и хроматики — спокойная диатоника ре минора, после выпуклого рельефа гармонического сложения-вертикали — тонкое расслоение ткани на полифонические подголоски. Вновь возвращается первоначальный образ шествия, но более индивидуализированный, многогранный. И хотя замيراющие отголоски шагов скорбны, остается ощущение скрытой силы.

Поражает своим контрастом начало финала.словно дуновение ветерка «влетает» стремительная, легкая стаккатная фигура вторых скрипок. «Отзванивающая» в остинатных триолях трезвучие D-dur, она сопровождает свежую простую мелодию пентатонического склада, идущую в бряцающем звучании пиццикато первых скрипок. Необычное ладовое сочетание (Cis-dur и D-dur в высоком регистре) придает ей особую звонкость.

В активной жизнеутверждающей музыке финала находят, наконец, выход силы, затаившиеся в предыдущих частях. В непрекращающуюся активную пульсацию движения вплетаются три темы.

На фоне «звонов» вступления возникает рельефно очерченная, ритмически четкая основная тема в басах, интонационно напоминающая главную тему первого Allegro. Здесь она приобретает

игровой, бодрый, решительный и задиристый характер (этому способствует танцевальный метр финала — $\frac{6}{8}$). Ее квартовые ходы играют большую роль в коде:



Эта тема приводит к четкой поступи марша (вторая тема). Упруго ритмованные акцентированные аккорды, простая лапидарная мелодия напоминают походную песню. Этот образ концентрирует в себе положительное начало, он первый предвестник грядущей победы.

С ним контрастирует третья тема — типично онеггеровская длинная мелодия скрипок, поющих с затаенной томительной страстью. Она как бы воплощает все то человеческое, сокровенное, во имя чего стоит бороться. Ее сопровождает остигатная фигурация, расслаивающаяся, в свою очередь, на два взаимосвязанных пласта: беспокойный, вращающийся по замкнутому кругу моторный мотив вторых скрипок и прерывистые, синкопированные, размашистые ходы в басах, «подстегивающие» движение вперед. Интонационно мотивы контрапункта связаны с первой темой финала, что послужит стимулом их объединения в дальнейшем.

И вот зреют могучие силы борьбы. Из интонаций первой темы и контрапункта третьей возникает «мотив восхождения», на котором построена громадная волна нарастания. Вначале это

лаконичная краткая формула в басах, словно четкий, упругий шаг армии бойцов. Подобно сжатой в тисках, а затем стремительно распрямляющейся стальной пружине, высвобождаются грозные, дотоле сдерживаемые силы, растут в лаве неукротимого движения, захватывающего и первую, и вторую тему-марш. Наконец, величественно и торжественно звучит у скрипок песнь победы. Вот здесь-то композитор и ввел трубу, воспевающую своим светлым, звонким тембром восторженное чувство наступившей свободы. Ясная диатоническая мелодия в духе народных песен господствует над подголосками контрапунктической ткани, продолжающими пульсацию радостного движения. Ничто больше не затмевает ее победного шествия.



Нам довелось услышать симфонию в исполнении Шарля Мюнша. Один из первых исполнителей симфонии, друг Онеггера, ясно понимавший его намерения, Мюнш поручил «тему победы» трем трубам, причем рассадил трубачей в разных местах оркестра, отчего звук разливался широкой всеохватной волной. Такая интерпретация заостряет идею победы, подчеркивает важность темы и ее кульминационный смысл.

Во Второй симфонии интересна ее ладово-гармоническая сторона, мастерски рассчитанная линия ладовой драматургии (она тесно связана с образным содержанием). После искаженных

интонаций и диссонирующих сочетаний I части, после тонкой хроматики вязкой полифонической ткани II в финале происходит постепенное прояснение в сторону диатоники, минор сменяется мажором. Так ладовое развитие способствует преодолению тягостного чувства мрака и безнадежности, на смену которым в результате трудной борьбы пришли уверенность и сила.



Сознание Онеггера, как и многих других художников, обладающих чуткой, впечатлительной психикой, еще долгое время после победы находилось во власти тяжелых воспоминаний о войне. Невозможно было примириться с мыслью о том, что она может вновь разразиться, а между тем действительность возбуждала беспокойство и опасения. В своих значительнейших полотнах — Третьей и Пятой симфониях — Онеггер воплотил настроения, охватившие большую часть западной интеллигенции в конце 40-х годов.

Третья симфония имеет заголовок — «Литургическая»: названия ее частей заимствованы из католической мессы.¹ Однако ассоциации с мессой носят лишь внешний характер. Замысел симфонии поражает своей широтой и глубиной.

¹ Третья симфония, «Литургическая», ля минор, для большого симфонического оркестра, в 3 частях (1946). I. *Dies irae*. *Allegro marcato*. II. *De profundis clamavi*. *Adagio*. III. Финал. *Dona nobis pacem*. *Andante*. Впервые исполнена 17 августа 1946 г. в Цюрихе, объединенным оркестром общества Tonhalle и оперного театра под управлением Ш. Мюнша.

Композитор говорит о нем в подробном, на редкость шедром комментарии (приводим его с минимальными сокращениями):

«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 попытался ее обновить...

В «Dies irae» я стремился выразить... ужас беспощадно преследуемых поколений народа... День гнева! Стремительные темы следуют одна за другой, не давая слушателю ни мгновения для размышления. Невозможно вздохнуть, осмыслить происходящее. Буря рвет все вокруг, сметает прочь слепо, сгоряча. Только в конце первой части впервые появляется птица... Здесь она не столько поет, сколько плачет.

«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...

Весточка голубя — это оливковая ветвь, символизирующая посреди великого хаоса обещание мира.

«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. Покачивается вразвалку в шатающемся ритме стада механических гусей.

Тогда в рядах жертв просыпается чувство возмущения. Организуется мятеж, растет восстание. Внезапно раздается и трижды повторяется бесконечный крик из угнетенных сердец: «Dona nobis pacem!» (Даруй нам мир!). Кажется, будто мера желаний мира, наконец, перевесила ужас беспорядка. Длинной, певучей мелодией я хотел выразить желание страдающего человечества: «Освободи нас от всего этого!» — и прояснить образ страстно ожидаемого мира... Для одних этот мир означает вечный покой, небесное счастье. Для других — это земной рай, скромный рай

красоты, счастья, к которому стремятся все люди: «Такой могла бы быть жизнь!»

Облака рассеиваются, и в блеске восходящего солнца в последний раз поет птица.

Таким образом птица мира парит над симфонией, как голубь мира — над бесконечностью моря».¹

Впервые с такой ясностью и конкретностью композитор расшифровывает образное содержание своего произведения. Содержание это не ново для его творчества: оно перекликается с отдельными мотивами ораторий «Крики мира», «Пляска мертвых», «Жанна на костре». Это — непримиримая коллизия между войной и миром, смертью и жизнью, это мотив веры в бога. Однако в Третьей симфонии эти проблемы принимают другое, более широкое толкование. В «*De profundis*» вера отождествляется с верой в добрые намерения и разум людей.

Лейтмотивом финала симфонии, так же как и оратории «Крики мира», служит возглас-мольба «Освободи нас!». Композитор поясняет, что под освобождением он понимает мир, дружбу людей вместо «великого хаоса», причем важна активная деятельность людей, которые сами строят свое счастье, ибо им необходим «земной рай». И загадочная «птица», фигурирующая во многих его произведениях,² оказывается голубем мира — символом счастья и спокойствия всех людей, аналогичным «Голубке» Пикассо.

¹ Цит. по кн.: W. Tappolet. Arthur Honegger, S.S. 204—207.

² «Жанна на костре», Четвертая симфония и др.

Страстно протестуя против варварства, «расправляющегося с духовными ценностями», «роботов» (читай — фашистов и их пособников), ополчающихся против человечества, Онеггер расширяет свое понимание враждебных сил. Здесь — не только фашизм, но и преступная пассивность людей, допустивших и фашизм, и ограничения свободы, и бюрократическую машину. Так композитор поднимается до высокого философского обобщения, говоря о вопросах войны и мира, о взаимоотношениях народа и власти, человека и общества.

Обратимся к музыке. Начало симфонии схоже с прологом «Пляски мертвых». Но здесь традиционный образ «Dies irae» символизирует страшное смятение людей, вовлеченных в пучину войны.

Первая тема, экспрессионистически заостренная, возникает мгновенно: ошеломляя, несется раскаленная лава вздыбленных пассажей; громopodobный грохот, фанфары труб в резких квартово-секундовых созвучиях, отчаянные трели у высоких деревянных — все это устремляется вперед, захлестывая и перебивая друг друга... Для композитора возникала трудность: как сохранить напряженный ток развития после столь активного начала? Обычно в таких случаях композиторы дают небольшую разрядку, чередуя действительную активную музыку с моментами «затишья». Ничего подобного нет в «Dies irae» «Литургической». Вся часть написана на одинаково высоком уровне напряжения.

Форма I части — *Allegro marcato* — еще более, чем в прежних симфониях Онеггера, отделяется

от сонатного allegro. «Действие» основано на коротких, резко очерченных темах, каждая из которых, не успев отзвучать, передает «эстафету» следующей. Так непрерывно возобновляется энергия движения. При внимательном вслушивании обнаруживаешь стройную систему, организуящую этот калейдоскоп тем. Большинство их объединено стремительной динамикой, пульсацией четкого моторного ритма. По существу, это единый тематический комплекс; каждая тема последовательно вытекает из предыдущей.

На фоне нервных, прерывистых, как бы задыхающихся в рыданиях фанфар труб и деревянных возникает патетичная унисонная фраза струнных. Недоговоренная, она умолкает, но тут же подхватывается не менее сильным выступлением валторн. Скупые, но выразительные, словно интонации и жесты ораторов, эти фразы и далее продолжают диалог.

The image shows a musical score snippet. The top staff is for the trumpet (Tr. bc) and the bottom staff is for the arches (Archi). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The trumpet part starts at measure 36 with a dynamic marking of *sf* and a fermata. The arch part starts at measure 36 with a dynamic marking of *sf* and a fermata. The trumpet part is marked "Fiat!" and the arch part is marked "molto marcato".

Возбужденные, полные страдания мелодии вливаются в ритмически четкую, собранную, почти танцевальную тему, скандируемую резкими аккордами. Лязгом «костей» и неуклюжим тяжелым топотом она подобна страшной пляске мертвецов.

Словно в ужасе от этого видения, кто-то издает отчаянные вопли. И тут, преодолевая

натиск несущейся лавины, возникает длинная, выразительная, человеческая мелодия. Если до сих пор как бы представлялась страшная картина вселенского разрушения, то сейчас слышится высказывание героя симфонии, потрясенного виденным. Экспрессивно-говорящая мелодия виолончелей (в унисон с фаготами, постепенно переходящая к другим группам оркестра) полна невыразимой боли. А на дальнем плане продолжается прерывистая пульсация синкопированного ритма, раздаются вскрики. . .

Порывистые взлеты — и падения, энергия борьбы — и ослабевание воли — все свидетельствует о парализующей силе героя надломленности, о безрезультатности его попыток действовать. Никакого просвета, никакой надежды, как это было во Второй симфонии: в Третьей трагическая концепция нашла свое полное выражение.

Так, в непрерывном чередовании (а во второй половине — и полифоническом взаимодействии) тем-образов протекает развитие этой драматической поэмы, с потрясающей правдивостью передающей смятение, беспомощность и гибель миллионов жертв насилия.

А «птица?» В коде I части — это созвучный общему образному строю, суровый драматичный «глас» тромбонов, который звучит скорее как мотив рока или безнадежное, подытоживающее ход событий предсказание.¹

¹ Тромбоны выступают в унисон с тубой и низкими деревянными на фоне рокочущих остинатных фигураций в басах оркестра. Этот образ подобен «вою ветра на кладбище» в финале b-moll'ной сонаты Шопена.

После Allegro Adagio предстает как интимнейшая исповедь, как крик сердца героя симфонии. Adagio опять-таки монолитно. Уже в Allegro целое складывалось из ряда поочередно проходящих и продолжающих одна другую коротких тем. По существу тот же принцип формообразования лежит и в основе Adagio. Но в медленной музыке еще труднее создать единую протяженную мелодию.

«Чего мне стоила эта часть! — признается Онеггер Бернару Гавоти.— Я хотел развить мелодическую линию, избегая каких-либо формул, приемов. Никаких подпорок, никаких гармонических подталкиваний звуков; никаких шарниров, которые так нужны тому, кому нечего сказать! Двигаться вперед, не оглядываясь, продлить мелодическую кривую от начала до конца без повторений, без перерыва,— о, как это трудно!»¹

Нервно изломанному, «взбудораженному» мелодическому рисунку, уменьшенным хроматическим ладам, резким гармониям I части здесь противопоставляется кантилена, устойчивая тональная основа, диатоника. Широко течет бесконечная песенная тема, подолгу интонируемая однородными тембрами. Красочность уступает место ровному, спокойному звучанию отдельных групп оркестра, напоминающих звучание органа. Здесь вступает в свои права линейная полифония очень ясного рисунка: с гибкой, ритмически свободной, привольно льющейся мелодией сочетается ритмически и мелодически самостоя-

¹ Цит. по кн.: W. Tappolet. Arthur Honegger, S. 205.

тельная «хоровая» (аккордового сложения) линия. Лишь постепенно количество взаимодействующих голосов увеличивается, но при этом сохраняется прозрачность фактуры. Вот первая тема:

37 Adagio



Принцип симметрии сохраняется и в Adagio: по существу это трехчастная форма с контрастной серединой и синтезирующей репризой. В центр части вклинивается новая тема. Мрачная, скорбная, она выражает главную мысль Adagio:¹

38



Сопровождаемый мерными синкопированными аккордами рояля, этот мотив подобен онеггеровским образам трагических шествий, движущихся

¹ Некоторые исследователи (например, В. Тапполе) считают, что именно этот мотив символизирует слова католической мессы «De profundis clamavi». Назовем его так условно для удобства изложения и мы.

с роковой неотвратимостью. Тема подхватывается валторнами, проводится канонически у разных групп оркестра и, наконец, достигает страшной силы напряженности в *tutti*.

В репризе, возникая «во всеоружии» ослепительного звучания ярких верхних регистров всех групп оркестра, главная тема снова выходит на первый план. Но теперь за ней неотступно следует, напоминает о себе, и второй мотив. Возвышенно светлая, тонкая печаль песенной мелодии омрачается постоянным «преследованием» мотива «рока»... И вот раздается негромкий посвист флейты, «голос птицы». В ее незатейливых руладах теплится робкая надежда, несмелый взгляд в будущее. Но свист затихает, беспомощно повисая в воздухе...

Особенностью *Adagio* является необычная для Онеггера — создателя лаконичных форм и краткой, афористичной манеры высказывания — протяженность кульминации. Весь центральный раздел основан на длительном нарастании. После небольшого спада тут же начинается новое восхождение, приводящее ко второй кульминации. Благодаря интенсивности центральной кульминации медленная часть перекликается с крайними частями. Но если там воплощаются коллизии, так сказать, внешнего характера, то здесь — напряженность внутренняя, личная.

Неизгладимое впечатление производит финал. По силе передачи образа страшного нашествия он может сравниться с аналогичными образами, созданными Д. Шостаковичем. От начала и до конца части идет единая волна звукового нагнетания, фанатически неуклонного, расширяюще-

гося от *planissimo* до пределов *fortissimo*. Чеканная ритмическая основа удерживает в стальных тисках разгулявшуюся варварскую силу. Единство действия и противодействия создает огромную эмоциональную накаленность, которой отличается эта музыка.

В основе непрерывного крещендо — взаимосвязь двух образов, конфликтных и, вместе с тем, дополняющих друг друга. Это — механистичный, зловещий марш роботов и человеческий протест, восстание возмущенных народов.

Первый образ возникает исподволь. На фоне глухих, мерных остигатных ударов басов рояля и литавр бас-кларнет и контрабасы отрывисто отстукивают тупую, примитивную тему:

39 Andante
Cl. b.
C. b.

Piano
Титр.

V. c.
C. b.

На органном пункте *mi* эту тему поочередно играют (каждый раз в другой тональности) фаготы, низкие валторны с тубой, тромбоны, а в дальнейшем — хор меди и, наконец, в кульминации — *tutti*. В соответствии с нарочитой жесткостью образа, с его «звериным оскалом», тема роботов гармонизована параллельными аккордами, расходящимися в противоположные стороны

(«раздваивающиеся» унисоны, трезвучия, септаккорды и т. д.).

Иною предстает контрастная тема. Это тоже марш, но другой — боевая песня сомкнувшихся в твердом строю мужественных, стойких борцов. В отличие от короткого, схематичного мотива первой темы, это мелодия песенного склада, достаточно протяженная, ясной трехчастной формы. Запевает ее солирующая валторна, а затем подхватывают виолончели (совместно с альтами), в насыщенном, экспрессивном звучании.

Тему характеризует ясная тональная основа — 12-ступенный *a-moll* (с фригийской II ступенью, натуральной и пониженной квинтой, чистой и пониженной октавой), что придает ей оттенок безмерного страдания и вместе с тем мужества (эта черта подкрепляется организованными волевыми ритмами).

Внезапно вторгается зловещий образ разрушения из начала симфонии — угрожающие удары литавр и большого барабана, исступленные трели и мгновенно скатывающиеся вниз глиссандо деревянных духовых. Нарастание приводит к гигантскому взрыву, потрясающему массив оркестра. Страшная катастрофа свершилась... Но итог произведения — впереди.

Поразительна кода симфонии: в благоговейной тишине возникает прекрасная песнь струнных. Словно в воспоминаниях, призрачно мелькают образы пронесшихся событий: преображенная, холодноватая тема марша (в виде хорала флейт и труб), мотив «*De profundis*» (как доверчивое интимное признание солирующей скрипки), а над всем выводит свои орнаментальные рулады

флейта-пикколо: голос символической «птицы». После потрясающих катаклизмов симфонии неясно брезжит слабый свет надежды, людской веры в жизнь без войн, без насилия, без истерических пророчеств «конца вселенной».

Тематические преобразования имеют важнейшее значение в концепции симфонии: они расширяют ее смысл. Поверженная и «покоренная», смягчается тема марша «роботов», теперь потерявшего свой грозный бездушный характер: это лишь призрак, воспоминание о злых силах. Столь же существенно преобразование темы из II части: если там «*De profundis*» выступал как неотвратимый мотив рока, вносящий тревожную дисгармоничность в ровное течение эмоциональной мелодии, то здесь он «очеловечивается», «отепляется» проникновенным тембром высокого скрипичного регистра. Вместе с руладами флейты эти темы образуют единый лирический комплекс, служащий выражению идеи света, надежды, человечности.

«Литургическую» можно поставить в один ряд со значительнейшими художественными документами современности, в которых запечатлен пафос обличения. Такими, как Восьмая симфония Шостаковича, или трагическое полотно Пикассо «Герника», или лучшие кинофильмы о Второй мировой войне, или «Военный реквием» Бриттена. В ней в полную силу зазвучал страстный протест композитора-антимилитариста, присоединяющего свой голос к голосам миллионов простых граждан. В этом смысле Третья симфония — вклад французского музыканта в дело мира.

■

Среди трагических поздних симфоний — Третьей и Пятой — Четвертая¹ выглядит неким лирическим интермеццо. Она представляет побочную линию симфонизма Онеггера, сосуществующую с основной — гражданской. Словно устав от жизненных бурь, композитор воспекает прекрасную природу родной Швейцарии. Однако в его творчестве тема эта звучит не впервые: ее истоки — еще в ранней поэтичной «Летней пасторали». Пейзажная звукопись островками вклинивалась в различные его произведения и в дальнейшем: мы «слышим» ее в эпизодах «Царя Давида», «Николя из Флю», виолончельного концерта; ею наполнен Камерный концерт, написанный двумя годами позже Четвертой симфонии и продолжающий ту же линию.

...На одной из вершин швейцарских Альп, у истоков Рейна, близ Базеля, расположено имение Шёненберг друга Онеггера Пауля Захера, дирижера и руководителя Базельского камерного оркестра. Прекрасные виды на далекие речные ландшафты и лежащую по ту сторону Шварцвальда местность, сельские сады, тенистые леса, а главное — гостеприимство и благожелательность хозяев просторного дома, меценатов Пауля и Майи Захер — все это привлекало сюда много-

¹ Четвертая симфония («Базельские удовольствия» — «*Deliciae Basilienses*») для камерного оркестра, ля мажор, в 3 частях (1946). I. *Lento e misterioso*. Allegro. II. *Larghetto*. III. *Allegro*. Впервые исполнена 21 января 1947 г. Базельским камерным оркестром под управлением Пауля Захера.

численных музыкантов, художников, скульпторов. У Онеггера нигде не было таких благоприятных условий для творчества, как здесь, поэтому он охотно принимал приглашение друзей и почти ежегодно отдыхал и работал там в течение месяца. Хотя Четвертая симфония возникла во Франции, но она была тесно связана с Базелем и Шёненбергом и предназначалась к 20-летию Базельского камерного оркестра. День 20-летия, 21 января 1947 года был ознаменован тремя премьерами. Впервые исполнялись: Токката и две канцоны для рояля и камерного оркестра Мартину, Концерт d-moll для струнного оркестра Стравинского и Четвертая симфония Онеггера.

После «Литургической», этого высокодраматического произведения, стоившего автору большого напряжения сил, Онеггер захотел создать «объективное», «классицистское» сочинение. «Моя партитура,— пишет композитор,— возникла на совсем иной почве, так сказать, в ясной, ничуть не воинственной или субъективной атмосфере. Если моя Третья симфония развивает традиции Бетховена, то Четвертая... наполнена духом Гайдна или Моцарта».¹

Это касается и состава оркестра: монументально большому составу Третьей противопоставлено прозрачное звучание струнного оркестра, к которому добавлены 2 флейты, гобой, 2 кларнета, фагот, 2 валторны, труба, ударные и рояль. Онеггер создал тонко дифференцированную, красочную партитуру.

¹ Цит. по кн.: W. Tappolet. Arthur Honegger, S. 213.

Так же, как и Вторая, Четвертая начинается медленным вступлением (*Lento e misterioso*). Контрастное по отношению к *Allegro*, оно тем не менее связано с ним тематически: дает эскизы главных тем. Очень необычен круг настроений вступления. Все тембры завуалированы сурдинами, доносятся словно сквозь дымку тумана; редкими красочными пятнами «разбросаны» аккорды рояля. В этой сумеречной, импрессионистически зыбкой звукописи намечаются несколько тем, контуры которых проступают все яснее и, наконец, определяются в подготовленном вступлении *Allegro*. Если во вступлении как бы угадывалась картина летней швейцарской ночи, то в *Allegro* воссоздан яркий солнечный день, веселая летняя природа, напоенная воздухом, разноголосым гаммом, переливами красок неба и гор.

Как и в Первой симфонии, *Allegro* многомерно, но контрасты лишь внешнего, красочного плана. Первая тема — песенная мелодия народного склада (струнные), окруженная легкой прозрачной тканью подголосков. Она родилась из томного, интимного речитатива скрипки в начале вступления, но здесь звучит полнозвучно, открыто, просто. Вспоминаются общительные, ясные темы Гайдна, Моцарта. Но гармонические сочетания, образуемые при столкновениях богатой сети подголосков, говорят о почерке современного автора.

Идет ряд побочных тем. Тревожное постукивание фагота в унисон с валторной всколыхнуло спокойное течение широкой главной — словно водную гладь подернуло зыбью,— и вдруг врывается задорный пасторальный наигрыш деревян-

ных духовых (гобой, а затем кларнет). Он перебивается остро гармонизованными (квартовые и секундовые наложения), резко синкопированными аккордами рояля и струнного квинтета. Скандированные, подчеркиваемые ясно выделяющимся тембром рояля, они подобны колористическим пятнам на живописном полотне: это одна из лучших тембровых находок Онеггера (по свежести звучания оркестра с роялем напоминает Первую симфонию Шостаковича).

Веселая игра — чередование наигрыша и «пятен»-аккордов приводит к кульминации, где солирующий фагот в юмористической, специфически «фаготной» скерцозной мелодии объединяет все предшествующие побочные темы.

Однако скерцозный элемент — лишь одна сторона капризной и богатой нюансами экспозиции. Следует лиричный, мягкий напев флейты, перекликающийся с затушеванными звучностями вступления. Тихой выразительной мелодией скрипок и флейты на фоне выдержанных хоральных аккордов заканчивается экспозиция.

Разработка, как всегда у Онеггера, богата приемами полифонического развития. С самого начала вводится эпизод, приковывающий внимание своеобразием тембрового звучания.

...Из недр тишины возникает главная тема, на этот раз в сумрачном звучании фагота. На фоне тревожных бликов оstinатных аккордов струнных и жужжащей трели кларнетов проходит мастерски сделанная стретта. И вот эту вязкую полифоническую ткань прерывает яркое, праздничное звучание колокольчиков и рояля. Словно утренние сумерки огласились веселым

перезвоном колоколов! Этот образ, не подготовленный заранее, выделяется своей неожиданностью, звонкостью тембра, простотой пентатонного мотива.



Композитор намеренно повторяет простой запоминающийся мотив множество раз, причем главная тема отходит на задний план. Эпизод становится подлинным центром не только разработки, но и всего Allegro. И это не случайно: он прямо предвосхищает народный эпизод в финале, является его предтечей. (Подобный же прием встречался в Первой симфонии). Впервые Онеггер в Allegro симфонии изъясняется таким ясным, классическим языком, вводит образы народного быта и родной природы. Отсюда — безыскусственная ладовая основа мышления, чистая диатоника, а в данном случае — пентатоника.

Это отнюдь не говорит об однообразии или однокрасочности стиливого приема. Дело в том, что Онеггер в каждой симфонии акцентирует один образ, важную во всей концепции идею, которую подчеркивает всеми средствами выразительности. В Четвертой всячески выделяются образы народного характера. Во II и III частях использованы цитаты из фольклора, центральный же эпизод первой их подготавливает.

...После возбужденной кульминации дальнейшее течение части ведет к успокоению. Снова возвращается нежно-мечтательное настроение. Как

будто возмещая недостаток лирики в экспозиции, композитор щедро одаряет слушателя душевным теплом в репризе. С этим связано усиление колористической утонченности: вполголоса играют интимные *sol*, с которыми чередуется своеобразное звучание различных групповых тембров. Изредка вкрапливаются гармонические пятна рояля. Вновь всплывает мотив вступления, будто мираж волшебной летней ночи... Подобно эху в горах, замирает гулкий отзвук тамтама. Так завершается эта красочная картина уголка швейцарской природы.

II и III части раскрывают тему симфонии с другой стороны.

Larghetto — страница философского созерцания, как бы думы о судьбах и истории Швейцарии. Предельно сжатое по форме, оно наподобие пассакальи строится в основном на одной теме. Экспонируемая басами струнного квартета, тяжеловесная, торжественно-велеречивая, она движется неровной угловатой поступью. Нанизываемые на *basso ostinato* сумрачные, с извилистым, хроматически ползучим рисунком подголоски усугубляют атмосферу сурового раздумья. Но постепенно мрачная завеса приоткрывается, тембры светлеют; одна за другой в ткань вплетаются причудливо орнаментальные мелодии скрипок, кларнета, флейты. Вспомним строгие пассакальи Шостаковича (в Восьмой симфонии или скрипичном концерте)... Пассакальи Онегера свободнее по форме, — отвлекаясь от основной мысли, композитор иногда отказывается от *basso ostinato*, концентрируя внимание на вновь возникшей в ходе развития идее. Иногда новый

образ имеет чисто жанровую основу (марш, песня или танец). Такая трактовка пассакальи дает автору широкие возможности и вместе с тем сохраняет основной принцип формы.

Главной мыслью *Larghetto*, центром его тяжести оказывается не торжественно «официальная» тема *basso ostinato*, а появляющаяся во второй половине части старинная базельская песня «Z'Basel an mim Rhy» (взятая из сборника песен швейцарского композитора XIX в. Франца Абта). Ясная диатоника с оттенком лидийского мажора¹ увеличивает ладовую свежесть и обаяние прелестного напева. Окруженный ореолом тонкой поэтичности, возникает образ глубокой древности.

Как же зародился этот образ в недрах пассакальи и почему мелодия не кажется чужеродной после философской созерцательности первой половины *Larghetto*? Потому, что ее органично подготавливает весь ход развития. Если внимательно вслушаться в узорчатый подголосок фугата и низкого кларнета в первой же вариации, то сквозь извилистые контуры хроматической мелодии ясно обнаруживается ее диатонический остов:

41 *Larghetto*

e) 1 Fag. C. I.

¹ Мелодия в F-dur сопровождается в басу органом пунктом квинты B-dur. Возникает ощущение лидийского B-dur'a.



Именно из нее рождается характерная онеггеровская «длинная» мелодия скрипок, а над нею вьются причудливые узоры пассажей деревянных. В их арабесках, форшлагах и трелях вновь слышится пение птиц. Однако здесь этот излюбленный Онеггером образ лишен какого бы то ни было символического смысла. Он возникает как естественный отголосок швейцарской природы. Базельский напев окрашивает искреннее, задушевное высказывание в «объективные» тона, придает ему конкретную жанровую основу.

Так лепится единая, целенаправленная форма, полная глубоких внутренних связей.

Финал этого живописного произведения несколько сложнее, чем первые две части. В нем композитор нарисовал картину Базеля в дни веселых народных празднеств: разноголосую, шумную толпу, тут и там возникающие пляски, пестрые маски ряженых. Все это вызвало сложное полифоническое взаимодействие различных тем, передающее сутолоку карнавала. Темы предельно выпуклы, характеристичны, каждая имеет свое ладо-ритмическое «лицо», оркестровый тембр. В начале финала все они поочередно экспонируются. По форме финал близок к рондо с чередованием нескольких тем.

...Вдалеке слышится чье-то приближение. На фоне глухих пиццикато (контрабасы и рояль)

раздаются размеренные «шаги» фагота. В его отрывистых триолях угадываются очертания будущей темы рефрена, с оригинальным ладовым оттенком (чередуются чистая квинта и тритон). Ритмически очерчивается четкий (хотя и трехдольный) марш. И вот со стороны этого близящегося (но еще далекого) шествия доносится бодрый сигнал трубы, оповещающей о предстоящем празднике. Вторгаются «пружинящие» синкопированные аккорды деревянных и медных духовых, словно группа танцоров притопывает в веселом хороводе. А вслед за ним закружилась в вихре танцевального триольного ритма стремительная мелодия скрипок. Она повторяется особенно часто:



В дальнейшем из нее вырастает более индивидуализированная мелодия флейт и кларнетов, с тонким лирическим оттенком.

Калейдоскоп образов завершает экспрессивная плавная тема виолончелей, сопровождаемая аккордами деревянных и рояля, с их «спотыкающимся» в синкопах ритмом. Кроме того в центр части вклинивается *Adagio*. Приостанавливается разгорающееся веселье, словно всплывает воспоминание о минувших событиях...

Несмотря на обилие тем, экспозиция имеет некий единый колорит: во всем — воздушность, тонкость переливов красок, гайдновская шутливость и остроумие. Особую прозрачность фак-

туры создает камерная оркестровка — дифференциация тембров, легкость штрихов (стаккато, пиццикато). И хотя в дальнейшем количество взаимодействующих голосов постепенно увеличивается, ткань полифонизируется — принцип чистоты тембров, несмещения красок остается ведущим. Поэтому ясно выделяется тот образ, который в каждый данный момент акцентирует композитор.

Разработка, благодаря принципу постоянного приращивания голосов, близка фуге. Сначала — простая fuga (на теме рефрена), затем двойная, тройная и т. д. (вводятся поочередно все темы экспозиции). В кульминации все пять тем звучат одновременно. Это — огненная вакханалия звуков, когда расходилась, наконец, буйная стихия танца, кружится, пляшет, веселится многоликая толпа. И вот разноголосую звучащую массу пререзает пронзительный свист флейты в унисон с пикколо. Властно привлекая внимание, сопровождаемый дробью малого барабана и звоном колокольчиков, вторгается мотив праздничного сигнала. Онеггер использовал «Basler Morgenstreich» — песню, которая родилась в 1200 году и при звуках которой и в наше время пробуждается город в дни карнавалов.



Обычный у Онеггера прием: резко ритмованный, эффектно оркестрованный марш вытесняет собой все другие темы. Этот символ народного

праздника, облеченный в конкретную жанровую форму, ясно раскрывает идею произведения.

Симфонический цикл предстает как единое связанное целое. В кульминации каждой из частей расположен центральный по смыслу образ, символ народных преданий, празднеств. «Арки», протянутые от первой кульминации ко второй и третьей, и создают стройную логичную линию драматургического развития.

Четвертая — наиболее лиричная и поэтичная из симфоний Онеггера, самая светлая и простая. «В связи с характерными цитатами, взятыми из народных песен, а также по личным соображениям, я принимаю подзаголовок «Базельские удовольствия» и думаю, что он передает дух произведения», — пишет автор.¹

Исследователи сравнивают ее с «Летней пасторалью», и не без основания. Но вместе с тем в позднем сочинении мы видим палитру опытного и зрелого художника. Прозрачная фактура и чистые тембры сменяются подчас сложной полифонией с линейным голосоведением. В гармоническом языке заметно стремление к ясной диатонике, которая чередуется с 12-тоновым звукорядом. Своеобразная «лейтгармония» произведения — квартовые и кварто-секундовые наложения. В основе ее — чистая диатоника.

¹ Цит. по кн.: *Alte und neue Musik. 25 Jahre Basler Kammerorchester. Zürich, 1952, S. 162.* Подзаголовок симфонии дал профессор Цюрихского университета Эмиль Штайгер. Буквальный перевод подзаголовка — «Базельские улады» («*Deliciae Basilienses*»).

■
Камерный концерт составляет с Четвертой симфонией некий обособленный двойной цикл. Поэтому остановимся и на нем.

Подобно симфонии, концерт изобилует свежими, неприхотливыми мелодиями народного склада. Мягкая, обаятельная лирика, жизнерадостность, импульсивность дополняют друг друга. «Сельские» тембры флейты и английского рожка естественно сочетаются с легким, неперегруженным звучанием небольшого струнного оркестра. В концерте строго выдержан принцип диалогасоревнования между солистами и оркестром, с элементами свободного музицирования и импровизационности в партиях солистов.

Камерный концерт — трехчастный цикл. Сонатный принцип I части весьма далек от классического образца. Контраст-конфликт двух образных сфер (главной и побочной партий) здесь заменен непрерывной сменой и чередованием различных тематических элементов; можно насчитать пять-шесть самостоятельных небольших тем; каждая тема состоит из комплекса нескольких мотивов. В непрерывном чередовании и контрапунктическом переплетении тем протекает действие-игра I части (*Allegretto amabile*). Верный своему приему симметрии, композитор в конце части

¹ Камерный концерт (*Concerto da camera*) для флейты, английского рожка и струнного оркестра, в 3 частях (1948). I. *Allegretto amabile*. II. *Andante*. III. *Vivace*. Впервые исполнен в Цюрихе 6 мая 1949 г. Солисты — А. Жоне, М. Сэйе, дирижер — П. Захер.

повторяет все темы в зеркальном порядке, возвращая слушателя к исходному пункту.

С первых же звуков *Andante* воцаряется атмосфера серьезного раздумья. Музыка дышит поэзией древних народных швейцарских сказаний (вспоминается родственный по духу и интонациям старинный базельский напев из Четвертой симфонии). Подобно многим средним частям симфоний и квартетов Онеггера, форма *Andante* образует сплав пассакальи с трехчастностью. Начальная тема, возникающая в басах (тема пассакальи) — сумрачна и сосредоточенна. Ей отвечает протяжная тема флейты, более индивидуализированная, хроматическая. Она сопровождает и продолжает первую и в дальнейшем. Получается оригинальная форма — пассакалья на две темы.

Скерцообразный финал — *Vivace* — стремительная веселая игра-хоровод. Легкое, стаккатное, кружащееся движение темы-рефрена перемежается с комичными прыжками во втором тематическом элементе. Эти темы чередуются, сталкиваются между собой в контрапунктических переплетениях, сопоставляются с новыми мотивами и подголосками.

Итак, три части цикла — это три контрастных картинки, каждая из которых цельна по материалу, средствам, характеру движения и образам. Концерт пленяет редким изяществом тематизма и инструментовки, какой-то воздушностью, прозрачностью горного «пленэра». Он написан кистью художника-швейцарца, автора Базельской симфонии и народного представления «Николя из Флю».

■

Закончив работу над Четвертой, композитор сказал: «Очень вероятно, что она последняя» — в уверенности, что его болезнь и депрессия сделают невозможным дальнейшее творчество. Все же летом 1950 года у него возник новый замысел. «У меня страшная бессонница,— рассказывал Онеггер.— Чтобы прогнать мои ужасные мысли, я их записываю на бумаге, они вылились в ряд эскизов, из которых я смог сделать целую симфонию».¹

По своему характеру Пятая² примыкает к той линии симфонизма, которая идет от *Allegro marcato* Первой ко Второй и Третьей. Ее трагическая концепция непосредственно продолжает наиболее мрачные страницы «Литургической» симфонии, ораторий «Крики мира» и «Пляска мертвых». В Пятой концентрируются основные особенности симфонического почерка композитора; стиль становится еще монументальнее, лапидарнее, патетичнее и проче; образы необычайно выпуклы; цикл цельный и единый.

Симфония носит подзаголовок «*Di tre re*» (Симфония трех *ре*); каждая из трех ее частей оканчивается ударом литавры на ноте *ре*. Если учесть, что ударные инструменты в партитуре больше нигде не использованы, то можно

¹ Цит. по кн.: Н. Jourdan-Morhange. *Mes amis musiciens*, p. 99—100.

² Пятая симфония, *Di tre re*, *ре* минор, для большого симфонического оркестра, в 3 частях (1950). I. Grave. II. *Allegretto*. III. *Allegro marcato*. Впервые исполнена 9 марта 1951 г. Бостонским симфоническим оркестром под управлением Ш. Мюнша.

предположить, что автор придавал этим трем ударам некое символическое значение. Они как бы олицетворяют безнадежный конец, к которому неизбежно приходит жизненная борьба. Это определяет и образный строй симфонии.

I часть (Grave) открывается рядом величавых аккордов всего оркестра. В них слышится торжественная сосредоточенная поступь грандиозного траурного шествия. Этот образ представляется почти зримым, конкретным благодаря неторопливой мерности ритма и потокам густой, «органной» звучности.

44 Grave

Fiati
Archi

Ottoni

ff *sostenuto*

Слушателя охватывает ощущение значительности, важности и серьезности происходящего. Тема дается сразу, без подготовки, крупным планом; ее экспозиция кратка и лаконична; динамический план ее — от *fortissimo* к *piano*: «шествие» постепенно удаляется и замирает в тиши. Такая динамическая направленность повторяется неоднократно на протяжении симфонии. Поэтому ход развития первого образа как бы предопределяет исход симфонической драмы: в дальнейшем, исчерпав себя, все важнейшие темы произведения приходят к трагическому концу (особенно это характерно для финала). Так с самого начала повествования над ним тяготеет «роковая» концепция.

Вторая тема — мрачнейшая мелодия бас-кларнета на фоне причудливых подголосков фаготов, низких медных, виолончелей и контрабасов. Тяжелой поступью, нерешительно движется она вверх, мучительно преодолевая препятствия, ежесекундно останавливаясь и снова толчками, неуклонно набирая высоту. Такое впечатление возникает благодаря прерывистому, синкопированному ритму и болезненной «издерганности» мелодического рисунка. Если первая тема, условно говоря, олицетворяет некое массовое, коллективное начало, то вторую тему можно определить как исповедь «от автора», трагичную, написанную кровью сердца. Ее ведут солирующие инструменты: бас-кларнет передает свою мелодию английскому рожку, тот — гобою и т. д.

Но вот в сумрачный рассказ вторгаются волевые приказы-призывы трубы. Они звучат сначала тихо, исподволь, но затем все более настойчиво, властно. С трубой вступают в живой диалог солирующие деревянные, поддерживающие общий возбужденно-патетичный тон высказывания. Ткань обогащается новыми подголосками; движение оживляется, устремляется к вершине и достигает кульминации. Это — высшая точка I части, момент слияния обеих тем, где субъективное начало (тема «исповеди») полностью поглощается внешним, объективным (темой «шествия»), и преобразуется в испуленный клич фанфар. Величие трагедии захватывает слушателя...

Онеггер не злоупотребляет напряженным *tutti*. В момент наивысшего напряжения *tutti* внезапно снимается и первая тема звучит *subito pp* у струнных *divisi*. Этот резкий динамический

контраст свидетельствует о наступившей психологической перемене. Борьбы не последовало. «Герой» симфонии — не борец, не победитель. Высказав свое горе, гнев, он медленно «сходит со сцены» и издалека, в состоянии оцепенения, полной душевной прострации наблюдает похоронную процессию... Так можно было бы определить смысл репризы I части. Тихо, как бы сквозь дымку, звучит в отдалении первая тема, оплетаемая тонким орнаментом подголосков солирующих деревянных, которые придают ей нереальный, призрачный колорит. В заключение обе темы, напомнив о себе, скорбно замирают и раздается тихий удар литавры...

II часть (*Allegretto*) — своеобразное скерцо. Жуткие, фантастические образы сменяют друг друга, будто болезненные кошмары в воображении человека. Первую тему можно было бы условно назвать «танцем гротескных масок»: в причудливых извилях мелодии слышатся то вкрадчивая грациозность, то внезапные прыжки, то злобный, гнусавый окрик, раскаты дьявольского хохота.

Неожиданно этот хоровод масок резко прерывается: проходит траурная процессия. Но здесь нет того приподнятого, торжественного тона, который отличал шествие в I части: интонации искажены гримасой боли; тема состоит из отдельных, отрывочных фраз, звучащих в мрачных низких регистрах засурдиненных медной и струнной групп. Давящая тяжесть, вздохи, стелания производят гнетущее впечатление.

Снова возвращается музыка первого раздела, но на этот раз еще более зловещая, исполненная

сарказма. Вспоминаются гротескные образы из симфонических произведений Берлиоза («Шестые на казнь» и «Шабаш ведьм» из Фантастической симфонии), Листа («Мефистофель» из «Фауст-симфонии»), Равеля («Скарбо»). Пожалуй, скерцо ближе всего именно к равелевскому циклу «Gaspard de la Nuit» (Ночные видения) с его жутким таинственным миром «Виселицы» и «Скарбо». Но скерцо Онеггера строже, аскетичнее, чем блестящие богатством красок фантастические поэмы Равеля.

В репризе обе темы — гротескные маски и похоронная процессия — полифонически сплетаются, образуя два плана, два пласта звучностей. Трагедийное начало поглощает собой танцевально-скерцозное. Все тщетно, роковой конец неизбежен...

В III части (финал, Allegro marcato) концентрируется вся энергия, вся воля, на которую только способен герой симфонии. Здесь как бы собираются все силы для борьбы.

Финал — это яркий, темпераментный марш, но трактовка его у Онеггера своеобразна. Моменты мужественной энергии перемежаются со вспышками страшного отчаяния, строгая сдержанность — с почти натуралистическими вскриками. Начало финала определяет характер всей части. На фоне остигатного, гипнотически однообразного ритма труб раздаются нервные, дикие возгласы деревянных, которые звучат как вопль души, мольба о помощи. Следующая затем тема поражает своими искаженными очертаниями, изломанными интонациями (основанными

на интервалах тритона, септимы), судорожным, прерывистым синкопированным ритмом.

На протяжении всего финала сохраняется единый тонус, непрерывный пульс движения, атмосфера борьбы. Временами появляются более светлые, а иногда и героические эпизоды, но энергичная тема, наталкиваясь на препятствия, отступает. Желание вырваться из мрака на волю ни к чему не приводит. Поэтому итог — тот же, что в первых частях: после победно ликующих трубных возгласов страшным контрастом звучит нечеловеческий вопль ужаса. Следует почти натуралистическая картина агонии героя. Движение постепенно приостанавливается, тема, как бы задыхаясь, дробится на разорванные короткие фразы, бессильно прерывается пульс... Глухо звучит последний удар литавры.

Так сквозь цикл последовательно проводится одна идея. Будь то величественное шествие, либо хоровод мелькающих гротескных масок, либо отчаянная попытка волевого, действенного вмешательства в жизнь — все обречено на трагический исход.

Если струнная симфония завершалась песнью победы, а «Литургическая» — тихим голосом надежды; если в финале «Криков мира» герой взывал: «Освободи меня!» — то в финале Пятой симфонии луч света отсутствует. «Эта суровая музыка не оставляет никакого места для надежды», — сокрушенно пишет о произведении Э. Журдан-Моранж.¹

¹ Н. Jourdan-Morhange. Mes amis musiciens, p. 100.

Показательно, что как образно-эмоциональный строй, так и идейная направленность симфонии близки «Пляске мертвых». Скандированные синкопированные ритмы и маршевая чеканность страшных плясок мертвецов, их резкие, жуткие вскрики — все это мы слышим и в Пятой симфонии. Больше того, даже тематизм местами повторяется почти буквально. В частности, сходно трагическое затухание звучности, «агония» в конце финала Пятой (а) и «Рыдания» в «Пляске (б):

45

a)

b)

Вряд ли это можно объяснить простой случайностью: видимо, в Пятой симфонии композитор хотел сознательно возродить идею «Danse macabre». С этим связан и символический характер ударов литавр.

Однако при знакомстве с симфонией трагизм общей концепции отнюдь не приводит к ощущению застылости. При определенной тенденции автора к акцентированию трагического начала,

в произведении скрыты богатые внутренние контрасты, живые ритмы. Пластичность, многообразие ритмов и их конкретно-жанровая природа — чисто французская черта музыки Онеггера. Мерное трехдольное шествие I части напоминает сарабанду; II часть — «Мефисто»-скерцо, а III — стремительный марш. «Дансантичность» и жанровость облегчают восприятие этого сложного произведения.



Под знаком Пятой симфонии проходит позднее симфоническое творчество композитора.

Непосредственно продолжает образы Пятой симфонии Монопартита (1951). То, о чем говорится в Пятой на протяжении трех частей, здесь сжато изложено в рамках одночастной композиции. Монопартита — своеобразное циклическое произведение, наподобие симфоньеты, построенное на чередовании контрастных эпизодов. Цикл имеет правильную симметричную форму, в которой вступлением и кодой служит *Largo*, а в центре дважды повторяется средняя пара эпизодов — *Vivace* и *Adagio*.¹ Возрождая старинный жанр партиты, композитор взял от него лишь принцип контрастирования частей, что не помешало создать единое, неразрывное целое, связанное тематизмом и образным содержанием.

Как и Пятая симфония, Монопартита открывается величественным шествием, идущим здесь

¹ Вот схема этой композиции: I. *Largo*. *Intrada*. II. *Vivace*. Токката. III. *Adagio*. Ариозо. IV. *Vivace* (развитие токкаты). V. *Adagio* (развитие ариозо). VI. *Largo*. *Coda*.

в резко пунктирном ритме в такой же динамической последовательности: от торжественного *forte* к *piano*. Оркестр делится на два полифонических пласта, взаимодействие которых приводит к резко диссонирующим столкновениям. Хор медных контрастирует с унисонами струнных и деревянных.

По сравнению с Пятой симфонией образ скорби здесь еще более обострен. Слушатели были ошарашены резко диссонантным скрежещущим началом произведения, приуроченного к празднованию 600-летия вступления Цюриха в Швейцарский союз.¹ 15 июня критик Алоиз Моозер писал в «Zürcher Tagesanzeiger»: «Все резкости из фестивальной музыки Отмара Шёкка и Пауля Мюллера, вместе взятые, не дают такого пронзительного диссонанса, какой звучит в начале Монопартиды А. Онеггера. Очевидно, композитор смотрит мрачно в будущее и не ожидает от последующих 600 лет ничего хорошего, так как он вносит свой вклад в цюрихские празднества в столь пессимистической форме».

Стремительное *Vivace marcato* возрождает образы разрушительного нашествия (Третья, Пятая симфонии). Стучащие токкатные ритмы, господство зловещего, короткого мотива — своеобразного лейтмотива части — вновь напоминают страшные «*danses macabres*», периодически всплывающие в творчестве композитора.

¹ Монопартида была заказана для традиционного фестиваля по случаю годовщины Швейцарского союза. Премьерой Монопартиды дирижер Ганс Розбауд открыл второй концерт фестиваля 12 июня 1951 г.

Не приносит успокоения и следующее затем *Adagio*. Здесь мы слышим знакомые по Пятой симфонии ритмы похоронного марша, на фоне которого льется бесконечно печальная песнь солирующих инструментов. Это — новый пример онеггеровской протяженной мелодии, богатой живыми гибкими модуляциями и вместе с тем строго тональной. Как обычно у Онеггера, в медленной части эмоциональная напряженность, идущая от *Allegro*, не ослабевает, а наоборот, усиливается, получая глубоко личное претворение. *Adagio* можно сравнить с проникновенным ариозо солиста-тенора в «Пляске мертвых»: ужасная картина оргии скелетов уступает место грустной исповеди «от автора».



По языку к Монопартите близка «Архаическая сюита», написанная несколько ранее (окончена 15 января 1951 г.). Первая часть — увертюра — представляет собой шествие, вначале показанное «крупным планом» (хоровая фактура, *forte*), а затем удаляющееся (диминуэндо) и снова приближающееся. Этим внешним подобием шествиями Пятой и Монопартиты сходство и ограничивается. В теме увертюры зазвучала новая нота. Это не скорбный траурный марш, а скорее религиозная процессия. Об этом говорит простая диатоническая мелодия, напоминающая протестантские хоралы, и мелодия 143-го гугенотского псалма, которую цитируют медные инструменты.

«Я представляю себе сюиту как празднество, которое разыгрывается в неизвестной стране в далекие времена», — говорил Онеггер по поводу

«Архаической». И действительно, на всем лежит отпечаток стилизованного под древнее действо народного празднества.

Сюита четырехчастна. Подобно Монопартите, она обрамляется одним материалом, что дает произведению цельность и единство. Средние части — оригинальные сценки из народного быта. Это — Пантомима (Presto) и Ритуфель и Серенада (Andantino). В симфоническом творчестве сюита стоит ближе к Четвертой симфонии. Простота, образность, изобретательный, тонко дифференцированный оркестр характеризуют ее.



Кратко обобщим особенности онеггеровских симфоний.

В отличие от монументальных опер-ораторий, симфонии лаконичны.¹ Их своеобразие — в необычайной концентрированности формы при насыщенности содержания. Композитор сознательно отбирает яркие, броские, порою кричащие средства, мимо которых нельзя пройти, не запомнив, не обратив на них внимания. Поэтому экспозиционный раздел формы онеггеровской симфонии особенно важен, превалирует над остальными. В экспозиции нарушается классический принцип двухтемности — нет конфликтного противопоставления тем.

Преобразуются и другие разделы сонатной формы. Сливаются разработка и реприза. Вспомним программное высказывание композитора

¹ Длительность каждой из них не превышает 25—30 минут.

по поводу Второй симфонии, где он аргументирует свой отказ от классического типа репризы желанием максимально приблизить сонату к жизненной драме.

В отличие от сонатного принципа, скажем, Шостаковича, у которого контрастируют если не темы, то крупные разделы формы (экспозиция — разработка — реприза), у Онеггера сопоставляются части цикла. Это связано с онеггеровской трактовкой симфонического цикла как многосоставной картины жизни.

Соответственно содержанию традиционные главная и побочная партии заменяются целой группой, комплексом коротких тем, предельно выпуклых, выразительных. Каждая вносит неповторимые черточки в единую широкоохватную эпопею (наглядный пример разнообразия в единстве!). Именно здесь демонстрируется панорама мира, каким он представляется композитору.

В своем исследовании «„Военные“ симфонии Онеггера»¹ Б. М. Ярустовский упрекает Онеггера в недостаточной выразительности побочных тем первых частей Второй и Третьей симфоний. Этот упрек связан с попыткой объяснить сонатную форму с точки зрения традиционных соотношений тем. Однако композитор вводит принципиально новый тип соотношений. Комплекс тем-образов побочной партии не противостоит главной, а развивает ту же образную сферу, углубляя заложенные в ней тенденции. Группу побочных тем можно считать не контрастной, а продолжающей.

Интересно отметить, что отступления от со-

¹ См. «Советская музыка», 1964. № 3, стр. 117 и 123.

натных принципов экспонирования и разработки тем у Онеггера восходят к давней французской традиции формообразования. Еще у мастеров Возрождения в песенных жанрах наблюдалось обилие тем: вместо развития темы, ее вариаций, переходов и т. д. сопоставлялись темы равноценной значимости! Тем самым композиторы Возрождения избегали повторов и общих мест.¹

Во второй части симфонического цикла обычно дается философское осмысление событий. Принцип ее построения диаметрально противоположен онеггеровским первым частям: многотемности противопоставлено тематическое единство, которое решается в развитии одной идеи-образа. Форма чаще всего симметрично-концентрическая, иногда — пассакалья. Здесь открывается удивительный талант композитора к созданию целенаправленной, «длинного» дыхания мелодии.

Важнейшая часть цикла — финал. Снова вступает в свои права объективное начало, на этот раз в облике жанрово-конкретных элементов: четкие, энергичные марши, остро динамичная пульсация моторных ритмов. За исключением трагической Пятой (и отчасти Третьей) симфонии, остальные завершаются бодрой жизнеутверждающей кодой.

Такова онеггеровская концепция симфонического цикла. Основываясь на традициях мировой, и в частности французской классики, он по-своему развивает современную трехчастную, лаконичную симфонию. Подход Онеггера

¹ См. об этом в кн.: Ж. Комбарье. Французская музыка XVI века. Музгиз, М., 1932.

к симфонии существенно отличается от подхода современников. Так например, симфонизм Хиндемита — строго интеллектуальный, философски насыщенный — крайне далек не только от сценической конкретности (хотя две его наиболее значительные симфонии построены на материале одноименных опер), но и от программных зрительных образов. Темы сосредоточенно углубленные, мысль развивается напряженно (чаще всего — в полифонических формах: фуге, пассакалье). Музыка не столь «общительна» и наглядно-образна, как у Онеггера.

Отличается от онеггеровского и симфонизм Стравинского, с его «чистыми» формами, принципиальным избеганием театральности и программности (исключение составляет «Симфония псалмов» с хором).

Ближе к Онеггеру симфонизм Прокофьева, расширяющий образную и драматургическую сферу непрограммной музыки программными и театральными элементами. Так же, как и Прокофьев, Онеггер насыщает симфонию богатой жизненными ассоциациями картинностью, использует метод сопоставления контрастных лаконичных образных «кадров», хотя музыкальный стиль этих композиторов совершенно различен.

В тематике и образно-эмоциональном строе симфоний Онеггера много близкого симфонизму Шостаковича, особенно его Седьмой и Восьмой симфониям (которые, кстати, Онеггер узнал еще в середине 40-х гг.). Это дало основания ряду исследователей сопоставить двух великих симфонистов нашего времени (в частности, такое сопоставление последовательно проводит Б. Яру-

стовский в упомянутой выше работе). Онеггера и Шостаковича роднит прежде всего высокий гуманистический пафос их симфонизма. Оба они с огромной силой обличают ужасы войны и милитаризма, оба страстно выступают в защиту человека и созданных им духовных ценностей. Отсюда драматический характер их музыки, достигающей нередко напряжения и величия подлинного трагизма. В то же время индивидуальности этих двух композиторов различны, как различны и основы их мировоззрения, ясно выступающие при сравнении концепций их «военных» симфоний: с одной стороны — утверждение неизбежности победы человечности и света над жестокостью и мраком, а с другой — беспросветное отчаяние и душевная депрессия.

Заканчивая обзор позднего симфонического творчества Онеггера, невольно хочется оглянуться на весь путь, пройденный композитором. Онеггер испытал значительную идейно-творческую эволюцию. Уже в раннем творчестве кристаллизуется онеггеровский стиль, вскормленный взаимно-обогащающим влиянием романских и германских традиций. Будь то «урбанистический» «Пасифик» или поэмы на сюжеты из литературы («Песнь Нигамона»; «Гораций-победитель»), в них в равной степени сказываются черты этого стиля: энергичные, напористые ритмы, мелодика инструментального типа, насыщенная полифоническая фактура. Влияние германской культуры отражается в чертах экспрессионизма, а в области языка — в повышенной склонности к полифоническим приемам при экспонировании и развитии материала. От романской культуры — стремление

к программности, наглядная образность тематизма, связанного со зрительным источником.

Сочинение непрограммных сонат и квартетов параллельно театральной и программной симфонической музыке дисциплинировало мышление композитора, приучало к четкости и стройности формообразования. Опираясь на классические образцы, композитор преобразовал сонатную форму, оставив неизблемыми ее основные принципы. Так была подготовлена Первая симфония, синтезировавшая черты раннего программного симфонизма (в сфере образности) и камерного творчества (в области формообразования). Но между ней и остальными, наиболее популярными симфониями пролегает важное в творческой эволюции Онеггера десятилетие — 30-е годы.

Участие в общественной жизни страны, работы для коллективных спектаклей Народной музыкальной федерации изменили направление поисков композитора. В оперно-ораториальном творчестве этого периода Онеггер проявил себя как художник более объективный, воплощающий жизнь гораздо многостороннее. Отражая потрясающие жизненные коллизии, Онеггер постоянно выдвигает положительную идею. Отсюда — душевное здоровье, цельность, общезначимость содержания лучших творений этого жанра. Вместе с тем здесь Онеггер оттачивал свое мастерство, добиваясь совершенных и законченных композиций. Новое, что появилось в оперно-ораториальных произведениях, — это проникновение в крупную форму жанровых элементов (песня, танец, марш). Жанровое обобщение способствует демо-

кратизации этих произведений, конкретизирует идейное содержание.

Симфоническое творчество 40-х годов на первый взгляд кажется диаметрально противоположным творчеству предшествующего периода по своей идейной направленности и характеру мироощущения. Здесь Онеггер проявил себя как художник более субъективный, сосредоточиваясь, преимущественно, на выражении глубоко личных переживаний. В I главе мы уже касались причин, обусловивших трагизм мировосприятия Онеггера. Как же отразилось оно на его творчестве?

В поздних симфониях Онеггера вновь возрождаются некоторые черты экспрессионистской стилистики, связанные с обостренностью и «взвинченностью» эмоций: «кричащая» диссонантность, резкость гармонических столкновений, порою — фрагментарность, обрывочность построений, которая приходит на смену широким, «фресковым» композициям опер-ораторий. Этим вызвана и краткость, афористичность письма по сравнению с монументальностью опер.

Но вместе с тем, симфонии 40-х годов предстают по сравнению с ранними симфоническими произведениями как новый, более высокий этап, итог творчества композитора. Они, безусловно, многое вобрали и от лучших сочинений 30-х годов и прежде всего — серьезную, гражданственную тематику. Содержание симфоний отражает актуальные, животрепещущие события современности, в них слышен голос художника-гражданина, глубоко встревоженного угрозой, нависшей над искусством, над всей цивилизацией. Симфонии завершают ту линию современной тематики,

которая наиболее непосредственно проявилась в «Криках мира».

Раскрывая самое сокровенное, личное — думы и чувства композитора, будучи его авторской исповедью, симфонии вместе с тем содержат и объективное начало. В них нередко появляются картины или отдельные зарисовки внешнего мира. С этим связана опора композитора на массовые жанры (песня, марш, танец). Жанровое обобщение опять-таки перешло в симфонии из опер-ораторий. Именно жанровые элементы способствуют конкретизации содержания симфоний.

В целом симфонизм Онеггера предстает перед нами как одно из ценнейших завоеваний музыкальной культуры XX века, как потрясающий художественный документ нашей эпохи.

**Глава V ■ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ И ЧЕРТЫ
СТИЛЯ ОНЕГГЕРА**

Исходным моментом для понимания эстетики Онеггера служат его мысли о назначении музыки. Вот основное положение: «Если музыка не хочет свести свою роль к роли фона, она должна вновь приобрести большое социальное звучание, обратиться к процессиям, народным спектаклям, к воспеванию труда на заводах и в полях, к стадионам, фильмам, танцам. Она должна помогать людям жить.»¹

Тезис о социальном назначении музыки, о важности ее идейной направленности выражен во многих статьях и в книге «Я — композитор».

¹ Цит. по кн.: M. Delapnoy. Honegger, стр. 227 (рядка моя. — Л. Р.)

Именно передовые взгляды Онеггера привели его в 30-е годы к активной деятельности в рядах Народного фронта, а в годы войны — к созданию патриотических произведений, таких как «Песнь освобождения», «Биения мира», Вторая симфония и др. Однако он не ограничивался только музыкальным творчеством. Композитор считал необходимым воздействовать на публику и словом. Вот почему он так охотно выступал в печати. Задачу критики Онеггер видел в пропаганде прогрессивной современной музыки, в перевоспитании инертного, малосведущего слушателя, в музыкальном просвещении масс (он называет критиков, и в том числе себя, пропагандистами¹).

В отличие от композиторов, проповедовавших изменение музыкального словаря независимо от восприятия «недорослей» до этого публики, Онеггер твердо стоял на позициях демократического искусства, нужного сегодняшнему слушателю. Высшим критерием жизненности произведения для композитора является оценка слушателей. «Я не верю в искусственный прогресс,— говорил он.. — Школа Шёнберга обанкротилась потому, что никогда не смогла создать себе аудиторию, а без аудитории нет искусства. ...Я — свободный человек и хочу пользоваться в своем искусстве всем, что может ему служить. Я сознаю вред и тупость всех надуманных теорий. Только те произведения искусства остаются жить, которые создаются с верой и искренностью... Музыка — это искусство, которое до-

¹ См. его статью «Музыкальный критик» в кн. «Я — композитор», стр. 185.

ходит до сердца через мысль и возбуждает мысль через сердце».¹

С общими демократическими позициями связаны и мысли композитора о содержании музыки. Как у всякого большого художника, у Онеггера на первом месте идейное содержание, а средства выразительности подчинены ему, зависят от него: «Вопрос о средствах музыкальной речи имеет лишь второстепенное значение,— пишет Онеггер,— определяющую роль играют сами мысли, которые композитор стремится выразить».²

Интересно в этой связи понимание Онеггером соотношения выразительности и изобразительности в музыке. Как всегда, его высказывания вызваны заботой о постижении музыкальных образов слушателем. Так, говоря о большей доходчивости программной музыки, композитор встает на защиту программности, отвергаемой представителями новейших модернистских направлений. «Я верю в то, что музыка тесно взаимосвязана с другими видами искусств. Передача зрительного образа звуковыми средствами мне кажется с артистической точки зрения абсолютно законной».³ Онеггер имеет в виду не внешнюю описательность музыки, а выражение музыкального образа. Еще в одной из ранних статей «Прощание»⁴

¹ Цит. по кн.: Г. Шнеерсон. О музыке живой и мертвой. «Музыка», М., 1964, стр. 35 (разрядка моя. — Л. Р.).

² A. O n e g g e r. Je suis compositeur, p. 133.

³ A. O n e g g e r. Incantation aux fossiles, p. 86.

⁴ Pour prendre congé. Журнал «Диссонансы», Женева, февраль 1932.

он пишет: «Музыка не является изобразительным искусством. Музыкальное выражение... это выражение духовной сущности человека, а не его материальных (внешних) качеств». Но именно «зашифрованность» образов, обусловленная спецификой музыки, и затрудняет ее восприятие: «Музыкальное развитие, которое кажется автору абсолютно понятным и не подверженным ложным истолкованиям, часто является непостижимым для слушателя и даже профессионального критика». И хотя композитор не всегда бывает согласен со словесными истолкованиями программы своего произведения, он приходит к выводу о пользе таких аннотаций для слушателей, ибо «артистическое выражение — это в основном потребность сообщить людям свои переживания и мысли. Поэтому пусть лучше слышат то, что сказано в программе, чем совсем ничего не слышат».

Так, по мнению Онеггера, обстоит дело с «чистой» и программной симфонической музыкой. Но еще привлекательнее для него синтетические жанры, где музыка связана с литературным текстом и театральным действием. Здесь он находит наилучшее применение и своим наклонностям, и тенденции к доходчивости и популярности музыки. Уже шла речь о том, что главной заботой композитора было донести до публики определенную мысль, идею произведения. Именно поэтому он уделял такое внимание работе над текстом и вокальной просодией.

Демократической и реалистической направленностью эстетики Онеггера диктуется и его критическое отношение ко всяческим проявлениям

абстрактного изобретательства и экспериментаторства в искусстве с их надуманностью и догматизмом.

Так, он восстает против абстрактной живописи. «Все уходит,—с горечью говорит он.— Искусство живописи или по крайней мере радость рисовать уже мертва... Всякие дилетанты без риска приносят в жертву абстрактной живописи подлинное искусство, чтобы иметь возможность считаться первооткрывателями... И отныне не должны ли присуждаться лавры гения сумасшедшему, чью выставку я недавно видел?.. Эпюры, сделанные инженерами, и фигуры, рожденные математикой,— не более ли они уместны в мире чисел и машин?..»¹

В юности Онеггер охотно сотрудничал с молодыми художниками — футуристами и кубистами (Фоконне, Браком, Оксе), увлекаясь в то время их новшествами и достижениями. Но одно дело — «взрывать» ради внедрения каких-то новых, прогрессивных тенденций, другое — возводить это в догму, отрицающую реалистическое направление в искусстве. «Потрясатели» не смогли заменить низвергаемую ими живопись достойной новой, как убедительно доказывает Онеггер. Едко высмеивает он кубизм в книге «Я — композитор»: «Живописец говорит: «Мадам, я сделаю ваш портрет». Затем он показывает ей три треугольника, куб и два шара, уверяя: «Я воспринимаю вас так!»² Современных абстракционистов Онеггер сравнивает с душевнобольными: «У психиатров

¹ M. Delannoüy. Honeggèr, p. 225.

² A. Honeggèr. Je suis compositeur, p. 93.

все это именуется «манией величия». Подобные воззрения и открывают путь к возникновению таких «этюдов», которые весьма похожи на сделанные вкривь и вкось рисунки, встречающиеся в местах общественного пользования или на полях тетрадей, исчириканных малыми детьми. Я ни на грош не верю в какую бы то ни было наивность восприятия у прожженных пройдох 60-летнего возраста». Онеггер издевается над дадаистами, провозглашающими под претенциозным лозунгом («Оккультные самозарисовки разностных проекций моего я») свой способ «мыслить вслух на полотне картины». «О, если бы композиторы могли «мыслить вслух» на партитурной бумаге — как это облегчило бы их труд!» — с иронией завершает Онеггер.¹

Явно критически относится он ко всяким крайностям и в музыке. Стрелы его полемики направлены против двоякого рода тенденций: упрощенчества — и чрезмерного усложнения. «Одна группа — последователи Сати, — пишет он, — призывает вернуться к полной простоте...», «к откату от богатств гармонии и полифонии... При таком ходе дела мы... придем к примитивной варварской музыке, в которой рудиментарная мелодика будет сочетаться с грубо акцентуруемыми ритмами».²

С другой стороны, не принимает Онеггер и додекафонии. «Серийная система базируется на очень узком своде законов: додекафонисты кажутся мне чем-то вроде каторжников, которые,

¹ А. Онеггер. Je suis compositeur, p. 93.

² Там же, стр. 137, 136.

порвав свои цепи, взамен приковали к ногам стокилограммовые ядра»...¹

Известно, что иных композиторов серийная система привлекает именно своими догматами, строгими ограничениями, приучающими к «порядку», самодисциплине, конструктивному мышлению. Онеггеру глубоко чужда подобная регламентация: развитие его эстетических взглядов органично приводит к проповеди свободного и жизненного искусства, преследующего в каждом отдельном случае особые задачи. «Я уверен,— пишет он,— что данная система не дает композитору никакой свободы выражения мыслей, так как ее суровые законы уничтожают всякую возможность мелодической выдумки. Тем не менее я отнюдь не отрицаю самодисциплины и даже ищу ее, если это нужно в художественных целях. Необходимо, чтобы эта дисциплина имела разумный смысл, а не диктовалась произволом и догматами».²

Предостерегает композитор и от оборотной стороны додекафонии — «анархической свободы, допускающей самые опасные фантазии в построении вертикалей». Онеггер приводит цитату из книги теоретика сериализма Рене Лейбовица, утверждающего, что ни одно из правил гармонических вертикалей не касается додекафонии («отныне нет ни запрещенных диссонансов, ни нормативных гармонических последований, ни ладотонального контрапункта».) «Это объясняет,— добавляет от себя Онеггер,— почему к этой

¹ А. Онеггер. Je suis compositeur, p. 138.

² Там же, стр. 138.

технике с энтузиазмом устремились бездарные молодые композиторы, лишенные творческого воображения».¹

Осуждая крайности и нарочитые ограничения, Онеггер стоял за свободное применение различных музыкальных средств там, где это диктуется содержанием. Он не был против додекафонии и атональности в тех случаях, когда они сочетались с тональной музыкой и обогащали ее средства. Так, он считал, что А. Берг добился успехов благодаря взаимопроникновению тональной и атональной музыки (чем нарушил запреты чистой додекафонии); относился с уважением к системе Мессиаана (осуждая опять-таки ее догматы и ограничения — в данном случае относительно ритмики); допускал использование шумов в конкретной музыке, считая, что она может найти свое место в кино и театре.²

«Я не политоналист, не атоналист, не додекафонист,— пишет Онеггер.— Весь наш современный музыкальный материал основан на 12 полутонах хроматического звукоряда, которым мы распоряжаемся с той же свободой, как поэт — буквами алфавита или живописец — всеми цветами солнечного спектра».³

Развивая этот тезис, Онеггер говорит об устарелости некоторых традиционных приемов тональной музыки, в частности соотношения тоналностей, тональных планов в целом. «Единство музыкальной пьесе придает [не тональный

¹ А. Онеггер. Je suis compositeur, p. 139.

² См. там же, p. 140, 142, 145.

³ Там же, стр. 97.

план, а] совокупность и согласованность мелодики и ритмики — средств, значительно сильнее влияющих на восприятие музыки, чем соотношение тональностей». Впрочем, признавая, что ему «чужда эта техника», Онеггер считает ее закономерной, «если она идет на пользу производству».¹

Онеггер никогда не становился в позу ниспровергателя традиций. Тем более стойкий и глубокий характер носило его новаторство, что оно зиждилось на творческом усвоении и преобразовании наследия. Широко известны его слова о необходимости прочных связей с прошлым: «Считаю необходимым условием всякого движения вперед опору на наследие прошлого. Преемственные связи музыкального развития неразрывны. Отделенная от ствола ветвь быстро гибнет... Нет нужды взламывать дверь, которую можно открыть без труда».² «Мысль о том, — пишет он, отвечая на вопрос радиоанкеты, — что твое творчество каждую минуту рискует оказаться устаревшим, что для предотвращения этого... необходимо опережать свою эпоху, то есть изобретать моды, которые будут господствовать через 20 лет, представляется мне глупой и дикой. В этих условиях искусство не может существовать».³

Онеггер считает необходимым рассматривать творчество композитора в связи с эволюцией

¹ См. кн.: А. Онеггер. Je suis compositeur, p. 96—97.

² Там же, стр. 109.

³ Цит. по кн.: Г. Шнеерсон. О музыке живой и мертвой, стр. 34—35.

музыки. «Мастера выковывают звенья единой цепи эволюции музыкального искусства, опираясь на традиции и в то же время открывая перспективы будущего», — утверждает он в статье «Равель и дебюссизм».¹ Эту мысль он неоднократно повторяет и в книге «Я — композитор»: «Абсолютной оригинальности не существует. Несмотря на удивительную новизну всего созданного Дебюсси, и у него были свои предшественники».²

Онеггер различает два типа новаторов: «Первые считают свою задачу выполненной, как только им удастся применить новейшие интервалы — четверти, трети, десятичные доли тонов. Для других поиски продолжают, поскольку им действительно есть что сказать». И далее: «Новых слов не существует более: все они применялись уже множество раз, но их можно комбинировать по-новому».³ Себя Онеггер причислял ко второму типу новаторов, базирующихся на наследии прошлого и разрабатывающих его дальше.

Многочисленны преемственные связи творчества Онеггера с классиками прошлого. Он воспринял национальную французскую трактовку симфонического жанра, стремление соединить симфонизм с драмой, яркость, фресковость (а иногда и плакатность) образов, свойственные Берлиозу, железную логику, динамизм и ритми-

¹ Артур Онеггер. Я — композитор, стр. 174.

² A. Oнеггер. Je suis compositeur, p. 82. Онеггер перечисляет здесь длинный ряд предшественников Дебюсси.

³ Там же, стр. 134.

ческую активность бетховенских произведений, напевность и общительность моцартовской и шу-бертовской мелодики. В разные периоды творчества у него можно найти зыбкость и импрессионистичность фактуры Дебюсси (главным образом в ранних опусах, например в «Аглавене и Селизетте»), вязкость и густоту ткани, пронизанной хроматизмами (от Вагнера — Рих. Штрауса), квартосекундовые наслоения в аккордах (от Бородина и Стравинского), тонкое воспроизведение речевых интонаций (от Мусоргского). В полифоническом мышлении чрезвычайно сильно сказывается изучение музыки Баха, техника которого применяется в современной по языку музыке. Наконец, один из важнейших источников музыки Онеггера — народная швейцарская и французская песенность.

Отношение Онеггера к фольклору несколько иное, чем например, у Бартока, де Фалья, Стравинского или Равеля. Известно, что они проявляли особый интерес к древнему слою народной песни. Отсюда обилие архаичных попевок, пентатоника, миксолидийский и лидийский лады у Бартока и Стравинского. Кроме того, их особо интересовала красочная сторона народной песни. На этой основе возник, например, характерный колорит «Свадебки» Стравинского, обусловленный оригинальностью древнего слоя свадебных обрядовых песен.

Онеггеру не свойственно тяготение ни к архаике, ни к экзотике фольклора. Уже в ранней «Песни Нигамона» индейские мелодии из «Этнографического сборника» Тьерсо использованы лишь с целью нарисовать нравы и характеры

воинственных индейских племен; композитор избегал при этом соблазна увлечься необычным колоритом напевов.¹

Подлинный фольклор Онеггер применяет наряду с песнями трубадуров эпохи средневековья и бытовым городским романсом. Но будь то обрядовая песня (веснянка «Тримазо» в «Жанне на костре», святочные нозли в «Рождественской кантате»), или старинная бытовая швейцарская песня («Z'Basel an mim Rhy» в Четвертой симфонии, песня трубадура в «Николя из Флю» и т. д.) — везде обнаруживается одна важная особенность метода Онеггера: песня играет существенную роль в драматургии произведения.

Онеггер отбирает преимущественно популярные, широко бытующие в народе песни, с которыми связаны определенные представления; так они становятся носителем образа, своей конкретностью полнее раскрывающего важную идею произведения («Тримазо» в «Жанне»). И в этом опять-таки Онеггер проявляет себя драматургом (впоследствии такой же подход к песне продемонстрирует и другой композитор-драматург — Карл Орф, например в «Бернауэрин»).

Онеггер широко внедряет также массовые и революционные песни. (Характерно, что его единомышленниками в этом отношении стали в 30-е годы соратники по движению Народного фронта — Мийо, Пуленк, Орик, Дюрей, Ибер, Делануа.) Помимо создания оригинальных песен и хо-

¹ В это же время Мийо в фортепианном цикле «Воспоминания о Бразилии» нарисовал ряд красочных и пышных картинок, подчеркнув именно экзотическую сторону бразильского фольклора.

ров («Юность», «Тревога») и обработок французских народных мелодий для голоса с оркестром, Онеггер охотно цитировал песни революции 1789 года в крупных оперных и ораториальных произведениях и более того — органично претворял попевки и интонации революционного фольклора в собственных мелодиях.¹ Такова основная тема финала Первой симфонии, такова «Песня революционных рабочих» в «Криках мира». Не только плясовая стихия огненной «Карманьолы», но и твердый, упругий шаг революционных маршей был близок композитору, — чеканная маршевая «сетка» пронизывает отдельные части почти каждого крупного сочинения Онеггера. Образец этого излюбленного им жанра — «Марш на взятие Бастилии». На новом этапе Онеггер продолжает традиции создателя Траурно-триумфальной симфонии Берлиоза, который был обязан революции размахом своих композиций, ораторским характером мелодий.

Песенная и маршевая жанровая основа — лишь одна из сторон мелодики Онеггера. Мелодика его порождена сложным взаимопроникновением жанровых элементов, инструментальной и речевой «говорящей» интонации.

Инструментальная природа мелодики — характерное стилевое явление современной музыки. Впрочем, не только современной: приведем в пример мелодику Бетховена. Возрождение принципов классического мышления закономерно для

¹ Интересно также, что в музыке к одному из фильмов Онеггер контрапунктически соединил мелодии «Марсельезы» и «Интернационала».

неоклассицизма. Но от классической «инструментальности» современная отличается напряженной интерваликой (у Прокофьева, Берга, Бартока), мотивным дроблением, акцентированием мелких метроритмических ячеек (у Стравинского). Нарушается классическая периодичность. Мелодику Онеггера отличает взрывчатость, напряженная интенсивность, выделение крайних регистров инструментов. Особенно это характерно для симфоний, что связано с их идейным содержанием, с воплощением отрицательных образов и эмоций (отголоски войны, растерянность, беспокойство, ужас). Меняется ритмическая пульсация, тема дробится на короткие, фрагментарные мотивы (первые части Первой, Третьей симфоний, Пятая, Монопартита). Но даже в быстрых частях короткие мотивы, подхватывая друг друга, слагаются в более или менее протяженную мелодию: из фрагментарных, коротких построений складывается общая масштабная линия единого мелодического развития. В этом сказывается любовь композитора к построению логичных, целенаправленных форм.

Особенно наглядно мелодический дар композитора (в наше время — явление не столь частое!) проявляется в медленных частях симфоний, квартетов, ораторий. Онеггер создал длинную, протяженную мелодию нового типа, пользуясь богатыми ресурсами 12-ступенного лада с его необычайными перспективами для мелодического модулирования.

Важную роль в музыкальном языке Онеггера играет гармония. Показательны слова композитора о модуляциях, «открывающих столько бо-

гаты, постоянно возобновляемых возможностей».¹

Основой гармонического языка Онеггера является полная хроматическая система. Возникшая в результате развития классического мажоро-минора, она опирается прежде всего на различные диатонические натуральные лады, обогащенные альтерацией. В произведениях Онеггера довольно часто встречаются «дважды пониженные» лады (описанные А. Должанским как «лады Шостаковича»²). В них обнаруживается тенденция к понижению ряда диатонических ступеней, не только побочных, но и основных. Эти лады — явление функциональной (но не мажороминорной) тональной музыки. Обычно взаимодействуют хроматические тритоновые и диатонические квартовые отрезки лада. Образуется «результативный» 12-ступенный лад. Аналогичную особенность находит Ю. Холопов и в стиле Прокофьева: прокофьевская хроматика — полидиатонического характера; хроматический звуко-ряд как бы сложен из диатонических звеньев, в отличие, например, от додекафонной хроматики.³

Поиски Онеггера в области новых ладообразований базировались на строго тональной основе. Очень важна при этом устремленность

¹ A. O n e g g e r. Je suis compositeur, p. 139.

² См. статью: А. Должанский. О ладовой основе сочинений Шостаковича. «Советская музыка», 1947, № 4, а также статьи в сб. «Черты стиля Д. Шостаковича» («Советский композитор», М., 1962).

³ См. статью: Ю. Холопов. О современных чертах гармонии С. Прокофьева. Сб. «Черты стиля С. Прокофьева», «Советский композитор», М., 1962.

к тонике. Мелодические связи обусловлены тяготением к опорным звукам лада, их опеванием. Отсюда — часто встречающееся у Онеггера движение подголосков во встречных и противоположных направлениях (особенно в полифонической фактуре, — см. примеры 8, 39, 44).

Онеггеровская модуляция существенно отличается и от классической, с одной стороны, и от вагнеровской цепи энгармонических модуляций — с другой. Принцип ее основан на том, что любую из ступеней 12-тонового звукоряда можно сделать временной тоникой новой тональности и, в свою очередь, отправной точкой нового отклонения. Но каждая из этих далеких, на первый взгляд, по отношению к отправной точке тональностей на деле функционально взаимосвязана с другими: все они — ступени единого 12-ступенного лада. Поэтому модуляция фактически есть сопоставление контрастных функций внутри богатой альтерациями системы. Наглядный пример — вторая тема Grave Пятой симфонии.

Говоря о гармоническом стиле композитора, следует постоянно помнить о тесном взаимодействии гармонии и полифонии. Это — общая черта творчества ряда современных авторов. Можно назвать Хиндемита, Шостаковича, из недавнего прошлого — Регера и др. Вертикаль складывается в результате сочетания нескольких самостоятельных пластов полифонической ткани. Именно логикой развития каждого голоса объясняется закономерность возникновения сложных гармонических (вертикальных) комплексов, и зачастую диссонантные созвучия не режут слух, так как воспринимаются как результат сплетения есте-

ственно развивающихся линий. На этом часто основана и полиладовость языка. В полиладовых комплексах одновременно объединяются различные отрезки тритоновых и квартовых (хроматических и диатонических) ладов. Когда «накладываются» одновременно один на другой отрезки контрастных разновысотных ладов, на первый взгляд они производят впечатление политональности. Однако их можно объяснить как сочетание различных звукорядов на разных ступенях 12-тонового лада.

Никогда Онеггер не превращал политональность в самоцельную игру красок и не гонялся за эффектом необычного звучания. Сочетания различных звукорядов имеют у него скорее конструктивное и формообразующее значение, появляясь в результате ладово-тематического развития. Этим отличается политональность Онеггера от политональности Казеллы или Мийо, у которых она — способ мышления. Для Мийо политональность означает полимелодику, он старается сохранить от начала до конца пьесы тональную независимость каждой из налагаемых друг на друга мелодических линий.¹

У Онеггера политональность — лишь одно из средств создания образа. Рядом с ней существуют темы, написанные в рамках одной тональности.

С полифоническим мышлением Онеггера связаны и приемы развития темы. Композитор редко применяет мотивную разработку: чаще развитие осуществляется в результате взаимодействия

¹ См. об этом в кн.: Р. Дюмениль. Современные французские композиторы группы «Шести», стр. 72—74.

и переплетения нескольких пластов. Примеры «сложной» мелодии, обогащенной «новообразованиями» внутри полифонической ткани, многочисленны — их можно встретить и в любой симфонии (особенно наглядно — в медленных частях) и в операх-ораториях.

Подобно многим современным композиторам, Онеггер широко применяет в своем творчестве прием оstinатности как в целях динамического нагнетания, так и для создания устойчивого, «выдержанного» образа.¹ На протяжении длительных отрезков времени сохраняется неизменный инструментальный тембр, либо ритмо-интонация, либо бас, либо гармония. Повторение ритмо-ударной формулы характерно также для танцевальной музыки: так, в «Пляске мертвых» (во второй части) одна и та же начальная ритмо-интонация, схожая с попевкой из «Карманьолы», настойчиво подготавливает слушателя к появлению революционной песни на гребне волны нарастания. Иногда в течение целой части произведения выдерживается одна лейтгармония, обусловленная характером образа («Рыдания» в «Пляске мертвых»), что продлевает определен-

¹ Прием оstinатности чрезвычайно характерен для современной оперы, особенно экспрессионистского стиля: разорванности и речитативности вокальных партий противостоит скрепляющая основа оркестрового оstinато, на фоне которого осуществляется нарастание темпа действия. Интересные мысли о роли оркестровой партии, и в частности оstinато в современной опере содержатся в статье: А. Кенигсберг. Некоторые приемы музыкальной драматургии Дж. Пуччини и современная зарубежная опера. Сб. «Вопросы современной музыки». Музгиз. Л., 1963.

ное состояние, в данном случае — напряженность и надрыв.

Большие нарастания, основанные на остигатности квартово-квинтовых наслоений в басах, связаны с эпичностью, широким разворотом, масштабностью онеггеровских построений (пример — «Танец у ковчега» в «Давиде»). Такие напластования и динамические «раскачки» восприняты Онеггером через Стравинского у русских мастеров, в частности Бородина, так же как квартово-секундовые гармонии.

Новый прием, примененный Онеггером — остигатность комплекса полиритмии и полигармонии. Яркие примеры — «Пасифик» и «голоса машин» в «Криках мира». Здесь Онеггер по-новому развил находки Стравинского в «Весне священной»: столкновения различных метров и ритмо-гармонических фигур дают «урбанистические» фонические эффекты, а их остигатная повторность — иллюзию ритмичной работы механизма.

Обратим внимание еще на одно неотъемлемое качество музыки Онеггера: напряженный пульс динамики, стремительный темпо-ритм развития. Динамичность образов связана с театральной природой музыки, ее драматической насыщенностью. Здесь сказывается также воздействие кино с его специфическими приемами монтажа и временных смещений, ускоряющими процессы развития. Это не противоречит монументальности, эпичности форм (в смысле показа устойчивых образных сфер, крупных планов).

Здесь уместно сказать несколько слов о музыкальных формах Онеггера. Его новаторство

в этом отношении зиждется на переосмыслении классических форм и классического цикла. В рамках сонатного аллегро главное — смещение разработочных и экспозиционных разделов. В циклах — как в операх-ораториях, так и в симфониях — в центре располагаются более простые формы, связанные с жанровым началом, тогда как в первой и последней частях преобладает более сложный, сквозной тип музыкальной драматургии с разработочными приемами развития. Драматургический конфликт и в операх и в симфониях обнаруживается сразу же, в первой части; в средних частях он нередко рассеивается, уступая место жанровому показу жизни (в операх) или раздумью и переживанию (в симфониях) и напоминает о себе в финале. Неожиданной часто кажется кода финала, как будто противоречащая музыкальному его развитию: вспомним концовки «Крик мира», «Жанны на костре», «Пляски мертвых». На деле — это органичный вывод из всего развития в целом, его внутренний итог: кода завершает наиболее существенную, важную линию драматургии каждого данного произведения, акцентирует его основную идею.

Несколько слов об оркестровке. В основе оркестрового стиля композитора лежит полифоническая структура музыкальной ткани. Онеггер не принадлежит к тем художникам, у кого краска имеет превалирующее значение (как у мастеров колорита — Римского-Корсакова или импрессионистов, чей симфонизм тяготеет к картинной живописности). Как и у других полифонистов — Хиндемита и Шостаковича — тембр рождается с темой и подолгу сопутствует ей, создавая

образную характеристику. Полифоническое противопоставление тематических элементов подчеркнуто средствами тембра и регистровки, различной инструментальной окраской мелодии, подголосков и гармонии. В случаях мотивной разработки, когда тема дробится, вступает в свои права имитационная полифония — мотивы подхватываются разными инструментами в переключках. Вместе с тем линейная полифония повлияла на характер тембровой драматургии. Как и у Шостаковича, это драматургия устойчивых, протяженных во времени пластов: мелодия, «закрепленная» за определенным тембром, длится в течение целого раздела формы и лишь на границах разделов переходит из одной группы инструментов в другую. При этом логика тембрового развития безусловно вытекает из программного, театрализованного типа симфонизма Онеггера: новые инструменты, подобно актерам, вступают там, где важно подчеркнуть поворот в развитии действия, переход его в следующую фазу.

«Прикрепление» тембра к данному мелодическому образу — тоже драматургический прием: лейттемы «высвечивают» тему подобно лучу прожектора. Такое символическое значение имеет лейттема альта во Второй симфонии или литавр — в Пятой. В сфере театральной драматургии лежит и прием неожиданного введения трубы в коде Второй симфонии для струнных: эффект светлого «трубного» тембра сразу же вызывает у слушателя представление о торжестве победы.

Противопоставление групповых тембров применяется Онеггером также с целью поляризации контрастных образов. Например, во II части

Пятой симфонии прозрачное «мелькание» солирующих духовых («маски») сопоставляется со скорбным хоровым пением медных (похоронный марш). Этот тембровый контраст сохраняется и в репризе при их одновременном звучании. Таким образом, принцип выдержанных тембров (связанных с линейной структурой ткани) не противоречит и красочной стороне оркестровки.

Выбор инструментария в произведениях Онеггера чрезвычайно разнообразен. В этом он ученик и последователь Стравинского, много экспериментировавшего в области оркестровки.¹

Симптоматично, что многие партитуры Онеггера написаны для камерного оркестра. Среди них — две симфонии (Вторая и Четвертая), Камерный концерт и даже некоторые оратории, не говоря уже о театральной музыке (вспомним, что «Царь Давид» первоначально предназначался для оркестра из 17 инструментов и 100 хористов!). Это обусловлено концертной практикой; в частности, Онеггер часто ориентировался на народный театр в Мезьере или Базельский камерный оркестр.

В партитурах для камерного оркестра типично выделение солирующих инструментов, прозрачное, неперегруженное звучание *tutti*, индивидуальная окраска тем. Часто Онеггер вводит рояль, придающий тембру струнных некоторую сухость, «ударность», иногда — в низких регистрах — погребально-зловещий оттенок (как

¹ Подробнее см. об этом его статью «Стравинский — музыкант-профессионал» в кн.: Артур Онеггер. Я — композитор, стр. 176—177.

в «De profundis» Литургической симфонии), а в высоких, наоборот, звонкую колокольчатость (в Четвертой).

Инструменты, выделяющиеся колоритным, необычным тембром, интересуют Онеггера скорее как средство создания определенного образа, чем с точки зрения эффектности краски. Уже в ранней партитуре — «Сказании об играх мира» — выделение солирующей ударной группы (к которой присоединен бутылофон) отвечало характеру задуманного образа (изображался грохот рушащихся скал).

В зрелых произведениях композитор прибегал к необычным тембрам с целью максимальной образной заостренности. Таково призрачно нереальное звучание электроинструментов «волны Мартено» в «Жанне на костре», рисующих ее мечтательность, чистоту, ее неземной, «святой» облик; там же тема смерти поручена саксофону с его трагичным тембром. Вообще Онеггер в необходимых случаях охотно заменял привычно звучащие инструменты специфическими, характерными, придающими необычный оттенок: так, в «Жанне» он заменил всю группу валторн саксофонами, а в «Песни песней» струнные — электроволнами Мартено, создающими экзотический колорит. Но главное в произведениях Онеггера, повторяем, — не эффектность краски, а полное соответствие тембра художественному образу, адекватность оркестрового воплощения содержанию.

Говоря о «почерке» Онеггера, невозможно опустить еще одно «слагаемое» его языка: хоровой стиль. Композитор воспринял лучшие традиции высокоразвитой хоровой культуры своей родной

страны — Швейцарии. Возможно, что это сыграло не последнюю роль и в предпочтении, которое он отдавал вокально-симфоническим жанрам перед чисто инструментальной музыкой.

Необычайно богата палитра хорового звучания у Онеггера. Нередко в целях образной выразительности используется хор в унисон или в прозрачном аккордово-гармоническом сложении (особенно светло звучит детский хор, излюбленный композитором: почти во всех партитурах он добавляется к смешанному).

Но в моменты развития динамики хоровая фактура усложняется и тогда в полной мере используется полифоническое разделение партий. Мощные хоровые массивы, ритмованная речь, скороговорка, выразительная речитация, выкрики, хохот, вокализы; применение хора как фона, как тембровой краски, дополняющей звучание оркестра и приносящей особое настроение; наконец сложные хоровые фуги — таков диапазон хоровой техники автора «Пляски мертвых» и «Николя из Флю».¹



Сложен путь Онеггера, талантливейшего, пытливого, умного, настойчиво ищущего художника. Крепко связанный с лучшими традициями музыкальной классики и, вместе с тем, яркий новатор, он упорно шел своим путем. Представитель реалистических тенденций в западной культуре, он

¹ Некоторые приемы хорового письма Онеггера предвосхитили принципы хоровой звукописи наших дней (Л. Ноно, В. Лютославский). См., например, «Три хоровые поэмы» Лютославского.

насыщал свое творчество живительными демократическими идеями.

С другой стороны, Онеггер не сумел преодолеть влияние пессимистических настроений, характерных для части интеллигенции Запада. Отсюда чувство одиночества, трагический взгляд на будущее мира, на судьбы искусства. Художник не видел выхода из кризиса и тупика, в который зашла буржуазная цивилизация.

Тем не менее вклад, внесенный Онеггером в современную музыку, неоценим. Онеггер по праву стоит в ряду передовых художников современности.

Композитора еще при жизни признали классиком. Любовь к онеггеровской музыке в среде французской публики и все более растущая популярность его творений за рубежами Франции говорят о их жизнеспособности и близости широким кругам слушателей.

Демократизм музыки Онеггера, актуальность ее содержания, ее народно-героические образы, яркость и впечатляющая сила — все это определяет неизменный успех произведений художника на концертной эстраде. И в этом же залог дальнейшего, еще более широкого распространения и пропаганды его творчества.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ ОНЕГГЕРА

СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

- Прелюдия к драме М. Метерлинка «Аглавена и Селизетта». 1917¹
Песнь Нигамона. 1917
Сказание об играх мира. Сюита. 1918
Летняя пастораль. 1920
Гораций-победитель. Мимическая симфония. 1921
Песнь радости. 1923
Прелюдия к «Буре» Шекспира. 1923
Пасифик 231. 1923
Регби. 1928
Симфония № 1. 1930
Сюита из балета «Свадьба Амура и Психеи» (на темы из французских сюит Баха). 1933
Симфоническое движение № 3. 1933
Сюита из музыки к фильму «Отверженные». 1934
Ноктюрн. 1936
Симфония № 2. 1941
Серенада Анжелике. 1945
Симфония № 3. 1946
Симфония № 4. 1946
Прелюдия, fuga и постлюдия из «Амфиона». 1948
Симфония № 5. 1950
Архаическая сюита. 1951
Монопартита. 1951

¹ Указаны даты окончания произведения.

КОНЦЕРТЫ

Концертино для рояля с оркестром. 1924
Концерт для виолончели с оркестром. 1929
Камерный концерт. 1948

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Рапсодия для двух флейт, кларнета и рояля. 1917
Первый струнный квартет. 1917
Первая соната для скрипки и рояля. 1918
Вторая соната для скрипки и рояля. 1919
«Танец козы» для флейты соло. 1919
Соната для альты и рояля. 1920
Сонатина для двух скрипок. 1920
Соната для виолончели и рояля. 1920
«Гимн» для десяти струнных. 1920
Сонатина для кларнета и рояля. 1922
3 контрапункта для малой флейты, гобоя, скрипки и виолончели. 1922
Прелюд и блюз для квартета арф. 1925
Сонатина для скрипки и виолончели. 1932
Второй струнный квартет. 1935
Третий струнный квартет. 1937
Соната для скрипки соло. 1940

ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Токката и вариации. 1916
3 пьесы: Прелюдия, Посвящение Равелю, Танец. 1919
7 пьес. 1920
Сарабанда из альбома «Шести». 1920
Швейцарская тетрадь. 1923
Посвящение Русселю. 1928
Сюита для двух роялей. 1928
Прелюд, ариозо и фугетта на тему ВАСН. 1932
Партита для двух роялей. 1940
2 эскиза. 1943

ОРГАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Фуга и хорал. 1917

ПЕСНИ И РОМАНСЫ

- 4 песни (на стихи Фонтена, Лафорга, Жамма, Чобаняна). 1916
3 песни (на стихи Фора). 1916
6 песен (на стихи Аполлинера). 1917
«Свадьба в Нью-Йорке» для сопрано и струнного квартета (на стихи Сандрара). 1920
6 песен (на стихи Кокто). 1923
2 песни Ариэля (из музыки к «Буре» Шекспира). 1923
Песня (на стихи Ронсара). 1924
3 песни маленьких сирен (к пьесе «Русалочка» Р. Моракса по Андерсену). 1926
Вокализ-этюд для среднего голоса. 1929
3 поэмы (на стихи Клоделя). 1940
3 псалма (на стихи Безе и Маро). 1941
«Маленький курс морали» (Ж. Жироду). 1941
4 песни для низкого голоса на стихи Чобаняна, Агэ, Верлена и Ронсара. 1945
130-й псалом. 1946

ОПЕРНО-ОРАТОРИАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

- Царь Давид. Симфонический псалом. 1921, II редакция — 1923; III редакция — 1924
Юдифь. Библейская драма (во II редакции — опера). 1925
Антигона. Лирическая трагедия. 1927
Амфион. Мелодрама. 1929
Крики мира. Оратория. 1931
Жанна д'Арк на костре. Драматическая оратория. 1935
Орленок. Опера (в соавторстве с Ж. Ибером). 1936
Пляска мертвых. Оратория-кантата. 1938
Николя из Флю. Драматическая легенда. 1939
Песнь освобождения. Кантата. 1942
Рождественская кантата. 1953

ОПЕРЕТТЫ

- Приключения короля Позоля. 1930
Красотка из Мудона. 1931
Крошки Кардиналь (в соавторстве с Ж. Ибером). 1937

БАЛЕТЫ

- Правда — ложь. Балет марионеток. 1920
Скетинг-ринг. Роликовый балет. 1921
Фантазия. Балет-скетч. 1922
«Под водой». 1924
Розы из металла. 1928
Свадьба Амура и Психеи (на темы французских сюит Баха). 1930
Семирамида. Балет-мелодрама. 1933
Икар. 1935
Белая птица улетела. 1937
Песнь песней. 1938
Рождение цвета. 1940
Призыв гор. 1943
Шота Руставели (соавторы А. Черепнин, Т. Арсаний).
Человек в шкуре леопарда. 1946

МУЗЫКА К ДРАМАТИЧЕСКИМ ПЬЕСАМ¹

- Сказание об играх мира (П. Мераль). 1918
Пляска смерти (Ш. Ляронд). 1919
Новобрачные на Эйфелевой башне (Ж. Кокто). 1921
Саул (А. Жид). 1922
Антигона (Софокл — Ж. Кокто). 1922
Лилюли (Р. Роллан). 1923
Императрица среди скал (Ж. де Буэлье). 1925
Федра (Г. д'Аннунцио). 1926
14 июля (Р. Роллан). 1936
Свобода (М. Ростан). 1937
Просительницы (Эсхил). 1941
800 метров (А. Обе). 1941
Мандрагора (по Макиавелли). 1941
Линия горизонта (С. Ру). 1941
Шелковый башмачок (П. Клодель). 1943
Карл Смелый (Р. Моракс). 1944
Прометей (Эсхил — А. Боннар). 1944
Гамлет (Шекспир — А. Жид). 1946

¹ В скобках указан автор пьесы.

Эдип (Софокл — А. Обе). 1947
Осадное положение (А. Камю). 1948
С любовью не шутят (А. Мюссе). 1951
Эдип-царь (Софокл — Т. Мольньер). 1952

МУЗЫКА ДЛЯ РАДИО

12 ударов в полночь. Радиомистерия для хора и оркестра, 1933
Радиопанорама. 1935
Христофор Колумб. Радиооператория. 1940
Пасифая. 1943
Биения мира. 1944
Золотая голова. 1948
Св. Франциск Ассизский. Радиопьеса. 1949
Искушение Франсуа Вийона. 1951

Музыка к 35 кинофильмам, среди них — «Преступление и наказание» (по Достоевскому), «Отверженные» (по Гюго), «Пигмалион» (по Шоу), «Похищение» (по Ш. Рамюзу), «Капитан Фракас» (по Т. Готье), «Наполеон», «Мермоз», «Полет над Атлантикой» и др.

Среди огромного количества короткометражных фильмов с музыкой Онеггера выделяются: «Демоны Гималаев», «Каллисто», «Маленькая нимфа Диана» и др.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

К н и г и

А. Онеггер. Я — композитор. Перевод с французского, редакция, вступительная статья и комментарии В. Н. Александровой. Музгиз, Л., 1963.

Новая французская музыка. «Шесть». Сборник статей. «Academia», Л., 1926.

Р. Дюмениль. Современные французские композиторы группы «Шести». Редакция и вступительная статья М. Друскина. «Музыка», Л., 1964.

О. Леонтьева. Западноевропейские композиторы середины XX века. «Музыка», М., 1964.

Г. Шнеерсон. Французская музыка XX века. «Музыка», М., 1964.

С т а т ь и

В. Богданов-Березовский. Концерты А. Онеггера. «Рабочий и театр», 1928, № 12.

Б. Валерьянов [В. Богданов-Березовский]. Царь Давид. «Рабочий и театр», 1927, № 40.

Ю. Вайнкоп. Артюр Онеггер. Аннотация к симфоническому концерту оркестра Лен. ак. филармонии под управлением автора 14 марта 1928 г.

Ю. В[айнкоп]. Новые оперы [об «Антигоне»]. «Жизнь искусства», 1928, № 10.

И. Глебов. Новая музыка [Современная немецкая музыка, «Шестерка»]. «Новая музыка», I. Л., 1924.

- И. Глебов. Новая музыка. «Новая музыка», 2. Л., 1924.
- И. Глебов. «Новая музыка» (Концерты квартета им. Глазунова). «Красная газета» от 30 декабря 1924 г.
- И. Глебов. «Pacific 231». «Красная газета» (веч. вып.) от 22 февраля 1926 г.
- И. Глебов. «Pacific 231». «Современная музыка», 1926, № 13—14.
- И. Глебов. «Царь Давид» (приложение к программе концерта Гос. акад. капеллы 25 сентября 1927 г.). Л., 1927.
- Исламей [Н. Малков]. Артур Онеггер. «Жизнь искусства», 1928, № 13.
- Ш. Кёклен. Современная французская музыка и Народный фронт. «Советская музыка», 1938, № 10—11.
- Ю. Крейн. Артур Онеггер. «Советская музыка», 1956, № 4.
- Л. Раппопорт. А. Онеггер и его Пятая симфония. Сб. «Музыка и современность», вып. I. Музгиз, М., 1962.
- Л. Раппопорт. О музыкальном языке А. Онеггера. «Советская музыка», 1962, № 8.
- Г. Шнеерсон. Заметки о зарубежном музыковедении. Сб. «Вопросы музыкознания», ежегодник, т. II. Музгиз, М., 1956.
- Б. Ярустовский. «Военные» симфонии Онеггера. «Советская музыка», 1964, № 1 и 3.

НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ

Книги

- A. Honegger. Nachklang. Schriften, Photos, Dokumente. Zürich, 1957.
- A. Honegger. Je suis compositeur. Paris, 1951.
- A. Honegger. Incantation aux fossiles. Lausanne, 1948.
- J. Bruyr. Honegger et son œuvre. Paris, 1947.
- M. Delannoy. Honegger. Paris, 1953.
- J. Guilbert. Arthur Honegger. Paris, 1959.
- A. George. Arthur Honegger. Paris, 1926.
- C. Gérard. Arthur Honegger. Bruxelles, 1945.
- M. Landowski. Honegger. Paris, 1957.
- Roland-Manuel. Arthur Honegger. Paris, 1925.
- W. Tappolet. Arthur Honegger. Geneve—Zürich, 1957.

- W. Tappolet. Arthur Honegger. Zürich, 1954.
W. Tappolet. Arthur Honegger. Zürich und Leipzig,
1933.

Главы из книг

- P. Collaer. La musique moderne (1905—1955). Paris—
Bruxelles, 1955.
R. Dumesnil. La musique en France entre les deux
guerres. Genève, 1946.
H. Jourdan-Morhange. Mes amis musiciens. Paris,
1955.
P. Landormy. La musique française après Debussy. Pa-
ris, 1943.
R. A. Mooser. Regards sur la musique contemporaine...
Lausanne, 1946.
C. Rostand. La musique française contemporaine. Paris,
1956.
J. Roy. Présences contemporaines; musique française.
Paris, 1962.

О Г Л А В Л Е Н И Е

От автора	3
<i>Глава I. Жизненный и творческий путь</i>	7
<i>Глава II. Камерное творчество. Музыка для драматического театра. Концерты. «Симфонические движения»</i>	79
<i>Глава III. Оперное и ораториальное творчество</i>	105
<i>Глава IV. Симфоническое творчество 30-х—50-х годов</i>	207
<i>Глава V. Эстетические взгляды и черты стиля Онеггера</i>	271
Список произведений Онеггера	296
Краткая библиография	301

Раппопорт
Лидия Григорьевна
АРТУР ОНЕГГЕР
Тем. пл. 1966 г. № 1402
Редактор *А. Крюков*
Художник-редактор
А. Рожков
Техн. редактор *Ф. Сорина*
Корректор *В. Кравченко.*

Сдано в набор 21/VII 1966 г.
Подписано к печати 25/VIII 1967 г.
М-44747. Формат 70×100^{1/32}. Бумага
типограф. № 2. Печ. л. 9,38 (12,25).
Уч.-изд. л. 11,24+2 обхвата=11,46.
Тираж 9000 экз. Заказ № 1399.
Цена 67 к.
Издательство «Музыка», Ленинград-
ское отделение. Ленинград, Д-11,
Инженерная ул., 9.
Ленинградская типография № 4
Главполиграфпрома Комитета по
печати при Совете Министров СССР,
Социалистическая, 14.