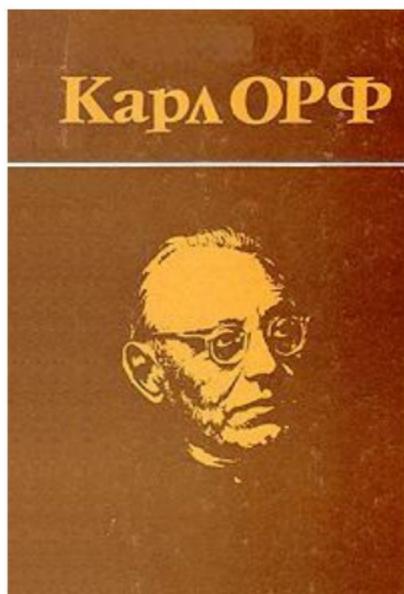


О. ЛЕОНТЬЕВА



ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА МОСКВА 1964

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i>	3
I. До «Кармина Бурана»	15
II. Сценические кантаты	23
III. Сказки, комедии, мистерии, драмы	62
IV. О театре Карла Орфа	117
V. Музыка для детей	126
VI. Карл Орф в музыкальной критике	143
<i>Произведения Карла Орфа</i>	158

ПРЕДИСЛОВИЕ

Мировое искусство наших дней — арена борьбы многих, в том числе и резко антагонистических течений. Творчество, вдохновленное прогрессивными общественными идеями и передовой эстетикой, не может мирно сосуществовать с искусством субъективного произвола, анархического разрушения, антиреалистических абстракций, с искусством реакционных идей. В этой борьбе все более резко обнаруживается поляризация различных принципов и целей творчества. Это закономерный процесс, объективная сущность которого исчерпывающе определена была В. И. Лениным в его известных высказываниях о двух антагонистических культурах внутри одной национальной культуры.

Союзниками искусства социалистических и демократических стран, возглавляющих борьбу за реализм, становятся многие художники, чье творчество заключает в себе черты подлинного гуманизма. Разумеется, пути художников в современном капиталистическом мире различны и часто запутанны, а творчество их отмечено чертами односторонности и острыми идейными противоречиями, но создаваемое их усилиями искусство вливается в русло прогрессивной общественной жизни, противостоящей в каждой капиталистической стране официальной идеологии реакционного государства. К числу таких сложных и противоречивых художников западного мира мы относим и Орфа.

«Кармина Бурана» Орфа прозвучала в Москве в июле 1957 года, через двадцать лет после премьеры, но как и везд, где эта кантата исполнялась ранее, она оставила глубокое впечатление и возбудила серьезный интерес к творчеству Орфа. Слушатели сразу оценили его сердечность и простоту, эпический склад его дарования, мудрую иронию и особенную «одержимость» состояниями радости, веселья, энергичного, деятельного движения.

Все творчество Орфа проникнуто глубоким ощущением красоты мира и человека, но это не идеалистическая красота, а подлинная, идущая от жизни со всеми ее коллизиями, со всеми градациями добра и зла.

Произведения Орфа всецело принадлежат западноевропейскому искусству XX века с его яркими прозрениями и, в то же время, неразрешимыми противоречиями, признаками кризиса и упадка многовековой культуры. Он творит в мире постоянной и напряженной конкуренции сильных художников, тем не менее «Кармина Бурана» слушается повсюду и в живом звучании, и в механической записи, а его музыкальная сказка «Умница», поставленная более чем на десяти языках и награжденная национальной премией ГДР, — один из наиболее «играемых» в настоящее время спектаклей.

«Культурная изоляция» Германии в период фашизма была препятствием к распространению этих пьес, однако сегодня публика прекрасно отличает Орфа как от представителей музыкального «авангардизма», так и от всех эпигонов традиционной оперы. Театр Орфа, нетерпеливо, общительно, властно стремящийся к сердцу и сознанию людей, — театр многих. Это красивое и живое искусство не может «до поры до времени» сохраняться на нотных полках. Оно существует лишь на сцене, лишь в общении с людьми.

Режим «великого райха» был для него предметом осмеяния в сатирических сказках «Луна», «Умница», «Хитрецы». Тяжелые переживания и думы, связанные с периодом фашистской диктатуры, отразились в его трагедиях «Бернауерин», «Антигона», «Царь Эдип».

Гуманизм Орфа определил и в дальнейшем его прогрессивную общественную позицию: он, как и многие представители западногерманской интеллигенции, в марте 1958 года поставил свое имя под воззванием против атомного вооружения бундесвера.

Карл Орф, как и многие современные композиторы, строит свои произведения на материале наследия. Его привлекают преимущественно богатства фольклора и старинные театральные формы, но не «пафос дистанции», не «ретроспективная стилизация» определяют творческий облик Орфа. «Меня спрашивают, — говорил он сам по этому поводу, — почему я выбираю старые сюжеты для моих пьес. Меня увлекает в них не старина, а значительность содержания. Все преходящее уносится временем, остается духовная мощь»¹. Орф обращается к прошлому как к живому источнику и, подобно всем большим художникам нашего времени, остается при этом глубоко современным.

Орф чужд чисто цеховым музыкальным проблемам, чужд умозрительному конструктивизму. В противопоставлении его художнику типа Арнольда Шёнберга обнаруживается противоположность двух эстетик. Орф заставляет задумываться над многими острыми вопросами современного искусства, над общими принципами эстетического воспитания, над идеей «синтетической драмы» XX века, над проблемой общественного предназначения искусства: будет ли оно стремиться к широкой доступности или ему суждено беспредельно углубляться в эзотерические сферы интеллектуальной и эмоциональной исключительности.

Произведения Орфа до настоящего времени остаются дискуссионными, что естественно, так как метод Орфа, исключая применение многих признанных выразительных средств музыки, специ-

¹ А. Liess. Carl Orff. Idee und Werk. Zürich, 1955, стр. 35.

фичен и односторонен. Но с «односторонностью» Орфа тесно связано своеобразие его стиля. В том, что Орф отрицает для себя возможность развивать традиционные оперные формы, нет ни претенциозности, ни снобизма, ни стремления разрушить ценности, созданные культурой прошлого.

Не желая отделять драматический театр от музыкального, он стал первоклассным драматургом и оригинальным режиссером. Он потерял уважение «симфонистов», но его театр завоевывает крупнейшие сцены мира.

Орф стал творчески активной и заметной фигурой немецкого искусства уже в 30-е годы, на 30 лет позже Шенберга, на 20—25 лет позже первых творческих успехов Бартока и Стравинского, на 15—20 лет позже Хиндемита и Вайля. Это были годы тяжелого кризиса в немецком искусстве, и творческий путь Орфа, оставшегося подданным фашистского государства, был сложным.

Накануне захвата власти фашистами в Германии было не мало мужественных людей из среды творческой интеллигенции, которые, подобно Лиону Фейхтвангеру, Генриху Манну, Карлу Осецкому, Леонгарду Франку, Гансу Эйслеру, Бертольду Брехту, осознавали опасность фашизма. Л. Фейхтвангер знал, чем станет в первые же дни официально-государственного фашизма его роман «Успех», и все они знали, что на своей родине собственными руками «роют себе яму».

«Фашизация духа» проходила под впечатляющими лозунгами: демагогическая игра в «доступность» и «народность», имевшая вид полемики с «модернизмом», запутывала и дезориентировала неискушенных. Националистическое движение «крови и почвы», возникшее в Германии на исходе XIX века, сомкнулось с фашистской идеологией. Теория «немецкой исключительности», культ провинциально-этнографических ценностей, милитаризация школы — все это вливалось в идеологию фашизма. В искусстве художники вынуждены были касаться только своей истории, вытаскивать на свет лишь те события, которые свидетельствовали о победах только немецкой нации. Создавалось лживое, чудовищное искусство сфабрикованных апофеозов в театре, кино, на оперной сцене. Фашистский курс «оздоровления» немецкого искусства вторгся в музыку с намерениями насильственно изменить направление ее развития. Логика «культурной политики» была парадоксальной. В своих гонениях на «интеллектуализм» шенберговской школы нацисты объявили музыку Шенберга, Веберна, Берга «неарийской», враждебной интересам «великой нации» и вообще «культурбольшевистской». Музыкальная жизнь Германии катастрофически меняла свое лицо. Прекращались международные связи немецкой музыки. Музыка, как и вся страна, вступила в полосу культурной изоляции. Внутри Германии, в атмосфере ее художественной жизни, охваченной демагогией «народности» и расовой нетерпимости, начался триумф посредственностей, которые под покровительством нацистской партии торопливо брали реванш за свою безвестность и непризнанность в былые годы.

Гитлер и Геббельс творили расправу над искусством «именем народа». В их речах бесконечно повторялись слова об «иудейской заразе музикабольшевизма», поразившей народный организм. Нацист-

ские газеты в 1934 году организовали «бойкот» композитора Пауля Хиндемита и «Международного общества современной музыки», секции которого были созданы в 20-х годах в большинстве европейских стран. Дирижер Вильгельм Фуртвенглер был отставлен от должностей вице-президента Имперской музыкальной палаты, руководителя Берлинского филармонического оркестра, директора Берлинской государственной оперы, потому что он нашел в себе мужество заступиться за Хиндемита.

Р. Штраус, в течение всей жизни умудрявшийся ладить с любым политическим режимом, пытался приспособиться и к нацистской «культурной политике», но уже в 1935 году вынужден был отказаться от всех своих высоких постов в нацистском государстве. За исключением немногих случаев честного, заслуженного успеха произведений Вернера Эгга, Карла Орфа, Йозефа Хааса, Рудольфа Вагнера-Регени, Отмара Герстера, «в искусстве воцарилась кладбищенская тишина... Подлинной, связанной с искусством общественной жизни больше не существовало и точно так же отсутствовало какое бы то ни было развитие»¹. В одном из писем 1944 года 80-летний Штраус писал: «Началось увядание продолжавшегося два столетия расцвета немецкой музыки. Ее дух пленен, ее лучший цветок — немецкая опера — навсегда надломлен, ее очаги по большей части превратились в щель и испепелены, если не закрыты, разжалованы в кинотеатры... В бедном Мюнхене разбомблен дом, в котором я родился... Одним словом, жизнь кончена, и мне остается только покорно ожидать того дня, когда мой покойный однофамилец призовет меня к себе в свое заоблачное царство вальсов»².

Музыканты, признанные бесполезными в качестве пропагандистов фашистских идей в музыке, постепенно отстранялись от участия в общественной жизни. Отстраненным в конце концов оказался и Орф. Идеал «стальной романтики», провозглашенный Геббельсом, видимо, не был должным образом воспринят Орфом. Что написал он «во славу великой нации» в период от 1933 до 1945 года? Кантату «Кармина Бурана» с латинскими, старонемецкими и старофранцузскими стихами, триумфальный успех которой падает на первое десятилетие после второй мировой войны; «романскую» поэму о любви «Катулли Кармина», где сатирические сказки, разоблачающие диктатуру «голого короля» и наивность людей, позволивших проходившим безнаказанно чинить зло (именно эти-то сказочки и написаны на хорошем, всей Германии понятном «Hochdeutsch», а все остальное на чужих языках или старых диалектах), и наконец — трагедия «Бернауэрин» — «баварская Антигона» на старом южнонемецком диалекте, посвященная расстрелянному нацистами за распространение антифашистских листовок в Мюнхенском университете фольклористу Курту Губеру, собирателю и исследователю народного искусства горного Юга Германии.

Действительно, произведения Орфа имели успех в Германии и в годы фашизма. Особенно — «Кармина Бурана». Теперь это дает

¹ М. Буттинг. История музыки, пережитая мной. М., 1958, стр. 268.

² Э. Краузе. Рихард Штраус. М., 1961, стр. 481.

некоторым композиторам и критикам из «авангардистских» групп повод для политической дискредитации Орфа и отрицания его заслуг перед прогрессивным искусством. Эти наши «оппоненты» из числа немецких, французских, итальянских и польских «ультралевых» идут в своем отрицании Орфа по пути давно известных вульгарно-социологических умозаключений, согласно которым Вагнер, например, — фашистский композитор, потому что много исполнялся и был «канонизирован» как классик «истинно немецкой» музыки в годы фашизма. Прimitивизм и недобросовестность такого рода выводов очевидны, однако эти мнения распространены в среде зарубежных музыкантов достаточно широко.

Между тем официальный «успех» или «неуспех» тех или иных произведений немецких композиторов в 30—40-е годы был в высшей степени случайным, и поистине неисповедима была логика всякого рода «успехов». В книге Макса Буттинга «История музыки, пережитая мной» несколько раз подчеркивается, что искусство Орфа лишь случайно не дало нацистам повода для «вмешательства». Из других источников известно, что Вернер Эгк, например, неожиданно удостоился весьма примечательного «вмешательства»: его опера «Пер Гюнт» в 1938 году атакována была нацистской прессой, но внезапно эта самая опера понравилась Гитлеру. Эгк получил премию и заказ на новую оперу¹. Остается прибавить, что травля Хиндемита в 1934 году и произнесенные в его адрес позорящие слова «бездородное искусство» были столь же случайными, как «немотивированное поведение» Гитлера по отношению к опере Вернера Эгка или восторги официальной прессы по поводу премьеры «Кармина Бурана» в 1937 году.

Полный, заверченный портрет Орфа-художника воссоздать пока еще очень трудно. Ясно проступают лишь отдельные черты, между которыми, правда, нет особых противоречий. «Большая тема» не означает у него прямой постановки злободневных общественных проблем. Видимо, многое в мировоззрении Орфа удерживало его от обнаженного протеста, открытой борьбы. Он — юморист, сатирик, веселый актер, но не беззаботный. В молодости он с некоторой осторожностью приближался к агитационному, борющемуся искусству Б. Брехта. В более поздних произведениях, в которых Орф умело и затейливо спрятал от непроницательных цензоров свои социальные идеи («Луна», «Умница», «Хитрецы»), композитор уже отошел от боевого, призывающего к действию театра Брехта в сторону андерсеновской иронической сказки, лишь подчас придавая ей звучание сатиры на современность, вопреки вневременному, «философическому» характеру постановок и сюжетов. Притом Орф с видимым удовлетворением отождествляет в «Умнице» или «Луне» свои авторские выводы с моралью басни, притчи, опять-таки с вневременной «народной мудростью» назидательной сказки. Конечно, в сказке его интересует не фантастика, а в исторической хронике — не колорит прошлого, а именно «мораль», идея, иной раз даже четкая

¹ Об этом см.: Fr. K. Prieberg. Lexikon der Neuen Musik. Freiburg — München, 1958, S. 244.

формула, которую он хочет сделать «услышанной»: «Невинную убили, невинную убил», — гвердят на разные лады в «Бернауерин», «Не для ненависти, для любви родилась я на этот свет и, невинная, должна умереть», — причитает Антигона. В обеих пьесах Орф своей музыкой привлекает внимание именно к тяжелому и уже свершившемуся факту гибели, жертвенной смерти из-за невозможности жить так, как предписывает закон и инстинкт самосохранения.

В пьесах Орфа мы найдем достаточно узкий комплекс идей и тем, которые он считает возможным и нужным выносить «на люди», «на театр»: убийство «именем закона», именем силы и власти, причем закон, сила и власть всегда суть носители тупой догмы, они живы и бесчеловечны, а личность жертвенно гибнущего поднята на высшую ступень духовной красоты; в ней отражена иная, гуманическая концепция жизни, которая, однако, не в силах бороться и побеждать.

В «Бернауерин», в «Хитрецах» и отчасти в «Луне» Орф настойчиво указывает зрителю еще одну, с его точки зрения, чрезвычайно важную проблему общечеловеческого звучания, которую он делает темой своего критически анализирующего творчества. Это давняя тема: человеческая масса, огромная толпа, обманутая, загипнотизированная лозунгами живой пропаганды. Есть у Орфа «внеисторическая», сказочная людская толпа, замороченная веселыми фокусниками и хитрыми стяжателями. Это «Хитрецы» и «Луна». Здесь глупых горожан всего лишь обкрадывают, оставляют с носом или заставляют платить галеры «за лунный свет». Но страшная толпа в «Бернауерин» — конкретно-историческая толпа. Ей грозят «божьей карой», ее призывают «ловить ведьму», искать ее в своих рядах, среди стоящих вблизи людей, и толпа воспламеняется ненавистью и жадной расправы. И зритель не может в это время не вспомнить о восторгах толпы, слушавшей речи «фюрера», ликовавшей на его военных парадах и гражданских церемониях фашистской империи. Орф боится этой одураченной людской массы, и страх его передается зрителю как в исторически достоверной «Бернауерин», так и в сказочно-неконкретных, карикатурных «Хитрецах» и «Луне». Тема «толпы», как уже сказано, представлена Орфом в двух планах: трагедийно и карикатурно. Так же осмыслена им и тема диктатора: трагедийно в «Антигоне» и «Эдипе», схематично-пародийно в «Умнице», где «голый король» терпит полное поражение от некоей «Василисы Премудрой», да еще, к тому же, в расцвете своего могущества несет постоянный моральный урон от пронципальных, критически мыслящих «подонков» общества — воров и бродяг, которые изучили все «винтики» и «шестеренки» его государственной машины лучше, чем он сам, и знают, где что плохо лежит и кого нужно подтолкнуть, чтобы упал. Конечно, ни лирически благополучный «конец» диктатора в «Умнице», ни мучительный распад личности преступного царя Креона, дожившего до страшного возмездия, не имеют прямых соответствий с исторической действительностью, которую пережил Орф в Германии. В одном случае он остался верен ни к чему не обязывающей сказке, в другом — Софоклу, которого он вместе с Гельдерлином оставил неизменным и свободным от воздействия злых карикатур и кровавых ужасов XX века.

Кантаты Орфа и его мистерии, равно как и пьеса-сказка «Сон в астиною ночь» по Шекспиру, относятся к иной линии творчества, которая заставила бы нас признать его «олимпийцем» и жрецом чистой красоты в искусстве, если бы не огромная, воспитывающая эстетическая ценность этих произведений, выросших из художественных богатств мировой поэзии, словесного и музыкального фольклора, из традиционных национальных форм музыкального и театрального искусства Южной Европы. В них Орф развивает музыкальные принципы своего «Шульверка» — антологии романо-германской народной музыки, поставленной им на службу музыкальному воспитанию. Воспитатель-педагог и художник в этих произведениях как бы сливаются в единое целое. Здесь и творческая оппозиция умозрительному новаторству некоторых его коллег, и гуманистическая утопия о воспитании «гармонической природы» современного человека.

Музыкальная основа этих пьес по существу была неприемлемой для господствовавших вкусов «правлящей партии». Это типично «исарийское» проявление «нечистого» творческого импульса, данного европейской музыке славянином Стравинским, провансальским евреем Мийо, венгром Бартоком. А сатиры Орфа «Луна» и «Умница» были его «трехгрошовыми операми», музыкальные принципы их во многом заимствованы у проклятых и изгнанных из «великой Германии» Брехта и Вайля. Немецкие цензоры, пропустившие на государственные сцены эти пьесы, должны были быть слепыми и глухими.

Отстаивая в искусстве национальные ценности (народная музыка Баварии, ее старый языковой диалект), Орф не поворачивает к национализму, а наоборот, всячески увеличивает разнообразие разнорасового материала в своем творчестве: песня и танец альпийских горных местечек, песня Франции, старые грегорианские напевы Италии, византийское церковное пение, с которым Орф частично связывает свои представления о музыке античного мира, отголоски музыки арабских и тюркских народов, и по сей день не иссякающий интерес к песне и танцу любых национальностей, населяющих земной шар. При этом можно было бы отметить и абсолютное равнодушие к патриотической тематике древней «великой Германии» и к ее современным «бодрым маршам», зовущим к боям и победам.

Конечно, это очень тихая оппозиция, очень слабый протест, и это неподчинение «государственной догме», имевшей в течение двадцати лет силу закона, не привело к открытому столкновению с нацистами, как это было с другом Орфа Куртом Губером, не привело и к эмиграции, куда вынужден был уехать Курт Сакс, постоянный советчик и сотрудник Орфа, сделавший многое для создания его оригинального инструментария.

Музыка Орфа должна была звучать очень странно и неуместно за высокими стенами «культурно изолированной» Германии. Немецкие исследователи и публицисты, пережившие годы нацизма, не находят для себя ничего привлекательного в воспоминаниях о тех временах, которые они называли мертвыми для искусства. Пытаясь дать подходящее определение для явного несоответствия Орфа

«стальной романтике» «новой Германии», мы обратимся теперь, может быть несколько неожиданно, к готовому определению, которое, как нам кажется, выразит в метафорической форме самую суть дела. В театральной рецензии недавнего времени есть такое определение: «Главный конфликт спектакля выражен пластически, это конфликт шагистики и танца»¹. Конфликт музыки Орфа и всего жизненного уклада «той» Германии — это тоже «конфликт шагистики и танца», марша и свободной походки «штатского» человека, «унылого казарменного строя» и ненормированного бега, прыжков, пляски, веселого шутовства мимов и выраженного иногда очень прямолинейно обычного человеческого желания любить, петь, произносить вслух лирические стихи и незатейливые смешные шуточки, растить свои сады и воспитывать своих детей «в свободном стиле», в увлекательной игре, без оупляющей тренировки на плацу и окриков военной команды.

Рассматривая сегодня идейные мотивы творчества Орфа, тематику его крупных произведений, неизбежно сталкиваешься с отсутствием в его пьесах «романтики подвига», мотива целенаправленной борьбы. В них вы видите любовь к людям, человеческую теплоту и высокую гуманность «доброго сказочника», постигнувшего важные и скрытые от поверхностного взгляда «тайны бытия», в них вы найдете гимны солнечному свету, красоте, весеннему цветению молодости. Вы испытываете настоящее, захватывающее чувство сострадания, когда видите или воображаете на сцене театра обреченных и жертвенно гибнущих Агнес Бернауерин и Антигону. Герои Орфа полны высоким сознанием человеческого достоинства, они не унижены и не жалки. Вы не назовете Орфа поэтом страдания, равно как и холодным олимпийцем, с философическим равнодушием взвешивающим на бедствия людей. Но нет активных мужественных борцов в его драмах. Есть лишь более или менее отвлеченные «символы протеста». Умница — не борется, а «пересиливает» карикатурного диктатора своим моральным превосходством. Агнес растоптана торжествующим злом, ее одинокий протест — это предсмертный крик, который никем не услышан. Антигона обречена на смерть с самого начала, и никто не в силах изменить ни одной вехи на ее «предопределенном» пути. Героев Орфа сковывает одиночество и органическая невозможность участия в широком движении борющихся людей. Их сила — сила духа, сила душевной чистоты и справедливости. Вот эта, главным образом морально-философская, позиция Орфа, искусству которого чуждо ощущение жизни в революционном, преобразующем действии и борьбе, и обнаруживает в нем художника с глубоко скрытым трагическим жизнеощущением, далекого от мысли о возможности активного революционного вмешательства в дела несправедливого мира. Здесь он родственен Томасу Манну, и своему более молодому соотечественнику Генриху Беллю, и в конечном счете далек от жизненной позиции Брехта. Гуманизм его творчества определяется тем, что он, как и многие художники Запада, обладающие

¹ В. Гаевский. Роже Планшон и Александр Дюма. «Литературная газета» от 10 сентября 1963 г.

трезво-критическим сознанием и чувством ответственности за ход истории, творит под объединяющим и обнадеживающим лозунгом: за гуманизм искусства, за мир и дружбу между народами. Его гражданская позиция ясна: против фашизма и войны, против изоляционизма в международной политике, против националистической ограниченности в искусстве, против использования средств художественного творчества в целях лживой пропаганды, за высокую этику творчества. Эти истинные потребности многих людей отстаивает композитор, драматург и педагог Карл Орф.

В рамках нашей небольшой работы было бы чрезвычайно трудно начать специальное исследование причин «абстрактности» и «пассивности» гуманизма некоторых крупных художников Запада. Поневоле мы касаемся этого вопроса лишь публицистически, хотя он требует глубокого историко-философского исследования. Каждый из художников имеет свой неповторимый путь, свои специфические связи с определенными национальными традициями культуры, но Артур Онеггер, к примеру, так же как и Карл Орф, выбрал предметом художественного воплощения одиноко гибнущую «святую Жанну» — поруганную, беззащитную, и символически восторжествовавшую над миром зла человеческую совесть, а не сильную личность человека-борца, не образ восставшего и победившего народа. И Пауль Хиндемит, художник, в большей мере объективный и энический по своему внутреннему складу, чем Орф и Онеггер, упорно обращается к материалу далекой истории и ставит проблему человеческой личности в ее взаимоотношении с активными социальными силами — борющимся народом — лишь в пределах конкретной исторической ситуации: крестьянская война в Германии, Тридцатилетняя война. Нельзя упрекнуть Хиндемита в неверной трактовке событий национальной истории. Он правильно показывает обреченность крестьянского восстания, историческую ограниченность идейных мотивов борьбы. Но Хиндемит, отнюдь не историк, оказывается в своей попытке создать грандиозную историческую аналогию современности таким же, как Орф и Онеггер, поэтом личности, не решающимся увидеть идеал победоносной борьбы прогрессивных социальных сил ни в прошлом, ни в настоящем. Хиндемит поднимает высоко личность духовного противленца и борца, но не создает образ героического народа.

Народное бедствие, страдание больших человеческих масс, тягостное безмолвие толпы, одурачивание людской массы ложными и преступными идеями — эти, безусловно, не выдуманные, а почерпнутые из подлинной жизни явления оказали решающее воздействие на многих художников-гуманистов. Когда речь заходит о художниках Западной Германии, то эта трагическая ограниченность их мировоззрения может быть понята намного полнее и убедительнее, чем в ином случае. Если в финале второй симфонии Онеггера (для струнного оркестра и трубы, 1942) вы слышите Песнь Освобождения и такое же торжество свободы от фашизма и войны, вы сможете услышать в музыке других прогрессивных французов, то в лучшей симфонии Хиндемита «Гармония мира» вы услышите торжество разума, а в прекраснейших гимнах Орфа — торжество любви. Этот маленький штрих — не случайность.

Во Франции хозяйничали завоеватели, Франция давала своим гражданам право на высокие благородный патриотизм. Патриотическое и национальное чувство современного немецкого художника — гораздо более сложная и спорная проблема, особенно в аспекте творческом.

Но вот, казалось бы, отпала надобность всюду противопоставлять пенне — окрику, танец — маршу. Со времен последней пьесы Орфа, написанной «изнутри» страшного государства войны и смерти, прошло два десятка лет — больше, чем существовал в Германии диктаторский режим Гитлера и его «культурная политика». Найдём ли мы в новых пьесах Орфа новое, бурное цветение песни и танца, отразилась ли непосредственно в его музыке радость освобождения? И да и нет. Орф стал за эти годы куда более сложным художником, чем был во времена «Кармина Бурана» и сатирических сказок.

После разгрома фашизма художественная жизнь всех европейских стран существенно преобразилась. И к Орфу пришла заслуженная известность именно в послевоенном мире. Как же складывается теперь его творческая жизнь?

Лучшее, что сделано им после войны, снова озадачивает. Свою «Кармина Бурана» композитор сделал в 50-х годах частью грандиозной трилогии «Триумфы». Успех спектакля в Ла Скала повторился в Нью-Йорке, Париже, Лондоне, Брюсселе. Танец победил парады и марши. Но Орф меньше всего был склонен продолжать празднества в духе «Триумфов». Он весь погрузился в трагедийные концепции Софокла и создал в 1947—1959 годах свою античную дулогию. «Антигона» и «Царь Эдип» звучат теперь в Германии и Австрии. Звучат они страшно. Слушатели потрясены этими необычными толкованиями известных трагедий. Тяжелые, нестирающиеся воспоминания, непрощающая память, трудно обновляющаяся психика уже очень прочно сложившегося человека отражены в этих произведениях.

Практическая сторона жизни Орфа — это настойчивое, все расширяющееся строительство интернационального центра художественного воспитания детей. Педагогическая работа в 30-40-е годы была ограничена режимом тотального «воспитания» всех немецких граждан от мала до велика. Но теперь Орф решительно и энергично переносит всю свою педагогическую деятельность из Германии на австрийскую почву. Зальцбургская Академия театра и музыки «Моцартеум» предоставила ему возможность работать с детьми в доме Моцарта. Позже открылся «Институт Орфа». В нем ведутся и практические занятия танцем, пением, декламацией, игрой на инструментах и научные исследования в области психологии и психопатологии. Орф заинтересован массовым музыкальным воспитанием, а не профессиональным музыкальным образованием. Он восхищен деятельностью Золтана Кодаи, который сумел в Венгрии провести настоящую реформу музыкального обучения в массовых школах: дети получили там ежедневный «час музыки», тогда как в ФРГ школы отводят музыке один-два часа в неделю.

В зальцбургском «центре» Орф консультирует японцев, индусов, канадцев, греков, норвежцев. Семинары для педагогов проводятся на трех-четырёх языках. Орф неоднократно возвращается к мысли

об издании русских тетрадей своего «Шульверка» с использованием русской песни и особенно детского фольклора.

Нам неизвестно, как относится Орф к официальной государственной жизни Западной Германии. Нет сомнений в том, что он против милитаризации страны. Об этом говорит и подпись его под воззванием против атомного вооружения бундесвера. Но связан ли Орф вообще с буднями своей страны, с ее официальной идеологией? Или он, подобно «швейцарцу» Хиндемиту и «итальянцу» Хенце, считает «своим» старинный австрийский город Зальцбург? Об этой стороне жизни Орфа нам известно очень немного. Лишь то, что он, как и большинство «умеренных» современных композиторов, испытывает раздражение от «террора авангардистов» в Западной Германии и что Карл Орф не верит официальному миру. Он знает, как старый человек, на опыте всей жизни, что «все можно «организовать»: ликование и скорбь. Было время — оплакивали Хорста Весселя, проходивец и сутенер был возведен в национальные гении. И тогда тоже стояли факельщики и сверкали в глазах женщин слезы и дети размахивали флажками. И с трибуны говорил другой канцлер»¹.

Орф, по существу, очень одинок в своих заботах о новом человеке среди совсем «не тех» забот делового «западного мира». И он — демонстративно аполитичен. Вероятно, он, как и многие люди его поколения, травмирован лозунгами и декларациями. Что угодно, кроме деклараций в печати: все можно доказать делом и только делом. Он молчит и много работает. Конечно, не один Орф занимает такую позицию в Западной Германии. Напомним здесь еще свежие данные о ситуации в культурной жизни ФРГ (газетная статья известного знатока и переводчика немецкой поэзии Льва Гинзбурга о его поездке в Западную Германию). «Западногерманские поэты? — мой собеседник, гамбургский книготорговец, недоуменно посмотрел на меня. — В каком смысле западногерманские? (курсив автора). Если вы имеете в виду местожительство, то здесь их не так уж много. Энциенсбергер живет в Норвегии, Ингеборг Бахман — в Риме и Цюрихе, Пауль Целан — в Париже. У нас неважный климат для лирики. — Он рассмеялся. — Вернее было бы говорить о немецких поэтах Запада (курсив автора). Время от времени они приезжают в Федеративную Республику, издаются у нас, но предпочитают, чтобы их письменные столы находились подалеже отсюда...» И там же, несколько далее: «Я спросил, в чем выражается «неважный климат». Книготорговец стал пояснять: равнодушные публики, духовный застой, несогласие с политическим курсом правительства. «Дорогой мой, мы живем в благоустроенном болоте, «в уютно обставленной яме», как сказал Энциенсбергер ... По существу, ваша интеллигенция находится в оппозиции — мало кто воспринимает Федеративную Республику как свое государство. Обратите внимание: ни один прогрессивный интеллигент не сотрудничает с правительством... — Вы спрашиваете о поэтах? У нас их в лучшем случае терпят. Те, наверно, вообще рады бы избавиться от литерату-

¹ Лев Гинзбург. Поездка в Западную Германию. «Литературная газета» от 1 августа 1963 г.

ры — им от нее одни неприятности. Знаете, что написал известный наш критик? «Беда состоит в том, что нами правят люди, которые при чтении шевелят губами. Вот!»¹ Это красноречивое свидетельство касается, без сомнения, всех областей культурной жизни Западной Германии.

* * *

Музыковедческая литература об Орфе на иностранных языках обширна, но на русском языке она ограничивается лишь несколькими статьями и рецензиями. Предлагаемая работа — попытка обобщить сведения о творчестве Орфа, познакомить читателя с принципами его музыкального театра и содержанием наиболее известных произведений без подробных описаний и специального анализа.

Биографические данные, использованные в первой главе, взяты из книги Андреаса Лисса «Карл Орф. Идеи и творчество» (Andreas Lies s. Carl Orff. Idee und Werk. Zürich, Atlantis-Verlag, 1955). Использован также материал других работ, из которых следует назвать хорошо иллюстрированный сборник статей «Carl Orff. Ein Bericht in Wort und Bild» (Mainz, Schott's Söhne, 1960), диссертацию Ингеборг Кикерт «Музыкальные формы в произведениях Карла Орфа» (Ingeborg Kiekert. Die musikalische Form in den Werken Carl Orffs. Regensburg, Bosse-Verlag, 1957) и брошюру Вильгельма Келлера об «Антигоне» Орфа (W. Keller. Carl Orffs «Antigona». Versuch einer Einführung. Mainz, Schott's Söhne, 1950).

Автор выражает свою признательность и благодарность за требовательную критику и ценные советы в работе искусствоведам Ю. А. Фортунатову, В. В. Туровой, И. В. Нестьеву, М. Д. Сабининой, Л. В. Поляковой, Д. В. Житомирскому. Автор благодарит также Б. И. Пуришева, М. И. Субботина, С. А. Ошерова и Л. Э. Конелена за помощь в переводе на русский язык текстов произведений Орфа.

¹ Лев Гинзбург. Поездка в Западную Германию. «Литературная газета» от 1 августа 1963 г.

I

ДО «КАРМИНА БУРАНА»

Карл Орф родился в Мюнхене 10 июля 1895 года в семье офицера. Его музыкальное образование началось с пятилетнего возраста (он учился играть на фортепиано, органе, виолончели, а несколько позже на литаврах). С матерью он играл в четыре руки популярную оперную и симфоническую музыку, часто бывал в театрах и концертах. Творческие наклонности Орфа проявились сразу и в музыке, и в литературе. Сочиненная им «история» была напечатана в детском журнале. Тогда же он написал текст пьесы для кукольного спектакля, сам сочинил к нему музыку и поставил пьесу со своими школьными товарищами. «Оркестр» состоял из скрипки, цитры, колокольчиков, рояля и листа железа.

Орф успел сочинить множество песен, когда не был еще знаком с правилами гармонии; сборник этих песен на стихи классических и современных немецких поэтов вышел в свет в 1911 году.

Первым крупным сочинением Орфа была кантата «Так говорит Заратустра» (1912, опус 14) для баритона, тройного хора, оркестра и органа. По свидетельству А. Лисса, эта партитура обнаруживает значительное техническое мастерство и признаки оригинального стиля.

В 1913 году Орф написал оперу на сюжет старояпонской драмы «Теракойа» (под сильным влиянием Дебюсси), а в 1914 году — оркестровую пьесу «Танцующие фавны».

Некоторые произведения остались незавершенными. Окончив в этом же году мюнхенскую Музыкальную академию, Орф выбирает для себя работу капельмейстера в драматическом театре. Уже тогда именно драма, а не опера была в центре его интересов. Колыбелью многих осуществленных позже замыслов стал для него мюнхенский Камерный театр, где замечательный режиссер Отто Фалькенберг¹ ставил тогда Шекспира, Стриндберга, Ведекинда. Там же в 1924 году молодой Брехт ставил свою пьесу «Жизнь Эдуарда II». Влияние принципов этого театра сказывается у Орфа даже в пьесах сороковых годов («Умница», «Бернауерин», «Хитрецы»).

Творческие стремления Орфа в последующие годы особенно разнообразны. В его сознании начался решающий процесс «переоценки ценностей», создания своего индивидуального стиля. Этот процесс привел его ко «второму рождению» в начале тридцатых годов. Орф увлекается Р. Штраусом, изучает произведения А. Шёнберга, Г. Пфицнера, пишет музыку на стихи современных ему поэтов-экспрессионистов, и особенно много — на стихи Франца Верфеля². В 1920 году Орф закончил большое произведение на текст Верфеля «Возведение башни» («Des Turmes Auferstehung») для двух хоров и оркестра необычного состава: шесть флейт, шесть гобоев, четыре трубы, четыре тромбона, литавры, колокола, четыре арфы, четыре рояля, струнные и орган. А. Лисс пишет об этом опусе Орфа: «...мамонтово сочинение, столь же статичное по своей конструкции (konstruktiv-starr), сколь и красочное. Оно никогда не исполнялось».

¹ О. Фалькенберг — директор Камерного театра в Мюнхене (был арестован нацистами в 1933 г.).

² Франц Верфель — известный австрийский поэт, начинавший свой путь как крупнейший представитель «левого» экспрессионизма. Многие поэты и писатели этого направления вели антивоенную пропаганду в годы первой мировой войны, участвовали в революционных событиях того времени в Австрии и Германии и далее активно боролись против фашизма. Верфель, провозгласивший когда-то с балкона верхней палаты парламента Австрийскую республику, с приходом нацистов к власти уехал в США, где вплоть до смерти (1945) оставался активным деятелем антифашистской эмиграции. Интересные воспоминания об этом последнем периоде жизни Верфеля оставил Т. Мани в «Истории доктора Фаустуса».

Постепенно Орф отдаляется от течений «новой музыки» того времени. В 1921 году он становится учеником немецкого композитора-полифониста Генриха Каминского (1886—1946). Орфа увлекает музыка старых европейских мастеров — Орlando Лассо, Палестрины, Габриели и особенно Монтеверди; он глубоко изучает стиль раннеитальянской придворной оперы и драматизированных мадригалов XVII века. Интерес к этой музыке заставил Орфа сделать несколько опытов ее обработки для исполнения в современных условиях. В 1925 году в Мангеймском театре была поставлена в его редакции опера Монтеверди «Орфей». Это была целенаправленная переработка, а не техническое редактирование старинной партитуры. Орф старался максимально приблизить произведение к восприятию современного слушателя. В опере Монтеверди, написанной «на случай» по заказу мантуанского двора, было много условного и декоративного, не имеющего прямого отношения к мифу об Орфее. Орф устранил в своей редакции эти «случайные» элементы спектакля, использовав новое либретто Д. Гюнтер и сделав новую оркестровку. За «Орфеем» последовали переработки оперного фрагмента «Tanz der Spröden», знаменитого «Lamento» из оперы «Ариадна» и других произведений Монтеверди.

В 1928 году была создана «Entrata» — оркестровая обработка пьесы Вильяма Берда «Колокола» (из сборника начала XVII века «Fitz Williams Virginal-Book»). Пьеса, задуманная Орфом как праздничная увертюра, построена на двухзвучном колокольном остинато. «Даже если Орф создает «абсолютную» музыку... — писал об этом произведении К. Х. Руппель, — за нею стоит все же наглядная картина, большое шествие или праздничная импровизация в декоративном вкусе ренессанса или барокко. Везде, где в основе лежит театральный замысел, Орф-режиссер вдохновляет Орфа-музыканта»¹.

В эти же годы Орфа увлекают новые течения в искусстве танца. С особенным интересом следит он за экспериментами известной мюнхенской танцовщицы Мэри Вигман. Проблема единства музыки и движения становится одной из главных в его творчестве. В 1924 году Орф осно-

¹ См.: А. Lies. Цит. соч., стр. 18.

вал вместе с Доротеей Гюнтер институт («Güntherschule»), где преподавание гимнастики и танца строилось на новых принципах, о которых Гюнтер писала: «...моим намерением было искать путь к восстановлению природного единства музыки и движения, музыки и танца; путь, который не является привилегией единичной художественной интуиции, но должен был бы создать общий педагогический принцип, способствующий пробуждению в людях чувства ритма, возрождению в них способности с наслаждением предаваться музицированию и танцу... Целью было единство музыки и движения, основывающееся не на случайном и субъективном, а на исконном родстве первичных элементов движения и музыки, происходящих из одного источника»¹.

Работа в школе гимнастики и танца предоставила Орфу богатые возможности творческих и педагогических экспериментов. В 1930 году возник на этой почве замысел «Шульверка» («Schulwerk») — собрания песен и инструментальных пьес для детей, положившего начало педагогической системе Орфа, теперь уже признанной во многих европейских странах².

В 1929 году Орф сочиняет пьесы, предназначенные для массового музицирования. В предисловии к сборнику этих пьес он пишет: «Werkbuch» содержит хоровые и инструментальные пьесы, которые по своей сущности не являются концертными. Они... призваны вести от изолированности и субъективизма к чувству коллективного. Простота конструкции и выбор средств вытекают из этого намерения и должны путем отказа от всего, что могло бы затруднить исполнение, максимально способствовать интенсивному воздействию этих произведений»³. Сборник «Werkbuch» состоит из двух частей. Первая включает новую редакцию песен на стихи Верфеля: 1. «Гряди, творец» («Veni creator spiritus»), 2. «Добрый человек» («Der gute

¹ См.: А. Лиесс. Цит. соч., стр. 15—16.

² «Güntherschule» была закрыта, когда в 1943 г. война разрушила ее здание. Танцевальная группа школы совершила много зарубежных турне под руководством Д. Гюнтер и М. Лекс. Созданный Орфом оригинальный ударный оркестр также участвовал в поездках.

³ А. Лиесс. Цит. соч., стр. 19—20.

Мensch»), 3. «Мы — чужие» («Fremde sind wir»). Исполнялись первые два номера.

Вторая часть сборника — хоры на слова Б. Брехта: 1. «О дружелюбии мира» («Von der Freundlichkeit der Welt»), 2. «О весне, баке для горючего и о полете» («Vom Frühjahr, Öltank und vom Fliegen»). Эти произведения не были исполнены. Обращают внимание исполнительские составы в пьесах этого сборника: хоры часто сопровождаются роялями и ударными. Орф уже в те годы использовал инструментальные средства, которые с наибольшей яркостью представлены в его зрелых сочинениях, таких, как «Катулли Кармина», «Антигона», «Царь Эдип». А. Лисс считает «Werkbuch» синтезом всего достигнутого ранее и фундаментом грядущего в творчестве Орфа.

В 1931 году Орф выступает как дирижер Баховского общества в Мюнхене. Общепринятая интерпретация музыкальной классики его не привлекала. Он начал свою дирижерскую деятельность театрализованной постановкой «Страстей по Луке»¹ («Lucas-Passion», сочинение которых приписывается И. С. Баху без достаточных оснований). Эта постановка — первый серьезный опыт воплощения театральных принципов Орфа. «Страсти» были поставлены в стиле южнонемецкого крестьянского театра. Постановка удалась и повторялась в Мюнхене и Берлине. А. Лисс так описывает ее:

«В темном зале полуосвещенная сцена. На переднем плане слева пульт Евангелиста, в середине на крестьянской скамье сидит исполнитель роли Христа. Справа, в соответствии с рассказом Евангелиста, появляются все остальные фигуры: Пилат, Петр, стражник, Иосиф из Аримафии... По ходу действия проецируются на задник старинные цветные гравюры тирольских мастеров XV века («Ессе homo», распятие и т. д.). Справа и слева по обе стороны сцены до самой публики расставлены хоры... Из этой театральной постановки позже возникла сцениче-

¹ Любопытно отметить, что десятью годами раньше Ф. Бузони предлагал поставить в театре «Страсти по Матфею» И. С. Баха. В своих очерках «О единстве музыки» («Vom Einheit der Musik», Berlin, 1923) он изложил этот проект, к которому был приложен рисунок сцены.

ская форма «Кармина Бурана». Отсюда же происходит Рассказчик в «Луне». Редакция музыкального материала «Страстей по Луке»... распространялась главным образом на хоралы и в меньшей степени — на старинные благочестивые арии. Лишенный особых художественных достоинств текст с его отталкивающей ханжеской набожностью, соответствующим образом подчеркнутой исполнением, обнаруживал эгоизм человека: человека, который дает «добрые советы», наблюдает и в решающие моменты становится предателем. В этой особой трактовке текста, столь выразительно показывающей людское себялюбие, фигура Христа выростала во всем ее трагическом величии. ...Непревзойденное самодовольство заключительного хорала выглядит прямо-таки религиозной сделкой! Орф хотел разоблачить этот текст, проецируя на экран надписи, по смыслу противоположные тому, о чем поется на сцене. Риск постановки, однако, и без того уже был велик, и Орф отказался от этого плана, так как вообще-то он не имел намерения следовать Брехту в его «Афоризмах» («Spruchbänder»). Тем не менее эта постановка вызвала враждебное отношение, и не оттого что Орфа не поняли, а именно потому, что поняли слишком хорошо. Все это, однако, никоим образом не могло препятствовать сильнейшему впечатлению, произведенному пьесой на публику и особенно на молодежь. В известном смысле эта драматизация «Страстей» могла быть названа «Трехгрошовыми страстями» Орфа [*«Dreigroschenpassion»*]¹.

В 1928 году в Берлине прошла с огромным успехом премьера «Трехгрошовой оперы» К. Вайля — Б. Брехта. А. Лисс проводит здесь параллель между знаменитой пародией и спектаклем Орфа. В эти годы композитор осуществил и другие постановки в том же духе. Среди них «История о радостном и победоносном восстании из мертвых господ нашего Иисуса Христа» («Die Historie von der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres Herrn Jesu Christi») Генриха Шютца и обработка «Филотеи» (мюнхенской «иезуитской драмы» 1643 года).

Эти опыты, а также работа в школе Д. Гюнтер и многочисленные обработки старинной музыки подготовили по-

¹ А. Liess. Цит. соч., стр. 24—26.

вый театральный стиль Орфа в его последующих кантатах, драмах, комедиях.

После премьеры «Кармина Бурана» в 1937 году Орф сказал своему издателю: «Все, что я до сих пор написал, а вы, к сожалению, издали, можете уничтожить. С «Кармина Бурана» начинается мое собрание сочинений». В жизни Орфа наступил момент, когда вся «чистая музыка» была принесена в жертву театру. Это очень напоминает тот момент в жизни Рихарда Вагнера, когда он убежденно заявил: «Я не пишу больше симфоний». Впечатления и опыт 20-летнего (1915—1935) «предварительного» периода творческой жизни Орфа можно без преувеличения считать определяющими для всего дальнейшего пути этого художника. Неизгладимый след оставили в сознании Орфа новые течения драматического театра в первые десятилетия XX века, когда возлагались особые надежды на средства музыки в драме, и нет ничего удивительного в том, что формирование принципов «нового музыкального театра» Орфа происходило не в оперном, а в драматическом театре.

В свою очередь и музыкальные впечатления оказали сильное воздействие на развитие творчества Орфа. Особенно, может быть, впечатления от произведений Стравинского раннего и среднего периода. Как существенные источники оркестрового стиля Орфа могут быть названы Малер, Р. Штраус, Дебюсси, Равель. Внимание Орфа привлекала и французская «Шестерка», и — тогда еще молодые — П. Хиндемит, К. Вайль. Экспериментирование в области «двенадцатитоновой» техники Шёнберга оставило Орфа совершенно равнодушным. По всей вероятности, решающую роль здесь сыграли кровная заинтересованность композитора в массовом общедоступном искусстве, его пристрастие к популярной песне, к демократическим театральным формам, к музыкальному фольклору, и в этом смысле справедливо замечание А. Лисса: «Орф не может «действовать» за письменным столом, его захватывает само движение жизни!»

В Германии 30-х годов тяжелым препятствием в существовании искусства стал фашизм. Творческая молодость старшего поколения немецких композиторов была отравлена идеологической путаницей и противоречиями полити-

ческой ситуации перед наступлением фашизма. Старые и новые популярные песни, даже песни о свободе и о любви были опорочены новыми фашистскими текстами, с которыми их распространяли всюду по указу «министерства пропаганды». Многие первоклассные артисты и музыкальные педагоги были лишены возможности продолжать свою работу и покинули Германию. Среди них были личные друзья и сотрудники Орфа. Музыканты, признанные бесполезными в качестве пропагандистов фашистских идей, постепенно отстранялись от участия в общественной жизни. Таким отстраненным в конце концов оказался и Орф, ибо пресловутое «национальное возрождение», насаждавшееся фашистами в искусстве, привело к тому, что произведения современных композиторов стали исполняться все реже.

Музыка Орфа и его имя получили широкую известность за пределами Германии лишь в конце 40-х годов. За последнее десятилетие Орф сделался всемирно известным композитором, а пьесы его вошли в репертуар театров самых различных стран Европы, Азии, Америки. Орф избран почетным членом Академии Санта Чечилиа в Риме, почетным доктором философии Тюбингенского университета, награжден французским орденом «Pour le mérite» («За заслуги»).

По-прежнему он чрезвычайно деятелен: ведет класс композиции в мюнхенской Высшей музыкальной школе («Staatliche Hochschule für Musik»), консультирует постановки своих произведений в театрах, по радио и телевидению во многих городах Германии, уделяет особенное внимание пропаганде своих идей в области детского музыкального воспитания.

II

СЦЕНИЧЕСКИЕ КАНТАТЫ

Три сценические кантаты Орфа, независимые одна от другой по содержанию и театральной форме, в 1953 году были поставлены в миланском Ла Скала как части одного произведения под названием «Триумфы. Театральный триптих» («Trionfi. Trittico teatrale»). Происхождение этого наименования связано с праздничными церемониальными процессиями, которые устраивал древнеримский сенат в честь полководцев-победителей. Позже триумфами называли аллегорические маскарадные представления при итальянских дворах в эпоху Возрождения.

Первая из кантат триптиха—«Кармина Бурана» («Carmina Burana») — соединяет музыку со «сценическими картинками» (живописное оформление сцены и хореографическое «действие»). Вторая — «Катулли Кармина» («Catulli Carmina») — сочетает сценическое развитие сюжета с элементами статической ораториальной формы. Третья — «Триумф Афродиты» («Trionfo di Afrodite») — показывает на сцене свадебный обряд.

Орф вкладывает в слово «триумф» идею праздничного театрального представления с музыкой, танцами, пестрыми костюмами и ярко украшенной сценой. Этот жанр близок театральным формам того времени, когда, например, во Флоренции при дворе Медичи разыгрывались пьесы с пением, декламацией, костюмированными шествиями и пантомимой, пьесы, предшествующие европейской опере. Кантаты Орфа в некоторой степени родственны также

и «апофеозам» оперы-seria¹. В этих кантатах сюжетность не имеет решающего значения, более важны красочные сопоставления картин. В каждом цикле есть своя обобщающая идея, да и само название «триумфы» указывает не только на жанровые истоки, но и на содержание, на главную идею — торжество красоты, человечности, любви, торжество вечных сил жизни.

Орф обращается к прошлому (античное искусство, стихотворная лирика средневековых поэтов) не ради сюжета, освященного традицией и давностью. Художественные богатства прошлого привлекают его как живой материал для создания современного произведения искусства. Мы отмечаем в то же время «историзм» этих произведений — их замечательное чувство эпохи, благодаря которому «Триптих» воспринимается как эпизод художественной (музыкально-театральной) биографии человеческого общества.

«Кармина Бурана»

В течение 1935—1936 годов Орф сочинял кантату на тексты из подлинного литературного памятника «Carmina Burana»². В период работы над кантатой Орф был сильно увлечен этим литературным памятником. Чтобы понять

¹ Интересно вспомнить в связи с театральной формой кантат Орфа некоторые мысли Лесюера, который выдвигал идею «гипокритической», то есть актерской, сценической музыки и «мимируемой симфонии». Его занимала проблема музыки и жеста, связанного с музыкой посредством ритма.

² «Carmina» (лат.) — песни, стихи; «Burana» (лат.) — географическое название, по-немецки — Beuren. «Carmina Burana» — буквально «Песни из Beuren» — рукописный сборник примерно 1300 года, найденный в бенедиктинском монастыре местности Beuren, в предгорьях Баварских Альп, при конфискации церковного имущества в XIX веке и получивший свое название по месту нахождения при первом издании в 1847 году. В рукописи оказались собранными стихи и песни поэтов Франции, Германии, Англии, Италии — всего 148 песен и отдельных фрагментов. Рукопись систематизирована по четырем разделам: морально-сатирические стихи, любовные стихи, застольные игровые песни, духовные и школьные драмы. Диалектизмы немецкого текста показывают, что запись стихов происходила в Баварии. Некоторые из песен сборника созданы известными авторами средневековой лирической поэзии: Архипоэтом Кельнским, Валь-

дух и стиль кантаты, необходимо представить себе, какова поэзия, вдохновившая Орфа, и кто ее создатели.

«*Carmina Virgana*» как памятник того времени, когда в Германии начало активно развиваться светское искусство, особенно интересна тем, что в ней задолго до наступления Возрождения ясно звучат мотивы этой великой эпохи. Здесь часто используются образы античной литературы и мифологии, народные песни, пародируются церковные проповеди и другие формы культового ритуала. Стихи «*Carmina Virgana*» — это общеевропейская поэзия, главным образом, на средневековой латыни — языке церкви и школы, поэзия европейских университетов, созданная тогдашней духовной элитой, «средневековой интеллигенцией», образованными людьми и нередко виднейшими представителями культуры того времени¹.

Содержание этих латинских, а также немецких и французских «виршей» касается всех областей жизни. Без внимания не остается ни государство, ни церковь, ни отдельная личность. Моралистические и сатирические стихи касаются и системы образования, и власти денег, и «падения нравов». Весенние хороводные песни оказываются в тесном соседстве с песнями бродячих студентов и монахов о «греховных радостях», о пьянстве, обжорстве и иг-

тером из Шатильона, Филиппом де Грече, Стефаном Лангтоном, Гюгом Орлеанским, Петером фон Блуа. Строфы на немецком языке близки ранним образцам миннезанга (Дитмар фон Айст, Вальтер фон дер Фогельвейде, Рейнмар дер Альтен). Большинство стихов имеет древний, родственный тоническому народному стиху латинский размер *versus quadratus* (восьмистопный хорей), использованный в католических секвенциях «*Stabat Mater*», «*Dies Irae*» и других.

Частичная расстановка неум в «*Carmina Virgana*» говорит о том, что сборник был предназначен для одногласного пения. Некоторые из неум в настоящее время расшифрованы, но Орф не пользовался расшифровками в своем произведении.

В дальнейшем латинское написание «*Carmina Virgana*» будет употребляться лишь при указании на литературный источник кантаты Орфа.

¹ Среди них: известный Петр Абеляр; Гюг — каноник Орлеанский, увековеченный в «Декамероне» Боккаччо; рейнский немец Архипоэт, придворный певец кельнского архиепископа, странствовавший по Италии с Фридрихом Барбароссой; англичанин Серлон Вильтон, прославившийся политической сатирой и рискованной эротической поэзией, парижский студент, потом аббат, и другие.

ре в кости. В этих песнях отражено ироническое отиошение странствующих певцов и стихотворцев без места и дохода к собственному бытию, к общественному устройству и казенной морали. Церковь преследовала деклассированную группу подозрительных вольнодумцев как праздных гуляк, которые не пашут и не сеют, не знают честного оружия и вооружены лишь насмешливым латинским стихом. От раннего средневековья и до XVII века бродячих поэтов-школяров принято было называть вагантами (от *vagus*, лат. — бродячий, скитающийся) и голиардами (от *Goliath* — Голиаф, дьявол; вероятно, также и от «*gula*», то есть глотка — намек на обжору и пропойцу, скормороха, поющего на пирах; мятежный дух дьявола легко соединялся с обликом насмешника-певца). Голиард, по мнению служителей церкви, ведет свое происхождение от мифического епископа Голии, вождя бродяг, «изрыгнувшего много песен против папы и римской курии, столь же бесстыдных, сколь и безумных», таинственного епископа Голии — некоего средневекового Мефистофеля, — наделенного «грозными рогами, игривым хвостом и отталкивающим приличных людей запахом»¹.

Студенты исчислялись тысячами в университетских центрах старой Европы. Они переходили из одного места в другое в поисках новых знаний и лучшей жизни, всюду распространяя «возмутительные» песни, в которых не щадили ни благочестивых праведников, ни королей, ни самого господа бога. Сатирическая острота этих песен то убывала, то ярко вспыхивала в зависимости от общественной ситуации. Во времена народных движений резонанс «мятежной песни» («*carmina rebellia*») становился угрожающе широким. Уже в XIII веке, во время «великих ересей», во Франции ваганты и голиарды упоминаются в соборных актах как вредная еретическая секта. Церковь направляет против них специальные «инвективы» (*invectiva oratio*, лат. — бранная, обвинительная речь). Одна из таких инвектив гласит: «Они искали семи искусств в Париже, гуманитарных наук в Орлеане, права в Болонье,

¹ См.: О. А. Добнаш-Рождественская. Коллизии во французском обществе XII—XIII вв. по студенческой сатире этой эпохи. «Исторические записки», т. I, изд. Академии наук, 1937.

медицины в Солерно, магии в Толедо, но добрых нравов—нигде». Другая инвектива дает уничижительный портрет «бедного школяра»: «...Нет у тебя ничего. Ни поля, ни коня, ни денег, ни пищи. Год проходит для тебя не неся урожая. Ты враг, ты дьявол. Ты медлителен и ленив. Холодный суровый ветер треплет тебя. Проходит безрадостно твоя юность... спишь ты нередко без кровли, на ложе земли, и урчит твой пустой желудок. Я обхожу молчанием твои тайные грехи — душевные и телесные. Не дают тебе приюта ни город, ни деревня, ни дупло бука, ни морской берег, ни простор моря. Скиталец, ты бродишь по свету пятнистый, точно леопард. И колючий ты, словно бесплодный чертополох. Без руля устремляется всюду твоя злая песня... Замкни уста и перестань угождать лестью недостойным. Умолкни с миром! да не вредит никому твоя лира!»¹

Тем временем и университеты лишаются своей самостоятельности. Жизнь в них замирает. Но несмотря на всемерную дискредитацию вагантов и голлардов церковью и вопреки неизбежной, казалось бы, разрушающей деятельности времени, их поэзия и до наших дней сохранила удивительную силу излучения, и это подтверждается необычайным успехом «Кармина Бурана» Орфа.

Кантата имеет глубокий историко-литературный подтекст. Она требует от слушателя понимания эпохи, ее поэтического стиля, психологических и социальных коллизий общества, оставившего эти художественные документы. Орф выбрал из «*Carmina Burana*» лирические песни о любви, о весне, застольные песни, сатирические строфы, высмеивающие церковную мораль и «праведную» жизнь. Жанр своего произведения композитор определяет латинским подзаголовком: «*Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis*» («Светские песни для голосов и хора в сопровождении инструментов с представлением на сцене»).

Нет сомнения, что Орф в это время уже знал оперу-ораторию И. Стравинского «Царь Эдип», написанную в 1926 году, и испытал влияние этого произведения. Но сценические кантаты Орфа обнаруживают совсем иной замысел, иные творческие принципы в сравнении с блестя-

¹ См.: О. А. Добиаш-Рождественская. Цит. соч.

щей стилизацией Стравинского, у которого французские стихи Жана Кокто специально переведены на латынь.

Орф оставляет старинные тексты неприкосновенными, чтобы возможно полнее донести колорит литературного первоисточника, который при переводе теряет значительную долю своего обаяния. Средневековая латынь «*Carmina Burana*» для Орфа не отчужденный мертвый язык, а яркий, образный, сочный. Сама фонетическая характерность звучания стиха оказывает в этом случае влияние на склад мелодии.

Средневековая миниатюра—колесо Фортуны—воспроизведенная на первой странице издания «*Carmina Burana*», способствовала зарождению сценического замысла кантаты и ее композиционного плана: первый хор со словами «О Фортуна, ты изменчива, как луна» возвращается в конце — колесо Фортуны совершает свой оборот. В обрамлении этих двух хоров проходят пестрые картины жизни человека, через взлеты и падения мужественно несущего свой крест и радостно принимающего дары природы.

Со времен премьеры во Франкфурте-на-Майне (1937) «Кармина Бурана» существует во многих сценических вариантах. Автор не сопровождал партитуру какими-либо безоговорочными режиссерскими указаниями. Кантата принимала вид аллегорической мистерии, старинной придворной пасторали, «действия» в духе баварского крестьянского театра и т. д. Не имея возможности судить об этих опытах, можно, однако, с уверенностью сказать, что художественное богатство кантаты и впредь может подсказывать режиссерам различные сценические решения.

«Кармина Бурана» состоит из пролога и трех завершенных самостоятельных картин. Преобладающая музыкальная форма в двадцати пяти эпизодах кантаты — строфическая одноголосная песня (в сопровождении оркестра), как правило, не имеющая сквозного развития. Куплеты повторяются два-три раза с некоторыми изменениями в оркестровке. В исполнении участвуют большой оркестр с двумя роялями, большой, малый и детский хоры, солисты (сопрано, баритон, тенор), а также солисты хора (два тенора, баритон, два баса). В подавляющем большинстве номеров участвует хор. Чисто оркестровых эпизодов совсем мало, важную роль играют вокальные соло.

Главным композиционным принципом всюду остается сопоставление контрастных картин и образов: повествующий о власти судьбы и беззащитности человека напряженный и мрачный пролог — «Фортуна — повелительница мира» («Fortuna Imperatrix Mundi») — сменяется картиной весеннего обновления природы, радостными песнями, хороводами, танцами первой части — «Раннею весной» («Primo vere»). Вторая часть — «В кабаке» («In taberna») — гротескная, остропародийная. Нарочито преувеличенные жалобы и стенания заглушаются мрачным весельем, а на смену ему снова приходит несколько призрачный вначале, а потом совсем реальный весенний мир любви с экзотическими плясками, мелодичными ариозо, восторженными светлыми гимнами (третья часть). И здесь в момент полного торжества света вводится внезапно самый сильный разящий контраст: как из-под земли вырастающая «тьнь Судьбы» — первый хор пролога «О Фортуна». Этот образ снова завоевывает свое место в пестром хороводе жизни, произносит последнее слово.

Первый хор пролога — грозный, властный, страстно заклиняющий. Покорность перед неизбежным сочетается в нем с протестом. «О Фортуна», как «Kyrie eleison» («Господи, помилуй»), молит о пощаде, но в этой молитве есть угроза и сознание силы:

1

Pesante d:so *poco string.*

C. A. S.
T.
B.
CORO

O Fortuna, ve-lut Lu-na sta-tu va-ri-a-bi-lis

tutti

Одноголосный напев хора как бы сам собой рождается из равномерно скандируемого стиха с редким распевом гласных. Скрежещут, зловеще шуршат латинские глаголы «semper crescis, aut decrescis...»



Необычный «заклинательный» колорит подчеркивается безостановочным равномерным движением остиной фигуры на септаккорде первой ступени. Ясно различается стальное мартеллато двух роялей, создающее четкий ритмический контур. Первые два куплета ведут одноголосный напев без изменений «semper *pp*». В третьем сдерживаемая энергия освобождается, вспыхивает неожиданное forte, партия хора захватывает верхний регистр, фигурация усиливается духовыми, а струнные дублируют мелодию. До самого конца сохраняется абсолютная неизменность всех «заданных» в начале элементов — мелодии, гармонии, ритма, и только в заключении, предвещая «грядущий свет», вырываются на первый план фанфары в D-dur.

Второй хор пролога продолжает рассказ о жестоком колесе Фортуны в ином тоне. Одноголосный запев «Я оплакиваю раны, нанесенные мне судьбой» сдержанно-меланхоличен:



но пронический припев осторожно «расковывает» эту сдержанность своим приплясывающим ритмом:



Начало первой части кантаты («Раннею весной») сразу же заставляет забыть о грозном колесе и о превратностях судьбы. В оркестре возникает звуковой пейзаж: туманные просторы весенних полей, далекие крики птиц. Одноголосный хоровой напев «Весна приближается» («Veris leta facies», № 3), оттененный колоритными пустотами параллельных квинт, звучит как таинственное закликание весны в старинном обряде.



Задумчивая неторопливая песня красиво, но крайне скупно гармонизована и лишь слегка расцвечена звуками челесты и флейт. Нежное соло баритона «Все согревает солнечный луч» («Omnia sol temperat», № 4) не нарушает умиротворенно-лирического настроения. Флажолеты струнных и едва различимый звон колокольчиков создают прозрачные акварельно-зыбкие тона.

Страстный призыв баритона «Оцени же мою верность, полюби меня!» звучит одиноко, без ответа. Навстречу ему движется шумный хор. Широкий светлый запев «Тает снег, тает снег» («Esse gratum», № 5) звучит трижды, как зов весны, настойчивый, властный, обещающий:



потом подхватывается массой хора, растет, переходит в пляску с веселым колокольным перезвоном.

Следующий эпизод «На поляне» («Uf dem Anger»¹) состоит из пяти тесно связанных между собой номеров, лирических и жанрово-характерных. Баварский праздник весны начинается веселым плясом (№ 6). Четырехдольный размер чередуется с трехдольным, легкая флейта где-

¹ Старонемецкий текст.

то высоко над рокочущими литаврами насвистывает шу-
ливую песенку:

Un poco piu lento
rit. a tempo

7 Fl. solo

Timp. solo

Хором «Лес зеленеет» («Floret silva», № 7), начинаются игры в хороводе:

Цветами и листьями лес оделся...
Где ж мой старый друг?
Сюда, сюда пусть скачет он на своем коне!
Почему нет его так долго?
Ах, он покинул наши края...
Кто же, кто теперь меня полюбит?¹

Соло литавр и отрывистые реплики хора изображают топот коня и беспокойный ритм скачки. Долгий звук валторны в конце каждого куплета одним штрихом рисует убегающую вдаль дорогу, по которой ускакал «он». И тут же начинается новая игра («Chramer, gir di varwe mir», № 8):

Купец, продай мне краску,
Чтобы алыми стали мои щеки,
Чтобы юноша полюбил меня...
...Хвала тебе, мир, за то,
Что ты так богат радостями!

Слегка грубоватые любовные вирши звучат здесь с очаровательным изяществом. Игры, танцы, песни все быстрее сменяют друг друга. Темп становится стремительным

¹ Все переводы, кроме специально обозначенных, принадлежат автору брошюры.

и снова вдруг замирает в солидном размеренном движении хоровода (№ 9), но ненадолго: вихрь веселья вторгается снова.

Торжественными фанфарами начинается заключительный хор первой части («Were diu werlt alle min», № 10) — апофеоз праздника:

Если бы принадлежал мне весь этот край
От моря до истоков Рейна,
Я бы отдал его за то,
Чтоб королева Англии,
Сама королева Англии
Лежала в моих объятиях!

Во второй части «В кабаке» («In taberna») весенней радости как не бывало. За длинным столом сидят с кружками бесшабашные кутилы и бродяги. На первом плане поэт, в застольной песне провозглашающий свое кредо: грустить и радоваться без ханжества, преступая без сожаления ненавистные законы прописной морали. Это фрагмент из «Исповеди» Архипоэта Кёльнского¹. В «Исповеди» автор нарочито выставляет напоказ свою нищету и обездоленность. Шутливое покаяние обращено к покровителю поэта — архиепископу (Орф использует текст лишь первых четырех куплетов):

Осудивши с горечью жизни путь бесчестный,
Приговор ей вынес я строгий и нелестный;
Создан из материи слабой, легковесной,
Я — как лист, что по полю гонит ветр окрестный.

Я иду широкою юности дорогой
И о добродетели забываю строгой,
О своем спасении думаю не много
И лишь к плотским радостям льну душой убогой.

Мне, владыка, грешному, ты даруй прощенье:
Сладостна мне смерть моя, сладко умерщвление;
Ранит сердце чудное девушек цветенье;
Я целую каждую — хоть в воображеньи!

¹ Полный текст опубликован в «Хрестоматии по зарубежной литературе Средних веков» (Учпедгиз, 1953).

Воевать с природою, право, труд напрасный.
Можно ль перед девушкой вид хранить бесстрастный?
Над душою юноши правила не властны:
Он воспламеняется формою прекрасной.

Во-вторых, горячкою мучим я игорной;
Часто ей обязан я наготою позорной,
Но тогда незыбнущий дух мой необорный
Мне внушает лучшие из стихов бесспорно.

В-третьих, в кабаке сидеть и доселе было
И дотоле будет мне бесконечно мило,
Как увижу на небе ангельские силы
И услышу пенье их над своей могилой.

В кабаке возьми меня, смерть, а не на ложе!
Быть к вину поблизости мне всего дороже;
Будет петь и ангелам веселее то же;
«Над великим пьянщей смилуйся, о боже!»

Да, хмельными чашами сердце пламенится;
Дух, вкусивший нектара, воспаряет птицей;
Мне вино кабацкое много слаще мнится
Вин архиепископских, смешанных с водицей.

Вот, гляди же, вся моя пред тобою скверна,
О которой шепчутся вокруг тебя усердно;
О себе любой из них промолчит, наверно,
Хоть мирские радости любви им безмерно.

Пусть в твоём присутствии, не тая навета,
И словам господнего следуя завета,
Тот, кто уберег себя от соблазнов света,
Бросит камень в бедного школяра поэта.

(Перевод О. Румера)

По своему музыкальному облику эта ария-монолог («Estuans interiorius», № 11) напоминает нарочито банальный образец патетической оперной арии в итальянском духе, однако решительные волевые ритмы подсказывают ассоциации с маршевыми песнями наших дней:

Allegro molto
8 2. tea con slancio
4 Barit. solo

Fe. ror e. go ve lu ti si. ne nau ta na. vis,
ut per vi. as a. e. ris va ga fer tur a vis,

Соединение различных стилистических элементов (черты оперной арии, массовой песни и даже — несколько далее — интонаций известного напева католической секвенции «Dies irae» — «День гнева») создает здесь пародийный эффект, который возрастает от эпизода к эпизоду. Образы второй части кантаты, ассоциирующиеся с картинами Брейгеля, гравюрами «Пляски смерти» Гольбейна, офор-тами Рембрандта с изображениями нищих, гротескными композициями Босха, относятся к ярчайшим в творчестве Орфа. Впечатление злой гримасы оставляет гротескный «плач жареного лебедя» («Olim lacus colueram», № 12):

Прежде жил я на озере, красавец белый лебедь...
Хор: Бедный, бедный! Черен, сильно поджарен!
Огонь меня жжет и повар на вертеле вертит...
Хор: Бедный, бедный! Черен, сильно поджарен!
Лежу я на блюде и не могу улететь, и вижу зубы жующих...
Хор: Бедный, бедный! Черен, сильно поджарен!

Жалобно всхлипывающая мелодия высокого тенора появляется в сочетаниях с фаготом, флейтой пикколо, эсным кларнетом, трубой на фоне комически-жуткого frullato тромбона и тремоло струнных. Пронзительным фальцетом пародирует «лебедь» речь священнослужителя на поминках:

8 2. 4/4 lamentoso (sempre ironico)
Tenor solo

O lim lacus co. lu. e. ram, o. lim pul. cher ex.
. ti. te. ram dum sig. nus e. go fu. e. ram

За лебедем вслед «служитель беса», настоятель «вольного монастыря» выкрикивает свою буйную проповедь «Я — аббат...» («Ego sum abbas», № 13):



Хор гуляк в кабаке («In taberna quando sumus», № 14) завершает «всепьянейшую литургию»¹:

Когда мы в кабаке,
 Что нам за дело до жизни загробной?
 Здесь играют до седьмого пота,
 Пьют и ведут себя вовсе нескромно.
 Иной последнюю одежду проиграет
 Да и пойдет по свету с сумой...
 А выиграв, пьют, распутники:
 Один раз за пленных, потом за всех живых,
 Да еще за всех почивших.
 Шесть раз — за сестер суетных, семь — за лесных
 разбойников,
 За беглых монахов, за всех еретиков и отступников,
 За кающихся грешников, за папу, за короля...

Шутовская здравица ширится и растет, захлебываясь в скороговорках:

Мало нам и шестисот чар вина...
 Душа веселится, хоть все и порицают нас,
 Хоть все и грозят нам карой божьей...
 Но пусть они сами будут посрамлены
 И не попадут в список праведников!

«Легкожанровые куплеты» содержат здесь элемент и чисто музыкального пародирования.

Эпизод «In taberna» обрывается внезапно, будто вся эта разбушевавшаяся компания мгновенно проваливается сквозь землю.

¹ «Всепьянейшая литургия» — анонимная пародия XIII века, воспроизводящая церковные псалмодии с издевательским искажением ритуального текста

Третья часть, с французским названием «*Cour d'amours*»¹, возвращает нас из неистовствующего ада отверженных и обездоленных на теплую ласковую землю. Колорит сольных арий здесь более изысканный и утонченный, чем в первой части, а хоры отличаются еще большей напряженностью, экстатической страстностью и захватывающей энергией. Мрачная оргия сменяется ликующей оргией радости и света. Первый эпизод «*Cour d'amours*», как и раньше в «*Primo vege*», звуковой пейзаж: летняя ночь шепчет свои тайны, воздух напоен любовной негой.

Прозрачная инструментовка и светлое звучание детского хора — «Любовь летает повсюду» («*Amor volat undique*», № 15) — создают тончайший колорит импрессионистической звукописи. И снова, как в первой части, нежное соло баритона в очень высоком регистре вносит в этот образ внешней красоты лирический, «личный» оттенок: «И день мне ненавистен и ночь... Я проливаю слезы о тебе» («*Dies, nox et omnia*», № 16).

Его сменяет хрустально звенящее сопрано чудесной холодной романо-германской «снегурочки» — «Стояла девочка» («*Stetit puella*», № 17)



В стеклянной звучности сопровождения флажолеты виолончелей и контрабасов сопоставлены с низкими флейтами. Латинская песня баритона «Я без конца вздыхаю о тебе» («*Circa mea pectora*», № 18) трижды прерывается переключками хора (на старонемецком). С этого эпизода начинает разворачиваться большая разноплановая сцена, где все лирически индивидуальное постепенно вытесняется стихией экстатических игр-хоров.

«Если юноша с девушкой...» («*Si puer cum puellula...*», № 19) — оригинальный вокальный ансамбль (три тенора,

¹ «*Cour d'amours*» (франц.) можно было бы перевести здесь как «Галантная любовь». Это название напоминает о рафинированном вкусе «галантной любви» в средневековой поэзии Прованса и Пикардии.

баритон, два баса — без инструментального сопровождения) использует один из самых «рискованных» по своей простодушной откровенности стихов «Carmine Vitale», который распевается здесь самым причудливым образом в торопливой переключке высоких и низких мужских голосов: «Если юноша и девушка остаются вдвоем, счастливы их союз. Они равно пылают, разгорается любовь, скука неведома им, и начинается несказанно сладкая игра их рук, губ и тел»:

The image shows a musical score for a piece titled "Allegro buffo" with a tempo marking of quarter note = 180. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features three vocal parts: Tenor (Ten. 1, 2, 3), Baritone (Barit.), and Basses (Bassi 1, 2). The piano accompaniment is shown in the lower system. The lyrics are in Italian: "Si pu. er cum pu. el. lu. la mo. ra. re. tar. tu. cel. lu. la, Fe lix con iunc. ti. o". The piano part includes dynamic markings like *mf* and *f*, and articulation like accents and slurs.

Хор «Приходи, приходи, приходи же» («Veni, veni, venias», № 20) продолжает начавшееся уже настойчивое движение к кульминации: голоса торопят друг друга; выкрики, нетерпеливые, сбивчивые ритмы ударных, *ostinato-staccatissimo* двух роялей — такому напору движения, кажется, уже нет преграды. Ожидается неистовая кульминация, но на ее пути неожиданно встает другая, «тихая кульминация» — короткое «итальянское» ариозо: «На неверных весах моего сердца колеблются два чувства: страстная любовь и девичий стыд. Но я выбираю любовь, я принимаю с радостью ее оковы» («In trutina...», № 21) — соло сопрано, звучащее вполголоса и как-то особенно интимно среди бушующего веселья. Орф использует здесь низкую тесситуру голоса, как в других случаях — необыч-

ные регистры инструмента, маскирующие его истинный тембр (например, низкие звуки флейты или высокие флажолеты контрабаса):

13

J. = 60 *Sopr. solo* *molto amoroſo ma ſempre*
In tru-ti-na mentis

Ci. baſſo
 C-fag.
 Cor. 2
 V-ni, V-la,
 Vcl.
 div. con
 ſord.
 Cb.

velato

du-bi-a flu-ctu-ant con-tra-ri-a

con eſtrema ſenſibilita
pp ſubito *more*

las-civus a-mor et pu-di-ci-ti-a

pp ſubito

Дальнейшее движение к кульминации уже не знает препятствий. В хоре «Время приятное» («Tempus est iocundum», № 22) роль синкопированных ритмов особенно возрастает. Происходит характерное для Орфа в таких случаях «освобождение» от оркестра: его место занимает разнообразная ударная группа (8 партий) и два рояля. В исполнении этого номера участвует полный состав смешанного хора, солисты — сопрано и баритон — и детский хор. Полнота звучания сочетается с особенной подвижностью в чередовании отдельных звучащих групп, причем солисты и детский хор, исполняющие припев «Oh, oh, oh, totus floreo» («О, о, о, весь я расцветаю»), вносят комический оттенок в общий пафос напряженного ожидания. В конце этого эпизода неожиданно возникает своеобразная «ложная кульминация» — одинокая рулада сопрано «Любимый мой, всю себя тебе отдаю!», выделенная в самостоятельный номер (№ 23, «Dulcissime») и звучащая на фоне квинты ля—ми *pianissimo* у струнных с сурдинами как виртуозная каденция:



Однако хор «Бланшфлёр и Елена»¹ («Blanziflor et Helena», № 24) продолжает развитие основной динамической линии кантаты, переключая его в более обобщенное эпически-объективное русло гимнической поэзии: «Слава тебе, краса всех дев! Прекраснейшая из роз, озаряющая мир своим светом... Ты — Бланшфлёр, ты — Елена, ты — сама божественная Венера!»

¹ Бланшфлёр — героиня средневековых рыцарских романов. Елена — популярнейшая героиня древнегреческого эпоса.

15 **Estatico**

A ve vor_mō_sis_si_ma, gem.ma pre_ti_o_sa.

Этот хор торжественно завершает третью часть и в каком-то смысле всю кантату в целом — ее центральные три части, но и в нем все еще продолжает расти напряжение. Большой оркестр с колокольным перезвоном сопровождает широкий напев — «Ave vormosissima» («Слава тебе, краса всех дев») — гимна торжествующей любви. Достигнута самая высокая вершина. Движение замедляется перед ожидающимся спокойным завершением, но вместо него вторгается возглас «О Фортуна!» и снова начинает свой бег вечное колесо «повелительницы мира»...

Назвать этот кульминационный эпизод трагическим было бы неверно: слишком эпически-величавы и даже в каком-то смысле абстрактны противопоставленные в нем образы. Ослепительный свет «глории» («gloria», лат.— «слава») угас, как сказочное видение перед лицом жизни, но возвратившийся хор пролога уже не пугает, а, наоборот, приводит все к равновесию своей деловитой энергией. Скорбное уступает объективно деятельному. Заключительные фанфары в D-dur оказываются естественным, хотя и запоздалым разрешением всего предшествовавшего напряжения.

* * *

Я всеми принят,
изгнан отовсюду...
(Франсуа Вийон. «Баллада».)

Но кто же герой этого пестрого, всеми красками блещущего произведения, в котором музыкальные образы так характерны, а лики из далекого прошлого кажутся лишь

обобщенными символами? В решении этого вопроса Орф оставил большую свободу воображению слушателя.

Может быть, трудность ответа заключается в том, что личность средневекового поэта-вольнодумца, да и вся поэзия вагантов в XX веке менее популярна, чем кантата Орфа? Ведь первый действительно читаемый у нас европейский поэт Франсуа Вийон отделен от времени «Сармина Бурана» чуть ли не двумя столетиями...¹

Очень возможно, что «самый еретический из всех поэтов Франции»² — слишком произвольная аналогия к герою кантаты Орфа, но между тем именно Вийон сконцентрировал в себе крайние, наиболее острые черты ваганта. Правда, полупоэтичная биография Вийона — это прежде всего картина разоренной и бедствующей Франции. Этого трагического фона нет ни в зрелищной стороне «представления» Орфа, ни в его музыке. Фон «Кармина Бурана» — некое «общеевропейское» пространство, не связанное с конкретными событиями или местом, не датированное ни годами, ни десятилетием, а лишь началом Возрождения, той «духовной эпохой», которой «мир, очерченный аскетами средневековья, смутно улыбался, несмотря на голод и холод»³.

Нищий Вийон с детства впитал в себя все горе обездоленного люда, всю необузданность нравов своего времени, но также и все ценности «христианского» искусства, которое он застал, а с ним и доступный его времени размах просвещенной мысли. «В церкви Франсуа глядел на чертей, которые поджаривали грешников, и на крылатых праведников с глазами новорожденных... Вийон смеялся в жизни надо всем: над верой и над знанием, над вельможами и над епископами, смеялся и над самим собой...»⁴ Такого Вийона нетрудно увидеть «in taberna» у Орфа, в «Исповеди» Архипоэта, в пародийном плаче лебедя, в проповеди пьяного аббата.

После долгих лет бродяжничества, «неправедной» жиз-

¹ Ф. Вийон родился в 1431 году.

² И. Эренбург. Поэзия Франсуа Вийона. «Иностранная литература», 1957, № 1, стр. 155.

³ И. Эренбург. Поэзия Франсуа Вийона. «Иностранная литература», 1957, № 1, стр. 155.

⁴ Там же, стр. 156.

ни, полной не только вынужденной борьбы за существование, но и преступлений, Вийон стал студентом Сорбонны, «школяром», и главным образом потому, что университет избавлял студентов от королевского суда: суд вечно преследовал поэта, приятеля веселых воров, сообщника далеко не безобидных озорников и настоящих преступников. Жизнь Архипоэта, судя по его «Исповеди», может показаться образцом добродетели в сравнении с жизнью и стихами Вийона, который в ожидании смерти на виселице за намерение обокрасть с бандой разбойников богатый монастырь написал свою знаменитую «Эпитафию» (не как условный литературный жанр, а как истинное прощание с жизнью!):

Нас было пятеро. Мы жить хотели.
И нас повесили. Мы почернели.
Мы жили, как и ты. Нас больше нет.
Не вздумай осуждать — безумны люди.
Мы ничего не возразим в ответ.
Взглянул и помолился, а бог рассудит...

(Перевод И. Эренбурга)

Ирония, смертная тоска, горький цинизм, сознание своего достоинства, призыв к всепрощению, безнадежность и буйная любовь к жизни скрываются в жестоком озорстве этой изящной и мудрой предсмертной молитвы, обращенной не к богу, а к сердцу человека.

Вийон свободно и пренебрежительно говорил в стихах о земных владыках, о самом господе боге, но не гнушался и богатыми покровителями, «одаривая» их издевательскими «завещаниями», досаждая хитрым стихотворным попрошайничеством и фальшиво-жалобными мольбами о помощи. Он мастерски писал стихи «на случай» и тут же развенчивал восхваляемых жестокими эпиграммами. Он знал толк во всех «запретных» радостях жизни. остро видел правду и неправду, добро и зло, изведал ужас смерти задолго до своего конца. Вийон и его поэзия — это освобождение от оков средневекового догматизма.

Вот эта независимость от оков времени, от официальной религии и морали, эта самоотреченная и в то же время яростно жизнелюбивая свобода сердца и ума и есть тот

духовный свет Возрождения, которым наполнялась постепенно вся средневековая Европа и который так поэтически возвышенно отражен в символическом цветении «Primo vere», в хмельном мятежном пиршестве «In taberna», в экстатическом любовном восторге «Cour d'amours». Этот «свет возрождения» символичен для композитора XX века, в фашистской Германии мечтавшего о новом возрождении человека; в Германии, развязавшей в себе не только тупые физические силы уничтожения и смерти, но и духовную темноту массовых гипнозов, веками изгонявшуюся из сознания человека мистику, психический феномен «демонизма» и «чуда».

Какой бы односторонне-стилизованной или чисто декоративной ни стала сценическая постановка кантаты, тема возрождения должна была придать этому произведению в 1937 году смысл светлой гуманистической утопии, напомнить каждому, кто не утерял способность к эстетическому наслаждению, через красоту — о правде. Вопреки неверию, царившему в ежедневной жизни, художник стремился сказать истинное о человеке.

Итак, «Кармина Бурана» могла быть воспринимаема как утопическая «игра о душе человеческой», которой органически свойственно обновление, а повороты «колеса Фортуны» хоть и неизбежны, однако бессильны помешать этому обновлению. Очень возможно, что звучание «Кармина Бурана» в 1937 году в Германии было сильнее и содержательнее, чем в любое другое время в любой иной стране.

Чуткий и очень современный художник, Орф, обратившись к культуре прошлого, прежде всего ощутил, что поэзия раннего европейского Возрождения — не антикварная достопримечательность, а вечно живой источник.

«Катулли Кармина»

Поэт последнего века Римской республики Гай Валерий Катулл «открыт» европейцами лишь в XIV веке, когда найдена была его рукопись. Биография поэта неизвестна, но в стихах, изумляющих силой чувства, до нас

дошел поэтический дневник его любви. Катулл и теперь, через две тысячи лет,— один из самых живых, страстных поэтов Европы. Послания друзьям, эпиграммы, натуралистические зарисовки быта, разоблачающие филиппики были для Катулла орудием жизненной борьбы. Стихи Катулла сделали бессмертным имя римской патрицианки Клодии, сестры народного трибуна Публия Клодия Пульхра. Клодия славилась своей образованностью и вызывающей свободой взглядов. Любовь к «Лесбии» (этим именем названа Клодия в стихах) стала жизненной драмой Катулла. На его страстное поклонение и преданность Лесбия не могла и не хотела ответить идеальной «вечной любовью».

Вторая кантата Орфа — «Катулли Кармина» («Catulli Carmina»¹, 1943) — вокально-хореографическое действо, специфику которого определяет латинский подзаголовок «Ludi scaenici»², что означает буквально «сценические игры». Центральный эпизод кантаты написан на стихи Катулла в звучании оригинала, то есть на классической латыни. Текст пролога и эпилога принадлежит автору музыки. Форма кантаты оригинальна: арии с хором и речевые монологи заключены между двумя хоровыми частями «Praelusio» и «Exodium». В сущности, это опера-монолог. Весь текст, казалось бы, должен произноситься от лица Катулла, но стихи положены на музыку для солиста и хора, а иногда лирические монологи исполняются хором без солиста. Необычная композиция объясняется особым замыслом кантаты. В хоровом прологе умудренные опытом старцы пытаются образумить пылко влюбленных юношей и девушек, указывая на печальный жребий поэта. Далее, как «театр на сцене», начинается спектакль о трагической любви Катулла.

Но, вопреки роковому исходу «назидательной драмы», любовный пламень в юных сердцах не гаснет. Могущественный Эрос торжествует над примитивным Сексом, в котором «старцы» видят единственный смысл любви.

¹ «Catulli Carmina» — буквально «Стихи Катулла», но латинское «carmina» может быть переведено и как «песни».

² Этрусские «ludi scaenici» появились в Риме около 390 года. Это танцы и пантомима гистрионов, включавшие в себя импровизируемые диалоги.

Три акта «оперы» идут на фоне хора а cappella. Сцена почти лишена декораций, содержание действия раскрывается в балете и пантомиме.

В прологе юноши и девушки воспевают «вечную любовь». Это обширный хоровой эпизод со сквозным развитием без дробления на отдельные номера. Функцию оркестра здесь выполняют четыре рояля и ударные (состав почти в точности повторяет исполнительский состав «Свадебки» Стравинского, но это лишь внешнее сходство произведений, в сущности своей совершенно различных). Пролог с самого начала поражает необычностью письма и даже парадоксальностью в выборе музыкального материала: одnogолосная хоровая партия длительное время упрямо «привязана» к звуку ля (квинта лада). Первые сорок страниц партитуры почти сплошь выдержаны в d-moll без единой модуляции и главным образом на тонической гармонии. Нарочитое однообразие усугубляется безостановочным движением равных длительностей у четырех роялей. Но такое «однолинейное», сконцентрированное в тесном пространстве, «одноцветное» музыкальное «вещество» обнаруживает повышенную чувствительность к малейшим отклонениям от заданного типа движения и фактуры. Всякое обновление мелодии, ритма, оркестровых и гармонических комбинаций дает сильнейший контраст. Этим достигается особая прелесть «богатства в однообразии»: обычные приемы обретают давно утерянную силу воздействия. Трудно даже представить себе отвлеченно, какую радость слуху может доставить откровенный свежий до мажор, внезапно вспыхнувший на ровном поле беспросветного ля.

Пролог «Катулли Кармина» имеет свою особую функцию в общей структуре произведения: он создает фон дальнейшего развития, «режиссерски» подготавливает восприятие.

Музыкальные красоты «запрятаны» в центральном эпизоде, однако несправедливо было бы не заметить самостоятельные музыкальные ценности и в прологе — например, оригинальнейший хор «морализирующих» старцев, которые подхватывают и с ехидством повторяют на свой лад, смеясь дрожащими голосами, последнюю кульминационную фразу хора о вечной любви:

16
2
(A tempo subito mordaciter)

Senes
Eis - - - ai - o - na!
Piano

Un poco più lento

Senes
(Senes rident) Eis ai - o - na! (Senes rident)
Maracas
Gr C
pp

b

Senes
Eis ai - o - na!
(Senes rident) Eis ai - o - na!
Maracas
Gr C
pp

Таинственный образ мрачно прорицающих стариков— один из самых ярких в музыке кантаты. Специфическими средствами ритмизованной речи, причудливыми сочетаниями тембров ударных инструментов, в том числе и чисто шумовыми эффектами, Орф достигает особой «иронической экспрессии», которой окрашена вся угрюмо-рассудительная прерамбула «поэмы любви»:

Вечная любовь? Смешная суета.
Ничто не вечно на этом свете.
Солнце опускается в море, полная луна тает,
А любовь проходит, как порыв ветра.
Ее уносит время.
Взгляните на себя при свете дня:
Все безрассудны, все вероломны, верности нет! !

¹ Текст пролога «Катулли Кармина» принадлежит К. Орфу.

Архаический напев в натуральном миноре как бы подчеркивает многозначительность этих слов:

17 $\frac{3}{4}$ *poco pesante* *f* *120*

1. 6 Senes

O res ri - di - cu - la, o res ri - di - cu - la,

7. 9 *f* *un poco rit.*

o res ri - di - cu - la, ri - di - cu - la,

В самом конце пролога с какой-то эпической грустью, без тени иронии звучит музыкальный эпиграф ко всему действию пьесы — трижды повторенные широко распетые слова: «Catulli Carmina».

18 *f*

Senes tutti

Au - di - te, au - di - te, au - di - te ac vi de te:

Piano I, III

II, IV Percussione

$\frac{2}{4}$ *Sostenuto* *f* *d: 40* *p* *15*

„Ca - tul - li car - mi - na!”

fp *pp* *pp*

f *pp* *ppp*

Начинается действие на сцене. Первый акт. Площадь Рима, Катулл у колонны:

Да! Ненавижу и все же люблю.
Как возможно, ты спросишь?
Не объясню я, но так чувствую, смертно томясь...

(Катулл LXXXV, перевод А. Пиотровского)

Самым неожиданным образом эти интимнейшие строки распеваются хором «на эпический лад». Они не включаются в сюжетное развитие, а предпосланы действию как своеобразный обобщающий эпитаф-портрет и возвращаются в начале третьего акта вместе с музыкальной репризой. Входит Лесбия. Катулл обращается к ней со страстным любовным монологом:

Будем жить и любить, моя подруга!
Воркотню стариков ожесточенных
Будем в ломаный грош с тобою ставить!
В небе солнце зайдет и снова вспыхнет,
Нас, лишь светоч погаснет жизни краткой,
Ждет одной беспробудной ночи темень.
Так целуй же меня раз сто и двести,
Больше — тысячу раз и сотню снова.
Много сотен и тысяч насчитаем,
Все смешаем потом и счет забудем,
Чтоб завистников нам не мучить злобных,
Подгладевших так много поцелуев!

(Катулл V, перевод А. Пиотровского)

Влюбленные садятся у подножия колонны. Их голоса звучат вместе. Катулл, утомленный, засыпает. Лесбия покидает спящего. Отчаяние покинутого Катулла, вихрь его чувств, быстрая смена образов и настроений — все это отражено в следующей сцене, соединяющей декламацию, пение и танец. Возвышенно-лирическое настроение начала первого акта уступает место иронии и открытой насмешке. Звучат комические переключки хора и смех, в то время как тенор взволнованно продолжает свою горькую повесть. Зловещие старцы радуются и аплодируют.

Второй акт. Ночь. Катулл на ступенях дома Лесбии. Тихая колыбельная. Во сне Катулл слышит ласковый голос возлюбленной:

19

a tempo rubato
pp *dolciss.*

Sopr. - solo
„Dor. mi, dor. mi, dor. mi an. co. ra“

Bassi
Mh - - - Mh - - - Mh - - -
(a bocca chiusa)

pp

„Dor. mi, dor. mi, dor. mi an. co. ra“

Mh - - - Mh - - - Mh - - -

sempre dolciss. piu mosso
ten.

„Ah - - - dor. mi an. co. ra, dor. mi an. co. ra, dor. mi an. co. ra“

Mh - - -

pppp

Внезапно Катулл видит рядом с Лесбией своего коварного друга Целия. Просыпается в отчаянии. Ночь. Темные окна дома. Старики снова аплодируют.

Третий акт. Катулл на площади у колонны. Повторяется хоровой «монолог» из первого акта: «Да! Ненавижу и все же люблю...» В окне соседнего дома появляется гетера Ипситилла. Катулл торопливо сочиняет ей письмо. Интонации его голоса фальшиво-вкрадчивы, он хочет вы-

глядеть легкомысленно-веселым, пытается забыть Лесбию, быть «как все», но взгляд его ищет среди проходящих мимо гетер и их любовников только ее.

Умолкает шум и смех толпы. Наступает кульминация действия на сцене — кульминация отчаяния Катулла. Большой хор-монолог «*Miser Catulle*» звучит как «отпевание» любви:

Катулл, измученный, оставь свои бредни:
Ведь то, что сгнуло, пора считать мертвым...
Сияло некогда и для тебя солнце...
Но вот, увы, претят уж ей твои ласки.
Так отступись и ты! Не мчись за ней следом,
Будь мужествен и тверд, перенося муки.
Прощай же, милая! Катулл — сама твердость.
Не будет он стена за тобой гнаться.
Но ты, несчастная, не раз о нем вспомнишь.
Любимая, ответь, что ждет тебя в жизни?
Кому покажешься прекрасней всех женщин?
Кто так тебя поймет? Кто назовет милой?
Кого ласкать начнешь, кому кусать губы?
А ты, Катулл, терпи! Пребудь, Катулл, твердым!

(Катулл VIII, перевод И. Сельвинского)

Среди лаконичных эпизодов оперного действия это сильнейший по драматизму и интенсивности развития. Непреклонные басы тяжело шагают жесткими септимами с квартами, над ними звучит суровая и угловатая тема хора:

20 *d. = 98* *molto deciso*

S Ab Ab Miser Catulle, desinas ineptire

A Ab Ab Miser Catulle, desinas ineptire

T Ab Ab Miser Catulle, desinas ineptire

B

Развитие темы «Miser Catulle», прерываемое декламационными фразами, достигает, наконец, предельной мощности звучания. Пораженный отчаянием, Катулл падает на землю. Появляется Лесбия и зовет его. Ответный возглас Катулла полон радости и боли, но он отталкивает ее. Решительно и горестно звучит последний монолог:

Нет, ни одна среди женщин такой похвалиться не может
Сильной любовью, какой Лесбию я полюбил.
Крепче, чем узы любви, которыми были когда-то
Связаны наши сердца, не было уз на земле.
Ныне ж расколото сердце. Шутя ты его расколола.
Лесбия! Страсть и печаль сердце разбили мое.
Другом тебе я не буду, хоть стань добродетельна снова,
Но разлюбить не могу, будь хоть преступницей ты!

(Катулл XXXVII, перевод А. Пиотровского)

Действие на сцене окончено. В коротком эпилоге юноши и девушки со все возрастающим упоением продолжают твердить, что любовь — вечна. Разочарованный голос старцев «Oi mè!» («Горе мне!») тонет в шумном радостном хоре.

* * *

«Катулли Кармина» — одно из самых искренних, молодых и непосредственных произведений композитора. Оно родилось в атмосфере субъективно-лирической поэзии, которая не раз становилась в музыке источником многочисленных вокальных циклов на стихи самых различных поэтов. Но Орф создает из лирической поэмы сценическую композицию в духе итальянского театрализованного мадригала. Лирическая «неконкретность» идеи неожиданно сочетается здесь с условными по существу образами балета и пантомимы. Это уже не статические картины, иллюстрировавшие музыку «Кармина Бурана», а сюжетное действие на сцене. Образная система музыки Орфа по самому существу своему театральна, и редкая в его творчестве субъективная лирика, обусловленная поэзией Катулла, находит здесь очень своеобразные сценические формы. Композитор прибегает к «избыточным», казалось бы, для цикла лирических стихотворений средствам оперы, оратории,

балета, нарушая принцип камерности форм, естественных для избранной темы и поэтического материала. Все это, однако, не свидетельствует о каком-либо «просчете» автора. «Катулли Кармина» остается по преимуществу лирической хоровой поэмой, музыкально-сценическая форма которой исключительно пропорциональна, классически соразмерна и гармонична, как, пожалуй, ни в одном другом сочинении того же автора. Сценическое оформление «Катулли Кармина», как и музыка этого произведения, далеко от «историзма» или «этнографичности» «Триумфа Афродиты», «Кармина Бурана» или «Бернауерин». Не навязывая этому произведению «конкретно-исторической» концепции, нельзя, однако, пройти мимо стилистических отличий его от других, более «немецких» сочинений Орфа: «Катулли Кармина» целиком проникнута духом романской, средиземноморской культуры. По этому поводу А. Лисс писал в своей книге об Орфе: «Если «Кармина Бурана» и «Бернауерин» — гравюры на дереве, то «Катулли Кармина» высечена из мрамора под южным солнцем, и контуры ее отбрасывают резкие тени»¹. В скульптурности и ясности линий, собственно, и проявляется здесь «дух античности».

Кантата может доставить огромное художественное наслаждение как образец высокого мастерства в гомофонном хоровом письме, в осторожной и безукоризненной по вкусу гармонизации впечатляющих одноголосных напевов. Почти абсолютная консонантность гармоний сама по себе выглядит здесь дерзко и необычно, но смысл такого далеко не бесспорного и не универсального приема становится ясным, когда на ровном гармоническом фоне появляются внезапные диссонансы: резко выступает на первый план их откровенно экспрессивная функция.

В трилогии кантат Орфа «Катулли Кармина» оказывается лирическим эпизодом, расположенным в центре театральной композиции «Триумфов», предполагающей праздничный, декоративный стиль постановки. Лирическая углубленность второй кантаты необыкновенно одухотворяет замысел всей трилогии.

¹ А. Liess. Цит. соч., стр. 39.

«Триумф Афродиты»

Последняя часть трилогии Орфа — «Триумф Афродиты» («Trionfo di Afrodite», 1950—1951») на тексты эпиталям Сафо и Катулла¹ — воссоздает на сцене свадебное празднество. Жанровые истоки этой «языческой мистерии», как уже говорилось, восходят к театральным представлениям во время карнавальных шествий в итальянских городах эпохи Возрождения, когда в пестрых праздничных процессиях народу «являлись» аллегорические фигуры древних богинь Фортуны, Венеры, Афродиты.

В последней части трилогии торжествует могущественная сила любви. Многоликая богиня шествует через жизнь человека: ее роковая разрушительная сила в «Катулли Кармина» предстает как священная и животворящая в наполненных экстатическим сиянием хорах «Триумфа Афродиты».

Сценический концерт («concerto scenico» — подзаголовок кантаты) состоит из семи частей с динамичным «сквозным развитием». В исполнении кантаты участвует полный состав оркестра, хор, солисты. На сцене — танцы и пантомима. Декорации и костюмы скорее обобщенно-символического, чем этнографического характера.

Первая часть — «Песня девушек и юношей о вечерней звезде в ожидании невесты и жениха» («Canto amebeo di vergini e giovani a Vespero in attesa della sposa e dello sposo»):

Наконец-то долгожданная вечерняя звезда восходит!

Время встать из-за щедро накрытых столов.

Войдет невеста и зазвучит свадебная песня:

Гимен, о Гимен! Гимен! Явись к нам, о Гименей!

Напряженное «псалмодирование», поддержанное педалью оркестра, прерывается внезапными взлетами затейливых колоратур солистов, и снова воцаряется неизменное фа. Длительная педаль все отчетливее осознается как доминантовый органнй пункт к тонике b-moll. Появляется более определенный мелодический образ — песня деву-

¹ В последней части кантаты («Явление Афродиты») использован текст хора из трагедии Еврипида «Филоклет».

шек, подруг невесты, «Ты как скромный цветок в заброшенном саду, что вдали от полей не ведает пуга...»

Вторая часть — «Свадебный поезд и прибытие невесты и жениха» («Corteo nuziale ed arrivo della sposa e dello sposo») — торжественное вступление к третьей части, рисующее шумную любопытную толпу, ожидающую «молодых».

Третья часть — «Невеста и жених» («Sposa e sposo») — одна из самых красочных. Украшенные затейливой мелизматикой реплики невесты и жениха чередуются с поэтичными хорами. Мелодическая простота хоров контрастирует изысканному рисунку сольных партий.

Этот контраст дает возможность композитору сопоставлять два мира музыкальных звуков, может быть даже две эпохи в истории мелодии: одноголосную хроматизированную юбиляцию в духе византийского культового пения (на греческий текст из Сафо):

21

Quasi lento

dolciss. con intima tensione

Sposa

Za Vē-le-xa-mau o-nar Ky-pro-ge
Zá tē-lē-ξá-μαν ὄ-ναρ Κυ-πρ-ο-γιέ.

rub.

καε α

Kai po-thaco kai ma o-mai.
καί πο-θη-ω και μα ο-μαι

и простые диатонические напевы, гораздо более привычные нам и близкие нашему времени. Первый тип мелодики почти исключает аккордовую гармонизацию или постоянный фактурный рисунок инструментального сопровожде-

ния. Решающую роль в окраске мелодий второго типа играет гармония и инструментовка. В следующем примере «плеск волн» в оркестровом сопровождении сообщает музыке почти неуловимый оттенок «удаленности во времени», отзвук забытой старины:

22

♩ ca eo sempiternae

Es. pe. re, Es. pe. re, pan. ta pher. eis, o. sa. phal. no. lis es. kedas. A. i. os
 "Ε. ο. η. ρ. ε. "Ε. σ. π. ε. ρ. ε. παν. τα. φ. ε. ρ. ει. σ. ο. σα. φ. α. λ. νο. λ. ι. σ. ε. κ. ε. δ. α. σ. Α. ι. ο. σ.

Ad. *pp*

Голоса хора и тихие звоны оркестра замирают вдали, но короткое мгновение тишины нарушается внезапно ворвавшимся разноголосым шумом праздника. Начинается четвертая часть — «Обращение к Гименею» («Invocazione dell'Imeneo»). С этого момента в музыкальном развитии и наступает отчетливый перелом: первые три части выдерживали описательный, созерцательно-статический характер. Начиная с четвертой части растет напряжение, динамичность.

Вечерняя предзакатная тишина оглашается звуками пиршества. Хор славит Гименея, бога семейного очага, невеста прощается с подругами, жених под шутки и насмешки друзей навсегда оставляет свою прежнюю свободную жизнь. Невесту и жениха подводят друг к другу. Своим внезапным появлением Афродита освящает их союз.

В четвертой, сначала незаметно, зарождается напряженная ритмическая пульсация, устремленная к кульминации в конце кантаты, изображение шума праздника в оркестре очень напоминает масленичное гулянье в «Петрушке» Стравинского. Движение все более оживляется.

Вступают большие массы хора, ритмические акценты и смены размера становятся резкими. Диссонирующие гармонии смешивают в одновременном звучании диатонические и хроматические ступени лада, создается эффект шумной суматохи, веселого гудения толпы:

28
 $\left(\frac{4}{4} \text{ } \downarrow = 132\right)$
8.

rit

p sub.

p

Общее нарастание ведет к новому эпизоду внутри этой части: «Хвалебной песне Гименею» («Inno all'Imeneo»). Этот поистине вакхический хор похож на заклинание. «Веселая магия» превращается в танец, за которым

без перерыва следует пятая часть — «Игры и песни перед свадебной опочивальней» («Ludi e canti nuziale davanti al talamo»). На время приостанавливается движение к кульминации. Один за другим проходят красочные эпизоды свадебной игры. Вот встречают невесту:

Двери настежь! Невеста идет!
 Пламя факелов колышет волосы...
 Но медлит невеста, стыд охватил ее.
 Плачет, боится идти...

Вкрадчиво и ласково зазывают невесту голоса подруг:

24

p >

Sopr. I
soli

Fle.re de-si-ne, non tib, Au-run-cu-lei . a,

p >

sempre un poco più *p*

solo II

fle.re de-si-ne, non tib, Au-run-cu-lei . a,

Невесту подводят к свадебной опочивальне. Корифей и хор в юмористической сценке высмеивают жениха (насмешливые реплики и смех поддержаны барабанами, тарелками, трещотками). Корифей начинает «Эпиталаму»

перед опочивальной молодоженов. Хор продолжает, сначала приглушенно, в спокойном равномерном движении, как бы издали, а далее мощный поток захватывает все вокруг и властно влечет за собой:

Легче сосчитать песчинки в африканских пустынях
Или горящие над ними звезды,
Чем нежные игры их и поцелуи.
Ласкайте, любите друг друга,
И пусть родятся дети,
Пусть обновится старый и славный род.
Двери закройте, девушки!
Довольно уж мы веселились.
Долгий век вам и счастье!

Голос корифея властно торопит течение напева, перекрывая хор. Звучность разрастается с каждой новой строфой. Достигнув вершины, волна откатывается, стихают выкрики корифея, шум толпы удаляется. Слышны глухие раскаты литавр, бархатные басы роялей и удары тамтама.

Шестая часть — «Песня молодоженов в свадебной опочивальной» («Canto di novelli sposi dal talamo»). Жених воспевает красоту невесты:

Белее молока,
Мягче воды,
Слаще напева струн,
Резва, как молодая кобылица,
Словно роза нежна —
Блеск ее ярче золота...

Сопрано в этом дуэте исполняет только легкие колоратуры без слов. К концу они становятся все более высокими. Последняя обрывается пронзительным криком страха и восторга. Тотчас же изумленные возгласы возвещают «явление Афродиты».

Седьмая часть («Apparizione di Afrodite») — короткая кода кантаты, та высшая точка, к которой в неудержимом движении стремились хоры и шествия свадебного праздника. Нервный прерывистый ритмический контур коды, неожиданно бурной и смятенной, обрывающейся внезапно, без успокоения, оставляет впечатление неразгаданного чуда».

«Триумф Афродиты» — это стихия пения, безраздельного господства человеческого голоса. По преимуществу декоративный оркестр красочно расцвечивает богатейшую мелодику, которая свободно претворяет песенный материал, церковные напевы, в частности грегорианский хорал, византийский культовый мелос. Часто используемое Орфом «псалмодирование» на одном звуке ничего общего не имеет по своему характеру с «благочестивым» церковным пением: напряженная подвижная ритмика образно трансформирует псалмодию. Экспрессивное вокальное письмо отмечено единством стиля во всех кантатах Орфа; очевидны также черты стилистической общности и в композиционных приемах кантат, в использовании инструментальных средств, в музыкальной интерпретации поэтического текста, в сценических принципах «театра Орфа», который здесь приобретает характер «зрелищного», откровенно декоративного сценического искусства.

Чрезвычайная эффектность этого театра не остается чисто внешней. Орф вносит в свои сценические замыслы особую интеллектуальную свободу, обогащает их художественными ценностями разных культурных эпох, гибко скрещивает различные тенденции современного театра.

В его сценических образах, как и в неразрывно слитых с ними музыкальных рисунках, мы заметим влияние старинного изобразительного искусства Южной Германии, но в то же время и античную чистоту и строгость линий, а также и очевидное упрощение всех элементов синтетического спектакля, соответствующее некоторым примитивистским тенденциям искусства.

Музыкально-сценическая фантазия Орфа напоминает блестящего мастера немецко-австрийского театра первых десятилетий XX века Макса Рейнгардта с его «страстью... к пышным увлекательным зрелищам, к праздничному великолепию», с его огромным стилистическим чутьем и стремлением выйти за пределы «пуританского литературного театра, который не был театром»¹.

¹ Т. Манн. Памятное слово о Максе Рейнгардте. Собрание сочинений, том X. М., 1961, стр. 298, 299.

Пьесы Орфа, не раз показанные публике на тех Зальцбургских фестивалях, основателем которых был Рейнгардт, по-своему возрождают театр Рейнгардта, «столь же фантастический, сколь серьезный, столь же развлекательный, сколь возвышенно чистый»¹.

Вопреки существующей в музыкальной критике тенденции возвышения «Кармина Бурана» над остальными кантатами Орфа, справедливость требует подчеркнуть еще раз, что все три кантаты Орфа — произведения одного стиля и равных художественных достоинств. Столь же искусственны противопоставления этих произведений по их идейной направленности. «Кармина Бурана» действительно имеет перед остальными двумя частями трилогии преимущество более широкой популярности, которая обусловлена большей простотой замысла, «открытостью» для непосредственного восприятия с первого раза. Но конкретный анализ легко подтвердил бы единство реальных истоков стиля кантат, их музыкального материала, техники вокального и оркестрового письма.

¹ Там же, стр. 299.

III

СКАЗКИ, КОМЕДИИ, МИСТЕРИИ, ДРАМЫ

Сказки, комедии и мистерии, написанные Орфом для музыкального театра, очень различны по своим сюжетным источникам, жанрам и степени самостоятельности музыкальных образов.

«Луна» («Der Mond») может быть названа комической оперой с разговорными диалогами. В комедиях «Сон в летнюю ночь» и «Умница» («Die Kluge») музыкальные и разговорные сцены чередуются. В сатирической комедии «Хитрецы» («Astutuli») музыка присутствует лишь одним из своих элементов — ритмом: текст ритмизован и организован во времени, как мелодия в музыкальном произведении, но партитура не содержит нотных знаков определенной высоты (за исключением небольшого эпизода), как не имеют определенной высоты звуки речи и сопровождающие их ударные инструменты.

Пасхальная мистерия «Представление о воскресении Христа» («Comoedia de Christi resurrectione») — это разговорная сценка, заключенная между двумя хорами. В рождественской мистерии «Волшебное представление о рождении младенца» («Ludus de nato Infante mirificus») речевые средства преобладают, участие музыки минимальное. роли исполняются драматическими актерами.

Уже в одноактных сказочных пьесах «Луна» и «Умница» ощущается существенный отрыв от оперной драматургии: пение отделяется от действия, последовательное развертывание сюжета заменяется статическими картинками,

страницами из книги бытия, которую автор сам перелистывает произвольно перед зрителями. Метафорическая игра на сцене идет почти без волшебства привычных театральных иллюзий. Заостряется внимание на ироническом подтексте.

Не случайно именно сатирические комедии Орфа, в которых сильнее, чем в других его произведениях, ощущается социальная и злободневно-политическая направленность, ближе всего соприкасаются с пародийным жанром «Трехгрошовой оперы», «Возвышения и падения города Махагонни» Б. Брехта — К. Вайля. Орф, как и Брехт, ждет от зрителя не столько «сопереживания» и «соучастия» в спектакле, сколько трезвого анализа и активного домысливания ситуаций драмы.

Не имея возможности анализировать все названные выше пьесы Орфа, рассмотрим лишь некоторые из них.

«Луна»

Эта пьеса написана в 1938 году по старинной сказке об украденной луне, послужившей в данном случае основой для изящной и остроумной комедии. Пьеса имеет подзаголовок «Ein kleines Welttheater» — буквально «маленький мировой театр», то есть картины мира на маленькой сцене.

Шутливый тон сказки скрывает грустную иронию, глубокую мысль о человеческом бытии, высказанную в форме наивно-мудрого назидания языком народной притчи.

В представлении участвуют рассказчик, четыре бурша, укравшие луну, крестьянин, трактирщик, сельский староста, который чистил луну и наливал в нее масло, чтобы ярче светила, второй староста, люди, пьянствовавшие в кабаке и позволившие украсть луну, люди, радующиеся украденной луне и хоронящие мертвых буршей, мертвецы из подземного царства, разбуженные лунным светом, старик по имени Петр — небесный сторож, дитя, которое обнаруживает луну на небе. Все, за исключением рассказчика, в крестьянской одежде без каких-либо признаков определенной эпохи. Сцена разделена по горизонтали на

«землю» и «преисподнюю». «Земля» в свою очередь делится по вертикали на две страны, совершенно одинаковые и симметрично расположенные по обе стороны орехового куста: справа и слева дуб и трактир, на небе звездные узоры и облака. Тут же видна и лестница на «тот свет», а преисподняя — просто глубокий погреб, не похожий ни на кладбище, ни на ад. Сама луна оказывается одним из действующих лиц, хотя и представляется скорее «страдательным лицом».

В сказке отразились народные поверья о луне, о ее двойственной функции в земной жизни: она вызывает беспокойство и страх, с нею связаны представления о волшебстве, но она же светит влюбленным, несет людям сон, мир, тишину. Прежде чем зритель увидит эту мирную луну, дружелюбно светящую людям, украденное светило предстанет как «демоническая» сила, причина раздоров на земле и восстания мертвых на «том свете».

«Луна» — одноактная пьеса. С самого начала сцена полностью приготовлена для действия, которое идет без перерывов и перемены декораций. Эпически бесстрастные пояснения рассказчика, подобно рефрену, связывают между собой четыре сцены, которые можно было бы озаглавить так: «Бурши крадут луну», «Похороны первого бурша», «Оргия мертвых на том свете» и «Луна снова светит людям».

Начинается действие. В орешнике зажигается огонек, и рассказчик читает по книге: «Давным-давно в одной стране ночью небо было как черный платок, без луны и звезд, потому что при сотворении мира не хватило ночного света. А в соседней стране по вечерам, когда садилось солнце, на дубу появлялся шар, от которого исходил приятный свет — правда, не такой яркий, как от солнца. Четыре бурша из первой страны как-то раз увидели этот шар».

Рассказчик исчезает. Бурши крадут луну, которую когда-то купил за три талера деревенский староста, потом повесил на ветке дерева, чистил, подливал в нее масло, за что и получал от своих односельчан по талеру в неделю. В то время как бурши тащат с дерева луну, беспечные крестьяне веселятся и танцуют в трактире. Их «баварский лендлер» напоминает танцы «Кармина Бурана»:



Снова задумчиво звучит голос рассказчика. На сцене «фантастическая ночь». Видно сквозь облака, как поворачивается «колесо мироздания», как поднимаются и опускаются звездные узоры. Вечное время совершает свое течение. В маленьком оркестровом «ноктюрне» с органом и ветряной машиной соло тубы имитирует рожок ночного сторожа.

Сцена освещается. По-прежнему светит луна, но уже в другой стране, у другого трактира, на другом дубу, а хитрые бурши подливают в нее масло и получают за это талеры.

Бурши жили очень долго, и каждый из них, умирая, завещал положить с ним в гроб «его четверть» луны. Вот умирает один из них. Звонит погребальный колокол. Хор тупо причитает и «философствует» над усопшим:

Здесь толпою мы стоим
И на мертвого глядим.
Он один не видит нас,
Смерть его лишила глаз.

Если жизнь тебя покинет,
Смерть настигнет в тот же час.
Изменить такой порядок
Не сумел никто до нас.

Как вино в утробы наши,
Льется вечность час за часом.
Лишь единожды умрет
Тот, кому пришел черед.

Стишки распеваются серьезнейшим образом на заунывный «погребальный» мотив и сопровождаются издевательски жалобным перезвоном колоколов:

$\frac{6}{8}$ Ruhig $\text{♩} = 72$

Ob., C. angl., Fg.
Xyl., Cel.,
Hrf., Klav.

Chor S
A
T
R

Al - le, die wir rings - um stehn,

Str., plzz.

al - le kön - nen wir ihn sehn

nur er sel - ber sieht uns nicht,

weil sein Aug' im To - de bricht.

А когда похоронили последнего, наступила такая непроглядная темень, что люди, поднимаясь навверх из могильного склепа, стучались друг о друга лбами. А на

«том свете» в темном погребе появился призрачно-зеленый лунный свет и разбудил мертвецов. Им захотелось продолжать греховную земную жизнь: пить вино, играть в кости и в карты на перевернутых гробах, ссориться и драться.

Музыка сцены на «том свете» явно пародийна: в ней перемешаны банальные шлагеры, ресторанные куплеты, популярные оперные мелодии и даже тема хора «In taberna quando sumus» из «Кармина Бурана». «Партию» гулящей девки поет тенор, инструменты оркестра, особенно ударные, создают комические эффекты и всяческий шум, пение то и дело переходит в ритмизованную речь. От шума в преисподней сотрясается земля; гремит гром, на небе — молнии. В облаках появляется Петр, богатырского вида старый пастух с рожком ночного сторожа. Звуки органа смешиваются с голосами «небесного хора» и зазываниями ветра (певцы с мегафонами или хор, записанный на магнитофонную пленку и звучащий из громкоговорителя). Петр срывает с неба большую хвостатую комету и швыряет ее в мертвецов. Гром, крики, вой сирены и наконец тишина. Петр опускается в подземное царство и застает там вполне земной уют. Он присоединяется к общему веселью. Его сажают в старое кресло к камину и угощают вином. Над ним висит как лампа многострадальная луна...

«Мне нравится здесь. — говорит Петр, — луна светит, хорошее вино... и даже хочется снять сапоги, как дома». Петр усиленно угощает вином и без того уже пьяных мертвецов. Постепенно они погружаются в воспоминания и засыпают. Петр поет мертвым «на сон грядущий» («не будет вам ни наказания, ни радости — только сон, сон, сон...»), убавляет фитиль в «лунной лампе» и исчезает с нею в темноте. Мертвецы, как зачарованные, опускаются в свои гробы. Последними — четыре бурша. Облака покрывают сцену. Петр вешает на небо светило, украденное когда-то ради корысти и забавы.

В последней сцене цитра и скрипки играют наивную песенку. Из дома выходит ребенок в ночной рубашке и замечает луну. Он бежит обратно в дом, зовет других детей и взрослых. Отовсюду собираются удивленные люди. Из-под земли доносится сонное бормотание мертвых.

Ссчиняя пьесу, Орф почти буквально следовал сюжету сказки из собрания братьев Гримм. Изменен был лишь конец сказки, где во время восстания в подземном царстве появлялась «небесная рать», побеждавшая черта. Орф решительно отказался от этой, возникшей, очевидно, много позже, чем сама сказка, «христианской» концовки, считая «историю об украденной луне» совершенно языческой по духу.

«Луна» предназначалась для театра марионеток. Она действительно напоминает кукольную комедию. Вместо индивидуальных характеров в ней действуют типы-маски: бурши, староста, трактирщик, невинное дитя, небесный сторож, мертвецы.

Петр, по вине режиссеров, в некоторых постановках превратился в плоскую христианско-рождественскую фигуру святого апостола. В связи с этим Орф писал в своем послесловии к изданию «Луны», что его Петр никак не идентичен апостолу Петру, что «тот свет» — это не ад, а небо — вовсе не христианское небо: «Петр вроде Одина (повелителя ветра и бурь в древней скандинавской мифологии.— О. Л.), но напоминает старого пастуха или ночного сторожа по внешнему виду. Его должно играть живо и с сознанием превосходства, но с юмором и не без задней мысли».

Рядом с пародийным и карикатурным в пьесе Орфа много сочных сцен «прямо из жизни», много искреннего чувства и поэзии. Это сказка без «морали», однако в ее простодушии есть и тонкая ирония. Мир убог и слеп, говорит она нам, люди не знают даже о существовании луны. Бурши раздобыли «свет», но решают его судьбу по своим убогим понятиям: если свет—ценность, он должен быть собственностью. Нужно скорее отрезать и спрятать свой кусок. Так поступают нищие духом, так уходит из жизни радость... «Тот свет»—это блаженство вечного покоя. Но людям более всего хочется не покоя, а компенсации за так и не обретенную на земле радость, им хочется пожить всласть... Но... и здесь они могут только то, что могут! Поэтому их веселье сразу же превращается в земную скверну. Вдобавок оказывается, что и земная веселая

скверна им «не положена»: ведь они — мертвецы! Смерть есть смерть, и никуда от нее не денешься. Приходится отдать игрушку-луну и погрузиться в блаженный покой.

Сочинив к своей сказке новую лирико-романтическую концовку, Орф грустно иронизирует над путаницей человеческих побуждений. Наивная радость ребенка, впервые увидевшего свет луны, и простая «колыбельная» мелодия песенки с цитрой напоминают то «разрешение» жизненных конфликтов, которое избрал Малер в финале четвертой симфонии.

«Умница»

«Луну» предполагалось ставить в один вечер с одноактной пьесой «Умница» (1941—1942). «История о короле и умной дочери крестьянина» сочинена Орфом по широко распространенному сказочному сюжету. Сказка о девушке из народа, ставшей благодаря своему уму женой короля, имеет множество версий в фольклоре разных народов.

Как и в «Луне», здесь звучит сочный народный говор, виртуозно используются языковые средства пословиц, загадок, поговорок. Речь действующих лиц разнообразно дифференцирована: от грубых прибауток и крикливо плакатного стиля балагана до поэтичной лирической музыкальности. «Умница» сродни миру иронической сказки Андерсена, где правда о жизни высказывается с той наивной мудростью, которая понятна и ребенку, но глубоко трогает людей любого возраста.

«Умница» стала одной из самых популярных за рубежом пьес для музыкального театра. Она переведена на многие языки. Ее ставили и негритянская труппа и японский театр.

Пьеса разделена на двенадцать сцен, но они образуют не прямую сюжетную цепь, а сложное переплетение событий, реакций на них и комментариев к ним. В то время как на главной сцене происходит развитие сюжета, на авансцене «контрапунктически» разыгрывается «плутовская комедия трех бродяг. Шесть сцен из двенадцати — музыкальные. Главные действующие лица — король и дочь крестьянина — имеют развитые музыкальные партии. Третья и

девятая сцены, в которых участвуют только король и дочь крестьянина,— настоящие оперные эпизоды, где музыка является основным средством образной характеристики. В других сценах роль оркестра менее самостоятельна, а пение приобретает характер вставных номеров вроде «куплетов» или «зонгов»¹. Партитура написана для большого симфонического оркестра с органом и большим количеством ударных.

Перед началом действия мы видим на занавесе изображение рыбацкой сети: этой сетью ловят рыбу на сухой земле в неблагоприятном государстве «голового» короля. Троекратно звучит барабанная дробь. Занавес поднимается. Крестьянин, заключенный в тюрьму, громко оплакивает свою несчастную судьбу. Его плуг вырыл из земли золотую ступку. Крестьянин решил отнести ее королю (ведь ступка найдена в королевской земле!). Он надеялся на щедрое вознаграждение. Дочь уговаривала его бросить эту ступку в воду или зарыть обратно в землю. «Золото— это несчастье,—говорила она.—Разве знаешь заранее, откуда оно придет? Ты отнесешь ее королю... Кто много имеет, тому всего мало. Король потребует пестик от ступки и никогда не поверит, что ты не припрятал его для себя. Он посадит тебя в тюрьму!» Как сказала умная дочь крестьянина, так и случилось. Сидит крестьянин в королевской тюрьме и причитает: «О, если б я поверил своей дочери!» Король, случайно услышав его слова, велит привести во дворец женщину, которая умеет так точно претсказывать судьбу. Начинается «история», которую на свой лад комментируют трое воров (сцена вторая), появляющихся на авансцене после каждого нового события.

Сцена третья. Король в пышной одежде сидит на кушетке. Перед ним кубки, кувшины с вином, игральные кости. Позади музыканты, одетые шутами, с невиданными фантастическими инструментами. Король пьет, рассматривает крестьянскую дочь, которая скромно стоит в стороне, пьет, снова глядит на нее. Шумный стремительный ригурнель в оркестре — «музыка королевского двора». Король говорит и запивает из кубка каждую фразу: «Пестик от ступки мы найдем вместе. Теперь это не к спеху.

¹ Der Song (немецк.) — эстрадная песенка.

Сначала ты меня позабавишь. Давай играть. Хочешь разгадывать мои загадки? Пусть поможет тебе твоя мудрость».

Король обещает отпустить девушку, если она разгадает три загадки, но грозит ей гибелью, если она их не разрешит. Музыка подчеркивает беззаботно-болтливое настроение короля и пока еще ничем не выдает присутствия таинственно молчащего существа — женщины «из другого мира». Господствует колорит холодной кукольной сказочности. Король забавляется.

Для Умницы начинается игра на острие ножа, между жизнью и смертью. Но с первых слов девушки король очарован необычными звуками ее чистого, почти детского голоса. В музыке происходит резкий поворот от нарочитой подвижности и веселости к таинственному «миру души», к загадкам куда более трудным и непонятным, чем те, которые придумывает король. Меняется интонационный строй вокальных партий, исчезают примитивные трезвучные рисунки и однотоновая речитация. Основной интонацией этой сцены становится замысловатый изгиб темы первой загадки:

27

8 va.....

Kl. Fl.
Es-Cl.
Klav.

p martell.

pp

«Гость пришел неизвестно откуда. Ни верхом, ни пешком, ни на крыльях. И только он зашел в трактир, как стены упали через окна».

Голос Умницы доносится откуда-то издалека, из сказочной страны, где сейчас витает ее ум. «Гость — это рыба, — отвечает она, — дом — рыбачья сеть. Рыбак тащит сеть, а вода выходит через дыры».

В стране древней сказочной мудрости являются Умнице разгадки всех вопросов, и в этом же туманном мире черпает она волшебные чары, которыми околдовывает короля.

Две загадки уже решены, но король хочет быть не менее жестоким, чем по крайней мере принцесса Турандот. «И на умнейшую курицу,— говорит он,— найдется когда-нибудь лиса». Третья загадка — ловушка. «Плывет жернов по воде. На нем сидят трое: слепой, увечный и голый. Слепой увидел зайца, безногий догнал его, а голый сунул в карман» (мелодия здесь особенно вычурна, цветиста и даже с «ориентальным» оттенком). Но Умница в своей тихой уверенности непоколебима: «Глухой это слышит, немой говорит об этом. Чего не может быть, того и не было. Это ложь». Ее ответы строги и скупы. Король вынужден не без удовольствия признать, что Умница разгадала все его загадки. Дальше происходит такой диалог:

Умница: После третьей загадки я свободна!

Король: Послушай! Раз уж ты такая умная, раз уж ты так мне понравилась, король сделает тебя своей женой. (Страстно) Пойди сюда! (Обращаясь к музыкантам) А ну играйте, сброд вы этакий! Вина сюда, вина!

Умница: А ты отпустишь моего отца?

Король: Я отпущу всех заключенных. Король празднует — все должны быть пьяны!!

Снова в оркестре звучит «королевский ригурнель». Король кидает музыкантам кошелек с золотом, сбрасывает плащ и начинает дикий радостный пляс. Потом останавливается перед дочерью крестьянина. Волосы на ее голове стоят дыбом, не то от радости, не то от только что пережитого страха. Король хватает ее на руки и уносит. На сцене темно.

Сцена четвертая. Входят трое бродяг. Тащат мешок с наворованным добром:

— У короля снова женщина.

— Надолго ли?

— Кто знает? Недель на пять...

— Я думаю — четыре недели.

— Нет, три — и все кончится.

— Говорят, она красива.

— Говорят? А ты видел?

— Нет! Король ведь все держит в секрете...

— Говорят, она опасно умна...

— Но зачем же королю умная женщина? Она должна быть глупой, даже глупейшей из всех...

Далее бродяги решают с помощью невинной хитрости извлечь выгоду из нового увлечения короля.

В пятой сцене король и Умница в одежде королевы сидят за игрой. Их фигуры видны зрителю через окно. Король играет страстно и необдуманно, женщина — расчетливо и спокойно. Бродяги упрощают короля решить их спор: кому принадлежит осленок, родившийся на постоялом дворе прошедшей ночью? Король прогоняет их. Владелец мула, доказывающий свое право на осленка, и трое бродяг поют жалобную песнь о попранной справедливости: «О горе, горе! Справедливость нагая стоит перед дверью. Брось ей хоть рубашку, чтобы прикрыть наготу!» Умница, улыбаясь, глядит на представление. Король тоже смеется и уже согласен выслушать «искателей правосудия». Пострадавший наивно рассказывает все как было: его ослица родила на постоялом дворе осленка. Его нашли рядом с мулом, а хозяин мула заявил, что осленок теперь принадлежит ему по общему обычаю: на чью землю упадет яблоко, тот его и берет. Вся история разыгрывается в лицах. В это время король проигрывает Умнице. «К кому ближе лежала глупая скотина, тот пусть и владеет ею», — решает он с досады. Бродяги кричат: «Да здравствует король!» и радостно пляшут.

Сцена шестая. Неправедный суд короля глубоко задел Умницу, которая сама не так давно едва не стала жертвой этого «суда». В сумерках, закутанная плащом, она пробирается на площадь, где сидит на земле парень, обиженный королем, и учит пострадавшего одной хитрости, которая поможет победить несправедливость. Короткая «пейзажная» прелюдия в оркестре дорисовывает портрет Умницы, до сих пор еще не до конца раскрывшейся зрителю. Тихий вечер и настроение ожидания. Музыка грустная и проникнутая настороженной чуткостью.

Бродяги, тем временем напившись вина из королевского погреба и повиснув один на другом, начинают свою литанию о том, как воцарилась в мире зло и несправедливость (сцена седьмая):

Когда родилась верность,

Она залезла в охотничий рог.

Охотник дунул — верность вылетела на ветер

Убита вера,

Правосудие попрано,
Милосердие лежит на соломе,
Малодушие взывает о помощи,
Благородство исчезло,
Терпение иссякло в спорах,
Истина улетела в небо,
Честь перебралась за море,
Смирение и кротость просят милостыню,
Тирания везде простерла свой скипетр,
Ненависть кипит повсюду,
Любовь поругана,
Добродетель изгнана,
С нами остались лишь предательство и злоба¹.

Пьяные бродяги проходят со своей песней мимо владельца ослицы, который тащит по земле большую рыбачью сеть. Не обращая на них внимания, он продолжает невозмутимо «рыбачить» на площади.

Король замечает хозяина ослицы за его странным занятием (восьмая сцена). Из ответов «рыбака» король понимает, что символическая «ловля рыбы на сухой земле» придумана его новой женой. Он приходит в исступление и приказывает посадить парня в тюрьму.

Сцена девятая. Полный гнева и самых фантастических домыслов, король желает немедленно расправиться с Умницей: «Так, так! — кричит он. — Играешь против меня! Беги к нему и можешь идти с этим плутом ко всем чертям...»

Король велит жене положить в сундук то, что больше всего понравилось ей во дворце, и уходить восвояси. Умница просит разрешения в последний раз приготовить обед. Эта сцена — замечательный психологический этюд: добрые чары Умницы побеждают гнев короля. Сцена «колдовства», смиряющего ярость короля, одна из тех страниц музыки Орфа, где он в своей простоте предстает перед нами в облике мудрого сказочника.

Разгневанный король сидит в тяжелом кресле у окна. «Дай мне еще раз накрыть тебе стол. Обед готов. Потом я пожелаю тебе спокойного сна и уйду», — говорит ему

¹ При всей вневременной абстрактности этой пародии, легко представить, какой смысл приобретала она в Германии начала 40-х гг.

Умница. Король не отвечает ни словом, ни взглядом. После напряженной паузы Умница берет кувшин с вином и кубок. Наливая вино, она поет: «Солнце, которое взрастило его, руки, которые несли его, ночи, что за ним ходили, пусть принесут тебе счастье». Умница сыплет в кубок снотворный мак и шепчет: «Круглый домик и тысячи зернышек в нем... Приходит незванный гость, садится за стол и закрывает глаза всякому, кто захочет его увидеть». Флейта пикколо играет тему снотворного мака:

28

(p) Fließend Bewegter (♩ = 66)

Klav.
Viol. flag.
Xyl.
a 6

BaCl. K.
Hrft.
Orgel.

Kl. Fl. Hrft.

pp Trp. m. D
solo Cello

ppp

Король пьет из кубка и засыпает. Умница гасит свечу и поет колыбельную:

Шу, шу, шу, закрываются глаза короля.
Сон пришел, охватывает тебя и держит. Сознание тебя покидает.
Король хочет сердиться, король хочет спорить,
Но сон не кончается, сон не уходит...
Он отнимает корону, мантию и скипетр
И наклоняется над спящим так тихо, так тихо...

Шу, шу, шу, глаза короля закрылись.
Император, король, крестьянин, дитя —
В стране снов, в стране грез все равно доверчивы,
Все равно послушны...

Шу, шу, шу...

29 Frei fließend

p ♩ = 66
dolciss.

S chu . schu_hu, schu_schu_hu, schu_schu_hu, schu_schu_hu, schu .

.schu_hu, schu_schu_hu, schu_schu_hu, schu_schu .

Сцена десятая. Бродяги в темноте делают добычу и пересчитывают дукаты. Мимо тащат большой сундук. Ночное шествие замыкает Умница, скрытая вуалью. Бродяги исчезают в испуге.

Сцена одиннадцатая. Из тюрьмы выводят хозяина ослицы:

- Пошел прочь. Король тебя освободил. Бери своего осленка и полный мешок денег в придачу...
- Да разве так бывает на свете?..
- Отправляйся и молчи. Кто знает, что еще может надумать король.

Последняя, двенадцатая сцена. Цветущее дерево в ярком свете дня. Под ним открытый сундук, где мирно спит король. Рядом сидит Умница в простой одежде и охраняет его сон. Король во сне улыбается. В оркестре тихо звучит та самая тема, которая появилась, когда король рассматривал впервые крестьянскую дочь, приведенную во дворец:

30

molto grazioso, cantando

$\frac{5}{4}$ $\text{♩} = 132$

pp Kl. 7

Hr. Cello
solo Cello

Hr. F.

arco

Kl. Fl. *soff.*

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 5/4. The tempo is marked 'molto grazioso, cantando' with a metronome marking of 132. The first system includes parts for Violin I (Hr. Cello), Violin II (solo Cello), Viola (Hr. F.), and Cello/Double Bass (arco). The second system continues the music, featuring a Flute I part (Kl. Fl. soff.) and a Clarinet I part (Kl. 7). The third system shows further development of the string parts and the flute.



Король просыпается, оглядывается удивленно. Умница поясняет: «Сундук ты сам подарил на прощанье и разрешил унести в нем то, что мне всего дороже».

«Ты — умная, ты — умнейшая!» — восклицает король. «Нет, не говори так! Это одно лишь притворство, — отвечает Умница, улыбаясь, — быть умным и любить не может никто на свете!»

В оркестре скромный «апофеоз», символизирующий счастливый конец сказки. На авансцену выходит крестьянин с фонарем и видит короля и свою дочь:

В конце концов она все же нашла пестик!
И вот вам история об умной женщине...

Гасит фонарь. Темно.

* * *

Король и Умница в сказке Орфа — воплощение двух разных взглядов на мир. Король — взбалмошный и вечно неправый — равнодушен к истине и справедливости. Жизнь его — цепь нелепых развлечений и случайно принятых решений, которые негде обжаловать многочисленным жертвам. В течение действия пьесы бессильное бешенство короля косвенно или прямо наталкивается на спокойствие и мудрость крестьянской девушки. Его человеческая несостоятельность, искусственность и предвзятость взглядов, механическая затверженность поступков — полнейший контраст естественному обаянию Умницы. Мы видим у Орфа неуверенного, запутавшегося, бессильного «голого короля»

из сказки Е. Шварца, блестяще осовременившего андерсеновский образ. Но в смешном карикатурном короле на этот раз спрятан человек, доступный власти чувства. Это обнаруживается в последней сцене: королевская спесь, привычка карать и властвовать побеждены здесь любовью, чувством, исходящим из самой человеческой природы.

«Хитрецы»

Баварскую комедию «Хитрецы» («Astutuli», 1945—1946) нельзя безоговорочно отнести к области музыкального театра. Между тем в ней отчетливо проявились сценические принципы театра Орфа. Весьма интересна эта пьеса и с точки зрения связей нового «эпического театра» с древними национальными традициями. «Астутули» — «грубый шванк» на баварском диалекте с чертами импровизационной комедии масок. Театр итальянских комедиантов, зародившийся на ярмарках, в трактирах, в нищете, с 1568 года стал распространяться и в Баварии. Комедия «Хитрецы» у Орфа явилась произведением местной традиции не только по языку, но и по театральной форме. Публика видит наскоро сколоченный помост и повозку бродячего театра. Актеры свободно общаются с публикой, сцена сливается со зрительным залом.

Короткий театральный экспромт предлагает вниманию зрителей сценку из жизни маленького городка в незапамятные времена. Заезжий фокусник дурачит толпу своими «чудесами», а потом хитростью и обманом присваивает одежду и деньги глупых горожан и их жадного тщеславного бургомистра. Тема комедии заимствована из древнего народного фарса, который в свое время привлекал внимание Сервантеса, Кальдерона, Андерсена.

Это единственная в творчестве Орфа пьеса без музыки или почти без музыки (в тексте есть все же несколько страниц примитивнейшей хоровой партитуры, соответствующей тому моменту действия, когда зрители в «театре чудес» от избытка чувств начинают петь и танцевать). Обычные приемы разговорного театра сочетаются здесь с ритмизованной речью, оживленной и гибкой декламацией на фоне разнообразных ударных (как частный прием этот

способ донесения текста встречается и в других пьесах Орфа). Изменчивые и подвижные ритмы управляют речью в «Астутули» в той же мере, как и мелодией в музыкальном произведении, но именно организующей ролью ритма и ограничивается в данном случае аналогия с музыкой. Она присутствует здесь как музыка речи. В полном соответствии с этим находится и применение оригинального набора инструментов: литавры, ксилофон, барабаны, тамбурин, тарелки, трещотки, кастаньеты, обыкновенные стеклянные стаканы, ветряная машина.

Предназначенная по существу для драматической сцены, пьеса не была по достоинствам оценена музыкальной критикой и по странному недоразумению объявлена неудавшейся. Критики обвиняли Орфа-композитора в принижении роли музыки и даже в разложении музыкального искусства до его примитивных элементов. Музыку искали там, где ее нет и где не стоило труда ее искать. Претензии критиков можно объяснить лишь неверными представлениями о творческой личности Орфа, который на этот раз выступил как оригинальный комедиограф и режиссер, и лишь в последнюю очередь как композитор.

«Хитрецы» — наиболее острая из сатирических пьес Орфа. Сочный, грубый, дерзкий язык, как и в более ранних пьесах, усиливает издевательский тон комедии. В ней высмеивается обывательская тупость, подверженность внушению, бессмысленным иллюзиям, «массовому гипнозу», столь памятному по событиям недавней истории Германии.

В пародийно-сатирических пьесах Орфа, написанных в период гитлеровской диктатуры и в эти же годы поставленных на сцене, не могло быть, разумеется, прямого разоблачения политики фашизма. В них использованы сюжеты «вне времени и места» и высмеивается безымянная внешненациональная «толпа», покорно безмолвствующая и механически подчиняющаяся. Ирония Орфа не кажется поначалу бичующей сатирой. Он умеет высмеять с добрым лицом. Но в его восприятии мира нам видится преемственная связь с незабвенным «Крошкой Цахесом» Э. Т. А. Гофмана и кровное родство с терпеливыми назиданиями Брехта.

Комедия «Сон в летнюю ночь» (1932—1952) предназначена для музыкального театра. Эта шекспировская фантазия на волшеббно-сказочную тему из английского фольклора приобрела немецкую окраску в переводе А. В. Шлегеля, которым воспользовался Орф. Музыка и сценический замысел в значительной мере трансформируют безобидную фантастику «комедии эльфов». Влюбленные наделяны трагически-возвышенными чувствами, а нежные эльфы становятся злыми кобольдами. Воссоздавая на сцене сказочный мир, Орф, как всегда, чрезвычайно изобретателен в применении оркестровых средств и особенно — многочисленных шумящих и звенящих ударных инструментов.

Шекспировская сказка с музыкой Орфа, к сожалению, совсем еще не известна у нас. В критической литературе есть заслуживающие внимания свидетельства о том, что Орф в этой пьесе делает новый шаг к синтезу музыкального и драматического театра. К. Х. Руппель пишет:

«Орф своим безошибочным театральным чутьем понял, что эту проблему (музыкального воплощения пьесы Шекспира. — О. Л.) вообще нельзя решить только музыкальными средствами, а нужно решать соединяя речь, сцену и музыку. Вообще его музыка никогда не служит звуковым фоном поэтической ситуации или только созданию настроения, она акцентирует мимику и жест шекспировского стиха с помощью звука и ритма... Она задумана актером, а не дирижером, стоящим далеко от сцены у пульта и руководящим оркестром... Музыка сама становится игровым... элементом представления, она всегда тесно связана с оборотами речи и манерой движения исполнителя. Это насквозь мимическая музыка. Звук становится таким совместно действующим фактором, когда солирующий контрабас иронически комментирует и перетолковывает любовные диалоги Цеттеля и Титании (контрабасист со своим инструментом располагается в лесу рядом с околдованной парой). Действие полно захватывающего комизма. Сидя на краю сцены... трубач трубит над спящей влюбленной парой ноктюрн [Notturmo amoroso]. Музыка Орфа, по своему складу простая до примитивности, обладает буквально

гипнотической силой внушения. Она воздействует на игру и речь актера закономерностью своего ритма даже там, где она молчит... Она может быть грубо характерной или, наоборот, нежной, как тончайшая паутина: это музыка, которая охватывает все нюансы поэзии от летучей игры метафор до грубых тяжеловесных шуток...»¹

Мистерии

Пасхальная мистерия «Представление о воскресении Христа» («Comœdia de Christi resurrectione», 1955)—одноактная пьеса, использующая популярную форму народного театра Средних веков. Это одно из ранних произведений Орфа, инсценируемое теперь в новой редакции. Уже перечень участников спектакля указывает на своеобразное смешение «божественного» и «земного» в этой мистерии: хор ангелов, хор скорбящих жен, «мировой глас», «глас скорби», солдаты, черт. «Оркестр» составляют три рояля, две арфы, контрабасы, ударные.

Псалмодия скорбящих жен, которой начинается пьеса, похожа на жалобные причитания. «Молчание, молчание, храните молчание!» — поет хор ангелов. У каменного склепа, где находится «гроб господень», стоят на часах шестеро солдат.

На могильной плите во тьме, никем не замеченный, сидит на корточках черт. Солдаты, стерегушие гроб, ведут не очень-то божественные разговоры о том, что холодно и что скоро лето, о том, что каждому человеку придет время когда-нибудь умереть. Солдаты засыпают. Черт поймал зеркальцем луну и произносит «именем Вельзевула» и прочих демонов заклинания на латыни и по-немецки — «чтобы Он больше не вставал из гроба».

Появляются еще шесть солдат — смена караула. Черт бросает им кошельки. Солдаты играют в карты. Черт навистывает и разговаривает по-французски о женщинах. Два солдата начинают ссору из-за денег. Остальные играют с чертом в карты. Черт кричит: «Выиграл!»

¹ К. Н. Ruppel. Carl Orff. В сборнике: «Carl Orff. Ein Bericht in Wort und Bild», Mainz, 1955, стр. 17—18.

Гром и землетрясение. Наступает темнота. Все с криками бегут прочь. Свет. Виден открытый гроб. Детские голоса: «Христос воскрес!», «Воистину воскрес!», «Аллилуйя!»

«Надувательство! Обман! Он убежал на небо к своим ангелам!» — кричит разочарованный черт. Хор поет: «Христос воскрес из мертвых, смертью смертью поправ». В дожде и злобе черт отрубает себе хвост топором.

Музыка пасхальной мистерии (два хора, обрамляющие разговорную сцену перед гробом господним) близка некоторым хоровым эпизодам кантат Орфа, особенно «Триумфу Афродиты». В общей драматургии спектакля «богослужбное» пение на греческом и латыни контрастирует чисто речевому эпизоду на баварском диалекте (сцена солдат и черта). Разноязычие не создает здесь особых трудностей для понимания. Латынь и греческий применяются не как «сюжетный» текст, а лишь как «языковая инструментовка».

На национальных истоках мистерияльной драмы основано и совсем недавнее сочинение Орфа — рождественская мистерия на баварском диалекте «Волшебное представление о рождении младенца» («Ludus de nato Infante mirificus»), впервые поставленная в 1961 году. Об этой новой диалектальной пьесе Орфа можно судить пока лишь по откликам прессы. В рецензиях отмечается успех премьеры, говорится о сходстве хоров мистерии с «Кармина Бурана» и особенно — о достоинствах поэтического текста, принадлежащего Орфу.

* * *

В творчестве современных композиторов немало случаев использования формы старинных народных представлений на библейские и евангельские сюжеты. Здесь должны быть названы произведения Артура Онеггера, и в первую очередь великолепная сценическая оратория «Жанна на костре» на текст Поля Клоделя.

Онеггер обращается к мистерияльной драме как к театру, понятному широким массам народа, и добивается соответствия музыки и театральной формы. В таких мас-

совых представлениях музыка, по его убеждению, должна стать «простой и широкомасштабной».

Тенденция к возрождению жанра мистерии связана с интересными экспериментами в области формы и в современной драматургии.

Существует и несколько более «академическая» тенденция возрождения мистерии с использованием подлинных текстов старинной драмы и воспроизведением всего архаического реквизита такого рода представлений («Рождественская мистерия» Франка Мартена).

Мистерии Орфа далеки от всего иконописного, застывшего, а тем более от какого бы то ни было официального церковного «благолепия».

Здоровое чувство юмора, по-видимому, никогда не покидает этого художника, а живость режиссерской фантазии, стремительные темпы развития в его драмах никак не совместимы с благонамеренной академической стилизацией «святой старины».

Мистерии Орфа — это маленькие «божественные комедии», веселые, но отнюдь не пародийные представления, сохраняющие верность духу старинных оригиналов и в силу этого свободные от пропагандистских тенденций как религиозного, так и атеистического характера. В них преобладает не церковное, а сказочное, легендарное. Ставшие обиденными, знакомые зрителям с детских лет фигуры религиозных легенд о Христе получают у Орфа несколько «нейтральное», но все же комедийное освещение.

«Бернауерин»

«Бернауерин» («Die Bernauerin». Ein bairisches Stück, 1944—1945) — баварская пьеса на исторический сюжет. В баварской хронике сообщается, что прекрасная Агнес, дочь Каспара Бернауера из Аугсбурга, была выдана за Альбрехта (будущего герцога Альбрехта III Мюнхенского) в 1432 году, а 12 октября 1435 года по приказу его отца — правящего герцога Эрнста — была утоплена в Дунае как колдунья.

Известна также народная баллада XVII века о Бернауерин, которая в начале XVIII столетия распространя-

лась в Германии «летучими листками». На эту же тему в XIX веке написана романтическая трагедия Фридриха Геббеля «Агнес Бернауер».

Орф создал на этот сюжет новую драму; в некоторых поэтических эпизодах ее ясно ощущается влияние образов и стихотворного ритма народной баллады. Драма Орфа ярко отражает своеобразие национальной культуры южной Германии в складе человеческих характеров, в языке, в музыке и сценических формах, близких народному театру.

Задолго до создания «Бернауерин» Орф вместе со своим другом Куртом Губером предпринял специальное изучение фольклора и баварской народной музыки. Результаты сказались во многих произведениях композитора.

Увлечение баварским фольклором под влиянием Губера и Орфа испытал также и Вернер Эгк, о чем свидетельствует его опера «Волшебная скрипка» («Zauberorgel», 1935).

Когда Орф закончил «Бернауерин», Курта Губера уже не было в живых: он расстрелян фашистами в 1943 году.

«Бернауерин» издана в 1946 году с надписью «In memoriam Kurt Huber» («Памяти Курта Губера»).

«Бернауерин» Орфа — драма-оратория. Ее широкое эпическое полотно объединяет разговорные сцены с хорами и оркестровыми эпизодами. Пьеса разделена на две крупные части. Первая, меньшая по объему, служит завязкой действия, экспозицией. Перед началом каждой из частей оркестр исполняет нарочито-бесстрастную «интроду», напоминающую декоративную цветную заставку к старинной рукописной книге. Обе части имеют одинаковую концовку: торжественно-строгий и столь же бесстрастный хорал — символ эпической объективности повествования, «удаленности» событий и человеческих фигур, волею искусства вызванных из глубины веков.

Перед началом действия ведущий читает: «Представление о Бернауерин. Часть первая. Об Альбрехте, баварском герцоге, и его любви к Агнес Бернауерин, которая действительно была дочерью хозяина купален в Аугсбурге более пятисот лет назад, в то время, когда Баварская зем-

ля, раздираемая пагубными междоусобицами, распалась на три части, а в Мюнхене правил отец Альбрехта герцог Эрнст».

Действие начинается яркой жанровой сценой: в большом бассейне пируют, играют, купаются мужчины и женщины. Галльский шпильман поет любовную песню на слова Франсуа Вийона. Пьяные гости шумят и запевают грубую и фривольную песню о женских прелестях: «Голова из Богемии, две нежные ручки из Брабанта, груди как два копыя, две белые ножки»... и т. д.

Альбрехт не отрывая глаз рассматривает Агнес в одежде служанки: «Из ствола липы,— шепчет он,— я хотел бы вырезать твой лик и тайно поставить в часовне, чтобы каждый, увидев его, познал счастье».

Альбрехт дарит Агнес свое кольцо, а ее отцу бросает кошелек с золотом и уходит. Старый Каспар жадно пересчитывает деньги: «Золотой фазан, Агнес! Посмотри, такой не каждый день залетает в дом...»

Характер контрастов в описанной сцене — лирическая песня шпильмана и циничный хор гостей — напоминает «Кармина Бурана», где пьяная оргия «In taberna» соседствует с лирической поэзией «Cour d'amours»..

Во второй сцене (без музыки) друзья уговаривают Альбрехта оставить нелепую затею жениться на «банной девке», но Альбрехт тверд в своем намерении.

Третья сцена — трактир в Мюнхене. Горожане молчаливы и неподвижны за своим «вечерним пивом». Хор за сценой поет песню без слов. Она бездумна и бесстрастна, нетороплива и кажется бесконечной. Спесивые мюнхенцы, не скупясь на сильные выражения, обсуждают поступок Альбрехта, взявшего к себе в замок простую девушку.

Хор продолжает свою примиряющую успокаивающую песнь. В темноте проходят двое с фонарем (сцена четвертая). У ниши с каменной мадонной продолжается разговор о женитьбе молодого герцога.

В пятой сцене раскрывается лирическая тема пьесы. Агнес и Альбрехт показаны «крупным планом». Это люди высокого душевного строя. Их не коснулись зло и пошлость жизни. Альбрехт очарован чистотой и нежностью возлюбленной. Средневековый рыцарь в своих монологах

неожиданно предстает как поэт, упоенный красотой мира, восторженно-нежный в любви: «Слышишь, птицы в кустах поют и щебечут... и цветы вокруг смотрят на тебя тысячами глаз: водосборы, пахучая лаванда, тмин, шалфей, фиалки, чабрец, гвоздика, мята и сладкий клевер... Пронесются мимо бабочки, как молнии голубые и огненно-красные... И у ног твоих пробегают маленькие ящерицы, зеленые и серые, как эти камни». Музыка за сценой рисовывает картину. Тихое ление доносится издалека, и кажется, что это голос Альбрехта, томительно и нежно поющего о любви:

81

sempre molto rubato con passione, ma pp

Tenor solo (im Orch.)

pp 3 3 3 3 3 3

Ah - Ah - Ah - Ah -

Viol., V.le soli m. D

Fl. Celli

pp *dolciss. espr.*

C. B. soli m. D

Viol. Baß. Clar.

Harfe

ppp

Альбрехт продолжает:

Я вскочу на коня, вороного в серебряной сбруе...
 И тебя возьму с собой...
 С вершины холма нам откроется город в вечернем свете
 И быстрый зеленый Изар, рассеченный на тысячи рукавов.
 Пронесются мимо мосты и тропинки, и берега, окаймленные ивами.
 Низко склоняются их сережки над рвами и насыпями,
 Над крепостными стенами красного кирпича с сотнями бойниц...
 А за ними поднимаются бесчисленные острроверхие крыши,
 Зубчатые стены...
 Мюнхен! Мой город!
 И вот начинает петь большой колокол
 На высокой двуглавой башне Петра:
 «Кум-кум, кум-кум!»

За ним другие поют и раскачиваются:

«Вилькуммен — вилькуммен!»

А маленькие, самые маленькие, они уже все знают

И поют: «Дукесса, дукесса, дукесса!»

Мы скачем через деревянный мост,
Брусья гремят, и под ними шумит вода:

«Дукесса, дукесса!»

Что это трубят там, в городе?

О чем грохочут тромбоны и трубы?

О чем поют колокола и флейты?

«Дукесса, дукесса, дукесса!»¹

Праздничный звон колоколов и экстатические юбилейные хора усиливают пафос монолога. Потом звуки «апофеоза» стихают и воцаряется холод торжественного органного хора.

Во второй части драмы сгущаются трагические тона. Появляются новые персонажи: монах, канцлер герцога, судья, сыщик, ведьмы (говорящий хор).

В первой сцене краткое оркестровое вступление рисует грустный пейзаж поздней осени. Горожане беседуют, обсуждают слова старого герцога, узнавшего о женитьбе сына: «Не искоренить этого позора! Дети банной девки будут на моем троне... я краснею перед моими рыцарями и всем белым светом». В оркестре протяжные зовы и призрачные звоны далеких колоколов.

Сцена вторая. Альбрехт уходит в поход. Агнес вспоминает его рассказ о «колесе Фортуны» и думает о своей шаткой и неверной судьбе. Беспokoйный говор колоколов то напоминает светлый весенний звон, который воспел Альбрехт в своей восторженной любовной поэме, то звучит как жалобное причитание. Ощущается приближение страшных событий.

Сцена третья. Ночь. Канцелярия герцога в Мюнхене. На стене каменный герб. Канцлер склонился над пергаментом. Это смертный приговор Агнес, подписанный герцогом.

Сцена четвертая. Под мрачными сводами храма при свете факелов монах, окруженный толпой, требует немедленной расправы над «ведьмой»:

¹ «Chum, chum» — «Войди, войди»

«Willkommen, willkommen» — «Добро пожаловать»

«Duchessa» — «герцогиня».

Петух пропел!.. Проснитесь!..
 Уже скачут к нам четыре страшных всадника:
 Чума, Война, Голод и... Смерть...
 Они уже близко. Господь во гневе за наши грехи...
 «Kyrieleis», «Kyrieleis»
 Кричите «Kyrieleis»!¹

Мы предали бога!
 Ведьма среди нас... Ведьма на свободе!
 Спасайте Альбрехта!
 Альбрехт поддался дьяволу,
 Слепившему его личной красоты.
 Ведьма околдовала его!

Толпа, разгоряченная воплями монаха, кричит: «Долой ведьму!» Сторонники Альбрехта бросаются на монаха. Он исчезает в толпе. Издалека раздается его клич: «Garrit gallus!» («Петух пропел!»). Крики «ловите ведьму» и «бейте монаха» сливаются. Стонут и жалуются колокола.

Сцена пятая. Агнес одна в темном замке. Ночь, горит свеча. Короткие фразы песни, которую она напевает, прерываются ее испуганным шепотом: «В городе говорят, будто я ведьма!.. Матерь небесная, помоги мне, спаси от беды!»

«Моя любовь — моя беда, но если я потеряю любовь, останется мне только смерть», — тихо поет Агнес:

18 32

ca. 56
più lento *sempre flessibile*

Agnes

„Hab ich Lieb so hab ich

Bad' Nag

p Harfe *f* *Trp. m. D*

pp *pp*

¹ «Kyrieleis», то есть «Kyrie eleison» (латинск.) — «господи, помилуй».

tempo I

Not,

Xyl.

Collr.

ppp

Hrb.

rit. c. p

a tempo, ma più lento *come prima* *più largo* *tempo I*

Meld ich Lieb, so bin ich tot."

Fl.

Pos.

pp dolciss

Trp.

Bass.-Cl.

C.B.

pp

Kfg.

ppp

Напряженно звучит тишина. В голосе Агнес слезы. Нервные ритмы рисуют страшное ожидание. Звуки мерцают, как свеча в дрожащих руках, прерываются и возникают вновь, как неровное биение сердца (пиццикато извлекается из струн альта плектром; далее эта же фигура отрывисто звучит у ксилофона):

33

ca. 96

V-le solo m. Plect.

Ob.

pp

Fag.

Hrb.

f

Распахивается дверь. Стража, судья, сыщик и монах появляются на пороге.

— Это ты — Бернауерин?

Судья разворачивает пергамент:

Именем герцога Агнес Бернауерин обвиняется в преступлении против бога: потаскуха и ведьма околдовала Альбрехта...

Агнес вырывает лист из рук судьи:

Я — Бернауерин! Агнес Бернауерин!..

У герцога Мюнхенского только один сын, и я — его законная жена.

Я не таюсь ни от кого, я не боюсь дневного света.

Но герцог выбрал час, когда некому меня защитить.

Он подкрался ночью, подослал разбойников...

Пусть будет ему стыдно!

Не взглянув разрывает приказ и бросает его на пол.
Судье:

Ну, что ты уставился на меня?

Делай что тебе поручено... да простит тебя бог...

Монах кричит:

Хватайте ведьму! Тащите ее на мост!

Агнес падает на колени:

Матерь небесная милосердная, прими меня к себе, дай силы стерпеть! (Обращаясь к стоящим.) Герцог может придать смерти мое тело, но остальное не в его власти... Не прикасайтесь ко мне! Показывайте дорогу!

Агнес выходит первая. За ней остальные. Темно.

Сцена шестая. На авансцене появляются ведьмы. Они с кровожадной радостью описывают смерть Агнес в волнах Дуная, изрыгая «всяческую скверну». Колдовская динамика, необычно подвижная шкала голосов от зловещего шепота до истерического вопля (пять мужских голосов, из них один фальцет), «заклинательный» характер этой сцены сильно воздействуют даже на самое трезвое воображение. «Хормейстер ведьм» должен был бы искать образец для постановки такой сцены не только в «Макбете» Шекспира, где ведьмы «заклинают» мужскими голосами, но и в шаманских камланиях, в экстатических радениях пляшущих прорицателей и колдунов¹.

¹ Подобная сцена есть в драме Д. Мийо «Хозфоры» (трагедия Эсхила в переводе Клоделя).

Сцена начинается отдаленным рокотом и звоном (трещотки и тарелки). Рокотание и всплески, глухие раскаты тамтама, светлые брызги рояля и штайншпиля¹, бульканье бас-ксилофона и т. п. не прекращаются на протяжении всего эпизода. Из струн открытого рояля фетровыми колотушками извлекается глухая длительная трель. Сорок семь страниц необычной партитуры пролетают как вихрь. Страшные призраки лезут из глубины просцениума. Шепот и выкрики проносятся как порывы ветра, нарастают и угасают. Из хора вырывается жалобный писк фальцета: «Рыбы в воде закрыли ее глаза!» Вопли все громче. И вдруг с диким хохотом ведьмы исчезают. По внешнему виду партитуры трудно представить себе действительное звучание этой сцены. Приведем характерный отрывок:

34

Fl.

Kl.

Fag.

Pk.

Beck.

1 Klav.

2 Klav.

pp

1/8

Fl.

Kl.

Fag.

Pk.

Beck.

1 Klav.

2 Klav.

pp

1/8

Le - ber.süch.tin.ge Mor de riu, Na - sen.stin.keu.de.

¹ Steinspiel (немцк.) — ударный инструмент: набор каменных плит, по которым ударяют деревянными палочками.

The musical score is divided into two systems. The first system contains vocal lines for Ohrenlose and Pfaffenquaterlin. Ohrenlose's part features triplet rhythms. Pfaffenquaterlin's part is marked with a forte *f* dynamic and accents. The piano accompaniment consists of two staves with rhythmic patterns. The second system continues the vocal parts and piano accompaniment. At the bottom of the score, there are several staves filled with wavy lines, representing the sound of bells.

Седьмая картина второй части — последняя. В сумраке раскинулось чистое поле. Тяжелым шагом бредут толпы народа. Как будто из-под земли, звонит погребальный колокол. Хор за сценой. «Кого оплакивают колокола?» — «Невинную убили... Бернауерин!» Крово-красное небо белеет, гаснет, становится темно, как при солнечном затмении. В голубом сиянии видна черная фигура Альбрехта с обнаженным мечом. Его окружает войско. «Где Бернауерин? Где Бернауерин?» — кричит он, а хор отвечает чуть слышно: «Утоплена, утоплена в водах Дуная...»

Пять раз повторяет Альбрехт свой вопрос, не в силах поверить случившемуся. Хор рассказывает ему «балладу» о смерти Бернауерин, неторопливо, строфа за строфой, а он, как бы не понимая страшного смысла рассказа, шепотом повторяет слова хора:

Хор: Всадники ночью, ночью пришли,
Бернау(е)рин схватили, на мост повели
И бросили прямо в воду. Да, в воду.

Альбрехт: Всадники ночью, ночью пришли,
Бернау[е]рин схватили, на мост повели,
Откуда они явились?

Хор: Всадники ночью, ночью пришли,
Из Минки¹ явились они.
Из Минки явились они. Да, они.

Альбрехт: Всадники ночью, ночью пришли,
Из Минки явились они?
Кто мог их ночью послать,
Кто мог их ночью послать? Да, послать.

Хор: В Минке на троне герцог сидит,
В Минке на троне герцог сидит, —
Всадников герцог послал.
Он сам их ночью послал. Да, послал.

Альбрехт: В Минке на троне герцог сидит...
Но как же зовут его?
Но как же его зовут? Да, зовут.

Хор: Герцог Эрнст — так звался тот герцог всегда.
Герцог Эрнст — так звался тот герцог всегда.
Всадников герцог послал.
Он сам их ночью послал. Да, послал.

Альбрехт: «О, это тот, кто звался моим отцом! Нет у меня отца!
Я должен зажечь погребальный факел!.. Я сожгу его замок и вместе
с ним весь город! Я найду человека, виновного во всем... и задам
ему один лишь вопрос: где Бернауерин? И это будет как звуки
трубы в судный день: где Бернауерин?»

Внезапный топот коня прерывает его. Всадник из Мюнхена извещает о смерти старого герцога. Альбрехт продолжает в отчаянии повторять имя возлюбленной. Высоко в небе видится ему освещенная лунным серпом Агнесгерцогиня в короне и белом одеянии. Видение в облаках гаснет.

Композиционный замысел этой сцены, речевой стиль и даже ритм стиха возникли под непосредственным впе-

¹ Minka — старинное название Мюнхена.

чатлением от народной баллады о Бернауерин. Это станет очевидным, если сравнить текст Орфа с народным. Ритмическое богатство подвижного и гибкого народного стиха вдохновило композитора на создание замечательной музыкальной темы, как нельзя более соответствующей трагическому характеру повествования:



Подлинная мелодия народной баллады имеет совсем иной облик: она «безразлична» к трагическому смыслу текста, что вообще характерно для эпических «былинных» напевов, остающихся неизменными на всем протяжении повествования и повторяющихся столько раз, сколько требует текст:

38

Es stun.de kaum an den drit. ten Tag, dem Her zog, dem kam ei.ne
 trau.ri.ge Klag:d'Ber nau.er ist er. trun.ken, ja' trun.ken.

Приводим здесь полный текст народной баллады о Бернауерин, чтобы сравнить его с текстом Орфа и таким образом наглядно представить трансформацию исходного образа:

Три всадника скачут, три всадника мчатся
Из Мюнхена. Всадники в дом стучатся.
«Ты здесь, ты здесь, Бернауерин?»

Бернауерин, скорее выйди к нам!
Здесь ждет тебя герцог сам,
Сам со своею свитой. Со свитой».

Бернауерин быстро, как только успела,
Белее снега рубаху надела,
Чтоб герцога встретить. Да, встретить.

И только вышла она за дверь,
Три всадника встали перед ней:
«Теперь выбирай поскорее. Поскорее:

Согласна ты герцога потерять
Или жизнь свою молодую отдать
Дунайским глубоким водам?»

«Если герцога мне суждено потерять,
То и жизнь свою я готова отдать
Дунайским глубоким водам. Да, водам.

Герцог — мой, а я — его.
Мы любим друг друга оба
И будем верны до гроба. До гроба».

Когда повели ее на мост,
Палач ей последний задал вопрос.
Задал вопрос последний. Последний.

«Что хочешь, моею женою стать
Или гордое тело свое отдать
Дунайским глубоким водам?»

«Женой палача мне стать не дано.
Пусть тело мое идет на дно,
Глубокое дно Дуная. Дуная».

Едва три дня и три ночи прошли,
До герцога скорбные вести дошли:
«Ее утопили в Дунае!»

«Эй, рыбаки, собирайтесь сюда!
Закиньте скорее свои невода,
До Черного моря ищите. Ищите!»

В рыбацких сетях ее принесли.
У самого Черного моря нашли.
У самого моря.

И герцог стал ее труп обнимать
И слезы над ней без конца проливать.
Так горько, так горько он плакал... Да, плакал.

И тотчас войско велел собрать,
Чтоб новую войну начать,
Отцу отомстить за обиду.

«Он был мне отцом и предал меня.
Как вора, его повешу я.
Мне это не будет позором».

Едва три дня и три ночи прошли,
Герцогу новую весть принесли:
Отец его умер. Да, умер.

«Кто хочет со мною отца хоронить,
Краснее крови должен носить
Одежду. Краснее крови.

Кто будет любовь мою хоронить,
В черной одежде должен ходить,
В черной одежде. Черной.

И будем служить мы тысячу дней
Вечную мессу в память о ней
И ей молиться вечно. Да, вечно».

Очевидно, что Орф драматизирует «сказ» диалогической формой, придает образам баллады сценическую подвижность, вводит экспрессивные детали и сильнейшим образом обостряет воздействие текста варьированием оркестрового сопровождения. Он усиливает и развивает своеобразную поэтику баллады, использует оригинальный синтаксический склад стиха, систему реприз внутри строфы. В его руках эпическая ретардация превращается в свою противоположность — в экспрессивное драматизирующее средство: гиперболизируя постепенность развертывания сюжета и предельно насыщая текст повторами, он добивается не успокоения, а наоборот — величайшей взволнованности, растерянности и безысходности в настроении этой сцены. Между тем Орф отказывается точно следовать сюжетной нити баллады и не ставит себе задачу сохранить все богатство ее содержания, так как его текст в данном случае не является вставным номером, не нарушает драматургической цельности действия и не имеет самостоятельного смысла без музыки и вне общего контекста.

Орф рассчитывал сделать свое «синтетическое произведение» представлением для всех. Драматургия и музыка «Бернауерин» просты и доходчивы и совершенно избавлены от давления некоторых оперных условностей, подчас затрудняющих восприятие оперы в массовой аудитории.

В «Бернауерин» преобладают музыкальные принципы композиции, несмотря на то, что действующие лица не имеют здесь вокальных партий. Подавляющее большинство сцен идет «на музыке» или с участием музыки. Из двенадцати глав повествования только три задуманы как чисто разговорные. Развитие сюжета, раскрытие характеров, душевных движений героев в большинстве произведений Орфа происходит не в музыке, а лишь с помощью музыки. Композитор не пользуется средствами оперного симфонизма. Его принцип противоположен всему складу оперы XIX века, особенно — позднеромантической оперы. Но в «Бернауерин» роль музыки так велика, что это уже не «драма с музыкой», а драма, как бы включенная в громадное оркестрово-хоровое полотно оратории. Комментирующие действие хоры чередуются с драматическими монологами, как в античной трагедии. Важная особенность этой формы — ее статика. Действие в буквальном смысле слова имеет место лишь один раз, когда по приказу герцога Бернауерин уводят на казнь. Действие происходит главным образом где-то между картинами, то есть логически домысливается зрителем. Сами же картины свидетельствуют о происшедшем, являются его результатом или исходной точкой. Соответственно этому в музыке вместо симфонического развития происходит сопоставление или повторение эпизодов.

Но «Бернауерин» в то же время составляет в этом отношении и некоторое исключение в театральном творчестве Орфа. Средством симфонизации является «музыка колоколов», создающая богатую шкалу настроений в разных сценах драмы и связывающая воедино весь звуковой материал пьесы. Колокольный звон впервые слышен в пятой сцене первой части (любовный монолог Альбрехта). В сцене прощания Альбрехта и Агнес (вторая сцена второй

части) в голосах колоколов появляются скорбные интонации, которые все усиливаются в дальнейшем и приводят к погребальному звону последней сцены. Интересно отметить, что бесстрастная интрада, открывающая обе части драмы, и степенный, важный хорал, неизменно завершающий каждую из двух частей, оказываются стилистически родственными колокольному звону и естественно включаются в «симфонию колоколов». Проследим развитие «колокольной темы» на примерах:

«Интрада»:

37 $\frac{2}{2}$ $\text{♩} = 70$

Fl. Viol.

Ob. Trp.

Hrn.

Fag. C. B.

«Мюнхенские колокола» (после монолога Альбрехта в пятой сцене):

38 $\text{♩} = 152$

E.-Cl.

Ob. Trp.

2 Klav.

Hrn.

martelliz.

un poco string.

5

rit.

con larghezza

Fl. Cl.

2 Klav. Ob

Beck.

Ph. Fg. Tb.

Kfg B.pizz.

3 a tempo

Печальные, скорбящие, причитающие колокола (первая, вторая сцены второй части, четвертая сцена второй части):

39a

♩ = 60-68

Fl.

2 Trp. D

Cl. Röhrenglocke

Cl. Hrn. Cel. *dolciss.*

Harfe *pp*

E.H. *espr.*

Pos.

Beck. Gl.

B.pizz.

396

Tranquillo

♩ = 44

Kl. Fl.

Viol. flag.

Gr. Fl.

pp PPF Metalloph.

Horn

Pod.

Orgel.

Ba. Mf. Klav.

39# a tempo tranquillo dolce
 J: c. 60-64

p

piagendo

pp

rit. pochiss.

«Погребальный звон» (начало последней сцены):

40

2/4 J: 52

Tam-tam

Gr. Tr.

2 Klav. m. D.

leggiero

J: 56

Klav. & Xyl.

Röhrglocke *pp*

Metalloph.

Hrn. ged.

Заключительный хорал:

41

Tranquillo

d. 52-54

3 гг. Tam-tam

ppp tutti

rit. a tempo

δδ

Партитура «Бернауерин» выписана крупным штрихом, без особенных изысканностей. Ей свойственна сильная и цельная оркестровая красочность. Вокальные средства применяются очень экономно. Хор играет большую роль в музыке драмы (соответственно на первый план — наряду с главными действующими лицами — выступает народ, свидетель всех событий, их участник, их жертва). Это еще более сближает пьесу с жанром большой оратории: на прочную эпическую основу накладывается более субъективная нить трагедийного сюжета — любви Альбрехта и Агнес. Подобную сценическую форму нельзя считать совершенно новой. Родственные ей черты легко обнаружить и в забытых уже театральных жанрах, и в творчестве современных композиторов.

Драма «Бернауерин», написанная на старобаварском языке, — блестящее литературное произведение. Роль слова

здесь особенно значительна. Речь (кроме своей обычной функции в драме) используется как активный музыкально-звуковой элемент, динамизирующий драматические ситуации (например, в сцене ведьм или при появлении гонца из Мюнхена с известием о смерти герцога).

Музыкальные сказки «Луна» и «Умница» дают представление о мастерстве Орфа-драматурга. В «Бернауерин» мы еще раз убеждаемся в драматургическом даровании Орфа, которое не может расцениваться ниже его композиторского дара. Драма «Бернауерин» — самое сильное по своему непосредственному воздействию произведение этого автора. Музыка «Бернауерин» уступает «Кармина Бурана», признанной вершине «чисто музыкального» у Орфа, в мелодическом разнообразии, но сохраняет не меньшую силу выразительности. Здесь, как и в «Кармина Бурана», поражает редкостный дар Орфа «слышать эпоху». Это не «видение истории» специалистом. Исторические концепции Орфа, по существу, оказываются в каждом отдельном случае реакцией на современную жизнь. В «Бернауерин» параллель с современностью ощущается не столько в содержании, сколько в самом духе драмы. Творчество Орфа, художника эпического по преимуществу, не имеет субъективно-трагической окраски, но объективный трагизм человеческих судеб в «Бернауерин» не случайно так чутко воспринимается людьми, пережившими последнюю войну и не забывшими недавнего прошлого.

Две эпохи сближаются современным художником-гуманистом: отдаленная многими веками, полузабытая — и совсем близкая действительность, до которой рукой подать. Глухое средневековье, когда в Европе свирепствовал церковный суд монахов-инквизиторов и чудовищными кострами кончались громкие «процессы ведьм», неизбежно ассоциируется с фактами новейшей истории. Картины средневекового варварства, насилие над личностью, неравный поединок беззащитного человека с миром зла, идея справедливого возмездия и торжества правды — все это и сегодня остается актуальным.

В повествовании «Бернауерин» ощущается невидимая личность рассказчика, который словно бы говорит перед последней «апокалиптической» картиной пьесы. «Рассказ мой спешит к концу, как все вокруг. Все в страхе мчится на-

встречу концу, под знаком конца стоит мир, по крайней мере для нас, немцев, ибо наша тысячелетняя история дошла до абсурда, показала себя несостоятельной; давно уже шла она ложным путем и вот сорвалась в ничто, в беспримерную катастрофу, в кромешную тьму, где пляшут языки адского пламени... Весь сжавшись в ожидании неизбежной развязки, дальше которой не может помыслить человек, сижу я [...] стараясь не видеть нашего так ужасно разрушенного Мюнхена, поваленных статуй, фасадов с пустыми глазницами...» Эти слова принадлежат старику Цейтблomu (биограф композитора Адриана Леверкюна из «Доктора Фаустуса» Т. Манна) и написаны, когда Германия переживала не только крушение военной машины, но и последний акт своей национальной трагедии. В это же время создавалась «Бернауерин». Орф, как подлинный гуманист, еще и еще раз обращается в те годы к народной поэзии, музыке, театру с непоколебимой мерой в вечно живую мудрость и чистоту этих источников художественного творчества.

Античные трагедии

Античная трагедия — это искусство общечеловеческого звучания, давно уже вставшее над временем, его породившим. Вулканические страсти, могучие и цельные характеры, драматургия, подразумевавшая ярко экспрессивную актерскую игру, гипнотически подчинявшую волю зрителей в греческом театре, неизменно привлекают внимание художников, особенно в периоды крупных социальных потрясений. Чары этого искусства не потеряли силы и в XX веке. В наше время к древней трагедии обращались многие музыканты и драматурги. Античные сюжеты использовал в своих драмах Вальтер Газенклевер, «Электру» создали Рихард Штраус и Гуго фон Гофмансталь, Э. Кшенек написал «Жизнь Ореста», «Антигона» Софокла интерпретирована А. Онеггером, Ж. Ануйлем, К. Орфом. Дж. Энеску написал оперу «Эдип», К. Орф — музыкаль-

ную драму того же названия, Стравинский и Кокто — оперу-ораторию. Д. Мийо в сотрудничестве с П. Клоделем положил на музыку всю «Орестею».

Некоторые из названных здесь художников (Ануиль, Газенклевер, Кшенек) сознательно ставили перед собой задачу «осовременивания» мифа и свободно изменяли древние тексты. Другие (именно к ним относится Орф) осовременивали известные сюжеты лишь средствами самой музыки, оставляя неприкосновенной драматургическую ткань литературного источника. В произведениях Ануиля, Кшенека, Газенклевера первоначальные концепции заменены сегодняшними, образы перенесены на идейную почву XX века и включены в новую систему социально-исторической действительности, тогда как Орф, обратившийся к текстам Софокла, ищет созвучного современности в самой древней проблематике этих произведений, которые он считает общечеловеческими и данными «на все времена». Орф и Гельдерлин акцентируют мотив рока, тяготеющего над человеком и делающего его игрушкой судьбы, но в то же время и не менее существенный мотив восстания против власти правителя-тирана, преступившего волю богов.

Античная трагедия — наиболее древняя предшественница современной музыкальной драмы — генетически исходит из культового действия в честь Диониса, дионисиевой «хоровой оратории». Драма и оратория, сценическое действие и сценическая статика — издавна взаимопроникающие явления. В классической трагедии драматический диалог и хоровое пение образуют естественную последовательность, и если игра двух-трех актеров на сцене связана с событиями конкретного сюжета, то хоры в своих жалобах, благодарственных гимнах и похоронных причитаниях сохраняли следы культовой драмы.

Греческий трагик Софокл — одна из крупнейших фигур античного искусства, видный политический деятель Афин эпохи Перикла, автор более чем ста трагедий, множества эпиграмм, теоретического трактата о роли хора в драме, реформатор греческого театра. Он обладал большим музыкальным дарованием и сочинял лирическую музыку для своих драм. Она не сохранилась. Судить о ней можно лишь по описаниям и косвенным отзывам. Да и сама му-

зыкальная форма классической трагедии как целое не существует теперь в музыкальном театре.

Искусство в своем развитии, в стремлении к новым берегам нередко теряет некоторые из прежде завоеванных позиций; тогда новаторством становится и восстановление в правах — конечно, уже в преображенном виде — забытых явлений искусства. Орф пытается воссоздать достоверную форму классической трагедии в условиях современной сцены средствами современного музыкального языка и инструментария нашего времени.

«Я видел с самого начала мою задачу в том, — писал по этому поводу Орф, — чтобы, ничего не прибавляя к произведению Софокла, только интерпретировать его сегодняшними средствами... «Антигона» не является обычным репертуарным произведением для оперного театра. Это торжественное представление, своего рода культовая драма... Речь идет здесь не о моем сочинении, а о трагедии Софокла, за которой стоит целый мир!»

Композитор не стремится подчинить воссоздаваемый им жанр ни требованиям оперы, ни требованиям современного драматического спектакля. В то же время «Эдип» и «Антигона» Орфа, несмотря на свою жанровую исключительность, не могут рассматриваться как произведения, абсолютно изолированные от всей музыкальной литературы современности. В них можно обнаружить связи с операми и ораториями на античные сюжеты у Стравинского, Мийо, Онеггера и других композиторов. Стилистически «Антигона» и «Царь Эдип» Орфа стоят ближе всего к его же кантате «Триумф Афродиты», которая закончена была после «Антигоны».

Античная драма у Орфа сохраняет свое глубокое трагедийное обобщение: художник не мельчит, не снижает строгий пафос древних, не «осовременивает» и не переосмысливает его иронически, и это вполне соответствует потребности современного искусства в истинно трагедийном, возвышенно трагедийном. Девизом Орфа становится: минимум разнообразия, максимальная концентрация одного настроения, минимум характерных деталей, предельная чистота стиля, строгий отбор музыкальных и живописно-декоративных средств.

Орф отнесся с величайшей бережностью к текстам тра-

гедий, не подвергая их опасности соприкосновения с пером и ножницами либреттиста. Использованный Орфом перевод Фридриха Гёльдерлина, немецкого классика, современника Шиллера и Гёте, — это творческий труд, вдохновленный глубоким личным переживанием. Гёльдерлин подошел к Софоклу как к вновь открытым «священным текстам». Его захватил экстатический дух драмы, ее «близость к богам», торжественность, удаленность от всего будничного. К тому же Гёльдерлин оказался единственным из немецких поэтов, добившимся органического «сплавления» античных метров с немецкими синтаксическими структурами.

Орф не дает своим произведениям привычной жанровой классификации. Он именует их «трагедиями Софокла по Фридриху Гёльдерлину» («ein Trauerspiel des Sophokles von Friedrich Hölderlin»).

* * *

«Антигона» («Antigona», 1948) — драматическая легенда о судьбе детей несчастного царя Эдипа. Дочь его Антигона тайно хоронит тело брата Полиника, погибшего в войне против родного города Фив. Она преступает указ царя Креона оставить труп изменника на съедение хищным птицам. Приговоренную к смерти Антигону заточают живую в могильный склеп. Однако прорицания Тиресия поколебали уверенность Креона в справедливости приговора. Он приказывает похоронить Полиника по обычаю и освободить Антигону, но поздно: она покончила с собой, за нею Гемон, ее жених и сын Креона, а следом и Эвридика, мать Гемона. Таков известный сюжет, которому следуют Гёльдерлин и Орф. В центре внимания композитора, раскрывающего средствами музыки и театра содержание текста Гёльдерлина, оказывается несправедливый приговор царя-тирана, обрекающего на смерть юных, героически-самоотверженных во имя узкой догмы, оберегаемой с бесчеловечным фанатизмом. Орф с неменьшей силой подчеркивает также идею возмездия. Столь же ярко, как подвиг Антигоны, он показывает тяжелое потрясение со-

вести Креона, его внезапное прозрение, раскаяние, попытку найти выход, новое решение — и следом за тем полную духовную катастрофу. Чистая смерть «детей», их убежденное самоотречение во имя справедливости осознается здесь как единственное оружие против насилия полновластного «зрелого мужа».

Драму исполняют певцы-солисты, хор и оригинальный по составу оркестр: шесть роялей, четыре арфы, девять контрабасов, 6 флейт, 6 гобоев, 6 труб и разнообразнейшие ударные.

Центр музыкальной композиции — прощание Антигоны с жизнью — предсмертная песнь и «шествие» к гробнице: в середине третьего акта литавры, барабан, тарелки и рояли начинают выстукивать бесконечное «каменное» остинато — Антигона «богами смерти ведома к берегу Ахерона». Характерный ритм этого шествия появляется всюду, где ситуации драмы предвещают трагическую гибель Антигоны. Шествие начинается в полной тишине. Мелодия, скованная «каменным» ритмом повторяющихся аккордов, разворачивается медленно и заставляет вспомнить колдовские чары равелевского «Болеро», его «танцевальность», напряженное, монотонное развитие мелодии и ее особую ладовую окраску:

42 *Con gran solennità*
($\frac{2}{4}$ ca 40) in dolce estasi

Antigonaau

Doch komm'ich an, so

Klav. Baß

Klav. Sb.

nähr ich das mit Hof_nun_gengar sehr, daB

8b.....

lieb ich kommenwerde für den Va . ter, auch dir

8b.....

con calore crescente

lieb, mei.ne Mut . ter! lieb auch dir, du

8b.....

brü der . li . ches Haupt

8b.....

В драме много прекрасных музыкальных эпизодов: ариозо Антигоны в начале первого акта, родственное таким ариозо И. С. Баха, как «Ах, Голгофа» («Ach, Golgatha») или «О бичевание» («O, Geipelung») из «Страстей по Матфею», хоры фиванских старцев, щедро-живописные или, наоборот, аскетически суровые, сцена прорицания Тиресия — уничтожающая обвинительная речь против Креона, картина бедствий страны с предсмертными воплями и криками хищных птиц. Но ни один из этих эпизодов по силе воздействия не может сравниться с «шестьем ко гробу».

«Царь Эдип» («Oedipus der Tyrann», 1959) по стилю глубоко связан с «Антигоной». Естественно было бы рассматривать эти драмы как части более крупного целого — театральной дуологии, в которой действуют одни и те же герои (события «Эдипа» хронологически предшествуют «Антигоне» и обуславливают развитие действия в ней). Сюжет «Эдипа»¹ вдохновил композитора на создание музыкальных образов большой трагедийной силы.

Музыка «Эдипа» ни в коей мере не является повторением «Антигоны». Последняя предельно концентрирует трагическую экспрессию. Тем самым создается некоторая одноплановость в решении образов. «Свет» исходит лишь от широких мелодических распевов в партии Гемона. Сюжет «Эдипа» не менее трагичен, но музыка этой драмы светлее, мелодичнее, ей свойствен лиризм, а не только суровая и жесткая трагедийность. В этом убеждают лириче-

¹ Боги поражают город Фивы смертельным мором. Эдип, правитель Фив, узнает, что во всем виновен неизвестный убийца прежнего царя Лая. В рассказах действующих лиц раскрывается тайна рождения Эдипа: он сын царя Лая, который приказал когда-то умертвить своего сына, так как прорицатель предсказал Лаю смерть от его руки. Но случайно Эдип остался жить. Однажды в столкновении на проезжей дороге он убил старика, не зная, что это его отец. Вскоре после того как он спас Фивы от Сфинкса, разгадав его загадки, Эдип был избран правителем Фив, и мать его, царица Иокаста, стала женой своего сына, а дети были сестрами и братьями своего отца.

Во время чумы, постигшей Фивы, Эдип, выполняя прорицание о спасении города, узнает правду, ослепляет себя и уходит в изгнание. Двух дочерей он поручает заботам нового фиванского царя Креона, надеясь, что сыновья сами постоят за себя в жизни.

ские ариозо Эдипа и Иокасты в четвертом акте. В них особенно привлекает красота свободно льющейся мелодии, что в общем встречается довольно редко в музыке обеих драм.

Первый акт «Эдипа» начинается монодией на звуке до, не имеющей индивидуализированного ритма:

43 *libero*
d cu 60

Oed.

O ihr des al-ten Kad-mos Kin-der, neu Ge-sch-lecht,
in wel-cher Stellung hier be-stürmt ihr mich,

Эта речитация беднее обычной речи, так как лишена ритмической и звуковысотной свободы речи, не имея в то же время никаких качеств напевной мелодии, кроме фиксированной высоты тона. В эту монотонную горизонталь постепенно проникают характерные звуки определенного лада в виде скользящих мелизматических распевок:

44 *leggiero*

Oed.

Ge - - - di-pus ge-nannt.

Beck.

Появляется инструментальный фундамент — глубокий бас до. Он обрастает гармонией, состоящей лишь из тех звуков, которые уже прозвучали в горизонтальном ряду. Образуется резко диссонирующий, но вполне устойчивый, не требующий разрешения комплекс:

♩ = 120

Denn die Stadt, die du siehst, sehr wankt sie schon, und...

Klav. m.
Schlg!

Расширяется звукоярд, происходит обогащение ритма и усложнение гармонической вертикали, в сопровождении появляется трелеобразная фигура — беспокойный бурлящий фон вокальной партии. Начинается рассказ жреца о бедствиях, постигших Фивы:

...наш город потрясен ужасной бурей
и главы не в силах из бездны волн кровавых
приподнять.

Зачахли в почве молодые всходы,
зачах и скот, и дети умирают
в утробах матерей. Бог-огне носец —
смертельный мор
постиг и мучит Фивы.

(Перевод С. Шервинского)

48 Molto agitato

♩ ca 132

Priester

Jetzt a - berauch, o Haupt des Oe .

Klav. *assai sempre martellatiss.*

Gr. tr.

- di.pus! Stark ü . ben e
 Ped.

27
 al . le , fleh - - en wir dich au ,
 Ped.

Поражает мастерство лепки этой сцены, мудрое самоограничение в средствах. Здесь не найти ни одного лишнего штриха. Сама жестокая скупость средств становится у Орфа сильнейшим источником выразительности. Немногочисленные «строительные элементы» легко перечислить: это пять звуков лада, две-три простые ритмические формулы, речитативы тенора и баса, поддержанные характерными тембрами инструментов: отрывистыми звуками роялей, раскатами тамтама, глухой дробью литавр и большого барабана.

Не связанное музыкальным тоном слово появляется в «Антигоне» крайне редко. В «Эдипе» же обычная актерская декламация вводится наравне с музыкальным речитативом и ариозо. В обеих драмах речитатив остается основным музыкальным элементом.

Как и в «Антигоне», трагическим кульминациям посвящены здесь самые прекрасные музыкальные страницы.

Первая кульминация — траурное Lamento, завершающее третий акт.

Это новый вариант «шествия» из «Антигоны»: тот же «единовременный контраст» неподвижной ритмической фигуры сопровождения и непрестанно развивающейся мелодии, та же ладовая окраска:

47 (3/4 = 82) *Largamente* *4/8 dolce espr.*

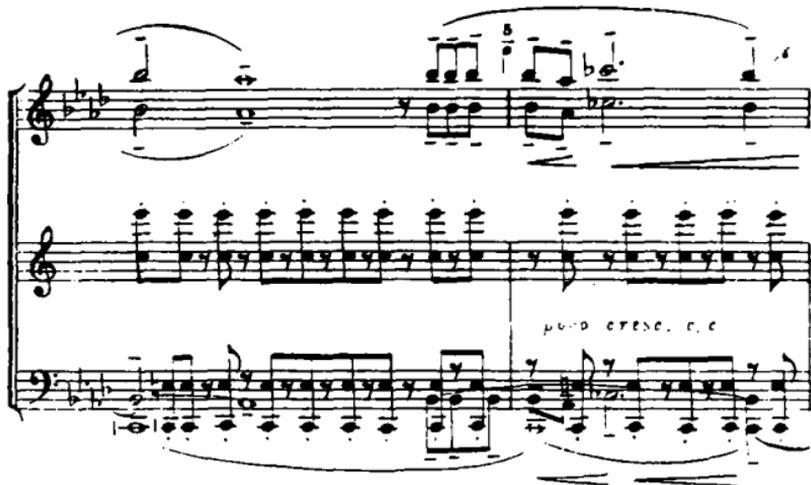
Ob. *p*

Klav. *pp*
Mac.

sempre Ped.

pp

BäÙe
Pauken



В отличие от упомянутого шествия (сольной арии Антигоны), это оркестровый эпизод с хоровой декламацией.

Последняя, сильнейшая кульминация трагедии — ее пятый акт. Вестник рассказывает о смерти Иокасты и отчаянии Эдипа. Рассказ построен как драматическая баллада с быстрой сменой картин. Вначале это сдержанный речитатив на фоне резких, горестно звучащих аккордов роялей и тромбонов:

...Божественной не стало Иокасты.
 Рыдала над своим двубрачным ложем,
 Где мужем дан ей муж, а сыном дети...
 Повесилась царица. Качается в крученой петле.

Темп рассказа меняется. Прерывистый торопливый речитатив и ритмическое оstinato инструментов передают страшный и уже последний взлет напряжения:

...Он,
 Ее увидя вдруг, завыл от горя.
 Веревку раскрутил он — и упала
 Злосчастная. Потом — ужасно молвить! —
 С ее одежды царственной сорвав
 Наплечную застежку золотую,
 Он стал иглу во впадины глазные
 Вонзая, крича, что зреть очам не должно
 Ни мук его, ни им свершенных зол,
 Очам, привыкшим видеть лик запретный
 И не узнавшим милого лица...

(Перевод С. Шервинского)

Попытка научного воссоздания эллинской трагедии как произведения музыкального театра (если б она удалась) при всей безусловной ценности ее для истории культуры была бы частным и «ретроспективным» открытием¹. Пьесы Орфа обладают всеми достоинствами живых, не «реликтовых» произведений искусства, приближающих классическую трагедию к восприятию современного человека. Возникшие в мире музыки, они тем не менее должны быть названы не операми, но музыкальными драмами, специфическая форма которых существует лишь как один из возможных «музыкальных вариантов» трагедий Софокла.

Нет конца различным воплощениям и истолкованиям классической трагедии в театре, в музыке, в художественной литературе, в исследованиях историков и социологов.

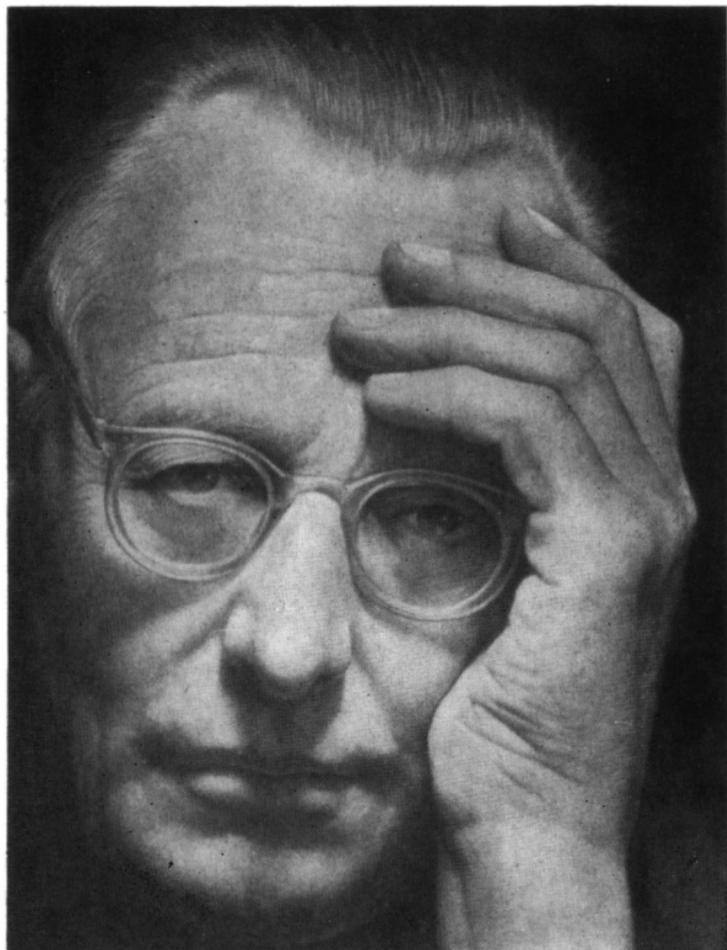
В истории этих воплощений опыт Орфа — нечто существенно новое. Его поиски, может быть, нельзя назвать научными в буквальном смысле слова, в то же время в них нет и следа праздных «изысков», снобистских ухищрений вкуса. Это область творческой фантазии, где все задумано смело, широко, одухотворенно.

И на сей раз Орф не выходит за рамки своей системы музыкальных средств, но именно эти сочиненные им недавно пьесы позволяют глубже заглянуть в лабораторию его письма. Они являются обобщением всех его экспериментов в области мелодики, ритма, гармонии, инструментовки.

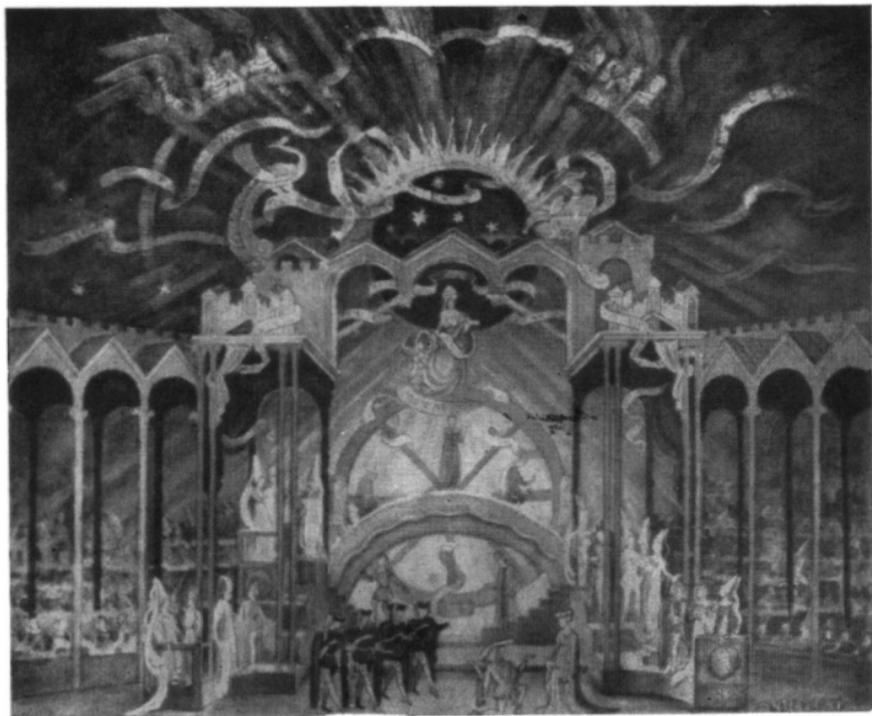
Для музыкальной интерпретации текста Орф выбирает скупой и строгий декламационный стиль: одноголосные хоры и соло с четко фиксированным ритмом, жестко огра-

¹ Интересно заметить в этой связи о существовании убедительных научных доказательств того, что «Слово о полку Игореве», например, имело свою музыкальную форму, предположительно — историческое сказание рапсода с хором в сопровождении инструментов. Однако воссоздание этой музыки, которая, по-видимому, была импровизационной, представляет непреодолимые трудности. Интересную попытку приблизительного восстановления мелодических контуров «музыки стиха» исходя из вокально-мелодического стиля старинных песен и былинного речитатива представляет неопубликованный труд современного исследователя Л. В. Кулаковского «Песнь о полку Игореве».

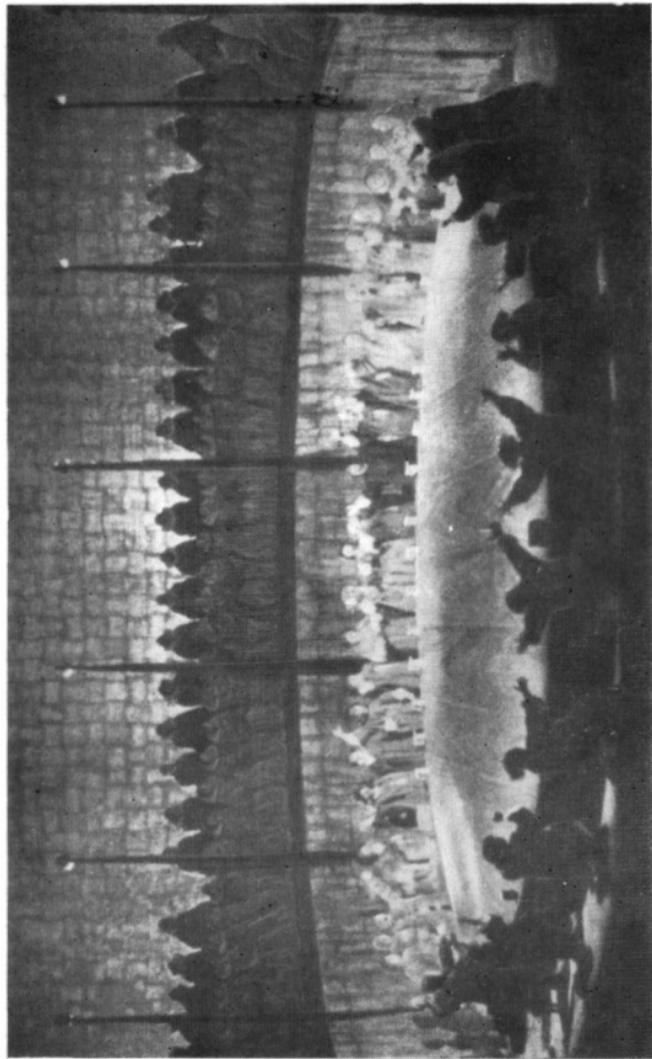
ниченную оркестровую палитру. Мелодический распев здесь чем реже появляется, тем ярче и значительнее звучит (хоры в стиле мадригалов, предсмертная жалоба Антигоны). Музыка имеет здесь неоспоримую самостоятельную ценность, но связи ее с традициями оперы еще менее заметны, чем в ранних пьесах Орфа для музыкального театра. Столь же ясен здесь и разрыв с традициями концертной симфонической музыки, с миром традиционных оркестровых звучностей, из которого целиком исходит музыка таких идейно близких Орфу композиторов, как Хиндемит, Онеггер, Барток.



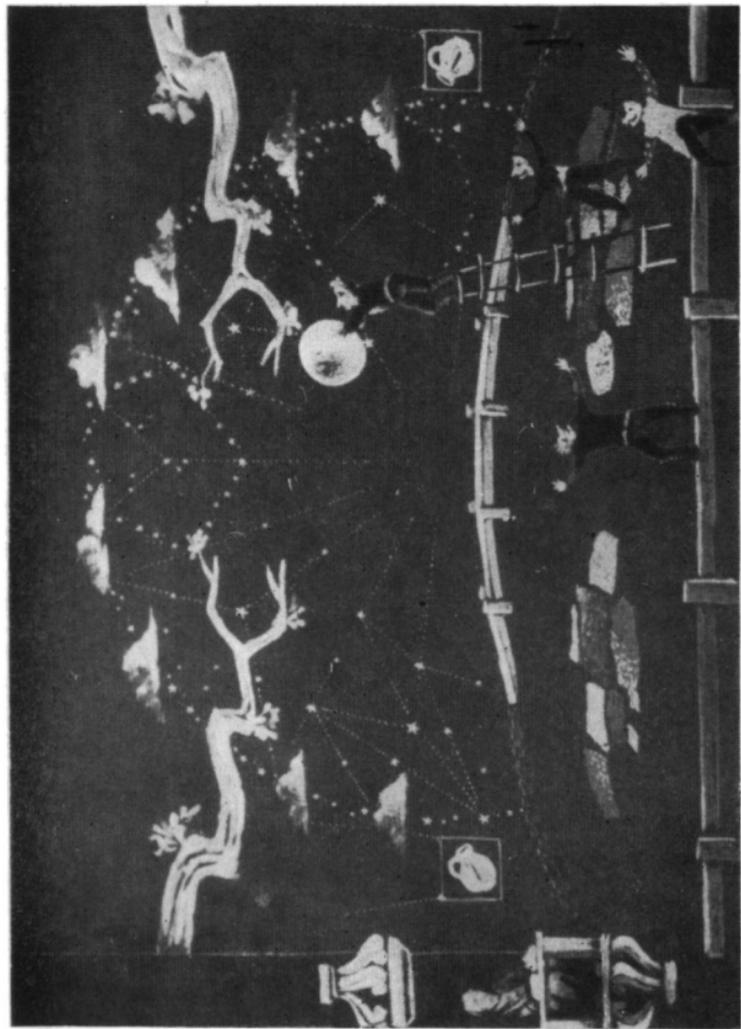
ΚΑΡΛ ΟΡΦ. 1959



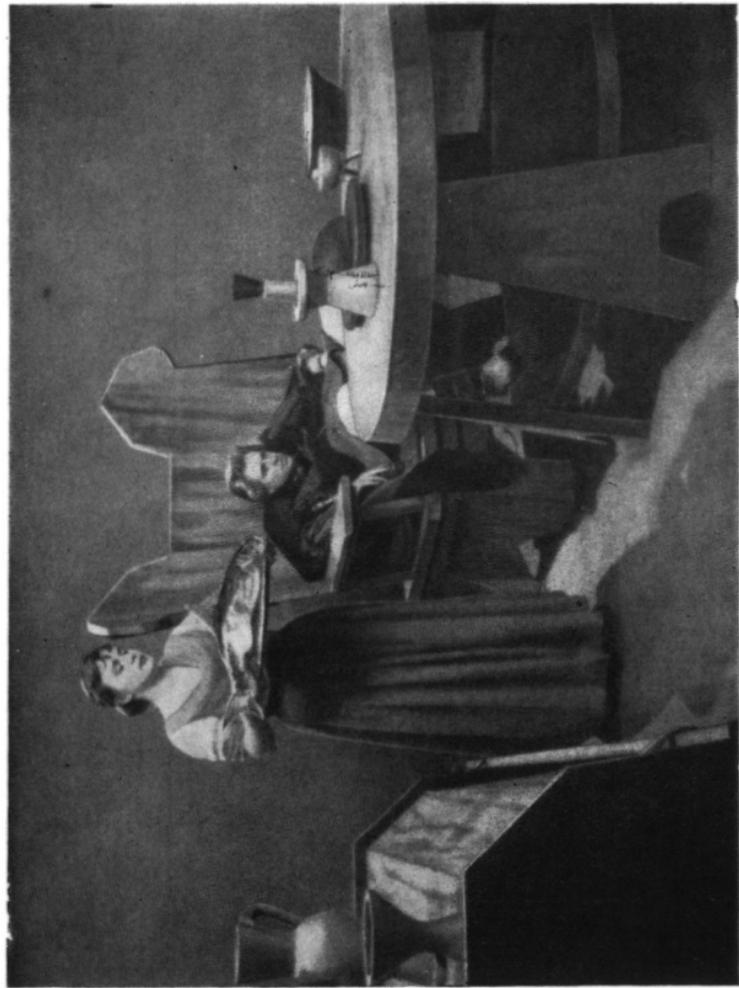
Кармина Бурана. Премьера. Франкфурт-на-
Майне, 1937. Дирижер Бертиль Ветцельсбергер,
режиссер Оскар Вельтерлин, художник Людвиг
Зиверт



Кармина Бурана. Часть II — «In taberna».
Баварская опера, Мюнхен, 1955. Дирижер Вольфганг Завалиш, режиссер Гейнц Арнольд, художник Хельмут Юргенс



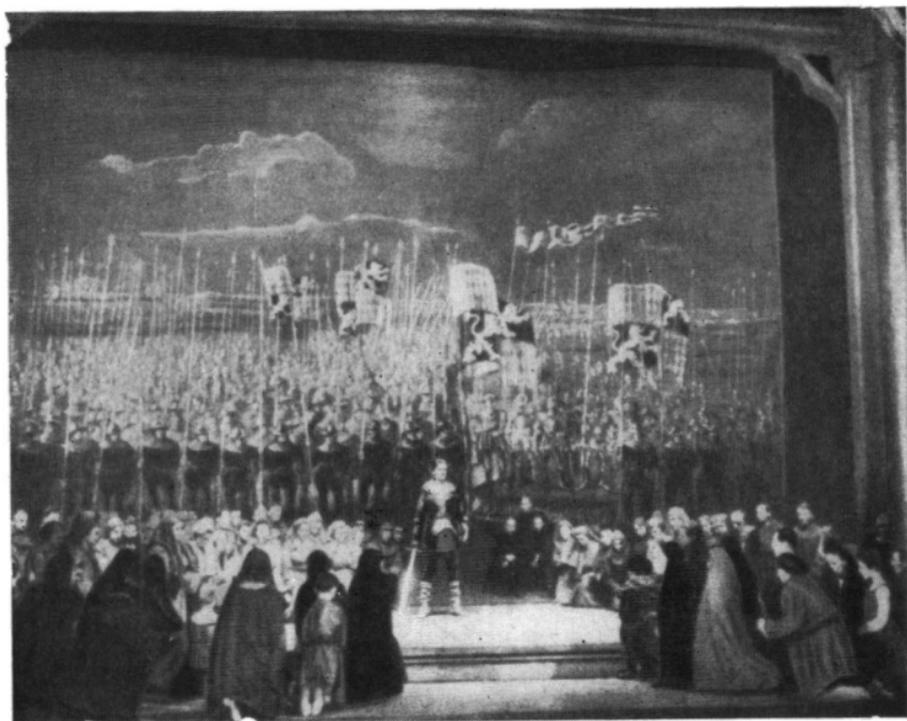
Луна. Рисунок сцены. Баварская опера, Мюнхен, 1958. Дирижер Курт Эйхгорн, режиссер Рудольф Гартман, художник Хельмут Юргенс



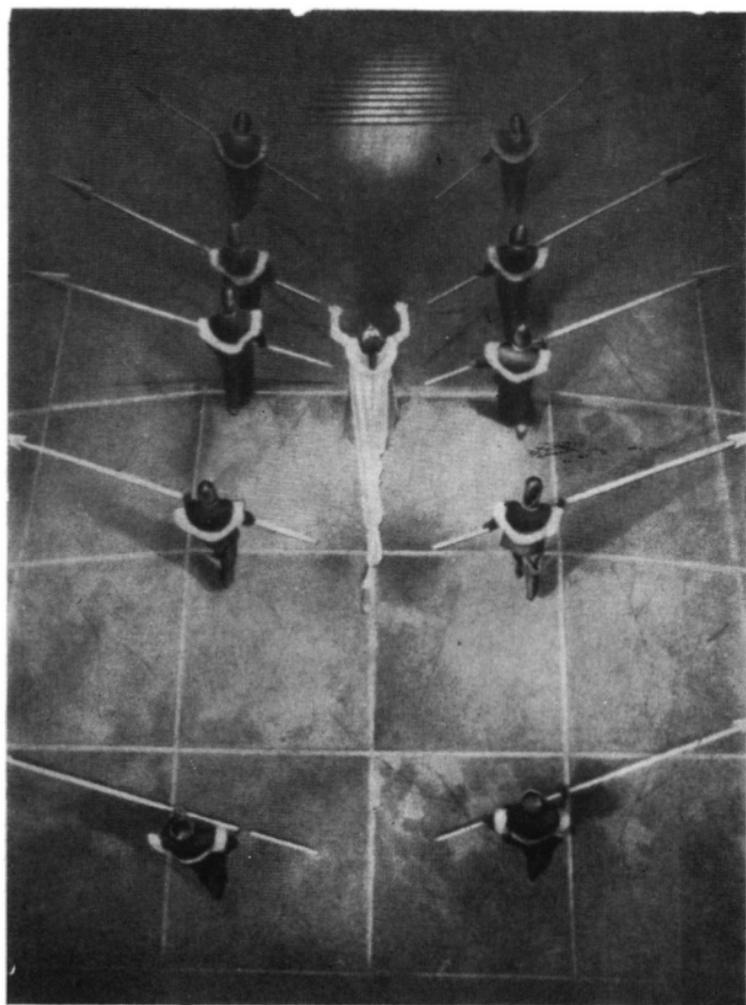
У м н и ц а. Сцена 9-я. Телеспектакль Баварского радио, 1955. Дирижер Карл Лист, режиссер Рудольф Зельнер, художник Франц Мерц. Король — Эберхард фон Вехтер, Умница — Элизабет Линдермайер



Бернауерин. Сцена ведьм. Баварская опера,
Мюнхен, 1947. Дирижер Фердинанд Лейтнер,
режиссер Ганс Швейкарт, художник Каспар
Нейер



Бернауерин. Заключительная сцена. Вюртембергская опера, Штутгарт, 1947. Дирижер Бертиль Ветцельсбергер, режиссер Рейнгард Леман, художник Вильгельм Рейнкинг



Антигона. Шествие к гробнице. Баварская опера, Мюнхен, 1951. Дирижер Георг Зольти, режиссер Гейнц Арнольд, художник Хельмут Юргенс



Антигона. Сцена Креона и Тиресия. Вюртембергская опера, Штутгарт, 1956. Дирижер Фердинанд Лейтнер, режиссер и художник Виланд Вагнер. Креон — Геоман Уде, Тиресий — Йозеф Траксель

IV

О ТЕАТРЕ КАРЛА ОРФА

В течение трех веков опера и балет настолько укрепили свои позиции на сцене, что стали по существу единственными формами музыкального театра в Европе. В XX веке увеличивается разнообразие музыкальной драматургии, усиливаются тенденции к созданию новых синтетических театральных форм. Слабая сторона современных дискуссий об опере — стремление абсолютизировать одну-две формы, тогда как в действительности их десятки. Драматургия оперы в силу своей специфики всегда отставала от развития форм драматического театра. Это «искупалось» подчас внешней роскошью сцены, «присвоением» многих богатств из мира других искусств. Бесконечные споры вокруг оперы, периодичность ее кризисов — все это естественные следствия общительной, общественной природы музыкального театра, результат тех требований, которые каждая новая эпоха предъявляет к массовому жанру искусства.

Типы музыкально-театральной драматургии в наши дни беспредельно разнообразны: от новейших средств киномонтажа до статических фресковых полотен хоровой оратории на сцене, от глубокого психологизма лирической «монодрамы» до яркой декоративности массового «действия» с музыкой, хореографией и декламацией. Чтобы оценить это разнообразие, прежде всего необходимо взглянуть широко на возможности музыкального спектакля.

Новаторство Орфа в музыкальном театре во многом

созвучно тенденциям так называемого «эпического театра», противопоставленного «театру иллюзии» (повествовательная форма, «театрализованный рассказ» вместо воспроизведения на сцене процессов реальной жизни). Эту форму «иллюстрированного рассказа» с комментариями, разрушающими сценическую иллюзию и направляющими фантазию зрителя по заранее обдуманному пути, испробовал в драматическом театре Бертольд Брехт. Он переосмыслил давние традиции мировой драмы, использовал извечный антагонизм между «театром иллюзий», театром чувственных впечатлений, и театром пародии, нравоучения, условной символики. Еще древнегреческая трагедия, рассчитанная на сильнейшее сопереживание публики, взывала в то же время к мысли, к философскому обобщению, не говоря уже о насквозь условных, апеллирующих к «домысливанию» комедиях масок и ярмарочных балаганчиков, которые в своих аллегориях и назиданиях как бы говорили зрителю: сказка ложь, да в ней намек — и стало быть не увлекайся понапрасну сюжетами и костюмами.

Брехт хотел создать «мировой театр» («*teatrum mundi*»), предназначенный для раскрытия крупных социальных конфликтов современности. Именно поэтому его привлекали монументальные театральные формы прошлого: трагедии греков, английские и французские мистерии, немецкие «пляски смерти», представления под открытым небом во Франции начала XVIII века. Мысль его обращалась к индийской и китайской драме, где сильно выделялся эпический элемент. В той же связи вспоминал он собирательные типы комедии масок, «аутос» Кальдерона, «иезуитские драмы» и австрийские волшебные фарсы¹. Брехт искал возможностей широкого охвата явлений жизни в театре, а не натуралистического показа отдельных ее моментов.

Эти «эпические» тенденции оригинально воздействова-

¹ В комментариях к пьесе «Господин Пунтила и его слуга Матти» и в специальной работе о народной драме Брехт писал об использовании традиций народного сценического искусства «от театра Аристофана и веселых итальянских комедий масок до современных зрелищ». (См. об этом: Л. Черная и Д. Мельников. Драматургия Брехта. «Иностранная литература», 1956, № 12, стр. 173—174).

ли на музыкальный театр, составив еще один интересный аспект «оперной проблемы» в наши дни. Уже говорилось о том, что в намерениях Орфа было много общего с Брехтом, когда он поставил на сцене «Страсти по Луке», используя тот эффект отчуждения, неполного перевоплощения артиста в облик персонажа, который, по мнению Брехта, должен был активизировать критическую мысль зрителя. Родственные замыслам Брехта сатирические образы сказок Орфа: жизнелюбивые, но убогие человечки в «Луке», государство «голого короля» в «Умнице», жадные и глупые горожане, «в незапамятные времена» одураченные фокусниками бродячего балагана в комедии «Хитрецы», — все это составляет наиболее существенный пласт социального в творчестве Орфа. И, пожалуй, особенно интересно, что Орф оказался солидарным с Брехтом в обращении к старинным жанрам от «бесовских игрищ» до театрализованных религиозных празднеств, от дидактических сценок ранней культовой драмы до широких полотен евангельских пассионов.

Мы знаем, что в средневековых храмах и на соборных площадях происходили не только литургии, но и представления, очень далекие от потребностей церкви. «Теперь хорошо известно, — писал исследователь старинного театра русский актер К. Миклашевский, — что средневековый обыватель не был в состоянии удержаться в настроении того христианского идеализма и аскетизма, которые диктовала всеильная церковь, создал в противовес ее программе свою, очень жизненную, могучую веселость и заставил танцевать ту самую смерть, при помощи которой духовенство так старалось его напугать. А так как обыватель не дорос еще до того, чтобы идейной церкви противопоставить идейный скептицизм, то его естественная жизнерадостность всецело исходила от «нутра», была совершенно беспрограммна, и это должно было создать атмосферу благоприятную именно для театра гистрионов...»¹

Орфа, как и Брехта, привлекло то — действительно примечательное — обстоятельство, что «издавна бродившие по Европе скоморохи, эти балаганщики, эти увеселяв-

¹ К. Миклашевский. *La commedia dell'arte. Театр итальянских комедиантов.* СПб., 1917, стр. 24.

шие народ шуты, жалкие люди, всегда терпевшие нападки не только от духовенства, клеймившего представителей народной жизнерадостности как представителей дьявола, но и от самого народа, иногда принимавшего их за колдунов»¹, создали в XVI веке истинно народный театр, традиции которого дожили до наших дней.

Дух старинной европейской театральности более всего пленял Орфа. Его радует простота и естественность этих живучих театральных форм. Его собственному вполне современному вкусу не чужд оказался народный «балаган, крепкий и здоровый, как бурьян, и великий общедоступностью даваемых им ощущений»².

Музыкальный театр в широком значении слова — универсальное синтетическое искусство, обращенное к зрению, слуху, к чувству и логическому мышлению человека. Произведения Орфа подчеркивают именно синтетичность театра, широко охватывают область литературы, истории, фольклора и языка. В одном из лучших очерков об Орфе приведены слова Гуго фон Гофманстала о том, что жители баварско-австрийских областей сохранили до наших дней «непобедимое стремление к театральному, стремление соединить в образах и звуках, в патетическом жесте и танцевальном ритме все». «У Орфа, — пишет далее автор того же очерка, — оживает именно эта мимическая, комедиантская и драматическая фантазия баварского племени, которая впитала в себя все разнообразие форм южнонемецкого театра от мистерии до крестьянского шванка, от «театра иезуитов» до роскошной придворной оперы...»³. Актерское и режиссерское дарование Орфа подтверждается многими свидетельствами. Приведем одно из них: «Тот, кто однажды пережил исполнение Орфом своих произведений за роялем, может считать, что видел весь спектакль в целом. Авторское исполнение обладает такой захватывающей выразительной силой, что в нем полностью predetermined сценическая интерпретация. В постановке на сцене можно лишь сделать попытку приблизиться к этой чарующей не-

¹ Там же, стр. 26.

² Там же, стр. 39.

³ К. Н. Ruppel. Carl Orff. См. сборник: «Carl Orff. Ein Bericht in Wort und Bild». Mainz, 1960, стр. 16.

посредственности, но превзойти ее невозможно. Если перед актером ставится задача творчески создавать свой собственный образ, то здесь он у самого источника: он познает тончайший сплав музыкального, поэтического, театрального в одном человеке... Участие Орфа в инсценировке его пьес всегда направлено к реально осуществимому, наглядному, к поискам точной и ясной выразительности и никогда не ведет к дискуссиям и спорам. Он всегда твердо стоит на профессиональной почве (т. е. ценит прежде всего мастерство.— О. Л.), и это особенно ценно для актера и режиссера. С ним можно работать над пантомимой — он безошибочно видит точность или неточность жестов, над хореографией — он видит ясность или неясность каждого движения, каждой групповой комбинации... Он не только видит все это, но и имеет «абсолютный слух» на все истинное, самобытное и не доверяет ни одному чисто формальному решению, ни одной конструкции, если она не соответствует общему замыслу. Он с отвращением отвергает стилизацию там, где она уводит от естественности. Но здесь сказывается не только критическое чутье в отношении искусства. Музыка, слово, жест для него в такой степени едины, что он в любое время готов вместо критики оказывать практическую помощь»¹.

Орф объединяет в себе музыканта и поэта, драматурга и режиссера. Его театральные принципы — это одна из самых крайних реакций на традиционную оперную эстетику. Орф не подвергает сомнению прогрессивные идеи оперного искусства. Специфика его театра в том, что он стоит на базе драматической сцены и обращается к тем формам музыкального спектакля, которые развились раньше, чем опера.

Пьесы Орфа ставятся на музыкальной сцене с привлечением артистов драмы. Его сказочные комедии «Луна» и «Умница», а также трагедии «Антигона» и «Царь Эдип» не дают материала для оркестровых сюит, не предоставляют возможностей для концертного исполнения музыкальных фрагментов и вне цельной композиции невысказаны. Музыкальные образы этих пьес в значительной мере

¹ G. R. Sellner. Carl Orff und die Szene. См. сборник: «Carl Orff. Ein Bericht...» Цит. изд., стр. 26—27.

условны и метафоричны, смысл их неизбежно искажается вне контекста. Музыка дорисовывает характеры и ситуации, создает колорит и фон, регулирует драматическое напряжение, готовит кульминации. Она создает драматургию спектакля, но не является самостоятельным выразителем драматического конфликта, не концентрирует в себе все движущие силы действия.

В сценических кантатах и «Бернауерин» музыка, наоборот, обладает такой самостоятельностью, что способна начать вторую, «несценическую» жизнь в концертах и по радио.

Максимальное сокращение расстояния между музыкальным и разговорным театром требует часто отказа от автономии музыкального образа. Это оказалось бы совершенно невозможным, например, для Хиндемита, но было в свое время испробовано Дебюсси. «Пеллеас и Мелизанда» дает пример такой экономии «чистой музыки». Очевидно, что поющее и произносимое слово у Дебюсси осмысливается иначе, нежели в речитативах традиционной оперы XIX века. Это не только речитатив, но и «музыка речи». «Язык имеет свою магию, которая углубляется музыкой и инструментовкой», — писал об этом сам Дебюсси¹.

Но Орф не сделался последователем Дебюсси. Преодолев влияние его музыки еще в юности, Орф развил лишь некоторые театральные принципы «Пеллеаса» и «Святого Себастьяна».

Поэма Габриеля д'Аннунцио «Мученичество святого Себастьяна» была предназначена для хореографического воплощения Идой Рубинштейн с музыкой Дебюсси. Пьеса была поставлена как хореографическая «мимодрама», где Цезарь и Себастьян декламируют свои роли, а действие происходит в пантомиме. Язык поэмы воссоздает в стилизованном виде старофранцузский язык Средних веков. Это предвещает опыты Орфа в его кантатах.

Сочетание элементов музыкального и драматического театра помогает Орфу сохранять полный текст избранного им драматургического источника. Либретто как приспособление литературного текста к условиям сцены для него

¹ См.: Н. Strobel. C. Debussy. Zürich, 1940, стр. 50.

не существует. Он не стесняет себя рамками одного языка, одной культуры. Национальный колорит речи он ощущает как мощный источник красочности; средневековую и классическую латынь, древнегреческий, старонемецкий и старофранцузский языки у Орфа было бы непростительно расценивать лишь как «излишество» эрудиции, обременительное в исполнительской практике.

В языковом разнообразии пьес Орфа сказывается особенная чуткость его к речевому облику драмы; многообразие речи всегда было богатым резервом реалистического искусства¹.

Конечно, языковое разнообразие становится в известной мере препятствием к пониманию пьес в общедоступном театре. За пределами Германии публика не имеет возможности оценить то особенное, что вносит баварский диалект; в самой Германии не каждому доступны греческий и латынь. Но перевод текстов, сведение всего к одному понятному «языку-посреднику» отнимает значительную долю выразительности и красочности самой музыки Орфа, где каждый звук связан не только с конкретным смыслом данного слова, но и с его фонетическим обликом. Обычная при переводе оперных либретто «подтекстовка» в кантатах Орфа неизбежно приводит к недопустимому искажению великих древних памятников языка и утере их своеобразия. Наоборот, постановки сказок и драм Орфа в переводах вполне возможны, хотя и трудны из-за обилия диалектизмов в текстах. Что же касается сценических кантат, то слушатели повсеместно знакомятся с их содержанием по

¹ Существует интересное высказывание Ромена Роллана по этому вопросу в его письме Рихарду Штраусу от 16 июля 1905 г. в связи с сочинением «Саломеи» по пьесе Оскара Уайльда: «...Вы хотели бы придать реалистическую декламацию монмартрского арго поэзии англо-бельгийского декадента? Надо быть логичным. Если у вас на сцене изображен бездарный живописец с Монмартра, пользуйтесь произношением Монмартра. Если у вас на сцене крестьянин из Савойи или Оверни, прибегайте к произношению этих местностей. Но если вы в музыке изображаете принцесс вроде Саломеи (или Мелизанды), которые являются созданием литературы, то вы должны прибегнуть к языку литературному». (Рихард Штраус и Ромен Роллан. Переписка. М., 1960, стр. 31—32). Во многих произведениях, связанных с языковыми диалектами, Орф как бы следует этому совету.

художественным (но не эквиритмическим) переводам, приложенным к концертным программам.

Орф создал по крайней мере пять жанровых типов в своих пьесах: сценические кантаты, эпические сказки с музыкой, музыкальные драмы на основе «разговорной» сцены, мистерии и античные трагедии.

Каждое новое произведение Орфа, появлявшееся после триумфального шествия «Кармина Бурана» по сценам и концертным залам мира, вызывало споры о формах синтеза музыки, слова, актерской игры и танца. В первом самобытном сочинении для сцены («Кармина Бурана», 1937) композитор сделал, по существу, лишь первую попытку украсить вокально-хоровую поэму действием — игрой в костюмах. Вторая сценическая кантата с подзаголовком «*Ludi scaenici*» имеет гораздо более оригинальную театральную форму. Она родственна пьесам «эпического театра». Маленькая лирическая поэма о любви Катулла служит лишь притчей в устах холодных «судей мира», тщетно увещающих «младое племя». Пролог — дидактическая преамбула старцев — еще ничем не отличается от жанра кантаты. Далее на сцене, почти лишенной декораций, мы видим балет и пантомиму. Форма замыкается сокращенной репризой пролога.

В подзаголовке к «Луне» Орф определил жанровую специфику своих одноактных сказок как «*Ein kleines Welttheater*» — «маленький мировой театр». В этих пьесах, достаточно далеких от оперы, пение отделяется от действия. драматическое переходит в статическое, метафорическая игра раскрывает перед зрителем иронический подтекст сказок — почти без всякого волшебства обычных театральных иллюзий.

Подход Орфа к античным драмам, в которых он намеревается восстановить их коренные театральные формы, совершенно не похож на пародирование античных сюжетов в операх Кшенека («Жизнь Ореста», «Орфей и Эвдикка»), на модернизацию и стилизацию античности у Стравинского, на лирическую романтизацию греческой трагедии в «Эдипе» Энеску.

Музыкальный театр Германии и Австрии и в XX веке внес большой вклад в историю мирового театра. Достаточно назвать имена Р. Штрауса, К. Вайля, П. Хинде-

мита, А. Берга. К. Орф занимает особое место в этом ряду. Он — один из тех немногих известных нам современных художников (к числу их в полной мере относятся Шоу, Брехт, Маяковский), которые своим творчеством расширяют представления европейцев о театральных жанрах.

Вместе с тем зритель, хотя бы мысленно побывавший в «театре Орфа», ясно ощущает, что рядом с европейской оперно-симфонической культурой существует музыкальный театр других национальных традиций, который иначе развивался, по-иному решал проблему синтеза слова, звука, танца. Отдельные пьесы Орфа допускают даже некоторую аналогию с китайской оперой (роль ударного инструментария, особая ритмическая организация музыки, символика выразительных штрихов и деталей живописного оформления). Интересно подтверждает эту мысль запись в дневнике слушателя китайца в дни зальцбургской премьеры «Антигоны»: «Удивительно — как в Пекине пять тысяч лет назад»¹.

Европейское профессиональное искусство веками было изолировано от разнообразных театральных форм народов Востока, но в XX веке границы между культурами становятся все более проницаемыми.

Между прочим, именно обращение к истокам театра роднит Орфа с театральным искусством других народов, ибо все они на ранних ступенях развития имели больше общности между собой, чем теперь, когда между профессиональной оперной школой и формами народного театра лежит пропасть.

Пьесы Орфа буквально ошеломляют своей доступностью и простотой, особенно в сравнении с музыкально перусложненным театром современной оперы. Орф легко, как ни один из современных композиторов, преодолевает разрыв между «высокой сложностью» нового искусства и примитивностью «доступных» жанров, и в этом мы видим яркое проявление прогрессивных тенденций современного музыкального театра.

¹ A. Liess. Carl Orff. Idee und Werk. Zürich, 1955, стр. 46.

V

МУЗЫКА ДЛЯ ДЕТЕЙ

«Музыка для детей» была итогом десятилетней работы в школе гимнастики и танца. В 1935 году были изданы отдельные тетради ритмомелодических упражнений. упражнений для фортепиано и скрипки, игровые и танцевальные пьесы. В 1948—1952 годах педагогический отдел Баварского радио организовал передачи этой музыки: в исполнении детей.

В полном своем виде это собрание было создано в сотрудничестве с Г. Кетман в течение 1950—1954 годов. Ученица Орфа Гунильд Кетман — творчески одаренный музыкант, автор инструктивных музыкальных пьес для различных инструментов, выдающийся педагог в области ритмического движения и танца — оказалась ценным сотрудником в этой работе. Пятитомное собрание «Музыки для детей» — или, как еще его называют, «Шульверк» («Orff-Schulwerk. Musik für Kinder») — это песни, инструментальные пьесы и ритмомелодические упражнения для музыкального воспитания детей младшего возраста.

«Шульверк» становится все более популярным у педагогов. Он переведен на двадцать языков. Существуют английское, голландское и шведское издания этого труда, а также учебный фильм «Музыка для детей»¹. Дополнени-

¹ Постоянным исследовательским центром по работе с детьми и подготовке учителей по системе Орфа была зальцбургская Академия музыки и театрального искусства. Зальцбург — географическая и духовная родина «Шульверка», связанного преимущественно с южно-немецкой культурой. Теперь там построена специальная школа музыкального воспитания.

ем к этому собранию является другой сборник «Музыка для юности» («Jugendmusik»), куда вошли инструментальные пьесы Г. Кетман и К. Орфа, хоры и музыкальная радиопьеса «Рождественская история» — для солистов, хора и оркестра из флейт, струнных, гитары и ударных (текст К. Орфа, музыка Г. Кетман).

Система начального музыкального воспитания, предлагаемая Орфом, исходит из того, что в развитии природной музыкальности самое трудное для педагога — правильно начать, точно определить основы и направление работы. Орф полагает, что будущий профессиональный музыкант и будущий грамотный любитель музыки сначала должны идти по одной общей дороге. «Шульверк» — практическая основа коллективного музыкального воспитания, начальная школа музыкальности для всех.

Это сочинение не похоже на учебник, так как не содержит в готовом виде никаких теоретических сведений, а сразу предлагает материал для практического музицирования.

Здесь демонстрируется постепенно растущий в сознании ребенка мир речи и музыкальных звуков, то есть сама «музыка детства». Художественно воссоздавая ее, Орф имеет в виду прежде всего то непосредственно творческое начало, которое присутствует во всех даже самых ранних детских играх. Цель композитора — связать первое музыкальное переживание человека с творчеством, с импровизацией в игре (Орф предлагает в некоторых упражнениях «Шульверка» развивать дальше короткие попевки, сочиняя в духе определенных мелодических и ритмических образцов).

По мнению Орфа, в детской импровизации заложено все будущее музыкальное сознание и почва для сочинительства, которая не исчезает с годами, если основы в самом начале были верными. Таким образом, эстетическое воспитание Орф понимает как воспитание художественного творческого начала, тогда как во многих школьных системах мысль о творчестве вовсе не стоит на первом плане.

«Шульверк» должен предшествовать всякому специальному обучению игре на определенном музыкальном инструменте.

Упражнения и пьесы Орфа призваны стимулировать и направлять творческую фантазию для успехов дальнейшего образования, если таковое последует.

Материал «Шульверка» обращен к живому, непосредственно проявляющемуся у детей чувству ритма, звука, к их естественной потребности в пластическом движении и танце. Занятия рассчитаны на то, чтобы исключить в дальнейшем «праздное», пассивное слушание музыки без всякого желания и возможности принять участие в самом процессе ее исполнения. Такое слушание, по мнению Орфа, совершенно бесплодно для детей с неразвитым музыкально-ритмическим чувством и пассивным слухом.

«Шульверк» исходит из рациональных научных предпосылок о мире детских представлений, о художественных возможностях и склонностях детей в раннем возрасте. Орф предлагает детям увлекательные формы музицирования. Простота и красочность оркестровых миниатюр — бесспорное достоинство, которое не могут отрицать даже принципиальные противники метода Орфа.

Но было бы глубочайшим заблуждением рассматривать этот труд как универсальное, исчерпывающее собрание материалов для работы с детьми. «Шульверк» несет на себе заметную с первого взгляда печать одного композиторского стиля, специфически «дозирующего» музыку. Словесный и музыкальный материал ограничен определенными национальными традициями. Кроме того, сборники Орфа — не рецепт, а всего лишь модель, которая может быть усовершенствована и развита. Принцип этой модели интернационален, что постоянно подчеркивается самим Орфом. Другой национальный материал потребовал бы иного инструментария, иной «техники письма», иной последовательности в овладении исполнительскими навыками и в знакомстве с музыкальными формами.

В содержании и строении «Шульверка» педагоги различных стран могут почерпнуть для себя много полезного. Этот труд воспитывает эстетический вкус в знакомстве с подлинной народной песней и старинной музыкой европейских стран. Музыка здесь соответствует миру природы и сказки, близкому детям, не сразу дифференцирующим фантастику и реальность, искусство и жизнь.

Кроме своего основного назначения «Шульверк» яв-

ляется также и прекрасным собранием ценных фольклорных текстов: детских народных песен, пословиц, загадок, поговорок, волшебных заговоров из сказок. Последовательность развития речи и художественных представлений в какой-то степени отражает историческое развитие культуры. В этой связи интересно наблюдать, как именно древнейшие языковые и музыкальные памятники фольклора нередко становятся достоянием художественного мира детей и обретают в нем новую жизнь.

Старинные художественные тексты «Шульверка» сопровождаются ценными филологическими, этнографическими и историческими комментариями, которые могут оказать большую услугу в работе педагога.

Большинство текстов первого тома взяты из стихотворного собрания Ф. М. Бёме «Немецкая детская песня и детская игра» (Fr. M. Böhmе. «Deutsches Kinderlied und Kinderspiel»). Комментарии указывают происхождение стихов и песен: детский стих из Гессена, Прессбурга, Фогг-ланда, считалочка или хороводная песня из Зальцбурга, из Тюрингии или Швабии, игровые стихи из Южной или Средней Германии, детский стих из Эльзаса, шуточные стихи из Богемии, Австрии, Баварии, Швейцарии, «стучалочка» из Рейнской провинции — присказка при стуке в дверь, так как «раньше вместо колокольчика на дверях домов были железные кольца для стука». К игровой песне из Пфальца на Рейне, скажем, дается такое пояснение: «В Пфальце за три недели до пасхи в воскресный день дети ходят по улицам, держа в руках пруттики, на которых висят крендели: так они «зазывают лето».

Во втором томе много текстов из широкоизвестного сборника Арнима и Брентано «Чудесный рог мальчика». Здесь же приводятся старонемецкие стихи миннезингера Дитмара фон Айст и латинская «Глория» («Слава») — текст рождественской церковной службы. В третьем томе тексты более разнообразны: норвежская песня «Приманивание козы», отрывки из рукописного песенника XIII века «Carmina Burana», песни из «Чудесного рога», притчи и волшебные заговоры, возникший в XV веке народный вариант евангельской легенды о «страстях господних». Необходимо заметить, что часто используемые Орфом старинные духовные стихи и напевы не преподносятся как ма-

териал для воспитания детей в религиозном духе. Во всех случаях это исторические и этнографические памятники, обладающие бесспорной художественной ценностью и нередко сохранившиеся до наших дней в быту как популярные детские песни.

В пятом томе находим стародатский вариант баллады о дочери лесного царя, взятый из сборника Гердера «Голоса народов» (J. G. Herder. «*Stimmen der Völker*»), отрывки из Сен-Галленской рукописи IX—XI веков и даже песню отшельника из «Симплициссимуса» Гриммельсгаузена (J. J. Chr. von Grimmelshausen. «*Der abenteuerliche Simplizissimus*»), а также отрывки из «Фауста» Гёте и хор фиванских старейшин из «Антигоны» Софокла в немецком переводе Фридриха Гёльдерлина.

Орф последовательно проводит принцип логической обоснованности и постепенности всякого усложнения в учебном материале. Он ведет детей от первичных простейших звуковых сочетаний к исторически сложившимся системам и формам. «Шульверк» объединяет пьесы для вокального (хорового) исполнения в сопровождении инструментов, упражнения в произношении и декламации, разнообразные ритмические упражнения, инструментальные пьесы для различных составов, театрализованные сценки с ролями.

Уже в комментариях первого тома Орф подчеркивает, что речевое упражнение стоит у начала всякой музыкальной работы с детьми. Начинать необходимо с произнесения отдельных слов и рядов слов, соединенных как по смыслу, так и чисто фонетически, по звучанию. Не меньшее значение приобретают разнообразнейшие ритмические эскизы — для хлопания в ладоши и по коленям, щелканья пальцами и топанья ногами по полу, ритмические формулы для самостоятельного построения мелодий или текста, ритмические рисунки для самостоятельного развития, ритмы для инструментального остинато, для сопровождения пения с хлопками и, наконец, увлекательные игры — ритмические каноны.

Орф недвусмысленно признает за ритмом особую и, может быть, решающую роль в развитии музыкальности. Подводя детей к музыке через ритмически активизированную речь, движение и танец, Орф тем самым пропаганди-

рует свою излюбленную творческую идею обновления «музыкальной материи» ритмом.

Особое место отводится инструментальному сопровождению пения и танца. Орф предлагает специальный инструментарий, который разработан им в 30-х годах в содружестве с Куртом Заксом¹, крупнейшим специалистом в области истории музыкальных инструментов. Новые инструменты (разновидности ксилофона) были созданы при практическом содействии известного немецкого мастера клавиров и чембало Карла Мендлера. (Выпускаемые теперь серийно немецкой промышленностью детские ксилофоны именуются «инструментами Орфа» без всякого основания.)

Разнообразный и красочный по звучанию оркестр «Шульверка» дает богатую пищу для творческой фантазии детей-исполнителей и в то же время не ставит перед ними сверхтрудных задач.

Он состоит из альтовых и сопрановых ксилофонов (употребляются палочки с резиновыми наконечниками), альтовых и сопрановых металлофонов с деревянными палочками, стеклофонов (бокалы и рюмки, высота звучания которых регулируется при заполнении их водой). Далее прибавляются бубенчики, нашитые на резиновую или кожаную полоску, тамбурин, барабаны с одной или двумя кожами, с поперечной струной или без нее, деревянные барабаны, трещотки (глиняные, жестяные или деревянные коробочки, заполненные дробью или мелкими камешками), треугольники, тарелки, кастаньеты и литавры. Для исполнения выдержанного баса и пиццикато требуется виола да гамба, скрипка или виолончель. Часто вводятся флейты, лютня и гитара. Рояль мало соответствует звуковому колориту такого оркестра. Вместо него возможны чембало, клавикорды или спинеттино. Гармоника или губная гармошка совершенно исключаются. Орф подчеркивает, что речь идет о настоящих музыкальных инструментах, а не о музыкальных игрушках, которые, как он говорит, портят слух и вредно воздействуют на нервную си-

¹ Курт Закс (1881—1956) — немецкий музыковед, эмигрировавший в США. Профессор Нью-Йоркского, а затем Колумбийского университетов.

стему. Орф предупреждает также, что обращение даже с простейшими музыкальными инструментами требует профессионального руководства и постоянных упражнений. К исполнению на ударных в ансамбле он призывает относиться серьезно и внимательно, никогда не начинать игру с грубого *forte* и главное — учиться играть по возможности на всех инструментах мелодические голоса, а не только фигурации и аккорды. Небольшое число «ходовых» инструментальных фигураций должно быть постоянно наготове, что облегчит разучивание новых партитур. Все должно исполняться наизусть, чтобы обеспечить нескованность, уверенность и свободу музицирования.

В начальных разделах «Шульверка» сосредоточены издавна вошедшие в европейскую музыку приемы дискантирования, фо-бурдонов, органумов. Несколько позже даются куплетные песенные формы, каноны, вариации на выдержанный бас, рондо. Орф полагает, что пятиступенный звукоряд без полутоновых тяготений более всего соответствует музыкальному мышлению детей в самом начале их музыкального развития, что именно в этой звуковой сфере ребенок легко и охотно импровизирует.

«Шульверк» начинается двух-трехзвучными мелодиями, подобные которым ребенок может сочинить и постоянно бессознательно сочиняет сам. Их сопровождение — простейшее остинато или долгая педаль.

В маленьких пьесах первого тома, как и везде впоследствии, Орф заботливо избегает всего стандартного, особенно — банальных однотипных кадансов, которые, по мнению композитора, прежде всего портят и извращают вкус.

Вначале полутоновые тяготения вообще «обходятся», зато часто появляются диссонирующие гармонии из кварт, квинт и секунд и даже переменный размер. Орф всюду сознательно старается избежать сладенького благозвучия, ставшего уже традицией в музыке для детей. Он не боится жесткости звучания и даже культивирует пустые квинты, кварты, септимы и большие секунды в функционально устойчивых аккордах. Диссонансы вводятся с тонким вкусом и чувством стиля, они украшают, а не устрашают. Гармонизация Орфа широко использует переменную тонику, часто применяются полные и неполные

септаккорды в параллельном движении голосов, ряды параллельных чистых интервалов, трезвучий или секстаккордов.

Простейшие мелодии и стишки первых пьес «Шульверка» заранее известны детям как всевозможные «присказки», «считалки», «дразнилки». Этим не слишком ценным в музыкальном и литературном отношении материалом Орф не злоупотребляет, а привлекает его как легкий способ войти в музыкальный мир ребенка, сложившийся еще до «приобщения» его к искусству. От попевок, усвоенных уже самыми маленькими детьми, легко идти к более сложному. В то же время ребенок получает свои знакомые песенки из рук композитора в совершенно новом для него оформлении: неожиданно привычные «дразнилки» заставляют его испытывать художественное наслаждение, тогда как в быту, возможно, он не находил в своем однообразном пении ничего красивого и рассматривал его как чисто прикладной, «служебный» элемент игры.

Уже в первом томе даются живописные сцены-картинки с разнообразными изобразительными приемами в инструментальных партиях. Они своим несложным остроумием должны увлекать детей как всякое удачное подражание природе. Исполнение их, к тому же, не требует особых усилий. Эти миниатюры просты, однородны по складу и рассчитаны на самые элементарные навыки ансамблевой игры и пения в хоре. Такова, например, пьеса-картинка «Три облака на небе» (том I, № 59) с любопытным примечанием: «Гром можно изображать ударами маленького деревянного молоточка по колоколу и одновременно дробью большого барабана и литавр». «Проливной дождь» получается, если осторожно водить щеткой по коже барабана». Пьеса № 48 подражает колокольному звону, в № 62 разыгрывается оживленная ярмарочная сценка.

Пьесы каждого из томов связаны преемственностью технических приемов. В инструментальных партиях сохраняются рисунки, уже вошедшие прежде в употребление. Мелодический материал дается в порядке возрастающей сложности. Все более замысловатые «постройки» возводятся из множества простых однотипных кирпичиков, как вышивка крестиком или мозаика. Но постепенно

усложняется и каждая простая «строительная единица». Таким образом относительно легкая и очень увлекательная работа дает большое удовлетворение исполнителям.

Во втором томе появляются развитые инструментальные формы, в которых используются все ступени диатонического звукоряда. Пьесы третьего тома обнаруживают четкую гармоническую функциональность, до этих пор не проявлявшуюся резко. В четвертом и пятом лады становятся разнообразнее, и это дает возможность полнее привлекать материал старинной музыки и народной песни.

Обработки подлинных мелодий у Орфа даже в специфических условиях учебного процесса чрезвычайно осторожны и не навязывают мелодическому первоисточнику каких-либо дополнительных искусственных эффектов.

«Шульверк» содержит множество оригинальных образцов старинной музыки. Во второй том включена пьеса под названием «Летний канон» — известный памятник готической музыки, записанный в 1240 году в монастыре Рединг. В третьем томе целиком приводятся мелодия и текст народной баллады о Бернауерин. В этом же томе находим вариации на лютневую тему Ганса Ньюзидлера (1536), старофранцузскую народную мелодию, ставшую широко известной в XVIII веке как песня про «Мальбрука», французскую песню «На мосту в Авиньоне», нижнебаварские танцы с характерным переменным размером.

Мелодия и текст пьесы «Морская дева» (том III, № 25) взяты из «Старобаварского песенника», составленного современными собирателями К. Губером и К. Паули (Kurt Huber, Kiem Pauli. «Altbayerisches Liederbuch»).

Основные музыкальные богатства «Шульверка» сосредоточены главным образом в четвертом и пятом томах. Об этом говорит уже первая пьеса четвертого тома — песня времен Тридцатилетней войны на текст из «Чудесного рога», печальная колыбельная со страшными словами: «Молитесь, дети, молитесь! Завтра придет Оксенштерн¹. Швед придет, окна разобьет, свинец возьмет, пули отольет, всех перебьет, все унесет...»

¹ Граф Аксель Оксенштерн — канцлер шведского короля Густава-Адольфа в период Тридцатилетней войны.

49 ² Nicht zu langsam

p Bet' Kin . der,

1. Alt - Xyl.

2.

Becken

Kl. Trommel

Gr Trommel

Pauke

Baß

bet! Mor . gen kommt der Schwed! Mor . gen kommt der

Oxenstern, wird die Klunder beten lern! Bet' Kinder bet'!

This musical score consists of six staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a treble clef accompaniment. The third and fourth staves are a grand staff (treble and bass clefs) accompaniment. The fifth and sixth staves are a bass clef accompaniment. The music is in a simple, homophonic style.

Здесь же встречаем хорошо известную в обработке Бетховена песню «Сурок», мелодия которой гармонизована одной лишь тонической квинтой. Две французские песни обработаны с тонким вкусом, как прозрачное двухголосие на тоническом органном пункте. Особенно обаятельно звучит одна из них про герцогиню Бретани, которая носит деревянные башмаки (т. IV, № 14—2):

C'est tant An. ne de Bre. tag. ne. duchesse en sa. bots.

Re. ve. nant de ses do. mal. ues en sa. bots mir. il. lon.

This musical score consists of two systems. The first system has two staves: a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system also has two staves: a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a prominent organ point (pedal point) on the tonic note.



№ 36 из четвертого тома — два старинных благословения: напутствие отправляющемуся в дорогу (XII век) и вечернее благословение (XVI век); № 37 — благословение дому. Эти бесхитростные «заговоры» с безукоризненным вкусом и глубоким проникновением в характер обрядовой поэзии положены на музыку Орфом.

Пьеса под названием «Зимние жалобы крапивника» (№ 43, т. IV) имитирует птичье пение. Комментируя ее, Орф обращает внимание на возможность с большой пользой для развития слуха воспроизводить на инструментах и записывать образцы птичьего пения и советует с этой целью познакомиться с книгой Гейнца Тиссена «Музыка природы» (Heinz Tieben. «Musik der Natur»).

Истинными жемчужинами среди пьес четвертого тома являются обработки двух народных мелодий, ставших музыкальными темами известных произведений современных композиторов. Во второй части четвертого тома под номером 18 помещены мелодия и текст старинной немецкой песни «Три ангела пели» («Es sungen drey engel»), записанной в Майнцском кантуале 1605 года.

51

Es sun . gen drey en . gel ein sü . ßen ge . sang, daß
in dem ho . hen him . mel Kiang

Эта мелодия входит в число важнейших тем оперы П. Хиндемита «Матис-художник» (1934) и симфонии того же названия. В опере Хиндемита Матис старается этой песней утешить девочку Регину, дочь убитого в сражении вождя восставших крестьян Ганса Швальба. Песня не раз звучит и в оркестровом варианте. В последнем действии оперы умирающая Регина снова поет ее. С нею связана вся светлая и нежная «небесная поэзия» хиндемитовской трагедии из времен Крестьянской войны в Германии.

В первой части четвертого тома мы найдем мелодию и текст старинной французской «майской песни» («C'est le mai», № 32), с которой в день традиционного праздника весны ходили по дворам крестьяне. Во Франции известно несколько вариантов «майских песен» с припевом «тримазо» («trimazo» или еще — «trimousette», «trimaca»). В Шампани и Лотарингии так называют «майскую королеву» — маленькую девочку, которую в день весеннего праздника одевают в белое и украшают цветами. В знаменитой оратории-мистерии Артура Онеггера «Жанна на костре» (1935) на текст Поля Клоделя перед драматическим финалом («Жанна в пламени») звучит эта песенка с припевом «тримазо» как предсмертное воспоминание Жанны — светлый образ ее детства, когда она была в своей деревне «майской королевой».

Приводим здесь песню в обработке Орфа:

52 $\frac{2}{4}$ *p dolce*

Tri.mou.sette,c'est le mai,mois de mai,c'est le joli mois de mai.

Triangel

Flöten
od. Streicher

Le choeur

En re.ve.nant de,dans les champs,en re.ve.nant de,dans les
 champs,nous ons trou.vé les blés si grands,la blanche é.pine flo.ris.
 .sant de .vant Dieu.C'est le mai, mois de mai, c'est le
 mai mois ce mai.

Glockenspieler *pp*

dolce

* * *

Во всей современной литературе, посвященной музыкальному воспитанию детей, едва ли удастся назвать хотя бы одно столь же разнообразное и богатое собрание, как

«Шульверк» Орфа. Композитор и его сотрудники, строго ограничив себя в выборе материала, создали тем не менее своеобразную энциклопедию детского стиха и песни, очень однородную и последовательную в методическом отношении.

В своей «Музыке для детей» Орф оказывается солидарным с такими композиторами, как Прокофьев, Барток, Кодаи, Бриттен. В их творчестве при всех идейных и стилистических различиях отчетливо проявилось стремление создать музыку о детях и для детей средствами современного большого искусства.

Интересно отметить, что обработки народных песен и сочинение собственных мелодий в народном духе у Орфа имеет близкие аналогии в русской музыке XIX века. Многие обработки и оригинальные пьесы «Шульверка» напоминают нам о Мусоргском, особенно ценившем характерность старинных русских церковных ладов и находившем в них не только привлекательный для него «дух древности», но и особую свежесть гармонии и мелодических интонаций. Сравнение в этом отношении с Мусоргским касается не только «Шульверка», но и всего творчества Орфа, что не раз отмечалось русскими музыкантами и любителями музыки, познакомившимися с произведениями Орфа. Более частная, но не менее очевидная параллель детской музыке Орфа—«Детские песни» Лядова на народные тексты. Из них достаточно вспомнить хотя бы колыбельную «Сон ходит по лавке» и сравнить ее с приведенными здесь образцами «Шульверка»: столь же осторожное, бережное отношение к самостоятельной выразительности мелодии, та же предельная наполненность каждого скупого штриха.

Орф в своем педагогическом сочинении достиг необычайного, редкого в музыкальной литературе единства «учебных образцов» и подлинного искусства. Каждая из пьес «Шульверка» имеет зримую театральную образность, как и все вообще произведения этого композитора.

Орф внушает своим ученикам, что «школьное» и художественное имеет один общий источник. К тому же дети на примерах «Шульверка» проникаются мыслью о едином источнике народного и профессионального искусства, и всякому изучающему «Шульверк» становится еще раз ясно,

что собранный здесь материал является основой и образцом для всех типов мелодики, ритма, гармонизации и голосоведения в произведениях Орфа для музыкального театра. Не предлагая детям худосочных «инструктивных» пьес, композитор смело приглашает их в «кладовую» настоящего искусства, показывая им щедрый источник своего творчества.

«Шульверк» Орфа как бы говорит нам: несмотря на напряженные скрежеты и неодоушевленный грохот индустриального звукового фона современных городов, несмотря на «аэмоциональные» серийно-математические конструкции и натуралистические «конкретные» звукосмеси в искусстве современного «авангарда», музыкальное детство ребенка в XX веке не должно быть безрадостным. Каждая вокально-инструментальная миниатюра «Шульверка» выражает заботу об этой простой радости от созидания и слушания «своей» музыки, понятной, как ребячьи домики и замки из цветных кубиков, но поднятой руками «доброего волшебника» до уровня художественной игры. А эта игра неизбежно, хотя и незаметно, перерастает в искусство.

Лучшие пьесы «Шульверка» не уступают известным классическим образцам музыки для детей, но имеют и свое преимущество: дети могут сами исполнять их, «играть» в эти пьесы-игры вовсе не будучи вундеркиндами-музыкантами, тогда как в подавляющем большинстве случаев классические произведения оказывается возможным лишь слушать. А внимательно слушать и познавать для рассредоточенно-оживленных, ищущих «интересного» и за все берущихся своими руками детей бывает куда труднее, чем соорудить фантастические конструкции из разноцветных кирпичиков или знакомых звуковых фигур, которые легко отчеканиваются палочками на звонких пластинках палисандрового дерева, на гулких поверхностях барабанов и литавр, наконец, на самых простых, выстроенных «по высоте» стеклянных рюмках.

Во избежание бессмысленного механического копирования «Шульверка» необходимо еще раз подчеркнуть, что инструментальные «одежды» пьес Орфа, все эти ксилофоны, металлофоны, трещотки и барабаны вовсе не являются обязательной принадлежностью системы музыкального воспитания детей всех народов и стран, так же как нор-

вежская, немецкая или французская песенка, даже в соответствующем переводе, не может быть предписана маленьким китайцам или индусам как обязательный учебный материал.

Орф не призывает разучивать повсеместно именно его пьесы для детей, а предлагает использовать для начального музыкального воспитания разумно систематизированный и отобранный национальный материал со своим местным инструментарием, руководствуясь принципом занимательной художественной игры с участием в ней самих детей.

Историко-этнографический подбор текстов и музыки в пяти томах «Шульверка» может служить прекрасным образцом в такой работе.

VI

КАРЛ ОРФ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКЕ

Карл Орф относится к числу самых популярных, но в то же время и дискуссионных композиторов нашего времени. В оценке его нет единства. Критические мнения, высказываемые в печати разных стран, колеблются от полного отрицания его творчества до «орфоцентристской» апологетической позиции.

Творчество Орфа в целом убедительно освещено и серьезно изучено зарубежными музыковедами, главным образом немецкими. Книга «Карл Орф. Идеи и творчество» Андреаса Лисса, названная в предисловии, дает фактический материал по творческой биографии композитора с попыткой философско-эстетического освещения техники и стиля Орфа. А. Лисс сопоставляет Орфа со многими явлениями искусства последних десятилетий и отмечает у Орфа редкое сочетание высокого интеллекта и «наивной творческой интуиции», то есть непосредственности. Лисс объясняет удивительную для современной музыки доходчивость и широту воздействия произведений Орфа их связью с народным искусством, но автор в то же время чрезмерно увлекается мыслью о возрождении и обновлении искусства силами «первобытной магии», спонтанностью древних обрядовых танцев и «действ». Сопоставления с наскальными изображениями и идолами позднего неолита кажутся нам натянутыми. Лисс с откровенной симпатией отмечает «историзм» и «гуманизм» Орфа, со-

знательно обратившегося к области человеческого в искусстве, к историческому наследию, к традициям культуры и отклонившего для себя электронную музыку и конструктивизм шенберговского «учения о рядах». Лисс отказывается причислить Орфа и к течению так называемого неоклассицизма, к которому, по его мнению, в большей степени относятся Стравинский и Хиндемит. Лисс сильно преувеличивает, когда называет Орфа единственным современным композитором, сумевшим раскрыть на театральной сцене глубокие духовные и социальные сдвиги нашей эпохи, однако критик справедливо подчеркивает редкую способность Орфа создавать обобщенные образы, оставаясь в кругу небольшого числа крупных общечеловеческих проблем, независимо от того, насколько частным и конкретным оказывается избранный им материал и сюжет.

Все крупные музыкальные словари и энциклопедии уделяют Орфу должное внимание. Чаще всего ему посвящаются солидные, уравновешенные по тону статьи с неизменно положительными оценками его творчества и деятельности в области музыкального воспитания.

В одной из лучших и наиболее объективных книг о современной музыке (К. Н. Wörner. *Neue Musik in der Entscheidung*. Mainz, 1954) Карл Вернер, прослеживая пути развития немецкой музыки в XX веке, неоднократно и с особым вниманием рассматривает творчество Орфа в разных аспектах: в главе о музыкальном театре, в главе о «фольклоризме» как одном из ведущих направлений европейской музыки, в специальной главе о современной хоровой музыке.

Ингеборг Кикерт, автор диссертации «Музыкальная форма в произведениях Карла Орфа» (названа в предисловии), проделывает трудоемкую работу по систематизации и классификации элементов композиторской техники Орфа, составляет схемы, помогающие постигнуть и оценить приемы построения его партитур, отчасти исследует генезис мелодики и ритма Орфа, ставит вопрос об истоках его музыкально-театральных жанров. Однако работа так и остается описательной, лишенной тех весьма существенных выводов, которые могли бы значительно повысить ее искусствоведческую ценность.

Нам неизвестны крупные исследовательские труды об Орфе на других языках. В английских, американских, итальянских, французских, югославских, польских, чехословацких периодических изданиях появлялись музыкально-критические статьи об Орфе и рецензии на исполнение его произведений. Естественно, что некоторые из этих зарубежных откликов имеют более осторожный и недоверчивый характер. Авторы статей на английском языке, а также критики из Германской Демократической Республики вступают в полемику с так называемым примитивизмом Орфа, с выбором сюжетов и тем в его творчестве, с его трактовкой оркестра и сцены в музыкальном театре.

Некоторые из этих высказываний мы приведем здесь как принципиальные, действительно выражающие довольно распространённые мнения. Критик Дональд Митчел (D. Mitchell. C. Orff: a modern-primitive. «Montly Musical Record», 1957, № 1—2) писал: «Орф категорически отказывается от традиционных форм, инструментальных и драматических; он восхищается ими, но считает их возможности исчерпанными. Отсюда его отношение к своим собственным работам раннего периода, из которых по крайней мере некоторые используют традиционные способы выражения. [...] Орф решился отрицать цивилизованное прошлое и настоящее с его неоклассицизмом и додекафонией (подчеркнуто мной. — О. Л.). Практическая жизненность направления Орфа остается спорной. Наши уши привыкли к высокой музыкальной культуре. Можем ли мы поставить часы назад так далеко, чтобы не сопротивляться примитивности его излияний?... Его метод — упрощение музыки. низведение ее до ее составных, первичных элементов, исключение мелодии, контрапункта и функциональной гармонии, исключение любой структуры, кроме простейшей, которая начинается, кончается и имеет середину...» Д. Митчел, однако, подчеркивает, что каждый должен сам решить для себя, является ли музыка Орфи школьным ученическим опытом или это эстетически полноценная «музыка для взрослых». Сомнения критика основаны, по нашему мнению, на недостаточном знании музыкального и театрального творчества Орфа. Подчеркнутые нами слова: «Орф решился отрицать цивилизованное»

прошлое и настоящее...» — по существу оказываются ошибочными.

Идея особого «примитивизма» Орфа получает разнообразное, в том числе и сочувственное, толкование в критической литературе. А. Харпер (H. Harper. Carl Orff—Alpha or Omega. «The musical times», January 1956) пишет о «неопримитивизме» Орфа: «Карл Орф — композитор сложный, но все же в нем можно увидеть сквозь путаницу современных форм музыки зрелость и определенность... Имея в виду упреки ему и его последователям, следует определить историческое значение музыки Орфа. Орф, уверенный, что музыка Запада не может дальше развиваться в направлениях, данных новейшими школами, вернулся к примитивным элементам искусства; таким образом, он выражает возникшее у европейцев и американцев могучее влечение к жизни более естественной, более энергичной и более красивой, чем позволяют порядки нашего времени... В поисках защиты от бешеной напряженности жизни нашего общества Орф не одинок, но благородная простота его творчества и ее чисто европейское выражение уникально искренни и совершенны... Он европеец, и его музыка пытается охватить то время, когда Европа была молода».

Германская Демократическая Республика — страна, где Орфу присуждена была национальная премия за спектакль «Умница» в Дрезденском оперном театре. Мнения музыковедов о творчестве Орфа здесь различны. К. Лаукс и К. Шеневольф, отмечая достоинства «Кармина Бурана» и сказок, считают все остальное бесполезным и далеким от духовных запросов народа (см. К. Лаукс. Карл Орф и его «Кармина Бурана». «Советская музыка», 1958, № 4, и К. Schönewolf. Die beide Wege C. Orffs. «Musik und Gesellschaft», 1954, № 8). В этих статьях деление произведений Орфа на «народные» и «антинародные» получилось искусственным, так как к этим противоположным группам были отнесены произведения одного стиля и родственных идей. Так, «Кармина Бурана» и «Умница» оказались противопоставленными не только «Катулли Кармина», но и «Бернауерин» и «Шульверку».

Гарри Гольдшмидт (ГДР) на страницах советской печати высказал более объективный взгляд на творчество Орфа. Он сравнивал этого композитора с наследниками

экспрессионизма в современной музыке, с последователями шенберговской «системы рядов» и экспериментаторами в области конкретной и электронной музыки и писал по этому поводу: «Для музыкального экспрессионизма наиболее характерно то, что он скован цепями субъективного «выразительного» искусства и не стремится объективно овладеть миром. Он никогда не переходит границ буржуазного субъективизма. Меньше упреков в этом отношении заслуживают К. Орф и В. Эгк. Их спасает прежде всего тесная связь с театром. Орф и Эгк — пользующиеся наибольшим успехом западногерманские творцы опер и балетов. [...] Музыкальные пуристы часто называют Орфа бессовестным эклектиком, сдобривающим метод «монтажа» Стравинского среднего периода всевозможным стилистическими приемами всех эпох, в том числе и элементами народной музыки. Как бы то ни было, из всех этих смесей композитору удалось создать несомненно оригинальную «стилевую амальгаму», которой многие безуспешно пытаются подражать»¹.

Основным предметом анализа и полемики в музыковедческой литературе является стиль письма Орфа, его «техника». Позволим себе здесь собрать воедино наиболее существенные наблюдения над системой музыкальных средств Орфа и дать, таким образом, краткий очерк его стиля.

Технику Орфа невозможно представить себе вне тех задач, которые он ставит в своем театре. Его техника при всей кажущейся простоте средств глубоко индивидуальна и теряет всякий смысл в условиях формального применения. Своеобразие стилистики Орфа проявляется в каждом из элементов музыкального языка: в ритме, мелодике, гармонии, строении форм, инструментовке.

«Начало творческой биографии Орфа более чем обычно: музыкальная академия, Генрих Каминский... Но далее его захватили оперы Монтеверди и мысль об особой функции ритма. Ритм у него столь же самоценен, как в танце первобытных народов, как у «танцующих дервишей». Мелодия и гармония — носители ритма. Это направление

¹ Г. Гольдшмит. О музыкальном творчестве в Западной Германии. «Советская музыка», 1960, № 4.

здоровое и органичное, и вполне естественно, что новое редко возникает без жертвования некоторыми прежними ценностями», — так говорит об основах музыкального стиля Орфа Гейнц Прингсгейм¹.

Ставший знаменитым «магический ритм» Орфа — это ритмическое остинато. Характерная фигура оказывается «заданной» и не сменяется до конца определенного раздела формы. Не ритмическое развитие, а ритмическое постоянство, неизменность создают эффект растущей напряженности, столь хорошо известной всякому, кто слушал музыку Орфа (ритмические остинато у Орфа можно сравнить с ритмическим остинато африканской народной музыки). Кроме того, ритм Орфа — это всегда образный, «жанровый» ритм. Вспомним заклинания судьбы в начале «Кармина Бурана» или «шествие» Антигоны к гробнице (погребальное шествие в ритме ... танго!).

Исследователи творчества Орфа справедливо говорят о ритме как первоэлементе его музыки, но невозможно рассматривать ритм без самого «ритмуемого» вещества музыки — без мелодии. Мелос Орфа диатоничен. Хроматика встречается лишь в мелизматических виртуозных распевах, вносящих в музыку «ориентальный» оттенок. Особенно это заметно в «Триумфе Афродиты» и античных драмах, где однозвучная «монодия» в моменты сильной аффектации дает широкие скачки на большие интервалы или переходит в хроматизированную мелизматику. Ориентальное здесь, конечно, играет второстепенную роль. Примером может служить «аффективная» колоратура Тиресия в «Антигоне» и «Эдипе». Вокальный мелос Орфа охватывает всю необъятную шкалу художественно-выразительных звуков от шепота до обычного певческого тона. При этом человеческие голоса нередко используются самым необычным образом: мы встретим в произведениях Орфа и хоровую декламацию, и «Sprechstimme», и широкие распевы византийских юбиланий, и самое изящное «bel canto», но в то же время и пародийный фальцет, лирическое «альтино» (alto, итал. — высокий) у тенора, непривычные колоратуры мужских голосов, таинственно приглушенное звучание сопра-

¹ Н. Pringsheim. C. Orff. «Sweizerische Musikzeitung», 1956, № 2.

но в низком регистре. Но все это не причуды, не рискованные эксперименты ради необычности. Каждый прием имеет свое художественное оправдание. На характер мелодики влияет и строй речи, ее фонетическое звучание, зависящее от национальной принадлежности текста. Нетрудно заметить особое элегантно изящество мелодий «Катулли Кармина», связанных с классической латынью. Часто немецкий диалектный текст дает характерную выразительность живых ритмов, энергичную подвижность или несколько тяжеловесный юмор. Греческий влечет за собой сложную мелизматику.

Оригинальная мелодика Орфа всегда в основе своей одноголосна. Двух-трехголосный склад встречается реже. Аккордовое изложение оказывается по существу «утолщением» одноголосной мелодической линии. Интонационные истоки мелодики очень разнообразны: множество тем народнопесенного склада, диатонические напевы типа грегорианских хоралов, чисто изобразительные попевки, происхождение которых из звукового материала самой жизни неоспоримо. Отсутствие полифонии в значительной степени «проясняет» смысл поющих слов, который стирается обычно в сложных комбинациях имитирующих и дополняющих мелодических линий.

Подход к музыкальному воплощению слова не везде одинаков у Орфа. Если в «Кармина Бурана» и сказочных пьесах наибольшее внимание уделяется смысловой и фонетической характерности звучания, то соотношение музыки и слова в «Антигоне» напоминает, как тонко заметил автор исследования об этом произведении В. Келлер, «графику старинных рукописных книг, в которых текст не иллюстрируется картинками из содержания книги, а разукрашивается орнаментами сам ее шрифт: пестро раскрашенные узоры окружают и пронизывают письма и связывают все в единую картину... Этот звучащий орнамент, эта графика не означает, однако, скудости живописного»¹.

Ритмические остинато и очень скупое гармонизованные вокальные соло покоятся на простой ладово-гармонической основе. Часто это устойчивая в тональном отношении фи-

¹ W. Keller. Carl Orff's «Antigonae». Mainz, 1950, стр. 3—4.

гурация или разновидности органного пункта. Модуляции редки, как и хроматические изменения ступеней. В моменты драматической, иронической, юмористической экспрессии можно заметить обильные наслоения неаккордовых звуков в простых аккордах терцового строения или кварто-квинтовые созвучия с их обращениями. Они не только подчеркивают экспрессию, но и создают колорит архаики. Нередко мелодии гармонизованы созвучиями, очень далеко в функциональном отношении стоящими от основного тона. Заметные отклонения от мажоро-минорной тональной системы у Орфа отмечал В. Циллих: «На вопрос, тонально ли сочиняет Орф, сначала без раздумья отвечают утвердительно. Но, если проанализировать его произведения — особенно «Триумфы», а также «Антигону», — найдется немало такого, что трудно объяснить исходя из принципов тональной музыки. Мелодика во всех случаях исключительно диатоническая, но эта архаическая диатоника имеет мало общего с мажоро-минорным мелосом. Характер гармонии еще труднее определить. Большей частью применяются трезвучия, но также и созвучия, являющиеся обращениями аккордов квартового строения. Они оказываются часто в очень далекой связи с основным тоном... Рядом с эпизодами с отчетливо выявленным основным или центральным тоном стоят такие, тональность которых неуловима»¹.

«Внетональные» элементы музыки Орфа никак не соприкасаются с математическим атонализмом Шенберга и Веберна. Непосредственность, самоценность звуковой материи преобладает у Орфа над «системами» звуковых конструкций. Орф стремится возродить силу воздействия единичного звука, простого консонанса, элементарного одноголосия. В особых условиях примитивной гармонии интервал октавы, например, приобретает гармоническую напряженность и уже не является простым удвоением звука. Малая септима употребляется без разрешения, как консонанс. Устойчивыми становятся некоторые диссонансирующие аккорды из кварт, квинт и секунд. Само наименование «диссонанс» порой теряет прежний смысл, так как

¹ W. Zillig. Der Erneuer des Musikalischen Theaters. «Musica», 1953, № 3, стр. 155.

его части («тоны» аккорда или интервала) не стремятся к разъединению, как это бывает при движении от диссонанса к консонансу, а сливаются в один организм. Получаются напряженные, но замкнуто-самостоятельные комплексы выразительной гармонии.

Пожалуй, особого внимания заслуживает интенсивность, напряженность одноголосия у Орфа. Некоторые из его мелодий невозможно и не нужно гармонизовать, а иные из них требуют лишь минимальных оркестровых и гармонических красок.

В целом музыкальный язык Орфа не столь однороден, как может показаться вначале. В «Антигоне» и особенно в «Эдипе», последнем крупном сочинении Орфа, композитор как будто решил искупить свой прежний гармонический пуританизм. Гармония в «Эдипе» нередко становится многозвучной и богатой. Образный смысл ее — повышенная трагическая экспрессивность звучания. Это не значит, однако, что Орф хоть сколько-нибудь отступает от своих принципов в мелодике и общей фактуре.

Об инструментовке Орфа приходилось уже говорить в связи с отдельными произведениями. Орф, безусловно, один из самых крупных мастеров современного оркестра. Его инструментовка не есть «одежда мысли». Эту мысль нельзя представить себе «голой», отдельно от тембров. «Оркестр — сама звуковая плоть, а не раскраска, способная вызвать натуралистическую или импрессионистическую иллюзию. Под этими мазками кистью нет карандашной наброска»¹.

Изменяемый Орфом своеобразный ударный оркестр — это существо единый инструмент ритма. Имеет он и свои индивидуальные краски: введенные впервые Орфом разновидности ксилофонов (сопрано, альт, тенор, бас-ксилофон с особыми резонаторными коробками), штайншпиль, открытые струны роялей, на которых играют фетровыми колотушками, палочками от литавр, от колокольчиков. Нередко несколько роялей употребляются одновременно, и вместо шумных раскатов арф получается светлый, твердый, блестящий звук, не допускающий затушевывания ритмических контуров.

¹ W. Keller. Carl Orff's «Antigona». Цит. изд., стр. 5.

Целый ряд театральных сочинений Орфа не имеет обычного симфонического оркестра. Он заменяется специфическим инструментальным составом, где возрастает роль ударных, почти полностью исключаются струнные и лишь очень ограниченно применяются духовые. Соответственно изменяется и характер звучания — без привычного пения струнных, без «сигналов» труб. Это в полной мере относится к «Катулли Кармина», «Астутули», «Антигоне»¹ и «Эдипу». В «Кармина Бурана», «Триумфе Афродиты», музыкальных сказках «Луна» и «Умница» используется симфонический оркестр полного состава.

В произведениях Орфа с обычным оркестром мы найдем немало рафинированных тембровых комбинаций, следующих известным распространенным в современной музыке колористическим тенденциям. Многие здесь напоминают Стравинского, Равеля, Дебюсси. В критической литературе подчеркивается общность с оркестровой палитрой Вернера Эгга.

¹ Инструментарий «Антигоны» — полная противоположность позднеромантическому оркестру опер Вагнера и Р. Штрауса. Общий фон звучания составляют шесть роялей с различным звукоизвлечением и богатый набор ударных (ксилофоны, барабаны, колокола, тарелки, наковальня, гонги, литавры и др.). Скрипки, альты и виолончели отсутствуют. Нет также низких духовых. Особые группы составляют девять контрабасов, четыре арфы, шесть флейт, шесть гобоев (в том числе английские рожки) и шесть труб. Каждый тембр накладывается всей массой инструментов одного вида. Редкие соло имеют особое, «экстренное» назначение. Господствуют чистые тембры. Смешивая тембры, Орф не стремится к нейтрализации характерных звучаний, а создает новые специфические тембры, соответствующие какому-то одному новому инструменту.

В каждом из пяти актов «Антигоны» проявляется один характерный тембровый комплекс. В первом акте это человеческий голос на фоне роялей и ударных. «Каменный грунт» лишь изредка прикрывается более мягкими красками. «Окаменелость», неподвижность музыки символизирует «власть прошлого». Второй акт характерен звучаниями контрабасов и тенор-ксилофонов, третий — арфами. В четвертом акте впервые появляются флейты и гобои. Сигналы труб возвещают роковое прорицание старца Тиресия. Тембр английского рожка сопровождает в последнем акте трагическую фигуру Креона. На всем протяжении драмы ни один солирующий инструмент не употреблен в двух различных образных функциях. Выразительно использован речевой тембр голосов, противопоставленный вокальному и инструментальному звучанию.

В «Эдипе» увеличен состав инструментов: введены тромбоны, электроорган, маримбафон.

Все сказанное о ритме, мелодике, гармонии и оркестровке Орфа должно быть дополнено несколькими замечаниями о принципах формообразования в его произведениях. Орф не прибегает ни к полифоническому, ни к «разработочному» развитию тематического материала. Мы встречаемся у него с простой повторностью всех элементов, составляющих музыкальную ткань. Иногда происходит их «ступенчатое» постепенное развитие с варьированием фактуры и инструментовки. Характерные образные символы в музыке Орфа (конкретно приуроченные тембры, связанные с конкретными образами гармонические комплексы) нельзя рассматривать буквально как лейттембры и лейтмотивы. Эти характерные признаки, приметы тех или иных ситуаций и образов, изменяющиеся с ними и с ними исчезающие, далеко не всюду создают единую систему сквозной динамизации музыкальной формы, а нередко имеют лишь «прикладное» сценическое значение.

Наиболее распространенные формы у Орфа — песенные куплетные построения, воздвигаемые на основе общего остинато всех музыкальных средств: ритма, фактурных рисунков, гармонии, и лишь мелодия свободно парит над всем этим упорядоченным «зданием». По тому же принципу строятся одночастные и трехчастные формы, в которых также отдается предпочтение простейшим сочетаниям повторности и контраста.

Современники Орфа немало потрудились над полифоническим уплотнением и гармоническим усложнением музыкальной «материи». Орф, наоборот, разреживает и предельно упрощает ее. Будь то церковный распев или народная песня, он подчиняет ее властной энергии ритма, избегая полифонии и пользуясь лишь ограниченными средствами гармонии. В своих композициях Орф стремится установить «диктатуру голоса», находя и здесь новые неизведанные возможности.

Все это сочетается с языковым разнообразием, с новизной оркестровых эффектов, от которых, казалось бы, иной раз остается один шаг до шумов и скрипов «конкретной» музыки. Но истинный пафос музыки Орфа не в ее экспериментальной новизне. Коренным свойством «техники» этого композитора, делающим его музыкальный стиль и чрезвычайно жизнеспособным и в то же время односто-

ронне ограниченным в его выразительных возможностях, является обращение к простейшим средствам музыкального искусства, к его «праэлементам»: коротким диатоническим мотивам, хроматическим древним юбиляциям, к кварто-квintовым органным пунктам и параллельному движению голосов, к вокальной музыке одноголосного склада. Характерный и активный ритм оказывается при этом основной движущей силой развития и «развертывания» во времени и пространстве всей этой несложной, но связанной прочным единством звуковой постройки. И, может быть, самым важным обстоятельством, которое недоучитывают или вовсе не замечают противники Орфа, оказывается некое «музыкальное чудо» — способность Орфа оживить, возродить, сделать перевозданно-свежим звучание простого терцового аккорда, примитивной «пустой» квинты, ставшего банальностью «скорбного» задержания на малой секунде и, наконец, — единичного тона, не имеющего никаких выразительных ресурсов, кроме самой «материи» звука.

«Музыкальное чудо» заключается в том, что Орф путем мудрого отбора и расчета создает особые условия, особый «режим» для существования всех этих бесконечное число раз использованных в музыке простейших средств. Он расчищает им дорогу, устраняет с их пути «конкурентов», помогает им обрести силу и выставляет их в самом выгодном свете, показывает их с самой содержательной стороны...

Одно трезвучие или одна тоническая квинта сами по себе почти ничего не значат в симфоническом произведении современного композитора, и требуется взять значительный отрывок партитуры со множеством сложно сопряженных мелодических интонаций, интервалов и аккордов, чтобы получить музыкально значимый пример из этого произведения, в то время как одно-единственное трезвучие или два соединенных между собой интервала в партитуре Орфа благодаря специфической экономии средств и особому освещению каждого простого элемента в контексте обретают свой микромир и силу, утраченную в долгой вековой эволюции музыкальных средств. В процессе усложнения целого и его составных частей «микрoжизнь» простейших элементов отодвигалась на задний план и стано-

вилась в конце концов совсем незаметной. Орф стремится вызвать к жизни эти «глубины», обращая внимание людей, слушающих музыку, на выразительные богатства обычных трезвучий и отдельных звуков.

Подобный подход к музыкальному творчеству в наши дни можно было бы назвать парадоксальным и чудаческим, если бы «кисть» или перо Орфа, сознательно работающего с таким «изношенным» материалом, то и дело не рождали истинно художественные произведения, доказывающие закономерность обращения к этому материалу, способному, оказывается, оправдать надежды художника.

Такой подход к материалу музыкального искусства тесно связан с мелодическими источниками, к которым обращается Орф. В «Кармина Бурана» мы не найдем почти ни одной мелодии, не связанной в той или иной степени с народной песней или танцем, с популярным церковным напевом, нередко пародийно переосмысленным в том духе, как в Средние века пародировались вольнодумными монахами и студентами «священные» тексты богослужений. Мелодическая красота, ритмическая живость и пикантность многих сцен «Триумфа Афродиты» и «Катулли Кармина» в не меньшей степени обязаны национальным источникам. В сказочных пьесах Орфа происходит к тому же остроумное переосмысление уличной песенки, шлягера, музыки пивных и ресторанов. Только ханжа не пожелал бы заметить в пританцовывающих синкопах некоторых хоров «Кармина Бурана», «Луны», «Триумфа Афродиты» признаки бытового, «низкого» происхождения этой музыки.

Техника Орфа применима лишь в конкретных условиях его драматургии, его театральных форм. Музыка, входящая составной частью в «синтетическое произведение искусства», существовала и будет существовать у многих композиторов в самых различных стилистических вариантах. Отмечая ценность метода Орфа, нет нужды бросать тень на творчество многих его талантливых современников. Однако нельзя оставить без внимания то, что Орф, не в пример многим из них, действительно заслужил признание и понимание в массовой аудитории. «Кармина Бурана» завоевала не только концертные залы, международное радиовещание и фирмы грамзаписи, но также актовые залы университетов и гимназий.

Для западноевропейской публики успех Орфа в театре во многом связан с «террором авангардистов» в искусстве, со все еще упорным неприятием новой музыки слушателями. Действительно, Орф далек от художников, отдающих делу, смысл которого понятен лишь считанным единицам. Его не привлекает «внечувственное» священнодействие на нотной бумаге. В его партитурах все для слуха, для воплощения в образах сцены. Орф не стремится защитить свой труд от мира таинственными шифрами и формулами «математически сконструированной» музыки. Все это чуждо его открытому общительному искусству, отрицающему миробоязнь и духовное затворничество, и это увеличивает симпатии к нему со стороны публики.

Иной раз недооценивают его именно музыканты. Зачарованные преобладанием в музыке нового времени «симфонического развития», они невольно видят лишь отрицательный результат отсутствия этого принципа у Орфа. Конечно, отрицание некоторыми музыкантами достоинств техники Орфа можно в какой-то мере объяснить инертностью восприятия и узостью взгляда на границы современного искусства, хотя, казалось бы, вовсе не трудно понять бесплодность сравнения техники и материала музыки Орфа с крупнейшими современными симфонистами: его истинная специфика при этом остается в стороне. Полотно Орфа как гигантские мозаики, которые поначалу кажутся примитивнее и условнее, чем работы, выполненные кистью, но если приглядеться, угловатые частицы мозаики начинают сливаться, исчезают их грани, уходит условное, механическое, стилизованное. «Старинные» мозаики становятся подлинно современным искусством.

Оркестровому и вокальному письму Орфа свойственны несколько преувеличенная яркость, гиперболизация света, особое «свечение» красок, некоторая упрощенность линий и условность рисунка, дающая огромный простор воображению, причем направление для работы воображения всюду указано истинное, глубокое, а не случайное.

Своеобразный «пуританизм» Орфа в условиях современной музыки неизбежно становится предметом дискуссий. Хорошее, «доброе» слово — простота, но обидное и даже страшное для художника слово — примитив. Когда думаешь о технике Орфа, кажется, невозможно выйти из-под

власти этого противоречия. Конечно, в пьесах Орфа есть эта хорошая простота, есть и хорошая сложность, когда речь идет о психологической глубине его идейных концепций. К чему же относится употребляемое критиками слов «примитив»? Порождает ли его сама музыка, или виною всему «максималистское», скованное догмой восприятие?

«Может быть это гениальная, а может быть и опасная простота, — пишет по этому поводу Э. Дюфлейн. — Если бы она не соединялась с большим знанием искусства, с искренним чувством, деликатностью и сознательной оригинальностью формы, все это должно было бы казаться сомнительным»¹.

Конечно, многое зависит от «избирательной способности» индивидуального вкуса. Орф, безусловно, в каком-то смысле идет против инерции нашего сознания, обращенного к традиционным жанрам и средствам музыки.

Принимая все это во внимание, можно надеяться, что каждый, кому посчастливится услышать произведения этого композитора в оркестре и увидеть их на сцене, сумеет оценить по достоинству замечательное дарование Карла Орфа.

¹ E. Döflein. Das Musiktheater C. Orff's. «Musikalmanach». München, 1948.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАРЛА ОРФА

- Песни* на тексты Уланда, Ленау, Гельдерлина, Мюнхгаузена, Гейне, Ницше, Арндта, Шторма, Баумбаха, Линга, Гейзе, Гаузгофера, Штилера, из «Эдды». Изд. Ernst Germann, München/Leipzig, 1911.
- Кантата «Так говорил Заратустра»* («Also sprach Zarathustra») по Ницше. Для баритона соло, трех хоров и оркестра с органом. 1912.
- Опера («Cisei, das Opfer»)* — по старояпонской драме «Теракойа» в обработке Флоренца, 1913.
- Оркестровая пьеса «Танцующие фавны»* («Tanzende Faune»), 1914.
- Симфония с хором и солистами «Оранжевые песни»* (в русск. изд. «Теплицы») «Treibhauslieder» — по Метерлинку (не окончена), 1914.
- Оперы «Аглавена и Селизета» и «Смерть Тентажиля»* по Метерлинку.
- Симфоническая поэма «Монна Ванна»* — по Метерлинку (не окончена).
- Опера «Видения»* («Traumspiel») по Стриндбергу (эскиз).
- Песни (в сопровождении оркестра) на стихи Демеля.*
- Хоры*
- Два струнных квартета*
- Театральная музыка* к пьесам Шекспира и других авторов, в том числе музыка к пьесе Бюхнера «Леонс и Лена» («Leonse und Lena»), 1918.
- Песни на стихи Верфеля, Тракля, Клубунда, Ницше и др.*
- Кантата «Возведение башни»* («Des Turmes Auferstehung») на стихи Верфеля для двух хоров и большого оркестра с органом, 1920.
- Редакция оперы Монтеверди «Орфей»* («L'Orfeo. Favola in musica di Claudio Monteverdi» (1607) in freier Neugestaltung) с новым текстом Д. Гюнтер. 1925, последняя редакция 1940. Издан клавир.
- Редакция оперного фрагмента Монтеверди* («Tanz der Spröden», Ballo delle ingrate in genere rappresentativo di Claudio Monteverdi) для солистов, хора и оркестра с новым текстом Д. Гюнтер, 1925, последняя редакция 1940. Издан клавир.
- Редакция фрагмента из оперы Монтеверди «Ариадна»* («Lamento d'Agriana») для контральто и оркестра. 1925, 1940. Издан клавир, грампластика Deutsche Grammophon Gesellschaft (длительность 12 минут).
- «Маленький концерт для чеಂಬало и духовых»* на темы лютневой музыки XVI века. 1927 (с этого года все произведения Орфа издаются издательством Schott und Söhne, Mainz).

- «*Entrata*» (обработка пьесы Вильяма Берда), для пяти оркестровых составов и органа. 1928. Первое исполнение 1930. (Длительность 12 минут).
- Кантаты на стихи Верффеля («*Werkbuch*», I), 1929. Первые две части исполнены в 1930 г.
- Кантаты на стихи Брехта («*Werkbuch*», II)
- «*Катулли Кармина*» («*Catulli Carmina*»), часть I, семь хоров а сарпелла, 1930. В 1943 г. вошли в кантату того же названия.
- «*Катулли Кармина*», часть II, три хора à сарпелла, 1931. Последний хор «Сирмио» вошел в сборник «Созвучие голосов» («*Concerto di voci*») в 1954 г.
- Редакция «*Страстей по Луке*», 1931.
- «*Кармина Бурана*» («*Carmina Burana*»), сценическая кантата для солистов, хора, танцевальной группы и оркестра, 1935—1936. Первое исполнение 1937, Франкфурт-на-Майне. Изд. партитура, клавиш и специальное переложение для двух роялей и ударных. Грампластинки Electrola—Columbia и Deutsche Grammophon Gesellschaft. (Длительность 65 минут).
- «*Луна*» («*Der Mond*»), пьеса для певцов, артистов драмы, хора и оркестра, 1937—38, последняя редакция—1947. Первое исполнение—1939, Мюнхен. Изд. клавиш, грампластинка Electrola—Columbia (длительность 90 минут).
- «*Умница*» («*Die Kluge*»), пьеса для певцов, артистов драмы и оркестра, 1941—1942. Первое исполнение—1943, Франкфурт-на-Майне. Изд. партитура, клавиш, грампластинка Electrola—Columbia (длительность 90 минут).
- «*Катулли Кармина*» («*Catulli Carmina*»), сценическая кантата для солистов, танцевальной группы, хора, четырех роялей и ударных, 1943 г. Первое исполнение—1943, Лейпциг. Изд. партитура, клавиш, грампластинка Deutsche Grammophon Gesellschaft (длительность 45 минут).
- «*Бернауерин*». Баварская пьеса («*Die Bernauerin*». Ein bairisches Stück) для артистов драмы, певцов, хора и оркестра, 1944—1945. Первое исполнение—1947, Штутгарт. Изд. клавиш, грампластинка Deutsche Grammophon Gesellschaft.
- «*Хитрецы*». Баварская комедия («*Astutuli*». Eine bairische Komödie) для артистов драмы и ударных инструментов, 1945—1946. Первое исполнение—1953, Мюнхен. Изд. партитура.
- «*Антигона*». Трагедия Софокла в переводе Фридриха Гельдерлина для певцов, хора и оркестра, 1947—1948. Первое исполнение—1949, Зальцбург. Изд. партитура, клавиш, грампластинки Columbia—Philips, Deutsche Grammophon Gesellschaft.
- «*Триумф Афродиты*» («*Trionfo di Afrodite*»), сценическая кантата для солистов, хора, танцующего хора и оркестра, 1950—1951. Первое исполнение—1953, Милан. Изд. партитура, клавиш, грампластинка Deutsche Grammophon Gesellschaft.
- «*Сон в летнюю ночь*», комедия Шекспира в переводе Августа Вильгельма Шлегеля с музыкой Орфа для артистов драмы, хора и оркестра, 1952. Первое исполнение—1952, Дармштадт. Изд. клавиш.
- «*Шульверк Орфа*» («*Orff-Schulwerk*»), 1950—1954.

1. Карл Орф—Гунильд Кетман. «Музыка для детей» («Musik für Kinder»). Изд. пять томов, грампластинки Electrola—Columbia.
 2. Гунильд Кетман—Карл Орф «Музыка для юношества» («Jugendmusik»), 1954. Инструментальные пьесы, радиопьеса «Рождественская история» («Die Weihnachtsgeschichte», 1948) и «Cantus-Firmus-Sätze» (1929) —десять старинных мелодий для голосов или инструментов.
- «Представление о воскресении Христа». Пасхальная мистерия. («Comedia de Christi Resurrectione». Ein Osternspiel)—для артистов драмы, певцов, хора и оркестра, 1955. Первое исполнение — 1956, телевидение, Мюнхен. Изд. партитура, клавир.
- «Дрезние певцы». Элегические гимны на стихи Ф. Шиллера («Die Sänger der Vorwelt». Elegische Hymne für Chor und Instrumente) для шестиголосного смешанного хора и инструментов, 1955. Первое исполнение — 1956, Штутгарт. Изд. партитура, клавир (длительность 11 минут).
- «Нени и дифирамбы» («Nänie und Dithyrambe») на стихи Фридриха Шиллера для четырехголосного смешанного хора и инструментов, 1956. Первое исполнение — 1956, Бремен. Изд. партитура, клавир (длительность 11 минут).
- «Созвучие голосов» («Concento di voci») — хоры a cappella «Сирмио» («Sirmio») на стихи Катуллы, «Хвала творцу». Гимн солнцу Франциска Ассизского («Laudes creaturarum». Sonnengesang des Franz von Assisi), «Всюду слезы». Печальные песни («Sunt lacrimae rerum». Cantiones seriae). Последние два хора исполнены в 1957 г. в Золингене. Изд. партитуры.
- «Царь Эдип». Трагедия Софокла в переводе Фридриха Гельдерлина, для певцов, хора и оркестра, 1959. Первое исполнение — 1960, Штутгарт. Изд. клавир.
- «Волшебное представление о рождении младенца». Рождественская мистерия («Ludus de nato Infante mirificus». Das Weihnachtsspiel) — для артистов драмы, певцов, хора и оркестра, 1960. Первое исполнение 1960, Штутгарт.

ОКСАНА ТИМОФЕЕВНА ЛЕОНТЬЕВА

КАРЛ ОРФ

Редакторы И. Слепнев и Ю. Хохлов Корректор Т. Ключарева
Техн. редакторы В. Карасев и Р. Нейман Художник В. Алексеев

Подписано к печати 28. II 1964 г. А 01221. Формат бумаги 84×108¹/₂. Бум. л. 2,17.

Печ. л. 8,7. Уч.-изд. л. 8,15 (включая вклейки). Тираж 3370 экз.

Т. п. „М“—1964 г., № 891. Гос. № 30665. Цена 42 к. Заказ 4770.

Московская типография № 18 Главполиграфпрома Государственного комитета Совета Министров СССР по печати. Москва, Ж-88, 1-й Южнопортовый пр., 17.