

61:03-17/24-7

Нижегородская государственная консерватория
имени М.И.Глинки

Кафедра истории музыки

Медведева Юлия Петровна

**Оркестровые жанры в западноевропейской опере
начала XX века**

**Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

**Научный руководитель –
кандидат искусствоведения
и.о.профессора Егорова Б.Ф.**

подпись

Нижний Новгород

2002

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1 ОРКЕСТРОВЫЕ ЖАНРЫ В ЗЕРКАЛЕ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ОПЕРЫ	11
Глава 2 К.ДЕБЮССИ <i>«Музыка начинается там, где слово бессильно»</i>	45
Глава 3 Р.ШТРАУС <i>«Художник, воспринимавший жизнь глазами» ?</i>	77
Глава 4 Ф.ШРЕКЕР <i>«Оркестр – это руководящая игровая сила»</i>	116
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	144
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	159
Приложение 1 Р.Штраус Танец Саломеи	172
Приложение 2 Р.Штраус Танец Электры	184
Приложение 3 Ф.Шрекер Ноктюрн	191

ВВЕДЕНИЕ

Оркестровые жанры оперы являются интересным материалом для исследователя. Являясь лишь одной из многочисленных составляющих синтетического целого, эта узкая область тем не менее дает почву для изучения оперного жанра. Подобно магическому кристаллу, оркестровые жанры позволяют разглядеть большое в малом. Сквозь призму симфонических фрагментов можно не только увидеть образ конкретных оперных сочинений, но и попытаться проследить процесс развития музыкального театра вообще. А при особенно пристальном наблюдении взору смотрящего откроется и общая панорама культуры нескольких столетий. Поворачивая этот волшебный кристалл его отдельными гранями, попытаемся бегло проследить развитие оперы до конца XIX в., сосредоточив особое внимание на сложной и насыщенной эпохе первых десятилетий века XX.

Проблема оркестровых жанров, вынесенная в заглавие работы, — одна из наименее изученных проблем истории и теории оперы. До сих пор затрагивались лишь ее отдельные аспекты в обобщающих исследованиях по оперной драматургии, истории и теории жанров, а также в связи с изучением оперного творчества конкретных композиторов (заметим, что предметом специального изучения становились лишь увертюры и вступления). Среди работ обобщающего характера необходимо назвать книгу О.Соколова «Морфологическая система музыки и ее художественные жанры» (Н.Н., 1994), где в рамках единой морфологической системы рассматриваются различные жанры и их специфика, а также очерчивается проблема соотношения музыки и сценического действия в опере. Статья И.Налетовой «К проблеме анализа сложных масштабных жанров как единого целого. Единица исследования» (в сборнике МГПИ им.Гнесиных вып.54 «Проблемы музыкального жанра» М., 1981) поднимает весьма значимый для изучения оркестровых жанров оперы вопрос о методологии исследования оперного целого и его составляющих. Труды Г.Крауклиса, дающие широкий панорамный

взгляд на развитие западноевропейского программного симфонизма XIX в¹., явились для нас ключом к изучению оперных оркестровых жанров, возникших на позднеромантической почве. Оркестровые жанры и их функции, а также эволюция данной жанровой группы так или иначе рассматриваются в книге М.Друскина «Вопросы музыкальной драматургии оперы» (Л., 1952) и коллективном пособии «Анализ вокальных произведений» (Л., 1988). Весьма ценными для нас стали и наблюдения об авторской природе оркестрового начала в опере, высказываемые в диссертации М.Раку («Авторское слово» в оперной драматургии. Дисс.канд.искусств. М., 1993.) Назовем также книги Б.Егоровой «Опера и драма» (Н.Н., 1998) и Г.Кулешовой «Вопросы драматургии оперы» (Минск, 1979), где затрагиваются вопросы драматургической роли оперного оркестра.

Более конкретное освещение проблема оркестровых жанров получила в работах, посвященных увертюрам в творчестве отдельных композиторов. Это богатые музыкально-аналитическими наблюдениями и содержащие ценные обобщения исследования Ю.Бочарова, Г.Крауклиса и В.Цендровского, посвященные соответственно Генделю, Вагнеру и Римскому-Корсакову². Ю.Бочарову принадлежат также работы о барочной увертюре³, затрагивающие ранее не изученные у нас страницы истории этого жанра. Среди известной нам иноязычной литературы назовем фундаментальную работу Х.Ботштибера (Botstiber, Hugo. Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen. Leipzig, 1913), без ссылок на которую не обходится ни одна работа об увертюре. Оперная увертюра в ней рассматривается наряду с не-оперными симфоническими жанрами свободной структуры, однако их история доводится лишь до вагнеровской эпохи. Кроме того, отметим книги А.Капа (Kap A. Das Opernvorspiel oder die Ouvertüre.

¹ Крауклис Г. Оперные увертюры Вагнера. М., 1964; Оперные увертюры Вагнера до 1849 года и некоторые вопросы программного симфонизма. Дисс.канд.искусств. М., 1965; Симфонические поэмы Рихарда Штрауса. М., 1970; Проблемы западноевропейского программного симфонизма XIX века. Дисс.доктора искусств. М., 1982; Вагнер и программный симфонизм XIX века // Рихард Вагнер. Сб.ст. М., 1987.

² Бочаров Ю. Увертюры Генделя в контексте истории жанра. М., 1995; Крауклис Г. Оперные увертюры Вагнера. М., 1964; Цендровский В. Увертюры и вступления к операм Римского-Корсакова. М., 1974.

³ Бочаров Ю. Французская увертюра в музыке эпохи барокко. М., 1998; Увертюра в эпоху барокко. Дисс.доктора искусств. М., 2000. См. также названную выше книгу о Генделе.

Regensburg, 1934) и Х.Энгеля (Engel H. Die Ouvertüre in die musikalischen Formen in historischen Reihe. Hrsg.v.Martens, 1983), посвященные вопросам истории увертюры и ее структурных закономерностей.

Несмотря на обилие названных работ (их более полный перечень включен в Список литературы), изученность оркестровых жанров – лишь кажущаяся. До сих пор не существует общепринятой классификации оркестровых жанров, между исследователями нет единства в вопросе характерных для каждого из них функций, не выяснена до конца природа многих жанров (в частности, антракта, интерлюдии, постлюдии), а их эволюция в послевагнеровскую эпоху, по-видимому, вообще не становилась предметом специального изучения. А между тем в начале XX века происходит тотальное насыщение оперы инструментализмом. Осознавая всю важность инструментального компонента оперы в целом, мы сосредоточиваем свое внимание на оркестровых жанрах, которые приобретают в это время исключительное значение в системе составляющих оперных жанров.

Западноевропейское оперное творчество этого периода отмечено исключительной интенсивностью композиторских поисков и их принципиальной важностью для дальнейшей эволюции музыкального театра. Однако в данной области по сей день еще немало неясного. Не только отдельные, сами по себе весьма яркие и характерные для первых десятилетий XX века произведения остаются малоизученными, но и общая картина оперной жизни этого времени вовсе не является исчерпывающе полной, и даже качественная оценка этой фазы в развитии оперы весьма противоречива. Все это стимулирует музыковедческий интерес к данной сфере творчества. Начавшаяся в европейской науке с 60-70-х годов новая волна исследований оперы начала XX в. (укажем, например, на труды Н.Дель Мара, А.Натана, Г.Нойвирта, Р.Холлоуэя) постепенно захватила и отечественное музыкознание (среди новейших работ назовем, в частности, диссертации О.Борог, Г.Микеладзе, Л.Попковой). Таким образом, изучение оркестровых жанров оперы этого времени вписывается в общее русло актуальных исследований последних лет и призвано дополнить существующие представления об оперной драматургии начала XX в.

Вслед за многими исследователями (в частности, М.Друскиным, А.Климовицким, О.Соколовым) мы будем считать оркестровые жанры одной из групп составляющих жанров оперы. Под оркестровыми жанрами в работе понимаются относительно самостоятельные фрагменты оперного целого, в своем художественном воздействии опирающиеся на средства инструментального высказывания. К ним относятся увертюры, вступления (прелюдии, форшпили), антракты, интерлюдии, постлюдии, музыкальные картины. Другие случаи «бессловесной» оркестровой музыки – шествия, торжественные выходы, битвы, пантомиму, балетные сцены и т.д. – мы, вслед за названными исследователями, не относим к семейству собственно оркестровых жанров (отдельные исключения будут оговорены дополнительно), так как главенствующая роль оркестра здесь нередко оказывается под вопросом, а значительную часть нагрузки несет зрелищный сценический элемент.

Основными задачами настоящей работы являются выявление особенностей драматургической роли оркестровых эпизодов в западноевропейской опере начала XX в., определение их жанровой специфики, установление взаимосвязи выделенных особенностей оркестровых жанров и культурной атмосферы начала XX в. В предлагаемом исследовании выделяется несколько контекстных кругов анализа: оркестровые жанры и их место в оперном целом, избранные нами сочинения и их соотнесение с общим процессом развития музыкального театра избранной эпохи и, наконец, оперные искания в контексте культуры начала XX века.

В 1 главе работы мы остановимся на вопросе классификации оркестровых жанров, выявим их основополагающие функции и очертим процесс эволюции этой жанровой группы вплоть до начала XX века. Для более подробного рассмотрения судьбы оркестровых жанров в опере названного периода в главах 2-4 мы обратимся к творчеству крупнейших западноевропейских оперных композиторов начала XX в., соприкоснувшихся с новейшими художественными течениями этого времени. В центре нашего внимания окажутся имена трех авторов: Клода Дебюсси, Рихарда Штрауса и Франца Шрекера, каждому из которых посвящена одна из глав работы.

Мы попытаемся выявить своеобразие трактовки оркестровых жанров на примере их наиболее значительных и показательных для культуры начала XX в. произведений. Объектом анализа станут «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси, «Саломея» и «Электра» Штрауса и «Дальний звон» Шрекера. Кроме того, для полноты картины в нашем исследовании будут так или иначе фигурировать и другие оперы Штрауса и Шрекера, а также музыкально-театральные сочинения крупнейших композиторов первой половины XX века: Пуччини, Равеля, Шенберга, Берга, Хиндемита, Бузони, Онеггера, Мийо, Римского-Корсакова, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича. В Заключении работы мы предпримем попытку проследить дальнейшие пути эволюции инструментальных жанров в музыкальном театре 20-30-х годов XX века.

Оперы, выделенные нами для наиболее внимательного рассмотрения в аналитических главах, объединяет важное обстоятельство: каждая из них относится к числу недостаточно или вовсе не освоенных отечественным музыкознанием. В частности, проблема оркестровых жанров в этих сочинениях до сих пор в нашей науке не рассматривалась.

Опера Дебюсси в течение многих лет приковывает к себе внимание исследователей, и в зарубежном музыкознании ей посвящено немало работ. Среди работ отечественных музыковедов необходимо назвать статьи Р.Куницкой и В.Гуркова, рассматривающие оперу Дебюсси с точки зрения претворения в ней романтических традиций. В работах Р.Куницкой содержатся также ценные замечания о специфике оперного стиля Дебюсси в целом. Опера так или иначе рассматривается и в обобщающих монографиях о творчестве французского композитора (А.Алышванга, Ю.Кремлева, И.Мартынова), а также в «Очерках по драматургии оперы XX в.» Б.Ярустовского. В числе работ зарубежных исследователей назовем прежде всего монографии о Дебюсси Э.Локспайзера и Р.Николса, книги «Дебюсси и театр» Р.Орледжа и «Дебюсси и Вагнер» Р.Холлоуэя. За исключением последней, ни одна из перечисленных работ не затрагивает проблему оркестровых жанров в «Пеллеасе». Интерлюдиям в опере французского композитора специально посвящены статья Д.Грейсона и глава в книге Р.Холлоуэя.

Однако их авторы не затрагивают вопрос об особенностях подхода к жанру: Д.Грейсон подробно анализирует различные варианты авторского текста интерлюдий, внимание же Р.Холлоуэя сосредоточено на поиске в музыкальном материале Дебюсси вагнеровских аллюзий.

Оперное наследие Р.Штрауса отечественным музыковедением изучено явно недостаточно. Среди опубликованных на русском языке исследований к числу наиболее значительных относятся разделы о музыкальном театре из переводной монографии немецкого музыковеда Э.Краузе «Рихард Штраус. Образ и творчество», а также написанные в 70-80-е годы статьи Г.Орджоникидзе, посвященные отдельным аспектам оперного творчества Штрауса. Появляющиеся в последние годы работы демонстрируют устойчивый интерес отечественных музыковедов к этой области наследия немецкого композитора⁴. В числе многочисленных иноязычных источников укажем, в частности, на книги Н.Дель Мара, О.Эрхардта, Ф.Грасбергера, Г.Кралика, А.Натана, К.Оверхоффа, В.Шу. Тем не менее некоторые вопросы, связанные с оперным наследием Штрауса все еще не прояснены. Так, проблема трактовки оркестровых жанров, по-видимому, по сей день не получила достойного освещения в работах не только на русском, но и на других языках

Творчество Франца Шрекера - композитора, названного его авторитетным исследователем Паулем Беккером «одним из музыкальных гениев XX столетия», вообще остается для нашего музыковедения *terra incognita*. Русскоязычная литература о нем исчерпывается изданным еще в 1925 г. сборником статей «Франц Шрекер и его опера «Дальний звон» (вышедшим в связи с постановкой оперы в Ленинграде в 1925 г.), рядом обзорных статей в периодической печати тех лет и скуными фрагментами в различных сборниках и обобщающих работах по разным проблемам истории музыки⁵. Кроме того, можем назвать лишь опубликованную на русском языке в 1997 г. статью немецкого исследователя М.Бжоски «Кризис

⁴ См., напр., следующие кандидатские диссертации: Борог О. Музыкальный театр Р.Штрауса и новые формы городской демократической культуры второй половины XIX - начала XX вв. М., 1999; Микеладзе Г. О некоторых тенденциях в музыкальном театре Р.Штрауса. М., 1991; Попкова Л. Трактовка античного мифа в операх Р.Штрауса. Л., 1991.

модерна: Франц Шрекер и музыкальный театр 20-х гг.». Таким образом, творчество этого композитора относится к числу еще не освоенных отечественным музыковедением страниц истории музыки. Литература о Шрекере на иностранных языках значительно более обширна и фундаментальна. Одним из наиболее солидных исследований остается диссертация Г.Нойвирта о гармонии в «Дальнем звоне», а также его монография о творчестве композитора. Кроме того, назовем содержащие немало ценных сведений статьи П.Беккера и Т.Адорно и два коллективных сборника, посвященных Шрекеру⁶. Многие факты говорят о том, что в последние годы наблюдается новый всплеск интереса к творчеству этого композитора как со стороны исполнителей и слушателей, так и со стороны исследователей. Но, по мнению многих зарубежных авторов, пишущих о Шрекере, изучение его наследия только началось и многие важнейшие области (в числе которых и интересующая нас сфера) еще не затрагивались музыковедением. Очевидно, что оперное творчество немецкого композитора в целом и его отдельные аспекты в частности все еще ждут основательного и серьезного изучения, поскольку без этого представление о сложнейшем в истории оперы периоде начала XX в. остается неполным.

Соседство имен столь непохожих друг на друга художников, как Дебюсси, Штраус и Шрекер, на первый взгляд может показаться парадоксальным. Творческие манеры и пристрастия названных авторов, принадлежность их к разноразнонациональным музыкальным культурам с различными представлениями о критериях художественного и, наконец, сам масштаб творческих личностей каждого из них - все это скорее отталкивает, чем сближает данных композиторов между собой. Но в музыке каждого из них мы находим отражение сходных тенденций в искусстве начала века. Одной из «точек пересечения» их стилевых манер оказался модерн, определивший собой многие особенности звукового облика

⁵ Как нам известно, в настоящее время в Петербурге Н.И.Дегтярева работает над докторской диссертацией, посвященной Шрекеру.

⁶ Adorno T. Schreker // Adorno T.W. Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II. Frankfurt am Main, 1963; Bekker P. Franz Schreker. Studie zur Kritik der modernen Oper // Schreker, Franz. Briefwechsel mit sämtlicher Kritiken Bekkers über Schreker. Aachen, 1994; Schreker-Bures H., Stuckenschmidt H.H., Oelmann. Franz Schreker. Wien, 1970; Franz Schreker. Am Beginn der Neuen Musik. Graz, 1978.

рассматриваемых опер. Это становится очевидным, как мы убедимся в дальнейшем, и при обращении к выделенной нами жанровой группе. Кроме того, творчество каждого из рассматриваемых авторов соприкасается с различными художественными течениями этого времени (символизм, импрессионизм, экспрессионизм). Поэтому на материале их творчества можно говорить о влиянии художественной культуры эпохи на специфику оркестровых жанров в опере этого периода. Но главное - оперное творчество данных композиторов, на наш взгляд, наиболее ярко отражает иррационалистские тенденции культуры этого времени. Это проявилось, в частности, и в их подходе к оркестровым жанрам, в каждом случае весьма специфичном, но обнаруживающем общность устремлений. Оркестровые фрагменты «Пеллеаса», с их погруженностью в пространство и время авторского сознания, видимо, испытывают наиболее явное «притяжение» к обозначенной нами сфере. Вспомним в связи с этим замечание Поля Валери о близости стиля произведений А.Бергсона и музыки Дебюсси⁷. В наиболее новаторских оркестровых эпизодах опер Штрауса и Шрекера мы также находим стремление к воплощению мира бессознательного (хотя в некоторых случаях они выполняют у данных авторов иную, иллюстративную роль).

Таким образом, оркестровые жанры в операх Дебюсси, Штрауса и Шрекера в каждом случае весьма своеобразно претворяют одни и те же идеи, рожденные атмосферой начала XX столетия. Попытаемся в трех монографических очерках выявить специфику их воплощения в операх каждого из композиторов.

⁷ Валери П. Анри Бергсон. // Бергсон А. Собр. соч. в 4 т.: Т.1. М., 1992, с.48.

Глава 1

ОРКЕСТРОВЫЕ ЖАНРЫ В ЗЕРКАЛЕ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ОПЕРЫ

Симфонические эпизоды издавна выполняли в опере множество функций. Ведущие из них так или иначе выделяются во многих музыковедческих работах, посвященных отдельным оркестровым жанрам или конкретным произведениям. Однако, насколько мы можем судить, в науке по сей день не предпринималось попытки классифицировать многообразные функции всего семейства оркестровых жанров. Предлагаем собственный взгляд на эту проблему.

Разделим все множество выполняемых инструментальными эпизодами функций на две большие группы. К первой из них отнесем *композиционные* функции, связанные с местоположением оркестрового фрагмента в опере: вступительную, связующую, заключительную. Выполнение каждой из них налагает на соответствующий симфонический эпизод определенные обязательства (связанные, в частности, со структурной и тонально-гармонической организацией), но в то же время оставляет большой простор для авторской фантазии. На конкретную «окраску» оркестрового фрагмента, на его роль в данной опере указывают функции, выделенные нами во вторую группу. Это *драматургические* функции, количество которых очень значительно: отстранение от событий, предвосхищение дальнейшего, изображение обстановки действия и т.д. Эти функции в той или иной мере связаны с композиционными. Так, эмоциональный отклик на происшедшие события чаще всего возникает в «промежуточных» по местоположению оркестровых эпизодах (антрактах, интерлюдиях), тогда как целостный обзор содержания оперы обычно дается в начале – в увертюре или вступлении. В то же время связь между функциями первой и второй групп не жесткая, а достаточно свободная. Например, музыкальная изобразительность может присутствовать в разных по местоположению инструментальных эпизодах (вспомним, в частности, вступления и антракты Римского-Корсакова); символическое обобщение идей оперы может возникать как во вступительных оркестровых эпизодах, так и в антрактах.

Многие названия оркестровых жанров связаны с характерными для них функциями. Отсутствие в музыковедческой традиции разделения функций на композиционные и драматургические привело к тому, что в перечне привычных жанровых обозначений закрепились нерядоположенные понятия: вступление, интерлюдия, антракт – и музыкальная картина. В связи с этим исследователям нередко приходится оперировать двойными названиями. Например, вагнеровское «Путешествие Зигфрида по Рейну» – и интерлюдия, и музыкальная картина одновременно. И все же традиционно в разговоре об оркестровых жанрах оперы на первый план выводятся композиционные функции. Именно они лежат в основе общепринятой жанровой классификации.

Инструментальные фрагменты оперы в литературе принято разделять по их местоположению на две важнейшие группы - увертюры-вступления и антракты. К *первой группе* в этом случае относятся фрагменты, *предваряющие сценическое действие*, звучащие перед ним; *вторую группу* составляют эпизоды, расположенные *внутри* оперного целого, *между отдельными этапами действия*.

Увертюры и вступления, составляющие *первую группу*, по сей день остаются наиболее исследованными. (Вероятно, это связано с их особой концепционной весомостью и масштабностью.) Среди всего семейства оркестровых жанров оперы только им посвящены специальные музыковедческие работы. Исследователями выделяется две основные функции увертюры: открытие театрального представления и подготовка к восприятию данного конкретного произведения⁸. Первая функция, несомненно, возникает раньше и закреплена уже в самом наименовании жанра. Отдаленные истоки увертюры исследователи находят еще в театральных представлениях древности. Так, в начале древнегреческой трагедии на оркестру выходил авлет; в Древнем Риме спектакли открывались призывными звучаниями труб и тибий⁹. В эпоху Средневековья трубные фанфары возвещали о начале рыцарских турниров и празднеств. Впоследствии они становятся обязательным атрибутом театральной постановки эпохи Возрождения, играя роль музыкального

⁸ На них указывают, в частности, М.Друскин, А.Климовицкий, Г.Крауклис, О.Соколов.

⁹ См.: Бочаров Ю. Увертюра в эпоху барокко. Автореф. докт. дисс. М., 2000, с.6.

приветствия высокопоставленных слушателей, а затем естественным образом проникают и в первые оперные спектакли. Как пишет Ю.Бочаров, звучания солирующих труб встречались во многих ранних увертюрах (он называет, в частности, увертюры к «Влюбленному Геркулесу» Кавалли [1662], к «Аделаиде» Сарторио [1672], к «Диоклетиану» Паллавичино [1674]). Классическим же примером увертюры-интрады считается знаменитая вступительная Токката в «Орфее» Монтеверди - своеобразная фанфара, исполненная силами оркестрового tutti. К середине XVII в. вступительные оркестровые пьесы становятся все более самостоятельными и масштабными и приобретают черты циклической композиции, которые закрепляются во «французской увертюре» и итальянской оперной «симфонии». Важным этапом осознания целостности всей музыкальной композиции оперы становятся реформаторские оперы Глюка. Их увертюры, по словам автора, были призваны «осветить слушателям действие и служить как бы вступительным обзором содержания». Сонатная увертюра, утвердившаяся во второй половине XVIII в., в наибольшей степени отвечала этим задачам. Стремление к воплощению содержания оперы в увертюре приводит к постепенной эмансипации этого жанра. С именем Вебера связано возникновение в 20-е годы XIX в. оперной увертюры, основанной на музыкальном тематизме оперы и служащей самостоятельным программно-симфоническим изложением ее центрального конфликта. Параллельно с этим формируется и самостоятельная программная разновидность жанра.

Характерным качеством увертюр и вступлений к опере является относительная обособленность от непосредственного воплощения моментов действия. В момент их звучания представление еще не началось, и возникающие музыкальные темы еще не связаны напрямую в сознании зрителя и слушателя с определенными героями или этапами действия (так, во всяком случае, обстоит дело при первом слушании оперы). Эта связь выяснится лишь позднее, при непосредственном знакомстве с персонажами и общим замыслом произведения. Поэтому первичное восприятие оперных увертюр и вступлений отчасти сходно с восприятием самостоятельных жанров оркестровой музыки. Вспомним, что увертюра была одной из важнейших предшественниц чисто-музыкального жанра классической симфонии. Стремление же увертюр и некоторых

вступлений к исчерпывающему обобщению конфликта оперы напрямую сближает их с программными симфоническими жанрами (программой в данном случае является название оперы и ее сюжет). Этим объясняется активная самостоятельная жизнь множества образцов данной группы на концертной эстраде, вне оперного целого, чего нельзя, за редким исключением, сказать о других составляющих оркестровых жанрах.

Оперная увертюра XIX в., несомненно, испытывает влияние неоперных инструментальных жанров. Во многом опираясь на достижения симфонии, она достигает высокого уровня интонационного обобщения. И если на ранних этапах развития инструментальной музыки ее средства и возможности, как доказывает В.Конен, осмысливались в первую очередь через призму оперы, ее характерной образности и языка¹⁰, то впоследствии откристаллизовавшиеся жанры «чистой» музыки также начинают влиять на оперу и ее оркестровую сферу. Полнота охвата ведущего конфликта оперы и ее основных музыкальных идей приводит увертюру к ее высочайшей точке, которой она, как считают исследователи, достигает в творчестве Вагнера¹¹. И хотя оперные увертюры продолжают создаваться и впоследствии, этот жанр все заметнее отходит в сторону с магистральной линии развития оркестровой сферы и становится скорее хранителем ранее созданных традиций, а не полем для композиторских поисков. Эстетика музыкальной драмы не согласуется со столь развернутым и масштабным «предварительным изложением» основных идей. Увертюра может чувствовать себя легко и свободно в традиционной опере с ее характерной условностью. Но в музыкальной драме эта условность целенаправленно преодолевается: музыка отражает непрерывно развивающееся сквозное действие, дискретность и условность художественного времени сглаживается, музыкальное время сближается со сценическим. Оркестровые фрагменты музыкальной драмы, подобно другим составляющим жанрам оперы, стремятся к все большей встроенности в действие: «живописуют», вызывая зрительные ассоциации, «описывают» и «поясняют», подобно слову, при помощи

¹⁰ См.: Конен В. Театр и симфония. М., 1975.

¹¹ См., напр.: Крауклис Г. Оперные увертюры Вагнера. М., 1964; Botstiber H. Geschichte der Ouverture und der freien Orchesterformen. Leipzig, 1913.

лейтмотивов. Увертюра же, как жанр масштабного имманентно музыкального обобщения, стоит *вне* собственно действия и подчиняется прежде всего законам музыкальной логики. Да и само предварительное обобщение идей и образов в музыкальной драме не требуется, поскольку это не отвечает требованиям «условного жизнеподобия».

Кроме того, традиционная увертюра в рамках эстетики зрелой романтической оперы могла показаться неактуальной в силу своей масштабности и «обстоятельности» высказывания. Как известно, романтизм принес тяготение к лаконичности и образной характерности. По словам Д.Житомирского, миниатюризм стал «вольной или невольной антитезой «умеренности», рациональной упорядоченности и уравновешенности»¹².

Всем этим требованиям в гораздо большей степени отвечало компактное вступление-форшпиль. В наиболее «радикальном» варианте (например, в реформаторских операх «Кольца») оно становится «введением в начальную стадию действия» (Вагнер). Иногда вступление менее тесно связано с первой сценой и «высвечивает» один центральный образ или ключевой момент всей оперы («Лознгрин» Вагнера, «Риголетто» Верди). В том случае, когда вступление достаточно развернуто и служит воплощению нескольких важнейших образов или идей в их сопоставлении, оно уподобляется увертюре. Чаще всего подобные увертюры-вступления предшествуют произведениям смешанного типа, сочетающим закономерности и структуры номерной оперы с принципами музыкальной драмы («Пиковая дама» Чайковского, «Аида» Верди и т.д.). Эпический тип драматургии, характерный для некоторых опер XIX в., порождает часто особый тип вступлений – развернутых условно-статических музыкальных полотен («Окиян-море синее» в «Садко» Римского-Корсакова).

Таким образом, и во второй половине XIX в., несмотря на отказ от обязательного предварительного обобщения основных идей оперы, вступительный симфонический фрагмент продолжает играть роль «драматургической проекции» (термин О.Соколова) всего сочинения: по нему с определенной долей уверенности

¹² Житомирский Д. Шуман и романтизм // Роберт Шуман. М., 1964, с.23.

можно судить о типе музыкальной драматургии оперы. Лаконичные введения в первую сцену более характерны для музыкальной драмы; увертюра сонатного типа или функционально близкое ей вступление часто соответствует опере более традиционной структуры, причем преимущественно драматического содержания; развернутая музыкальная картина настраивает слушателей на неспешное эпическое повествование¹³. (Разумеется, не стоит абсолютизировать это соответствие. Так, опера Вагнера «Нюрнбергские майстерзингеры» отнюдь не отличается повышенной конфликтностью драматургии, хотя и имеет сонатную увертюру.)

Во *вторую группу*, как отмечалось выше, входят симфонические фрагменты, расположенные между отдельными звеньями действия внутри оперной композиции. Вслед за многими исследователями (в частности, М.Друскиным, А.Климовицким, О.Соколовым), мы будем считать все эти фрагменты разновидностями антрактов. В их числе - вступления и постлюдии к отдельным сценам и связки-интерлюдии между сценами. Все они традиционно рассматриваются исследователями как «младшие сестры» увертюр и форшпилей, поскольку также предваряют оперное действие и могут в чем-то предвосхищать его, но только на определенной стадии. Данные эпизоды нередко кратки и структурно несамостоятельны; кроме того, они часто связаны с конкретным моментом действия. Все это в большинстве случаев делает невозможным их исполнение вне оперного контекста.

Антракты изучены в музыковедческой литературе гораздо меньше, чем увертюры. В отношении характерных для них функций между исследователями нет единодушия: одни выводят на первый план композиционные функции (связующую и разделительную)¹⁴, другие акцентируют драматургические (подытожить ход событий, предвосхитить их дальнейшее развитие, «разрядить» напряженность происходящего, выразить авторское отношение к событиям драмы и т.д.)¹⁵. Название этого жанра указывает только на промежуточное положение в системе целого, вовсе

¹³ О музыкально-драматургическом соответствии увертюр и вступлений с операми см.: Цендровский В. Увертюры и вступления к операм Римского-Корсакова. М., 1974, с.11.

¹⁴ См.: Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982; Мюллер Т. Интерлюдия // Музыкальная энциклопедия. М., 1974.

¹⁵ См.: Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л., 1952; Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Н.Н., 1994.

не конкретизируя внутреннее наполнение. Между тем его драматургические функции могут быть очень многообразны, оставляя широкий простор для авторской фантазии. Очевидно, что на разных этапах развития оперы на первом плане оказывались различные функции антрактов. Обрисуем вкратце основные вехи их эволюции.

Долгое время антракты имели дивертисментный, отстраняющий характер и служили своеобразной «передышкой» для слушательского внимания. Яркость таких эпизодов должна была быть не слишком очевидной, чтобы не отвлекать публику от главного. (Характерным примером является небольшой вступительный эпизод к 2 д. «Дидоны и Энея» Перселла.) Постепенно оркестровые антракты становились все более значительными и весомыми. Отражая стремление к большей целостности и единству музыкальной драматургии оперы, они все теснее смыкались с ближайшими к ним сценами в содержательном и собственно-музыкальном плане. Уже в операх Глюка антракты служат непосредственной подготовкой последующего действия (так, скорбно-патетические возгласы вступления ко 2 акту «Орфея» предвосхищают драматический диалог Орфея и подземных духов, а тональный план целенаправленно ведет к до-минорной тональности хора фурий). Вступление ко 2 акту «Фиделио» Бетховена основано на том же тематическом материале и звучит в той же тональности, что и следующий за ним речитатив Флорестана, который, в свою очередь, подготавливает арию героя. С выдвижением на первый план принципа непрерывности музыкально-сценического действия все большее значение приобретает связующая функция. Рождается особая разновидность антрактов – интерлюдия (от лат. *inter*–между, *ludus*–игра), возникновение которой связано с музыкальной драмой Вагнера (первыми образцами стали, по-видимому, интерлюдии из «Золота Рейна»). Интерлюдия (нем. *Zwischenspiel*) была призвана служить переходом, связкой между отдельными картинами. Однако и в этом случае композиционные задачи вовсе не исчерпывают сущность жанра, способного выполнять самые разные драматургические функции (изображение пространственно-временного движения, отражение событий, не показанных на сцене, музыкально-живописная «зарисовка», образно-эмоциональное связующее звено между соседними сценами, обобщенное осмысление происшедшего и т.д.).

XIX век стал важнейшим этапом эволюции «промежуточных» по местоположению оркестровых жанров. Романтизм принес с собой новое восприятие жизни как цепи кратких мгновений, каждое из которых имеет собственную ценность. Стремление остановить ускользающий миг вызвало повышенный интерес ко всему, что раньше отодвигалось на второй план и имело характер связки. По словам Новалиса, для романтиков «нет ничего более поэтического, нежели все переходы и разнородные смешения»¹⁶ В этих условиях антракты приобретают особое, подчас весьма важное значение в системе целого. Нередко они окрашиваются чертами романтических жанров – от музыкальной картины до элегии или ноктюрна. (Характерно, что в инструментальной музыке в это время возникает самостоятельный жанр интермеццо).

Активизация оркестровых антрактов в романтическую эпоху связана и еще с одним обстоятельством. Жизнь воспринималась романтиками как пестрый карнавал, как яркий поток разнородного. В системе целого наиболее осязаемое выразительное значение приобрело в связи с этим «не движение к цели, а самый процесс чередования, смены образов при непрерывности и напряженности внутреннего эмоционального тока»¹⁷. Эффект неожиданности, частой смены выразительных приемов и средств становится особенно важен. Принцип контрастных «наплывов» и сопоставлений ярко проявился в романтической опере с ее экспрессивными сольными монологами и многолюдными обобщенными хоровыми сценами, с ее бесчисленными пожарами, свадьбами, казнями и балами (они стали «визитной карточкой» не только «большой» романтической оперы, но и неотъемлемой частью иных разновидностей оперы XIX в., в том числе и вагнеровской). Сопоставление разнородного проявилось и в более широком использовании контрастов вокального и оркестрового звучаний, а значит, в более частом обращении к «промежуточным» по местоположению инструментальным эпизодам.

Мы остановились на двух традиционно выделяемых группах оркестровых жанров – жанрах, расположенных *перед действием* (увертюры и вступления) и

¹⁶ Цит. по: Литературная теория немецкого романтизма. Документы под ред. Н. Берковского. Л., 1934, с. 127.

¹⁷ Житомирский Д. Шуман и романтизм // Роберт Шуман. М., 1964, с. 34-35.

между этапами действия (антракты и интерлюдии). Легко заметить, что привычная классификация по местоположению, строго говоря, не является полной, так как в ней оказываются неучтенными эпизоды, находящиеся *после* уже завершившегося сценического действия, а не *между* его этапами. Это постлюдии к опере в целом, которые в самостоятельную группу обычно не выделяются. Примеры этого типа встречаются в оперной литературе не так уж часто. Большинство из них тесно связаны с предшествующей им сценической ситуацией и выполняют роль оркестрового резюме к происшедшему (вспомним, например, постлюдию к «Пиковой даме» Чайковского). Поскольку подобные эпизоды звучат *после того*, как все события *уже завершились*, они неизбежно должны быть краткими и лаконичными - это требование продиктовано спецификой оперы как *театрального* жанра. Поэтому масштабная, развернутая постлюдия может состояться в условиях музыкального театра только в том случае, когда она теряет свою оркестровую «чистоту» и сближается с другими жанрами, предполагающими наличие сценического действия. Подобное совмещение функций характерно для музыкальной драмы. Один из вариантов - сращивание постлюдии с *оперным финалом*, когда ключевая в драматургии оперы завершающая сцена выполняет в то же время и функцию собственно музыкального резюмирования по отношению ко всему происшедшему. В этом случае, несмотря на наличие вокального компонента, многократно возрастает роль оркестровой партии. (Среди примеров из музыки XIX в. назовем прежде всего вагнеровскую «Смерть Изольды».)

В литературе, затрагивающей проблему инструментальных жанров оперы, обычно обходится вниманием вопрос о соотношении между отдельными жанрами по масштабности, концепционной весомости и наличию значительных музыкальных образов и идей. Очевидно, что оно не было в истории оперы стабильным и ощутимо менялось с течением времени. По мысли Ю. Тынянова, при смене эпох и стилей жанры, занимавшие ведущее положение, «из центра перемещаются в периферию, а на их место из мелочей литературы, из ее задворков и низин выплывает в центр новое явление»¹⁸. В. Шкловский называет данный процесс «канонизацией младших

¹⁸ Тынянов Ю. Литературный факт. М., 1993, с. 124.

жанров». Отмечаемые крупнейшими отечественными литературоведами процессы можно наблюдать и в системе составляющих жанров оперы. Примерно до середины XIX в. увертюра или вступление, пользуясь терминологией Ю.Тынянова, являются несомненным *центром* жанровой группы и служат своеобразным восклицательным знаком в начале музыкального представления (достаточно сравнить, например, увертюру к глинкинскому «Руслану» с антрактами этой же оперы). К концу XIX в. они начинают утрачивать эту роль, постепенно уравниваясь в правах с антрактом, а затем и отступая на *периферию*. Развернутое музыкальное обобщение в начале тормозит развитие, а потому в музыкальной драме не требуется; вступление, пришедшее на смену увертюре, часто оказывается введением в первую сцену. Тем самым оно в некотором смысле уподобляется антракту, также призванному подготовить начало следующего за ним этапа действия. В результате значение вступительного оркестрового фрагмента существенно снижается, поскольку он становится как бы «одним из многих», но вовсе не единственным в своем роде. В то же время средства и принципы симфонического обобщения, выработанные на долгом пути становления увертюры, все больше оказываются востребованными в «промежуточных» инструментальных жанрах, которые становятся все более яркими и концепционно весомыми. Именно эти жанры, бывшие до сей поры, по определению В.Шкловского, «младшими», начинают движение к центру жанровой системы и постепенно «канонизируются».

В заключение разговора о жанровой эволюции вспомним, что с середины XIX в., как отмечают исследователи, начинается все более отчетливое утверждение «неклассического» мышления в науке и искусстве¹⁹. На смену принципу жесткой иерархичности постепенно приходит идея относительности и множественности центров (как считают физики, открытый в 1905 г. А.Эйнштейном принцип относительности буквально «вита в воздухе» в это время). В системе оркестровых жанров идея множественности реализуется в отказе от главенства «верховного» жанра увертюры и в насыщении оперы многочисленными, равноправными по своему

¹⁹См. об этом: Мамчур Е. Проблемы социокультурной детерминации научного знания. М., 1987; Романовская Т. Наука XIX-XX вв. в контексте истории культуры. М., 1995. См. также: Исакова

статусу оркестровыми фрагментами – антрактами-интерлюдиями. В условиях повышенного внимания к динамическим процессам жизни эти жанры становятся наиболее отвечающими духу времени.

Итак, мы попытались обозначить важнейшие черты каждой из групп оркестровых жанров и типичные для них функции. Однако, как отмечалось выше, различные по местоположению жанры нередко выполняют в опере сходные функции. По-видимому, местоположение инструментальных фрагментов в опере далеко не всегда однозначно связано с выполняемыми ими функциями. «Драма между музыкой и действием» (А.Климовицкий) характерна для всех инструментальных эпизодов оперы и позволяет говорить о существовании некоторых единых закономерностей. Все оркестровые жанры, в силу их относительной изолированности от слова и сценического действия, образуют единую симфоническую сферу музыкального высказывания, имеющую собственную природу. Это особая сфера оперы, где происходит «выключение» сразу двух важнейших компонентов «тройственного союза» музыкальных, сценических и речевых средств. Только на этих участках оперной формы музыка остается в одиночестве и может чувствовать себя безраздельной хозяйкой. Оркестровые жанры дают возможность композитору освободиться от диктата слова и сценического действия и заговорить «собственным голосом». С другой стороны, все симфонические фрагменты являются органичным и неотъемлемым компонентом театрального, оперного жанра. Им нередко присущи все специфические черты музыкальной «театральности» – яркость и рельефность материала, «броскость» звуковых идей, особый тип и темп их развертывания во времени и т.д. Все это может оставлять у слушателя ощущение «зримости» происходящих музыкальных событий, ощущение непрерывающейся включенности в действие.

Таким образом, все инструментальные эпизоды оперы принадлежат к единому, обладающему собственными законами пласту драматургии. Логично было бы предположить, что и функции, выполняемые различными оркестровыми

жанрами, являются лишь индивидуальными проявлениями более общих драматургических функций, базовых для оркестрового пласта оперы. Попробуем выделить наиболее значительные из них.

Важнейшая и исторически первая функция инструментальных жанров, как нам кажется, связана с переключением внимания путем создания общего музыкального тонуca. Противопоставление чисто-оркестрового звучания – вокалу, «отвлеченной» музыки – слову и сценическому движению может возникать в самых различных оркестровых эпизодах, независимо от их местоположения (увертюрах, интерлюдиях, постлюдиях и т.д.). Не случайно в опере XVII в. любой оперный инструментальный фрагмент мог называться одним и тем же словом – «sinfonia».

В зависимости от местоположения оркестрового фрагмента конкретизировались формы проявления данной функции. Так, начинающаяся увертюра была призвана переключать внимание слушателей из объективной реальности в условную, художественную реальность, проводником в которую выступали фанфарные призывы или оркестровые возгласы – звучащие «восклицательные знаки», лежащие на зыбкой грани искусства и не-искусства. Таким образом, выделяемая многими исследователями функция увертюры как настройки внимания перед открытием театрального представления может рассматриваться как частный случай выделенной нами функции. Увертюра призвана сообщить средствами музыки о начинающемся театральном действии, а значит, ее материал должен будить не только музыкальное, но и зрительное воображение. Не случайно многие увертюры изобилуют пространственными эффектами: противопоставлениями пластов фактуры, динамики, тембров, а нередко и звукоизобразительными моментами.

В жанре антракта на первом плане оказывается переключение внимания из одной художественной реальности в другую, хотя и родственную ей. В отличие от увертюры, антракты обеспечивают создание более тонкого и специфического контраста. Они призваны сопоставлять не реальность и искусство, а разные уровни

художественной реальности. «Музыкальное движение» противопоставляется сценическому, язык музыки – словесному языку, оркестровые средства – вокальной кантилене. Материал этих эпизодов намеренно более условен и обобщен, чем в сценах действия, темы нередко имеют подчеркнуто инструментальную природу.

Функция создания общего музыкального тонуca проявилась уже в ранних образцах оперы: инструментальные эпизоды переключали внимание слушателей с перипетий «внешних» сценических событий в область абстрактно-музыкального, представляя собой «музыку как таковую», «музыку вообще». Не случайно тематический материал ранних оркестровых интрад, «симфоний» и ритурнелей чаще всего мало индивидуализирован и связан с интонациями фанфарных возгласов и музыкальными фигурами «общего движения», противопоставленными движению сценическому (примерами могут служить, в частности, упомянутые выше Токката из «Орфея» Монтеверди или антракт к 2 д. «Дидоны и Энея» Перселла). Контраст различных типов «музыкального движения» лег в основу первых откристаллизовавшихся в музыкальном театре инструментальных схем – французской и итальянской увертюры. В дальнейшем, в опере первой половины XVIII в. (речь идет прежде всего о центральном музыкально-театральном жанре эпохи – итальянской опере *seria*) принцип *chiaroscuro* (светотени), как пишет И.Сусидко²⁰, становится на разных уровнях внутренней структуры оперы определяющим. По-видимому, его действие распространялось и на соотношение вокального и оркестрового пластов: оркестровые фрагменты как бы отходили в тень, уступая центральную роль вокальным эпизодам.

Выделенная функция была свойственна оркестровым жанрам и в дальнейшем (нередко совмещаясь с другими функциями), однако наиболее ярко она проявилась в номерной опере с характерным для нее дискретным действием. Драматургия традиционной оперы номерной структуры основана на постоянном переключении «драматического» и «собственно музыкального» планов. Являясь островками «чистой», не связанной со словом музыки, оркестровые фрагменты, несомненно, принадлежат к тому царству, где властвуют имманентно-музыкальные

законы, что и подчеркивается в классической номерной опере. В противовес этому, в музыкальной драме происходит «взаиморастворение» музыки и действия. Контраст различных уровней художественной реальности отнюдь не подчеркивается, а напротив, тщательно вуалируется.

Выделим еще одну функцию инструментальных эпизодов, реализующую возможности музыки как таковой. Это функция **идейно-эмоционального обобщения**, которая присуща различным по местоположению оркестровым жанрам. В увертюрах при этом на первый план выходит обобщение основных идей всей оперы, вступления и антракты чаще всего связаны с одним локальным образом или эмоцией. Обобщение, предлагаемое автором в оркестровых эпизодах, может приобретать различную окраску. В некоторых случаях в обобщении ярко выражено интеллектуальное начало: композитор как бы анализирует происходящие события, выявляет важнейшие идеи и образы, сопоставляет их или даже моделирует музыкальными средствами их взаимодействие. Подобный тип обобщения наиболее характерен для увертюр, однако может возникать и в антрактах. Так, антракт к 3 д. «Волшебного стрелка» Вебера основан на чередовании двух тематических элементов – светлой, блестящей темы народного праздника и мрачного, таинственного «блуждания», тематически родственного вступлению к сцене в Волчьей долине. В результате этой «проверки на прочность» двух важнейших образных сфер оперы мрачная тема адских сил отступает и постепенно исчезает, уступая место блестящему фанфарному отыгрышу. Тем самым композитор предвосхищает в антракте торжество света над мрачными силами преисподней.

Подобный анализ и сопоставление образов возникает, конечно, далеко не всегда. Нередко на первый план выходит обобщение одной ведущей эмоции. Оркестровый фрагмент в этом случае не столько дает нам логическое обобщение, сколько оказывается **эмоционально непосредственным откликом** на происходящее. Антракты, в силу своего локального характера, чаще всего предлагают слушателям обобщение какой-либо одной ведущей эмоции. В то же

²⁰ Сусидко И. Опера seria: генезис и поэтика жанра. Автореферат дисс. доктора искусств. М.,

время оно возможно и в увертюре (один из примеров – увертюра к моцартовскому «Фигаро»).

Данная разновидность функции идейно-эмоционального обобщения особенно часто встречается в инструментальных жанрах романтической оперы с ее стремлением к показу мира человеческих чувств и эмоций. В музыкальной драме, в условиях тотального следования музыки за действием, функция воплощения эмоциональной реакции в оркестровых жанрах особенно активизируется. Если в традиционной номерной опере на равных сосуществуют два самостоятельных пласта – «внешний», событийный, связанный с развитием интриги, и «внутренний», отражающий переживания героев и их реакцию на происходящее, – то в музыкальной драме принцип непрерывного сквозного действия зачастую не допускает «выключения» сценической реальности для выплеска эмоций в арии. Между тем без пространных лирических высказываний-исповедей романтическая опера-драма просто немыслима. Поэтому выражению эмоций нередко служат оркестровые эпизоды, которые частично берут на себя функции арии (или ансамбля), «договаривая» то, чему не нашлось места в вокально-сценических эпизодах. (Заметим, что названный процесс затрагивает в XIX в. не только музыкальную драму как таковую, но и смешанные разновидности жанра.) Инструментальные фрагменты могут продолжать собой уже начатую линию лирического высказывания. Так, вступление к 4 к. «Евгения Онегина» выражает смятенность чувств Татьяны после рокового объяснения с Онегиным. В некоторых случаях оркестровые эпизоды связаны с моментом эмоциональной жизни героев, вовсе не нашедшим отражения в вокальных партиях и не показанным на сцене. Примерами могут служить вступление к 3 д. вагнеровского «Лоэнгрина» или вступление к 3 д. «Кармен» Бизе: оба фрагмента как бы воплощают краткий миг безоблачного счастья героев.

Следующая «коренная функция» оркестровых эпизодов связана с музыкальной изобразительностью. Уже в ранних операх мы в достаточном количестве находим пейзажные и звукоизобразительные инструментальные

«зарисовки», где в полной мере проявляются колористические возможности симфонического оркестра. Так, в увертюре к «Дереву с золотыми ветвями» Драги (1681), по свидетельству Хуго Ботштибера, делается попытка «музыкально-живописным путем нарисовать конкретную картину места действия» и «изобразить шелест листвы»²¹. Среди более популярных примеров – оркестровая картина бури из «Ифигении в Тавриде» Глюка. Впоследствии, как отмечает А.Порфирьева, изображение «места действия» в музыке «становится едва ли не обязательным симптомом оперности». Среди любимых и наиболее употребительных фигур-топосов – буря, лес, луг или сад (чаще всего ночной)²² и т.д. По-видимому, тяготение к картинности, пейзажности, к акцентированию пространственных характеристик типично прежде всего для оперных вступлений (не случайно они столь часто сближаются с музыкальной картиной). Во всяком случае, по мысли Е.Назайкинского, «вступительный тип изложения, как правило, связан с пространственными эффектами»²³. В опере же вступление имеет специфическую задачу - ввести слушателя в атмосферу действия и несколькими штрихами обрисовать обстановку, в которой оно будет совершаться. На первом плане при этом зачастую оказывается «внешняя» изобразительность.

В ранних операх музыкально-живописные оркестровые эпизоды являлись своеобразной «звуковой декорацией» и играли несомненно подчиненную роль. В эпоху романтизма музыкальная картинность приобретает все большее, подчас едва ли не самодовлеющее значение; музыкальные пейзажи изобилуют удивительными красотами и демонстрируют колористические находки авторов. Музыкальная картина окрашивает собой различные по местоположению оркестровые эпизоды (вспомним напоенное звуками пробуждающегося весеннего леса вступление к «Снегурочке» или мрачную картину дикого ущелья – антракт перед 2 действием «Золотого петушка» Римского-Корсакова). Романтическая музыка, воплощая идею синтеза искусств, стремится уподобиться живописи не только в сфере

²¹ Botstiber H. Geschichte der Ouverture und der freien Orchesterformen. Leipzig, 1913, s.32.

²² Порфирьева А. Магия оперы. // Музыкальный театр. Проблемы музыкознания, вып.6. СПб., 1991, с. 14.

²³ Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982, с.116.

изобразительности (звукоизобразительные моменты присутствовали в музыке издавна, отражая ее специфику как звукового искусства). Активизируется многомерность и глубина музыкального пространства, различные планы которого целенаправленно выделяются, а порой и противопоставляются друг другу. Возникает интерес к звуковой краске – как гармонической, так и тембровой.

Оркестровые эпизоды опер Вагнера разворачивают перед нами весь спектр возможностей музыкальной картины от условно-статического²⁴ («Шелест леса») и сменно-динамического типов («Путешествие Зигфрида по Рейну») до динамической картины-движения («Полет валькирий»). В музыкальной драме оркестровые «картины», подобно другим ее составляющим, нередко стремятся непосредственно выразить действие. В этом случае они обнаруживают функциональное родство с оперной сценой. Иногда важнейшие в драматургии произведения события оказываются вообще скрыты от глаз зрителей и не получают сценического воплощения. Они предстают перед нами в виде динамичной музыкальной картины, имеющей собственно инструментальную природу (среди хрестоматийных примеров – знаменитая «Сеча при Керженце» Римского-Корсакова).

Картины внешнего мира нередко выполняют в опере и функцию эмоционального обобщения: природа как бы «одушевляется», противостоя или сопереживая человеку. Возникает пересечение двух характерных для оркестровых жанров функций – изобразительной и обобщающей. Возможны и иные типы функционального скрещивания: например, увертюра к «Волшебной флейте» Моцарта может служить примером взаимодействия функции эмоционального обобщения и создания общего музыкального тонуca. Эти примеры можно было бы многократно умножить. Важно то, что выделенные нами функции оркестровых жанров зачастую возникают не изолированно, а существуют в сложных сплетениях друг с другом.

Таким образом, линия развития оркестровых жанров в опере вплоть до рубежа XIX-XX вв. шла в сторону все большего расширения спектра возможностей

²⁴ Здесь и далее терминология О.Соколова.

инструментальной сферы. И если в традиционной номерной опере XVII-XVIII в. оркестровые эпизоды чаще всего как бы ограничивались особой, отведенной им ролью в драматургии и не стремились выйти за ее пределы, то музыкальная драма XIX в. выдвинула иные принципы существования инструментальных жанров. (Заметим, что они претворялись в дальнейшем и в смешанных жанровых разновидностях оперы, например, у Верди, Бизе или Чайковского, став неотъемлемым завоеванием музыкального театра XIX в.). Музыкальная драма начинает процесс постепенной экспансии оркестровой сферы в ранее запретные для нее зоны. Как отмечалось выше, инструментальные эпизоды постепенно начинают приобретать новые функции, изначально характерные для других составляющих жанров: арий, ансамблей, сцен.

Начало XX столетия справедливо считают одним из самых сложных периодов в истории оперы. Напряженное взаимодействие старого и нового, использование окостеневающих шаблонов и прозрения в будущее, подведение итогов и прорывы в неизведанное - все это вместе определило собой картину оперной жизни тех лет.

В композиторской практике этого времени можно найти образцы весьма различного подхода к опере и ее оркестровым жанрам.

Прежде всего отметим вполне конкурентоспособные оперы, выдвигающие на первый план вокальное начало. Инструментальные жанры в них играют сугубо подчиненную, фоновую роль и не выходят по своему значению за грань красивого дополнения к уже пропетому. Так, в операх Пуччини они в большинстве своем кратки и тесно связаны с ближайшим моментом действия. Некоторое исключение составляют более масштабные вступления к последнему акту (например, в «Тоске» и «Мадам Баттерфлай»). Но и они играют в операх подчиненную роль. Острота и динамичность музыкального процесса в них на время притупляется; элементы музыкального обобщения в обоих случаях соединяются с изобразительностью. В целом этот подход к оркестровой сфере тесно связан с итальянской оперной

традицией, отводящей ведущую роль вокальному компоненту. Однако в «Турандот» – последней опере Пуччини – ощущается несомненное влияние симфонизированной оперы, и инструментальные эпизоды становятся более весомыми и развернутыми.

Большая часть оперных сочинений этого времени находится под воздействием традиций вагнеровской музыкальной драмы. Симфонические эпизоды в этом случае оказываются протяженными и концепционно значительными, а авторские идеи, вслед за Вагнером, тщательно и целенаправленно проясняются в них при помощи лейтмотивов и текстовых ремарок. Особенно часто оркестровые эпизоды подобных опер тяготеют к музыкальной картине. Примеры подобного подхода мы найдем как у композиторов, почтительно следующих за вагнеровской традицией (Пфицнера, Шабрие, Шоссона), так и у тех, кто стремился к ее обновлению. Например, в поздних операх Римского-Корсакова, написанных в первое десятилетие XX в. («Кашей», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Золотой петушок»), музыкальная картина представлена во множестве разновидностей. В первой из названных опер интерлюдии (перемещающие слушателей из царства Кашея в тридесятое царство, а затем обратно) – характерные примеры типично вагнеровской трактовки жанра как картины пространственно-временного движения.

И все же рубеж столетий приносит с собой серьезные изменения в подходе к оркестровым жанрам. Многие оперы этого времени демонстрируют дальнейшее расширение спектра их возможностей. Отражая глобальные сдвиги в европейской культуре, опера начала XX в. претерпевает значительные изменения идейных основ, драматургических и языковых закономерностей и оказывается едва ли не затопленной разлившимся на ее просторах морем симфонизма.

С конца XIX в. все более отчетливо ощущается коренной мировоззренческий слом, ознаменовавшийся в начале XX в. открытым утверждением идей иррационализма. В философской мысли начинается поворот к специфической онтологической проблематике, центром которой становится вопрос о природе, «бытии» человеческой субъективности и сознания. С началом XX в. связан расцвет

философских систем, противопоставляющих интуицию разуму. В их числе - интуитивизм Бергсона во Франции, теория психоанализа Фрейда в Австрии, философия Кроче в Италии, прагматизм Джеймса и Дьюи в Америке и т.д. Активно развиваются идеи философии жизни, рассматривающей в качестве предмета исследования саму жизнь как нерасчлняемый биологический поток, руководимый иррациональными мотивами. Одной из попыток «кристаллизации мыслей эпохи» становится философия Анри Бергсона. Его ранняя работа «Опыт о непосредственных данных сознания» (1889) оказывается в числе первых трудов, стремящихся раскрыть законы человеческой психики. Годом позднее в «Научных основах психологии» Уильям Джеймс высказывает идеи, сходные с бергсоновскими. Именно у Джеймса впервые возникает термин «поток сознания» для обозначения сущности процессов внутренней жизни. Эдмунд Гуссерль в своих ранних работах «Логические исследования» (1900-1901) и «Главные положения из феноменологии и теории познания» (1905) предлагает переключить внимание философа на внутренний мир человека. Он исходит из того, что весь воспринимаемый или мыслимый нами мир неизбежно проходит через наше сознание, поэтому предметом философского исследования должно стать человеческое сознание и его структуры. Со стремлением проникнуть в глубинные, не осознаваемые человеком пласты психики связан колоссальный прорыв в области психологии, совершающийся в эти годы. Внедрение в психологию экспериментальных исследований в конце XIX в. выводит ее на новый уровень: с этого момента начинается ее летопись в качестве самостоятельной науки. Предпринимаются первые серьезные исследования проблем памяти (Эббингауз) и сновидения (Шуберт, Шернер, Фолькельт, Бинц и др.). С началом нового столетия психологическое направление в науке приобретает все большую популярность. Публика буквально ломится в двери аудитории College de France, где выступает с лекциями Бергсон. Создающиеся в эти годы работы Зигмунда Фрейда по исследованию бессознательных и подсознательных процессов в психике (в 1900 г. выходит в свет «Толкование сновидений», где впервые дается исчерпывающее изложение основ теории психоанализа) становятся настольными книгами для

представителей целого поколения. Мир бессознательного предстает в его трудах как сложный и противоречивый, но истинно реальный мир, являющийся подлинным источником всех наших мыслей, действий и поступков: «Бессознательное - это большой круг, включающий в себя меньший круг сознательного; все сознательное имеет предварительную бессознательную стадию, между тем как бессознательное может остаться на этой стадии и все же претендовать на подлинную ценность психического действия. Бессознательное - есть истинно реальное психическое»²⁵.

В атмосфере повышенного внимания к глубинным процессам человеческой психики в первые десятилетия XX в. возникает целая школа писателей, выдвигающая в качестве основного творческого принципа идею «потока сознания». В их числе - М.Пруст, В.Вулф, Г.Стайн, Д.Джойс. В творчестве этих писателей на первый план выходит непосредственное воспроизведение процессов душевной жизни. Точная фиксация разрозненных мыслей, мимолетных чувств и впечатлений, зачастую обрывочных и несвязных, идущих сплошным потоком, дает возможность наиболее адекватно воссоздать картину жизни «внутреннего «Я» героев. При этом «центр тяжести» в произведении оказывается смещен в сторону отражения субъективных, внутренних процессов: писателя интересует прежде всего не реальный мир, а его преломление в сознании героев. Так, исходным тезисом Марселя Пруста становится мысль: «Все - в сознании, а не в объекте». Джеймс Джойс считает важнейшей задачей художника «стремление к всеобъемлющим формам изображения основных законов бытия, к созданию «универсалии» жизни с извечно присущим ей взаимодействием импульсов, страстей, побуждений, инстинктов».²⁶ Вирджиния Вулф в своей знаменитой статье «Современная художественная проза» пишет: «Нас тошнит от собственного материализма... Подлинная жизнь далека от той, с которой ее сравнивают. Сознание воспринимает мириады впечатлений... Жизнь - это не серия симметрично расположенных светильников, а светящийся ореол, полупрозрачная оболочка, окружающая нас с

²⁵ Фрейд З. Толкование сновидений. Киев, 1991, с.318-319.

²⁶ Цит.по: Михальская Н. Английская и ирландская литература. // Дудова Л., Михальская Н., Трыков В. Модернизм в зарубежной литературе. М., 1998, с.5.

момента зарождения сознания до его угасания», «нас интересует мерцание внутреннего огня, вспышками озаряющего наше сознание».²⁷

Сходные стремления к отражению мимолетных и не всегда осознанных процессов и состояний возникают в это время не только в литературе, но и в других видах искусства, так же как и в различных художественных течениях. «Поток сознания» с его задачей «перехватить мысль на полдороге», склонностью к зыбким впечатлениям, текучестью формы находит соответствие в живописи и музыке импрессионизма, экспрессионистской обнаженности эмоций, в стремлении символистов приблизиться к «сумраку» невыразимого, в характерных для искусства модерна принципах роста и саморазвития форм...²⁸

Эти идеи, несомненно, нашли отклик и в опере того времени. Тотальное насыщение оперы инструментализмом не случайно совпало по времени с эпохой расцвета иррационалистских идей. Оркестровые жанры оказались в наибольшей степени предрасположенным к воплощению стихии иррационального. Являясь островками «чистой» музыки в опере, они изначально более абстрактны и многозначны, чем окружающие их эпизоды. В опере начала XX в. они нередко дают возможность уйти от конкретности слова и действия в мир скрытых и неуловимых психических импульсов. Отдаленным предвосхищением находок начала века можно считать романтическое стремление воплотить в музыке идеальное, словесно не выразимое. У романтиков интерес к музыкально-идеальному, «неизреченному» выразился, в частности, в возрастании роли инструментальной партии в вокальных миниатюрах (вплоть до возникновения самостоятельных фортепианных пьес-постлюдий в рамках вокального цикла у Шумана). Проявился он и в оркестровых комментариях романтической оперы. В числе первых попыток погружения в бездны человеческой души необходимо назвать оперы Вагнера. Однако на рубеже столетий стремление к проникновению в глубины психических процессов приобретает иное качество. Речь идет о

²⁷ Вулф В. Современная художественная проза. // Дудова Л. и др. Указ. изд., с.60-62.

²⁸ О близости названных художественных течений в литературе и творческого принципа «потока сознания» см.: Урнов Д. «Потока сознания» литература // Краткая литературная энциклопедия в 8 т.: Т.5. М., 1968, с.918-919.

нарушении привычной логики процессуального развития и уподоблении принципов организации музыкальной формы законам «внутренней логики» сознания. В результате оркестровые эпизоды приобретают принципиально иное качество и становятся воплощением царства бессознательного. Зачастую они образуют относительно самостоятельный пласт в драматургии оперы. Возникает противопоставление вокально-сценического и собственно оркестрового рядов, реализующееся через контраст «объективного» и субъективного начал, «внеличного», фатально predetermined действия и его преломления в индивидуальном сознании автора или его героев. При этом наиболее важным оказывается скрытый, «внутренний» слой содержания. Таким образом, оркестровые жанры приобретают исключительное значение в системе составляющих оперных жанров и становятся важнейшими вехами драматургии.

Среди предпосылок развития оркестровой сферы оперы исключительно важными представляются и достижения романтического симфонизма XIX в. Стремление к воплощению предельно конкретных поэтических образов, особая индивидуализация тематизма, новые принципы формообразования – все это оказалось очень актуальным для оперы XIX в. Востребованными в опере оказались и находки в области оркестра. Пришедший на смену лаконичному и «сдержанно-корректному» классическому оркестру многоглавый, сияющий и переливающийся всеми оттенками тембров оркестр романтиков завораживал любого, кто попадал во власть его чувственного многообразия и ощущал широту его возможностей. Опера, для которой тембровая изобразительность, яркость и эффектность звучания были характерны всегда, не могла остаться в стороне от симфонических завоеваний. Богатейший арсенал выразительных и изобразительных приемов, оркестровая изобретательность и тембровая характерность, свойственные романтическому симфонизму, оплодотворили собой оперные партитуры многих крупных мастеров второй половины XIX в. Апогеем этого движения стало обращение к гигантскому, монстрообразно-мощному оркестру позднеромантической оперы, ярчайшие примеры которого мы найдем в произведениях Р.Штрауса. Естественно, что такому оркестру в опере необходимо было дать возможность высказаться и проявить себя

во всей полноте, выступить в роли солиста. Важнейшим полем для демонстрации оркестровых находок стали симфонические эпизоды.

Назовем и еще одну причину их активизации, тесно связанную с процессами, происходящими внутри оперного жанра. Как отмечалось выше, во второй половине XIX в. под влиянием установок музыкальной драмы происходит коренная трансформация традиционной системы составляющих жанров оперы. Все большее включение отдельных эпизодов в единый процесс музыкально-сценического развития приводит в итоге к нарушению жесткой жанровой иерархии, к сглаживанию различий между жанрами главенствующими и подчиненными. В частности, оперный фон приобретает все большую активность и вовлекается в развитие действия.²⁹ Стремление к абсолютной непрерывности действия в музыкальной драме могло быть чревато утратой баланса между «эмоциональным ускорением» и «эмоциональной фиксацией» (термины А.Порфирьевой), заложенного в самой природе оперного жанра. В то же время потребность «выйти в иное измерение» в узловых моментах оперного действия сохранялась, несмотря на отказ от традиционной жанровой системы. В результате в опере начала XX в. эту функцию все чаще берут на себя жанры, бывшие прежде вспомогательными, подчиненными (в том числе и оркестровые).

Трактовка оркестровых жанров в опере данного периода оказывается несомненно оригинальной. Можно выделить два основных подхода. В первом случае в противовес «объективной», внешней логике сценических событий симфонические эпизоды выводят нас в сферу, далекую от объективной реальности – в сверхреальное или бессознательное, обладающее собственными законами. В результате оркестровые жанры могут приобретать одну из ведущих ролей среди составляющих жанров оперы.

Музыкальное воплощение «выхода в иное пространственно-временное измерение» связано с использованием двух важнейших приемов.

Первый из них предполагает использование средств «драматургии погружения». Ощущение отключения от реального времени и все более глубокого

²⁹ См. об этом: Мугинштейн М. Переменные функции в оперной драматургии. // СМ, 1978, №4.

проникновения в изначально заданную звуковую среду создается путем «бесконечного» повторения одних и тех же оборотов, длительного пребывания в сфере изначально данного, все более явного выявления глобального единства всех используемых тематических импульсов. При этом время как бы останавливается совсем, а мгновение становится равным вечности. Оркестровые эпизоды из опер крупнейших композиторов начала XX в. дают немало подобных примеров. Один из них - интерлюдия между 1 и 2 картинами 4 д. «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова «Хождение в невидимый град» (со звучащими за сценой голосами райских птиц Сирина и Алконоста). В основе интерлюдии лежит двухтактовая гаммообразно восходящая попевка из сцены появления призрака убитого княжича (по свидетельству В.Ястребцева, это цитата из церковной темы «Се жених грядет»). Попевка оказывается основным строительным материалом для создания развернутого эпизода: она варьируется ритмически, помещается в различные тонально-гармонические условия, пронизывает собой все пласты оркестровой фактуры, выступая в роли и рельефа, и фона, а также вплетается в пение райских птиц. Прием бесконечного обновления и одновременно бесконечного пребывания в одном состоянии служит «сворачиванию» времени, выводит нас на просторы вечности. Первые слова, произносимые на сцене по окончании интерлюдии, прямо указывают на это. «Вам открылись двери райские. Время кончилось. Вечный миг настал!» – возвещают Сирин и Алконост.

В других случаях музыкальное отражение сверхреального приводит к «обнаружению» формы. Целое возникает путем монтажа, «как результат последовательного экспонирования его компонентов», при этом «каждый «момент» музыкального времени существует как бы сам по себе, вне диспозиции начало-середина-конец»³⁰ и отражает логику «потока сознания». Как писал У.Джеймс, «каждая мысль, которую мы имеем в данном моменте о данном факте, строго говоря, единственна и только носит подобие родства с другими нашими мыслями о том же самом факте».³¹ Сходную точку зрения высказывает и А.Бергсон: «В сознании, сутью которого является длительность, предыдущие состояния не могут

³⁰ Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М., 1995, с.107, 114.

определять последующих». ³² Среди примеров такого подхода - симфонические фрагменты из «Игрока» Прокофьева. Все действие этой оперы как бы окрашено чертами субъективного: высказыванию присущ особый лихорадочно-возбужденный тон, все события подаются зрителю как бы в преломлении сквозь восприятие главного героя – Алексея и его противника и «двойника» – Полины. Оркестровые эпизоды этой оперы также несут в себе дух напряженной взвинченности. Особенно показательна интерлюдия между 2 и 3 картинами 4 д.: в сознании Алексея в произвольной последовательности проносятся отголоски только что происшедших в игорном доме событий. Форма строится по монтажному принципу. За репликами хора «Двести тысяч выиграл!» (связанными с только что происшедшим – с последним выигрышем Алексея) следуют восклицания «Ставьте за ним!» (звучавшие после его первого выигрыша), их сменяют фразы «Стоит на этой ставке вся моя жизнь!» (один из начальных разделов картины) и «Все ставки сорваны...» (из ее середины) и т.д.

Таким образом, в оркестровых фрагментах этого типа основным композиционным принципом становится монтаж. Выдвижение в начале XX в. на первый план таких композиционных принципов, возможно, связано с ощущением глобального кризиса культуры вообще и традиционных представлений о формообразовании, в частности. По мнению Л.Акопяна, «такая концепция формы... отражает трагическую ностальгию по безвозвратно утраченному состоянию цельности внешнего и внутреннего мира», и «ускользающий призрак структурной сильной доли», к которой были бы явно устремлены все нити развития, «становится символом этой ностальгии». ³³

В эпизодах, отражающих внутренние процессы сознания, форма как бы разрастается на наших глазах, захватывая все большее пространство, и завершается там, где естественно заканчивается процесс ее роста. Подобная концепция формы явилась порождением югендстиля. Тенденция к «органическим», «витальным»,

³¹ Джеймс У. Научные основы психологии. СПб., 1902, с.118.

³² Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собр.соч. в 4 т.: Т.1. М., 1992, с.20.

³³ Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М., 1995, с.127-128.

«флоральным» или «вегетативным» формам отмечается всеми исследователями искусства модерна: «мир югендстиля - гераклитовский мир, где «все течет», все находится в непрерывном движении».³⁴ Не случайно Г.д'Анунцио назвал искусство Art Nouveau «зеленым миром водорослей». Высокоразвитое чувство «вегетативного» тесно связано с воплощением стихии иррационального. Оно отражает погружение в подобный водорослям подводный мир предчувствий и ощущений.

Второй из подходов состоит в тяготении к воплощению «внешнего», видимого. Он проявляется различными способами: через обобщенную музыкальную картинность или конкретное звуковое иллюстрирование совершающихся на сцене событий. Музыкальная иллюстративность явилась «крайним» воплощением стремления музыкальной драмы к сближению музыки и действия. Это своего рода «предельный случай», когда даже в «собственно музыкальных», инструментальных эпизодах музыка оказывается под диктатом сценического действия. Строение целого в этом случае определяется происходящими на сцене событиями, которые получают последовательное звуковое отражение. Один из первых образцов подобного рода мы находим у Вагнера в интерлюдии между 2 и 3 сценами 3 д. «Нюрнбергских майстерзингеров» (Бекмессер в доме Закса). К концу XIX – началу XX вв. возникает значительное количество оркестровых эпизодов такого типа. Один из примеров – вступление к «Испанскому часу» Равеля. Оно открывает собой сцену в лавке часовщика, представляющей царство оживших механизмов. Музыка последовательно живописует «вступление в игру» все новых и новых «героев»-автоматов и изображает качание маятников, бой часов, звуки различных часовых механизмов. Очевидна безусловная преемственность подобных фрагментов от жанра музыкальной картины (в последнем случае вступление является звуковой картиной часовой мастерской). Но наличие действия на сцене и детальное следование за ним сообщает жанру новое качество.

³⁴ Wallis M. Jugendstil. Dresden, 1982, s.209.

Более того, на рубеже XIX-XX в. тяготение к «видимому» зачастую приобретает особый смысл. На примере опер Дебюсси, Штрауса и Шрекера мы увидим, что картинно-изобразительное нередко становится *«обратной стороной» стремления к полюсу иррационального*. Немецкий исследователь оперного творчества Франца Шрекера Зигхарт Дёринг подчеркивает взаимообусловленность двух тенденций: «воплощение «таинственно-психического» оставляет ощущение чувственного постижения музыкального и театрального образа, нуждаясь в точности изображения сценических ситуаций».³⁵ Кроме того, и сама **картинность** нередко окрашивается глубоким **субъективизмом** и приобретает **символический характер**; образы внешнего мира становятся как бы таинственным шифром, позволяющим проникнуть туда, где реальные образы и конкретные понятия становятся бессильными. Так, оркестровый эпизод шествия призрака княжича Всеволода из 1 к. 4 д. «Сказания о невидимом граде Китеже» генетически связан с типом картины движения, на что указывает целенаправленно создаваемое динамическими, фактурными и оркестровыми средствами ощущение приближения. В то же время картинность здесь намеренно «нереальная». Согласно авторской ремарке, призрак шествует по топи, как по суху, едва касаясь ногами почвы, озаренный золотым сиянием. Музыкальное изображение его приближения не содержит типичных для музыкальной картины конкретных пластических знаков и основано на «бесконечном» повторении упоминавшихся выше интонаций церковной темы «Се жених грядет». Оно символизирует нисхождение Божественной благодати на Февронию и начало нового, далекого от земной реальности этапа ее существования.

Как отмечалось выше, во второй половине XIX в. начинается коренная **перестановка акцентов** в системе оркестровых жанров оперы. И если раньше увертюра или вступление играли, несомненно, ведущую роль, то к концу XIX в. они ее постепенно утрачивают. Акцент все более явно переносится на симфонические фрагменты, находящиеся *между* этапами сценического действия. Более того - в начале XX в. композиторы во многих случаях вообще отказываются от вступления.

³⁵ Döhring S. Der Operntypus Franz Schrekers. \ Franz Schreker. Am Beginn der Neuen Musik. Graz,

(Так, не имеют вступлений «Саломея», «Электра», «Женщина без тени» Штрауса, «Кладовщик» Шрекера, «Возвек» и «Лулу» Берга, «Нуш-Нуши» Хиндемита, «Катерина Измайлова» Шостаковича и т.д.)

К рубежу XIX-XX вв. возникают еще две предпосылки выдвижения на первый план «промежуточных» по местоположению оркестровых эпизодов. Обе они обусловлены культурной ситуацией «переломного» времени. Первая из предпосылок состоит в возникновении на рубеже столетий нового философского взгляда на категорию времени. Осознание наукой рубежа XIX-XX вв. различия между объективным, физическим временем и субъективным, «внутренним», вызвало пристальный интерес к проблемам последнего. Так, в ранних трудах Гуссерля время понимается как содержание метафоры «поток сознания», представляющей собой последовательную смену фаз «теперь». Начало этого потока Гуссерль называет «первопечатлением». Поскольку предшествующая ему непрерывность отсутствует, то «первопечатление» *не может быть пережито как момент «потока»*. Для его характеристики философ использует ряд метафор: «точка отсчета», «нулевая точка» и т.д.³⁶ Если спроецировать эту идею на закономерности внутренней структуры оперы, то становится очевидным, что в рамках данной мировоззренческой системы вступительный оркестровый эпизод оказывается как бы вынесенным за пределы единого «потока» (поскольку ему ничто не предшествует), а значит, он должен быть исключен из сферы воплощения иррациональных процессов. Поэтому необходимость в нем либо отпадает вообще, либо логика данного фрагмента должна быть противопоставлена законам «внутреннего» времени. Именно это и происходит в опере начала XX в.: в тех случаях, когда вступление все же присутствует, оно чаще всего строится по старым, проверенным схемам (опирающимся на законы привычной музыкальной логики, а не на принципы «потока сознания») и по новизне подхода к жанру значительно уступает другим инструментальным фрагментам. Напротив, эпизоды, находящиеся внутри оперного целого, приобретают теперь особое значение. (В

1978, s.23.

³⁶ См.: Зотов А., Мельвиль Ю. Западная философия XX века. М., 1998, с.230-231.

последующих главах данные тезисы будут детально проиллюстрированы на примере опер Дебюсси и Шрекера).

Вторая из обозначенных предпосылок связана с ростом субъективистских устремлений в культуре и искусстве рубежа веков. В этой атмосфере значительно возрастает потребность в весомом комментарии действия, в **обращении к его подтексту**. Такой комментарий в чисто оркестровом эпизоде возможен не ранее, чем произойдет экспозиция основных действующих сил, иначе он может быть не «прочитан» слушателями. По-видимому, для того, чтобы осуществить уход в сферу «внутреннего», необходимо *создание особого контекста*, в котором данный эпизод будет восприниматься именно как «голос иррационального»; логика такого эпизода должна отчетливо *противопоставляться «объективной» логике* окружающих сцен. Этим требованиям отвечают только те симфонические фрагменты, звучанию которых предшествует сценическое действие. Среди них в начале XX века важнейшее значение приобретают **интерлюдии, постлюдии и танцы** (как мы увидим в дальнейшем, в опере этого периода танцы приобретают характерные признаки собственно оркестровых жанров).

Вступления к отдельным актам оперы, несмотря на их промежуточное положение в системе целого, не могут все же претендовать, в отличие от названных жанров, на ведущую роль. Их задача - ввести слушателя в атмосферу действия и несколькими штрихами обрисовать обстановку, в которой оно будет совершаться. На первом плане при этом зачастую оказывается «внешняя» изобразительность, которая нередко служит лишь толчком к проникновению в глубины психики. Поэтому в условиях господства субъективного начала вступления к актам не могут претендовать на ведущую роль в системе оркестровых жанров. В этом смысле вступления к актам близки вступлениям к опере в целом. И те, и другие не могут быть очевидно противопоставлены логике предыдущих сцен (так как им ничто непосредственно не предшествует), а потому под вопросом оказывается и их субъективная природа.

Ведущая роль среди оркестровых жанров оперы начала XX в., несомненно, принадлежит **интерлюдии**. Назовем здесь несколько причин ее значительной

активизации в музыке данного периода. Прежде всего, именно этот жанр в силу своей внутренней природы оказался более всего предрасположен к воплощению в нем подтекста. Одной из коренных черт интермедийной фазы Е.Назайкинский считает «наличие в ней двойного смысла, сочетание прямого и переносного значения с преобладанием второго».³⁷ Кроме того, в рамках активно развивающейся на рубеже веков «философии жизни» переходные, динамически открытые состояния вызывают особый интерес, поскольку они воплощают саму суть жизненного потока. У.Джеймс в «Научных основах психологии» наряду с устойчивыми («субстантивными») состояниями сознания выделяет переходные («транзитивные»). Именно последние, по мнению философа, имеют ведущее значение, поскольку «жизнь сознания подобна жизни птицы, состоящей из перелетов и кратких моментов отдыха».³⁸ Если же взглянуть на данную проблему с позиций развития культуры вообще, то вторую половину XIX в. справедливо считают «пиком» огромного ее периода, когда достигают зрелости черты, кристаллизовавшиеся в течение нескольких веков. На рубеже столетий многими мыслителями начал ощущаться закат, завершение значительного исторического этапа, движение к перелому, в результате которого культура вступит в некую новую фазу. Среди наиболее значительных, «знаковых» для культуры работ, посвященных этой проблематике, назовем «Закат Европы» О.Шпенглера и появившуюся несколько позднее работу Х.Ортега-и-Гассета «Дегуманизация искусства». Ощущение «перелома», сведения концов с началами - все это оказалось удивительным образом отвечающим самой сущности жанра интерлюдии.

Указанные причины обусловили не только выдвижение интерлюдии к началу XX в. на первый план, но и ее переосмысление: интерлюдия приобретает *новые функции*, сформировавшиеся на базе разделительной. В их числе — субъективно-авторская интерпретация происшедших событий (не совпадающая по своему характеру с их сценической интерпретацией), выведение событийности на уровень иррационального истолкования, выявление скрытых пружин действия,

³⁷ Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982, с.249.

³⁸ Джеймс У. Научные основы психологии. СПб., 1902, с.121.

акцентирование его «второго плана», попытка угадать за внешними событиями скрытую руководящую ими силу, коренящуюся в области бессознательного. В условиях акцентирования в опере иррациональных мотивов интерлюдии приобретают исключительное значение в драматургии оперы. Они становятся отнюдь не подчиненным, а напротив, одним из ведущих жанров, играющих важнейшую роль в системе целого. Заметим, что выполнение последней из названных функций характерно не только для интерлюдий: оно свойственно и другим оркестровым жанрам оперы этого времени, в частности, **постлюдиям и танцам** (более подробно остановимся на них в дальнейшем, при анализе конкретных произведений).

Таким образом, в опере этого периода различные оркестровые жанры сближаются между собой, тяготея к выполнению одних и тех же функций. Более того, зачастую они опираются на сходные композиционные приемы. Поэтому все они могут быть рассмотрены как разновидности одного и того же метажанра.

Отражение процесса переживания или размышления, близкого «потоку сознания», с неожиданными поворотами и контрастными мотивами, с характерной гармонической неустойчивостью и поступательным развитием формы - несомненные черты жанра *монолога*³⁹. При этом он имеет не вокальную, а *оркестровую* природу. Оркестр как бы получает в опере самостоятельную «роль» с весьма значительными сольными высказываниями. Поэтому возникающий в начале XX в. метажанр, объединяющий между собой различные оркестровые жанры оперы, можно определить как оркестровый монолог. В силу абстрактности языка «чистой» музыки (в противовес эпизодам, связанным с действием, которое имеет «конкретное» значение), подобный монолог в опере зачастую призван выражать непредметные, сложно-ассоциативные процессы психической жизни.

Данный термин, предлагаемый в диссертации И.Корн⁴⁰, активно используется вслед за ней М.Раку, однако он имеет принципиально иной смысл: это

³⁹ См.: Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Н.Н., 1994, с.162.

⁴⁰ Корн И. Проблемы театральности оперы. Дисс.канд.искусств. М., 1985.

«обобщающий симфонический эпизод, являющийся кульминацией в череде симфонических интермеццо»; одним из важнейших условий его возникновения является наличие «патетических интонаций «авторской речи»⁴¹. Мы же предлагаем понимать под оркестровым монологом *симфонический фрагмент, отражающий внутренние процессы сознания и подчиненный законам «субъективной» логики психической деятельности*. В нашей работе это название имеет отношение не только к тем эпизодам, где автор выражает собственную позицию, но и к тем, где он выступает как бы от лица своих героев или даже стремится к отражению «надличных» образов бессознательного. Подобное высвечивание иррациональных психических процессов может возникать многократно на протяжении оперы.

Понимаемый подобным образом оркестровый монолог становится ведущим инструментальным жанром в опере *fin de siècle*. Возникая на месте привычных жанров, он окрашивается их чертами, но сохраняет при этом собственную сущность. Более того, его закономерности могут распространяться и на вокально-сценические эпизоды. Налицо тенденция к **прекращению изолированного существования оркестровых жанров**. В том случае, когда все действие оперы оказывается как бы смещенным в сферу подсознательного, оркестровый монолог возникает не изолированно, в виде отдельных «островков», **а определяет собой форму всего оперного целого**. В этом случае разделение на собственно инструментальные и вокально-сценические эпизоды исчезает: тотальный оркестровый монолог присутствует постоянно и берет на себя едва ли не ведущую драматургическую и формообразующую роль. Наиболее яркими примерами этому являются музыкально-сценические произведения Шенберга («Ожидание», «Счастливая рука»). В рамках данной работы мы не будем останавливаться на подобных примерах, так как в них об оркестровых *жанрах* речь идти уже не может. Тотальная инструментализация оперы в своем крайнем варианте приводит к тому, что роль вокального компонента все больше снижается. В «Счастливой руке» Шенберга воплощение событийной стороны достигается в первую очередь средствами пантомимы, а единственная сольная вокальная партия не играет

⁴¹ Раку М. «Авторское слово» в оперной драматургии. Автореферат канд.дисс. М., 1993, с.18.

сколько-нибудь значительной роли: реплики героя весьма кратки, а «смутные» слова вовсе не проясняют происходящего. В результате под вопросом оказывается жанровая природа сочинения (оно чаще определяется исследователями уже не как опера, а как мелодрама). По-видимому, это произведение можно считать одним из «предельных» случаев воплощения средствами музыкального театра стихии иррационального.

Глава 2

К.ДЕБЮССИ

«Музыка начинается там, где слово бессильно»

«Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси – произведение уникальное во многих отношениях. Среди множества оперных замыслов французского композитора, известных нам по эскизам, наброскам, партитурным фрагментам и письменным свидетельствам, это единственная завершенная опера. Процесс ее создания был сложным и мучительным и растянулся на десятилетие (1893-1902). Это было время окончательной кристаллизации творческой индивидуальности Дебюсси. Ценой долгих напряженных поисков композитор постепенно приходит к собственному взгляду на музыкальный театр.

Французская опера последней четверти XIX в. была всецело захвачена культом Вагнера. Даже крупные композиторы этого времени находились под гипнозом творчества байрейтского мастера. «Гвендолина» Шабрие, «Король Артус» Шоссона, «Чужестранец» и «Фервааль» д'Энди – вот далеко не полный перечень французских опер рубежа XIX-XX вв., безусловно ориентированных на вагнеровскую музыкальную драму. Особое влияние, как пишет Р.Куницкая⁴², оказал на французских музыкантов «Тристан». Не избежал его воздействия и Дебюсси. Уже сам привлекший композитора сюжет Метерлинка основан на сходной с «Тристаном» сюжетной схеме (запретная, изначально обреченная любовь главного героя к жене венценосного властелина, завершающаяся трагической гибелью влюбленных).

Отношение Дебюсси к своему знаменитому предшественнику было весьма сложным и претерпело глубокую эволюцию от восторженного преклонения и изучения произведений Вагнера к постепенному осознанию собственного пути в музыке. После нескольких лет страстных паломничеств в Байрейт Дебюсси начал испытывать сомнения по поводу концепции Вагнера. Процесс освобождения от тристановского плена был очень тяжелым. Работая над оперой, композитор

⁴² Куницкая Р. Опера Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» // О музыке. Сб.ст. М., 1980, с. 71.

последовательно уничтожил два варианта начальных сцен, оказавшихся, по его мнению, слишком «вагнеровскими». Как пишет Роджер Николс, «в сложных отношениях любви-ненависти между Дебюсси и Вагнером» «Пеллеас» явился «актом почтения и частично – изгнания злых духов»⁴³. И, быть может, введение Дебюсси в свою оперу эпизода отплытия корабля с криками матросов за сценой, отчетливо напоминающего сходный эпизод из 4 картины I акта «Тристана», можно считать символической данью уважения и прощальным приветом, посылаемым Вагнеру на пороге нового столетия.

Так или иначе, «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси завершает собой целую эпоху в развитии романтической оперы и вместе с тем уже питается идеями нового времени.

Уникальность этой оперы связана еще и с тем, что она явилась первым и единственным столь отчетливым воплощением в музыкальном театре эстетики символизма. Кроме того, это один из первых образцов *Literaturoper* - безлибреттной оперы с прямым использованием в качестве либретто прозаического текста литературного первоисточника и со стремлением, насколько это возможно, следовать его букве и духу. Особое влияние на музыкальную драматургию Дебюсси оказал заложенный в символистской драме Метерлинка принцип «двуслойного» действия.

Символистский театр стремился к воплощению тайных основ бытия, не постижимых при помощи разума. Реальные образы и события лишь давали толчок к разгадке скрытого внутреннего смысла происходящего. Символистский театр – театр статический, где молчание гораздо важнее слов. «Внешняя» событийность здесь ослаблена, в противовес ей акцент ставится на «внутреннем» действии, которое связано с несущим символический смысл подтекстом. В драме одновременно существуют два смысловых ряда: словесный и «немой», неслышимый. Тишина становится как бы одним из героев пьесы. Небольшие изменения, внесенные композитором в метерлинковский текст, еще сильнее подчеркнули его двуплановость: Дебюсси добавляет от себя после окончания

некоторых фраз многоточия, восклицательные знаки, паузы, увеличивая тем самым эмоциональную емкость «подводного действия». В письме к П.Луису от 18 июля 1895 г. он подчеркивает важность этих моментов: «Молчание - прекрасная вещь, и пустые такты «Пеллеаса» свидетельствуют о моей любви к этого рода эмоциям».⁴⁴

Отношение Дебюсси к тексту Метерлинка было предельно бережным. Композитор стремился донести до слушателя его поэтические образы, не нарушая и не огрубляя их трепетного лиризма роскошью музыкальной палитры. «Я не последую ошибкам лирического театра, в котором музыка оскорбительно господствует, где поэзия задушена слишком тяжелым музыкальным одеянием, - писал композитор. - В музыкальном театре поют слишком много. Нужно петь только тогда, когда это стоит, и сохранять в резерве патетические акценты. Ничто не должно замедлять хода драмы.»⁴⁵ В основе вокального письма оперы лежит гибкая речитативно-декламационная манера интонирования, соответствующая французским представлениям о национальной музыкальной декламации.

В то же время истинное содержание этой символистской пьесы заложено не столько в самом тексте, сколько в витающем над ним облаке подтекстов и ассоциаций. Основной задачей композитора при работе с подобным источником стала передача музыкальными средствами глубинного, неизреченного смысла происходящего, а также воплощение общей атмосферы бессознательных предчувствий и томительных ожиданий. Пристальное внимание Дебюсси к литературному первоисточнику и заложенной в нем «драматургии второго плана» привело к особой организации действия в опере. В ней условно выделяются два различных пласта: вокально-словесный, максимально сохраняющий дух и интонацию метерлинковского текста, и оркестровый, отражающий «подводный», ассоциативный слой содержания и авторский комментарий к нему. Вокальные партии опираются на речитативно-декламационный тип интонирования, а в оркестре возникает и развивается чисто симфоническими средствами инструментальный тематизм, несущий основные музыкальные идеи оперы. При

⁴³ Nichols R. Debussy. London, 1973, p.41.

⁴⁴ Цит. по: Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX в.: Кн.1. М., 1971, с.63.

⁴⁵ Цит. по: Альшванг А. Произведения Дебюсси и Равеля. М., 1963, с.7.

этом именно оркестр повествует о главном, о том, что не укладывается в рамки словесной конкретики. Вокальная мелодия оказывается окруженной облаком оркестровых звучностей. Как правило, она меньше по диапазону, чем мелодия оркестра, и редко возвышается до положения ведущего верхнего голоса; гораздо чаще она погружена в оркестровую фактуру. Нередко инструментальные «реплики» как бы досказывают слушателям то, что не было высказано словесно. Однако традиционный романтический прием постоянного оркестрового «досказывания» во время вокальных пауз казался Дебюсси не вполне приемлемым в условиях оперы-пьесы: «Часто герои Вагнера не знают, что им сказать, поскольку они должны дать возможность симфонии развиваться», «пока развертывается симфония, действия нет; невозможно примирить движение драматическое и движение симфоническое»⁴⁶.

Изменение представления композитора о роли и местоположении инструментальных эпизодов отразилось в самом процессе его работы над партитурой. Так, на ранних этапах работы относительно развернутые оркестровые фрагменты соседствовали внутри картин с речитативно-диалогическими сценами. В дальнейшем композитор постепенно отказывается от многих оркестровых отрывков, стремясь предоставить слову возможность самому говорить за себя. Наконец, во время репетиций, после осознания всего оперного целого, стало ощущаться стесненное положение музыки в нем. В результате композитор ввел, а затем и значительно расширил оркестровые фрагменты, которые, наконец, нашли подходящие им в этой опере место - не внутри картин, а между ними. Очевидно, что не только требования оперного спектакля (необходимость перемены декораций), но и сам строй символистской оперы потребовал усиления и развития «второго плана» действия.

В одной из бесед с Эрнестом Гиро мы находим четкое определение, данное Дебюсси соотношению музыки и слова в его опере: «Я не намерен подражать тому, чем я восхищаюсь у Вагнера. Я задумываю иную драматическую форму: *музыка начинается там, где слово бессильно; музыка существует для невыразимого; я*

хотел бы, чтобы она как бы выходила из сумрака и моментами возвращалась бы в сумрак; чтобы она всегда была скромна (курсив мой – Ю.М.).⁴⁷ Таким образом, именно музыка, не сопровождаемая словом, изначально более многозначная, чем слово, была призвана отразить «сумрак» символистских глубин метерлинковской драмы.

Особая, «двуплановая» организация действия в «Пеллеасе» повлекла за собой и индивидуальную трактовку составляющих оперных жанров, в том числе и оркестровых. Опера Дебюсси - поистине дитя своего времени. И для объяснения своеобразия ее оркестровых жанров нам придется учитывать не только оперный, но и общекультурный контекст рубежа веков. Среди художественных направлений и стилей в искусстве этого времени наиболее значимыми для Дебюсси оказались, кроме упомянутого выше символизма, модерн и импрессионизм (последний, на наш взгляд, ощущается в опере в меньшей степени, чем во многих других сочинениях композитора). Чрезвычайно существенным для понимания оперы вообще и ее оркестровых жанров, в частности, является культурный контекст модерна. На этом аспекте нам придется сосредоточить особое внимание.

Будучи тесно связанной с породившей ее атмосферой рубежа веков, с веером художественных направлений, возникших на почве позднего романтизма, опера Дебюсси вместе с тем возвещает наступление XX века. Непосредственно изливающиеся романтические эмоции композитор как бы пропускает через фильтр отстраненности. Не случайно Х.Ортега-и-Гассет в «Дегуманизации искусства» называет Дебюсси родоначальником нового искусства, которое «характеризуется совершенной чистотой и строгостью» и делает акцент «не на изображаемом, а на самом произведении искусства»⁴⁸. Говоря о переживаниях своих героев, композитор в то же время не отождествляет их со своими собственными и «соблюдает дистанцию» по отношению к ним. Он как бы оставляет за собой право на собственную точку зрения, хотя и выносит ее «за скобки» происходящего.

⁴⁶ Цит. по: Кремлев Ю. Клод Дебюсси. М., 1965, с.342.

⁴⁷ Цит. по: Алышванг А. Произведения Дебюсси и Равеля. М., 1963, с.42.

⁴⁸ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия

Важнейшей сферой воплощения собственно авторского взгляда становятся многочисленные инструментальные интермеццо, череда которых прославляет собой течение метерлинковской драмы.

Чувства же самих героев кажутся приглушенными. Партитура оперы пестрит динамическими значками *p*, *pp*, *tr*, *riu p*... Декламация напоминает тихий говор или шепот, и даже кульминационный в драматургическом отношении момент любовного признания Пеллеаса и Мелизанды звучит без всякой оркестровой поддержки с авторской ремаркой «тихо» (*a voix basse*) - см. с.248-249 клавира⁴⁹. В опере почти отсутствуют яркие, вокально полнокровные соло. По словам Дебюсси, «нельзя передать жизнь песнями»: широкие и протяженные мелодические линии ассоциируются с полнотой и действенностью передаваемых чувств, и лишь недосказанное, незавершенное чувство или высказывание может указать дорогу к истинным тайнам мироздания. Музыкальное выражение чувств героев в опере предельно обобщенно и лишено индивидуализации. Композитор гибко реагирует на малейшие нюансы произносимых ими слов, но высказывание каждого из персонажей не несет на себе отпечатка его личности и характера. Возникает интонационное уравнивание героев, вовлеченных в единую для всех ситуацию; перед нами – декламация вообще, декламация, как бы не принадлежащая тому или иному конкретному человеку.

Да и сами образы действующих лиц не содержат жизненных примет и выступают скорее в роли символов. Так, о Мелизанде, неожиданно обнаруженной Голо в лесной чаще в 1 к. I д., мы так и не узнаем ничего вплоть до самого конца оперы. Кто она? Как попала в дремучий лес? Почему она так пуглива и молчалива? Все эти вопросы остаются без ответа. Основные характеристики этого персонажа, возникающие уже в 1 картине и неизменные на протяжении всего действия, – хрупкость, «детскость» и диковинная красота. Подобно Мелизанде, каждый из центральных персонажей оперы – Голо, Пеллеас, Иньоль – символизирует собой целый комплекс обобщенных понятий.

⁴⁹ Здесь и далее ссылки на издание: Клод Дебюсси. Пеллеас и Мелизанда. Опера в 5 действиях, 15 картинах по одноименной драме М.Метерлинка. Русский текст Н.Кончаловской. Переложение для пения с фортепиано. М., 1973.

Сопровождающие героев оркестровые темы столь же многозначны, как и сами образы. Лейтмотивная система «Пеллеаса» не содержит столь большого количества тем, как в реформаторских операх Вагнера, но каждый из центральных лейтмотивов оперы Дебюсси существует во множестве интонационных, гармонических, ритмических, фактурных, тембровых вариантов, за которыми, в свою очередь, выстраивается целый шлейф связанных с ним производных «тем-ассоциаций». (В музыковедческих трудах, посвященных этой опере, указывается различное количество лейтмотивов: от 3 до 12 и более, если учитывать производные и эпизодические темы. Стержнем лейтмотивной системы можно считать темы леса, Голо и Мелизанды, звучащие во вступлении к опере, и тему Пеллеаса, впервые в явном виде возникающую во 2 к. I д.) Смысловое поле каждой из лейттем оказывается очень широким и связанным не столько с конкретным персонажем, сколько с тем комплексом образов и идей, которые он символизирует. Так, тема Голо отражает рыцарственный облик принца Аллемонды, но вместе с тем она служит воплощением грозных сил природы, идеи насилия, возмездия, роковой неизбежности... Смысловым указателем в большинстве случаев служит словесный текст. В оркестровых же эпизодах, где слово замолкает, использование подобного семантически сложного тематизма дает возможность как бы погрузиться в бездну символистской многозначности и говорить о том, о чем невозможно сказать словами. Таким образом, инструментальные «островки» дают возможность вывести события драмы на уровень иррационального истолкования и тем самым выявить их истинный смысл.

С другой стороны, одна из важнейших задач музыки в этой опере состоит, говоря словами Дебюсси, в том, чтобы «открывать тайные связи между природой и воображением»⁵⁰. Герои Метерлинка предстают перед нами в мистическом единении с окружающим миром, ощущают себя частицей бесконечного мироздания. Поэтому столь важное место занимают в его пьесе символически приподнятые образы природы. Непроходимые леса вокруг замка, морской простор в преддверии надвигающейся бури, огни маяков над ним, спрятанный в глубине

⁵⁰ Цит. по: Яроцкий С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М., 1978, с.149.

парка бездонный источник, темный грот безлунной ночью – все эти образы не в меньшей мере, чем слова и поступки героев, помогают нам почувствовать неизбежность и мрачную предопределенность происходящего. Традиционно в опере природа была обязательным фоном и соучастником событий: сопереживала, утешала и ликовала вместе с героями. В эпоху романтизма ее образы становятся все более яркими и значительными и воплощаются во множестве музыкальных картин. В опере Дебюсси пейзажные зарисовки также играют весьма существенную роль, а многие ее инструментальные жанры сближаются с музыкальной картиной. В то же время пейзаж насыщается здесь сверхсмыслом. Образы света и тьмы, моря и леса – скорее символы, чем конкретные понятия. Они воплощают в себе грозные вневечные силы мироздания, и малейшее изменение в природе служит здесь знаком подспудно свершающихся изменений в человеческой судьбе⁵¹. Важно, что музыкальные пейзажи возникают в опере на основе звукоизобразительной трактовки лейттем главных персонажей, воплощая тем самым их таинственную причастность к миру природы. Так, лейтмотив Голо ложится в основу картин грозно рокочущего моря (интерлюдия и следующая за ней 3 к. II д.), а тема волшебного источника (1 к. II д.) родственна лейтмотивам Мелизанды и Пеллеаса. В результате музыкальные картины этой оперы помогают раскрытию подтекста и становятся важными звеньями драматургии.

Все сказанное говорит о том, что инструментальные эпизоды имеют в опере Дебюсси исключительное значение. Важнейшее место среди них – как в количественном отношении, так и по степени новизны и значению в рамках оперного целого – занимают интерлюдии. Характерно, что даже по своим масштабам они в большинстве случаев более развернуты и протяженны, чем вступления к актам, а тем более постлюдии к ним. Интерлюдии концентрируют в себе важнейшие открытия Дебюсси, связанные с оркестровой сферой. Поэтому мы уделим им в аналитической части главы основное внимание, тогда как остальные инструментальные жанры оперы (вступления и постлюдии) будут фигурировать в наших рассуждениях как бы попутно.

⁵¹ См. об этом: Куницкая Р. Опера Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» // О музыке. Сб.ст. М., 1980, с. 83.

К моменту написания оперы Дебюсси интерлюдия была сравнительно молодым «составляющим» жанром оперы. Напомним, что возникновение самого жанра и его основных разновидностей связано с именем Вагнера. Скорее всего, предшественниками интерлюдий Дебюсси можно считать прежде всего соответствующие эпизоды из тетралогии с их высокой семантической нагруженностью и близостью к жанру музыкальной картины. В «Тристане» – опере, ставшей во многом прообразом «Пеллеаса», – образцы этого жанра достаточно кратки и играют подчиненную роль в рамках оперного целого, поэтому они вряд ли могут вызвать аналогии с типом, представленным у Дебюсси. Автор «Пеллеаса» сохранил определившиеся у Вагнера «коренные» функции жанра – связующую и разделительную – однако их проявление часто оказывается оригинальным.

В интерлюдиях Дебюсси можно наблюдать различные формы проявления сюжетного и собственно музыкального связывания. Вместе с тем, разделение, «противопоставление контексту» картин (Е.Назайкинский) предстает в интересующих нас эпизодах Дебюсси более отчетливо, чем в вагнеровских. Оно осуществляется на нескольких уровнях:

- противопоставление «сценической речи» и «чистой» музыки;
- следование за эмоциями героев и «авторское слово»;
- конкретное воплощение сюжета и «вариации на тему» сюжета, и в связи с ЭТИМ
- введение в интерлудию и акцентирование в ней не звучащего в предыдущей картине тематического материала.

Каждая из интерлюдий представляет собой «авторское размышление» по поводу происходящего на оперной сцене. Типы «авторских слов» различны и не укладываются в строгую классификацию. Наметим лишь основные тенденции:

1. стремление к созданию символически приподнятой музыкальной картины (точнее – краткой зарисовки), навеянной сюжетом Метерлинка;
2. стремление к воплощению собственного взгляда на события драмы, отражение «отзвука» этих событий в сознании автора.

Свободное балансирование между двумя указанными «полюсами» создает в результате многообразие типов интерлюдий в опере. Каждая из них основана либо на явном притяжении к одному из «полюсов», либо на выраженном воздействии обоих.

Сходные тенденции обнаруживаются и при рассмотрении других оркестровых жанров «Пеллеаса», однако там они не всегда проявляются столь отчетливо, да и по степени новизны эти фрагменты, как правило, уступают интерлюдиям. Большинству вступлений в большей или меньшей степени присущи черты *картинности*, что является вполне традиционным для данного жанра. Своеобразие подхода Дебюсси заключается в особой лаконичности высказывания, благодаря которой вступления вызывают ассоциации не столько с картиной, сколько с наброском или эскизом: двух-трех выразительных штрихов оказывается достаточно, чтобы обрисовать обстановку действия (один из примеров - вступление к II д. оперы, основанное на лейтмотиве Пеллеаса и двух темах волшебного источника). Несколько особняком стоит вступление к опере в целом. Оно не столько тяготеет к одному из указанных «полюсов», сколько концентрированно воплощает общую атмосферу оперы и ее важнейшие темы (как это зачастую и бывает во вступлениях подобного рода). Названное вступление - одна из прекраснейших страниц музыки Дебюсси, однако по степени оригинальности в подходе к жанру оно очевидно проигрывает интерлюдиям оперы.

Постлюдии к отдельным актам оказываются ближе ко 2-му из отмеченных выше «полюсов»; они играют роль эмоционально окрашенных «послесловий автора», однако весьма кратких.

Важнейшее отличие этих жанров «Пеллеаса» от интерлюдий состоит в том, что ни во вступлениях, ни в постлюдиях мы не найдем емких высказываний, дающих собственную, авторскую интерпретацию происходящего; в них нет погружения во внутреннее пространство и время сознания.

Рассмотрим подробнее примеры, где преобладает **музыкальная картинность**. В них наиболее очевидна связь с традицией, хотя ее претворение у Дебюсси зачастую весьма оригинально. Остановимся на *вступлении* к III действию

оперы (как уже говорилось, образцы этого жанра особенно отчетливо тяготеют к «полюсу» музыкальной картины). Перед нами ночной пейзаж - традиционный свидетель и участник романтических любовных свиданий; подобные картины-вступления в опере XIX века представлены в изобилии. И все же зарисовка Дебюсси весьма своеобразна.

В ней нет ни широкой описательности, ни восторженного любования ночной природой. Вступление очень лаконично и эмоционально сдержанно; картина складывается из разрозненных штрихов, из повторяющихся орнаментально-извилистых мотивов. «Мерцание» струнных в высоком регистре, звучность рр, «непроясненное», едва слышное колыхание «фона»... Слух не улавливает ни одной сколько-нибудь протяженной рельефной линии, отдельные тематические импульсы как бы растворяются в напряженно звучащей тишине. Это не картина в прямом смысле слова, не пейзаж, это сам воздух, как бы пронизанный трепетным любовным томлением и неопределенно-тревожными предчувствиями. Задачей композитора, очевидно, было прежде всего воссоздание атмосферы дальнейшего действия - того вибрирующего звукового пространства, которое причастно тайнам мироздания и служит для героев знаком грядущих событий.

Тематическая связь вступления с последующей картиной на слух не сразу заметна. При анализе выясняется, что восходящее движение крупными длительностями по звукам ре-мажорного секстаккорда предвосхищает один из мелодических оборотов песни Мелизанды (в первой фразе он звучит на словах «до самой земли» - см. нот.прим.6). Кроме того, отдельные интонации вступления будут возникать в оркестре в сцене свидания Мелизанды и Пеллеаса, образуя некую светлую звуковую ауру вокруг происходящего. Так, нисходящий трехзвучный мотив будет многократно звучать в качестве фона на протяжении сцены встречи влюбленных (с.121-130 клавира); тремоло струнных в высоком регистре сопровождает в дальнейшем вылет голубей из башни замка (с.139). Таким образом, первый из названных мотивов связан со сферой любви, второй - с идеей обреченности чистых душой героев (голубь - символ непорочности и чистоты; появление Пеллеаса ночью возле башни Мелизанды спугнуло птиц, и теперь они в

темноте не смогут найти дорогу назад. См.стр.140 клавира: «Это были наши голубки. Надо тебе уходить иль не вернутся они... Ночью трудно им лететь в темноте...»). Ни один из мотивов не обладает тематической яркостью и узнаваемостью, их смысл оказывается глубоко скрытым, более того - он станет ясным даже внимательному слушателю лишь впоследствии, с началом III действия. Во вступлении же слух воспринимает их как волнообразные линии фона, чередование и сплетение которых вызывает ощущение постепенного разрастания музыкального пространства.

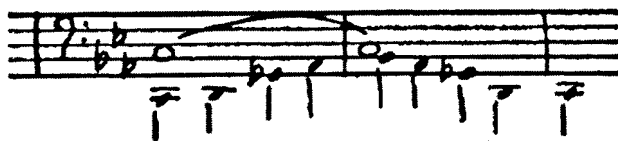
Рассмотренная музыкальная картина не вполне традиционна и в то же время очень показательна для подхода Дебюсси к этому жанру. Большое внимание композитор уделяет «звучащей тишине», тому «воздуху», в котором как бы разлиты предчувствия. Не случайно столь важную роль играет семантически неопределенный материал: отдельные интонации, служащие лишь «намеком» на определенную образную сферу оперы, звучащий фон, в плетениях которого угадываются рельефные интонации.

В *интерлюдиях* картинность связана с отражением движения от места действия предыдущей картины к месту действия последующей. Подобные образцы вызывают прямые аналогии с Вагнером, например, с интерлюдиями из «Золота Рейна», изображающими спуск в Нибельхейм и выход из него. Пожалуй, самый яркий образец этого типа у Дебюсси – интерлюдия между 2 и 3 к. III д. В ней изображается движение из душного, мрачного подземелья замка вверх, к свету, навстречу свежему морскому ветру. В результате возникает жанровый симбиоз интерлюдии и музыкальной картины сменно-динамического типа⁵² с условной статикой на уровне отдельных разделов, отчего возникает характерный «эффект движущейся панорамы или киноленты». Не стоит, однако, забывать и о наличии «содержания второго плана» во всех оркестровых эпизодах этой символистской оперы. В данном случае мы имеем дело с символикой «верха» и «низа» (светлого, явного и тайного, скрытого, гибельного), а также слоем подтекстов, связанных с

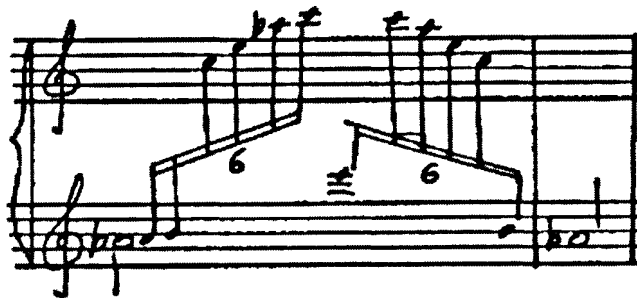
⁵² Мы опираемся на жанровую классификацию О.В.Соколова, предлагаемую им в книге

образом подземелья (темные глубины души Голо, мрачный рок, исподволь управляющий всеми поступками героев). Таким образом, кроме наглядной картинности, интерлюдия имеет второй слой содержания: он связан с попыткой героев заглянуть в темное, роковое, неведомое, а затем хотя бы на время вернуться к свету реальности. Среди присутствующих здесь средств, типичных для музыкальной картины, отметим фактурно-фигурационный тематизм, оstinатный тип фактуры внутри разделов, мелодические фигуры вращательного типа, выдвижение на первый план гармонического колорита.

1. Тема подземелья



2. Тема ветерка



Гармонический план интерлюдии подчинен развитию сюжета: он основан на движении от увеличенного лада с центром до (в лейттеме подземелья – нотный пример №1) через постепенное тональное и регистровое просветление к интонациям полууменьшенного септаккорда (лейтсфера любви Мелизанды и Пеллеаса) и доминантового ундецимаккорда (остающегося без разрешения) к «светлому» До мажору. Однако динамика движения в значительной мере условна: она приобретает характер красочных переливов вокруг главного устоя до. Это подчеркивается и двухкратным «перекрашиванием»: сопоставлением целотонавого (от ля-бемоль) и диатонического (Ля мажор) звукорядов в фигурациях темы ветерка (нотный пример №2). Характерно, что в упомянутых интерлюдиях Вагнера гармоническое движение, напротив, весьма целенаправленно. (Так, например, тональный план 2 интерлюдии из «Золота Рейна» – e-moll – Es-dur – g-moll – F-dur – b-moll – строится почти по классическим законам гармонической логики).

На уровне тематизма в интерлюдии Дебюсси очевидна та же закономерность. Мрачная, «колышущаяся» в басах тема подземелья, связывающая начальный раздел интерлюдии с предшествующей картиной, постепенно «светлеет», поднимается все выше. Ее ритмическое и интонационное изменение приводит к вычленению секундовой интонации и уподоблению рисунка темы подземелья изгибам фигурационной темы ветерка с начальным секундовым «толчком». Два элемента темы ветерка (секундовый «толчок» в обращенном пунктирном ритме и «свободно реющая» фигурация) вызывают ассоциации с конкретными деталями картины.⁵³ Если второй из них рождает аналогию с движением воздуха (достаточно вспомнить аналогичные фигурационные темы в прелюдиях «Ветер на равнине» и «Что слышал западный ветер»), то первый, видимо, связан с картиной морского простора и набегающей на берег волны (вспомним близкую ему интонацию из «Моря»). Интересно, что секундовый элемент оказывается как бы составной частью фигураций, но одновременно приобретает самостоятельное значение, выделяясь из «фона» посредством тембровой «краски».

Модификация тематизма (превращение темы подземелья в тему ветерка) акцентирует связующую функцию интерлюдии. Но в красочных переливах и многократных повторениях материала ощущается также известная доля статики.

Таким образом, на первом плане здесь оказывается пространственный фактор.

В некоторых случаях картинность сменно-динамического типа влечет за собой сведение к минимуму связующих построений между отдельными звеньями интерлюдии и к разделению ее на два относительно самостоятельных раздела, каждый из которых примыкает к одной из картин. В итоге мы получаем как бы постлюдию к одной картине и прелюдию к другой, соединенные одно-двухтактовой связкой или общим звуком.

⁵³ Музыка того раздела интерлюдии, который основан на теме ветерка, будет затем точно

повторена в последующей картине (эпизод от *1er Mouvt* до *Plus anime* - см. стр. 154-155 клавира).

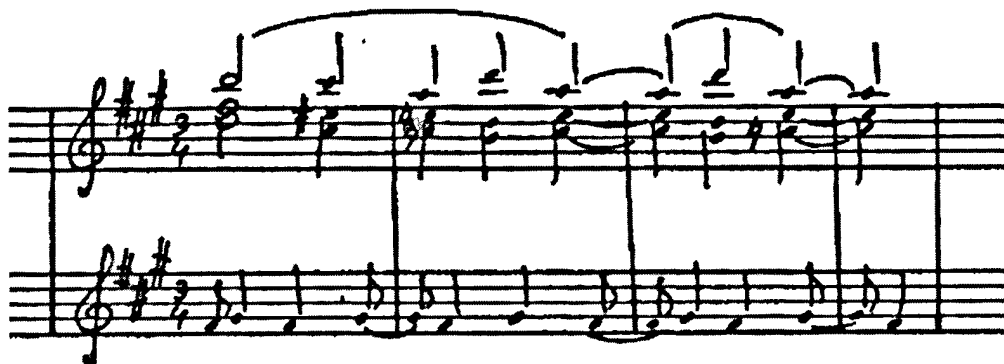
Рассмотрим в качестве примера интерлюдию между 1 и 2 к. III д. Ее можно условно отнести к группе, испытывающей **притяжение обоих отмеченных «полюсов»**. Первый ее раздел является «свободным авторским размышлением» по поводу происшедшего, а второй представляет собой картину подземелья замка (несущую, как отмечалось выше, также сложную ассоциативную нагрузку). Самостоятельность разделов подчеркнута здесь контрастом тематизма (в 1-м разделе - темы Голо, Мелизанды и Пеллеаса - нотные примеры №№3,4,5, во 2-м - тема подземелья) и наличием цезуры между ними (см.стр.144-146 клавира).

3. Тема Голо

4. Тема Мелизанды



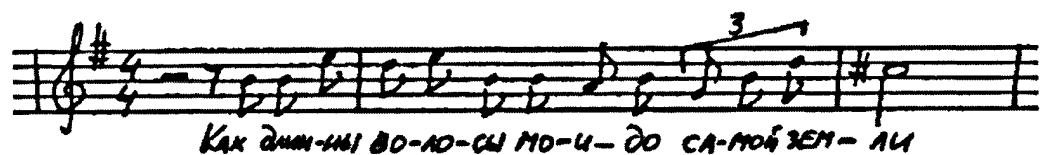
5. Тема Пеллеаса



Первый раздел в смысловом, тематическом и гармоническом отношениях связан с 1 картиной, его возможно трактовать как ее «обратный покадровый просмотр». Основными моментами содержания картины можно считать песню Мелизанды, появление Пеллеаса и сцену свидания, нарушаемую вторжением Голо. 1 раздел интерлюдии, наоборот, начинается зловеще-активными интонациями Голо, затем на вырастающем из них зыбком хроматическом фоне звучит постепенно снижающаяся тема Мелизанды. Следующий «кадр» (Modere, Fis-dur) - «любовный дуэт» Пеллеаса и Мелизанды, основанный на контрапункте их тем,

звучащих *dolce ed espressivo* на фоне «пряных» красочных гармоний. И, наконец, последний «кадр» может быть воспринят как краткий отрывок из песни Мелизанды, открывающей картину. Он обнаруживает также интонационную связь с темой Голо-повелителя (нотные примеры 6, 7), что придает ему роковой оттенок (Голо является орудием рока: над диковинной красотой нависает смерть).⁵⁴ Однако звучание этого мотива в оголенном виде, без всякой оркестровой поддержки, вызывает все-таки наиболее явные аналогии с песней Мелизанды. Таким образом, 1 картина вместе с 1-м разделом интерлюдии образуют как бы целостную форму с чертами арочного обрамления.

6. Песня Мелизанды



7. Тема Голо-повелителя (вариант)



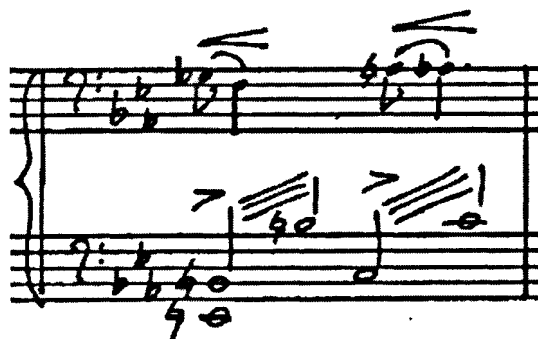
Восприятие 1 раздела интерлюдии как «обратного покадрового просмотра» не исчерпывает всей емкости данного здесь авторского комментария. Как было сказано, интонации темы Мелизанды звучат, соединяясь поочередно с интонациями Голо и Пеллеаса. Трагический дуэт уступает место любовному. Отталкиваясь от событий, происшедших на сцене, Дебюсси размышляет над загадкой, тайной человеческой души и отношений между людьми. Не случайно весь первый раздел заканчивается «многоточием» (троекратное *dis* в «звучащей» тишине).

Второй раздел интерлюдии (подземелье замка) обнаруживает притяжение к «полюсу» музыкальной картины. По смыслу, тематически и гармонически он

⁵⁴ А.Альшванг называет этот мотив темой судьбы, однако относит его появление к 4 к. IV д. //

примыкает ко 2-й картине и создает черты арочного обрамления по отношению к ней. Он тоже оказывается «кратким покадровым просмотром» связанной с ним картины, но не в обратной, а в прямой последовательности. В его основе - варианты темы подземелья, которые будут звучать в начале картины, и «тема ужаса Пеллеаса»⁵⁵ - нотный пример 8 (она прозвучит в дальнейшем от слов: «Я вижу: мерцает в колодце свет...»).

8. Тема ужаса Пеллеаса



На первый взгляд, связь между двумя разделами ограничена лишь модуляцией и остановкой на неустойчивой звучности вводного септаккорда с повторением басового звука *dis* - общего для соседних разделов. Но если вспомнить о сложной символической нагрузке образа подземелья (тайники души Голо, а также рок, нависший над героями), то возникновение тем подземелья во втором разделе интерлюдии является выводом из всего предшествующего: сцена свидания, прерванная Голо - еще один шаг к трагической развязке; с этого момента в душе Голо зарождаются ревность и подозрения, роковой исход становится неизбежным.

Наиболее интересными для нас являются оркестровые эпизоды, приближающиеся ко 2-му отмеченному «полюсу», поскольку в них в наибольшей мере проявилось новаторство Дебюсси. Основное место среди них занимают интерлюдии, осуществляющие связь между картинами в обобщенно-символическом плане. В противовес «зримому» отражению пространства и времени в рассмотренных ранее образцах, здесь происходит выход «в другое

Альшванг А. Произведения Дебюсси и Равеля. М., 1963, с.31.

⁵⁵ Название дано А.Альшвангом // Указ.изд., с.22.

измерение». В этой группе наиболее отчетливо слышен голос автора, размышляющего или рефлекслирующего над происшедшим. Возникает нечто вроде «вариаций на тему» сюжета, опосредованно связанных со сценическими событиями. В образцах этой группы возможно появление музыкальных тем, не участвующих ни в одной из соседних картин, но в сопоставлении с другими темами указывающих на скрытый смысл происшедшего.

Одним из примеров может служить интерлюдия между 2 и 3 к. I д. Из предыдущей картины мы узнаем о женитьбе Голо на Мелизанде и их возможном приезде в замок короля Аркеля. Но отношения героев до их появления в замке не вполне ясны. Во всяком случае, о взаимном чувстве Мелизанды и Голо до встречи с Пеллеасом мы не найдем здесь ни слова. В интерлюдии Дебюсси предлагает собственный вариант возможного разворота лирических событий. С момента смены знаков в «красочном» роскошном Фа-диез мажоре с ремаркой «очень выразительно» возникает ансамбль, контрапунктически соединяющий лейтмотивы обоих героев. Его звучание постепенно крепнет и от начального *pp* с волнообразным нарастанием приходит к торжествующему взлету на *ff*. Все это дает основания предположить, что перед нами – любовный дуэт Мелизанды и Голо, о котором умалчивает Метерлинк, но который возникает в сознании Дебюсси.

Отказ от следования «сюжетному» времени и пространству и погружение в поток авторского сознания в интерлюдиях этого типа порой приводит к появлению ощущения «загадки». Этому способствует оригинальное композиционное решение: форма основывается на чередовании кратких звеньев, соединенных по принципу монтажа. Характерный пример – интерлюдия между 3 и 4 к. III д., основанная на нанизывании отдельных тематических «штрихов». (Она приводится целиком в нотном примере 9 на следующей странице). Из пяти различных мотивов, составляющих ее тематический материал, ни один как будто не связан в сознании слушателя с конкретным образом. Тема Иньоля (*Meme mouvt*) возникает здесь впервые, поэтому дает простор для толкования. В контексте предыдущей сцены она связывается скорее с лейтсферой Пеллеаса (квартовость, светлый колорит, диатоничность), что отражает внутреннее родство двух героев: их слабость,

Пример 9

Прежний темп
Уходят.
Их content.

Г. Го.

ей не на-до знать...
sans af-fec-ta-tion...

più p

МОТИВ А

pp

musical score for the first system of the piano introduction. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The bass staff contains triplets and the instruction *poco marcato*.

мотив В мотив С мотив D

il basso B₁ C₁

très lointain
издалека

il basso

B_1

ppp

un poco marcato il basso

ТЕМА F (ТЕМА ИЛЬОЛЯ)

и poco marcato il basso

ТЕМА Е (ТЕМА ИНЬОЛЯ)

D

Moto mouvt (♩=♩)
Прежний темп

très lointain
издалека

p dolce ed espress.

[illegible]

«детскость», душевную чистоту. Лишь в последующей картине слушатель находит разгадку смысла этой темы.

10. Тема моря



Тематическая связь интерлюдии с предыдущей картиной еще менее очевидна: лишь при внимательном вслушивании выясняется, что восходящий мотив (мотив С в нотном примере) встречался в 3 к. (после слов Пеллеаса: «О взгляни, наша мать и Мелизанда, там, у окна стоят они...»). Таким образом, он связан со сферой Мелизанды, однако не обладает достаточной рельефностью и узнаваемостью и воспринимается скорее как извилистая линия фона. Три остальных мотива интерлюдии не встречаются в явном виде ни в музыке соседних картин, ни в опере в целом и являются свободным претворением лейтинтонаций оперы. Первая из них (тема А) вызывает ассоциации с тематизмом Голо (целотоновый колорит, секундовое раскачивание), моря («колыхание» в узком диапазоне), а также с лейтфактурой блуждания - см. нотные примеры 3, 10, 11. Она имеет характер чуждого, недоброго, рокового. Следующая тема (тема В) отдаленно связана с темой леса (ре минор, низкий регистр, диатоничность, движение крупными длительностями на фоне выдержанных звуков - нотный пример 12), темой подземелья (низкий регистр, неуклонное возвращение к основному устою) и темой кольца (связь с риторической фигурой *circulatio* - нот.прим. 13). Третья из рассматриваемых тем (тема D) своим целотоновым «кружением» вызывает аналогии с темами моря и ветра.

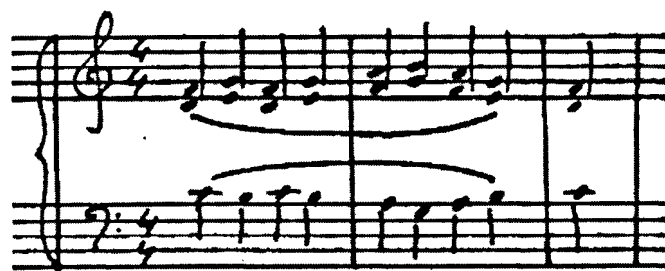
11. «Лейтфактура блуждания»



12. Тема леса



13. Тема кольца



Основным содержанием интерлюдии оказывается постепенная кристаллизация более рельефной темы Иньоля и связанного с ней ощущения слабости и беззащитности. Вместе с тем, при слушании возникает ощущение ненаправленного движения. Все указанные мотивы присутствуют в музыкальной ткани интерлюдии с самого начала: они звучат в разных пластах партитуры. Каждый из них существует как бы независимо от других, обособляясь с помощью

тембра, динамики и артикуляции. Слушатель с самого начала погружается в атмосферу этого многосоставного звучащего «фона». Последующая перекличка мотивов не меняет ощущения пребывания в некоей единой среде. Тема Иньоля гораздо рельефнее за счет тембрового обновления и большей мелодической «выпуклости» и развернутости. Отпочковавшись от фона, она вместе с тем связана с ним, как бы изначально существуя в плетениях звучащего орнамента (квартово-секундовые интонации присущи всем темам интерлюдии).

Гармонический план этой интерлюдии тоже оказывается «загадкой». Движение от *es-moll* к *f-moll* осуществляется очень сложным «окольным» путем: через уход в увеличенный лад, затем в далекие *d*, *fis*, *cis-moll*. Можно попытаться объяснить это логикой «2-го плана»: движение в сторону усиления неуверенности и тревоги осуществляется путем «накопления» минора с постепенным погружением в остро звучащие диезные тональности. Но такое объяснение не исчерпывает всех гармонических «загадок»: остается неясным уход из бемольной сферы и пропуски в логической цепи тонального развития. Смена неярких минорных тонов воспринимается на слух скорее не как следование законам функциональной логики, а как цветовая игра.

Таким образом, гармоническое движение в интерлюдиях оказывается подчас парадоксальным и явно указывает на наличие в тональном плане скрытой логики, не сводящейся лишь к связыванию картин между собой.

Из сказанного ясно, что подход Дебюсси к оркестровым жанрам весьма своеобразен. Новаторство французского композитора касается сферы музыкального языка, принципов формообразования, а также драматургической роли инструментальных эпизодов. Выделим важнейшие моменты.

1. Степень и тип программной конкретизации. Композитор отнюдь не стремится к тщательному и целенаправленному прояснению содержания оркестровых фрагментов. Они лишены как словесных пояснений, так и специфической «литературности» музыкального текста, когда в роли смысловых знаков фигурируют лейтмотивы. Насыщенность инструментальных эпизодов

Дебюсси подобными музыкальными символами крайне невысока; часто они основываются на темах, весьма опосредованно связанных с лейтмотивами.

2. Природа тематизма. В оркестровых эпизодах Дебюсси на первом плане оказываются такие параметры музыкального языка, как тембр, фактура, артикуляция. Орнаментально-фактурный тип тематизма на наших глазах порождает из себя и вновь поглощает до полного слияния с фоном отдельные рельефные темообразования, обладающие семантической определенностью. «Выпуклые», несущие закрепленный смысл очертания как бы выплывают из символистского «сумрака» и вновь скрываются в нем, уступая место тишине. Изначальная «непроясненность» тематизма дает возможность для его символистски-многозначной трактовки.

3. Отношение к музыкальному времени и пространству. Музыкальное время в большинстве оркестровых фрагментов сжато до предела. Краткость данных эпизодов, нейтрализация в них процессуального начала, «игра» отдельными тематическими «штрихами», противопоставление пустот и заполнений создают иллюзию разреженного пространства. Большое внимание уделяется «звучащей тишине», благодаря чему целое приобретает характер кратких штрихов, прихотливо разбросанных на белом листе.

4. Вследствие этого возникает особая трактовка формы-процесса. Основным композиционным принципом становится монтаж отдельных деталей, их «нанизывание» и сопоставление. В результате форма оказывается цепью «художественных штрихов, связанных таинственной силой»⁵⁶.

5. Оркестровые жанры «Пеллеаса» часто обнаруживают свободно-ассоциативную связь со сценическими событиями. В интерлюдиях оперы это особенно очевидно. Акцент в них ставится на индивидуальном авторском прочтении происходящего. Свобода и непредустановленность размышлений автора приводят к особому обращению с пространством и временем: время то замедляется, то останавливается совсем, то поворачивается вспять, возвращая слушателей к отдельным моментам только что происшедших событий, то сжимается до мига.

⁵⁶ Дебюсси К. Избранные письма. Л., 1986, с.72.

Заметим, что подобное «субъективное» ощущение времени становится в начале XX века объектом пристального внимания науки. К началу XX в. мыслителями отчетливо осознается различие времени субъективного, «внутреннего» (говоря современным языком, перцептуального) и времени объективного, физического. Развивая эту мысль, Бергсон формулирует одну из своих важнейших идей - идею длительности, то есть «того психологического, субъективного времени, которое коренным образом отлично от статического времени науки и научного познания. Длительность предполагает постоянное взаимопроникновение прошлого и настоящего, различных состояний сознания, постоянное творчество новых форм, развитие, становление».⁵⁷ Таким образом, интерлюдии Дебюсси весьма характерны для своего времени и являются одним из примеров музыкального воплощения данных идей.

Все сказанное говорит о том, что оркестровые жанры Дебюсси, и прежде всего интерлюдии, оказываются как бы «изъятими из контекста» оперы и представляют собой относительно самостоятельный пласт, параллельный оперному действию. В них мы попадаем в поле авторского сознания, где действуют законы «внутренней логики» психической деятельности. Таким образом, инструментальные фрагменты оперы Дебюсси принадлежат к выделенному нами в 1 главе метажанру оркестрового монолога.

Новаторство Дебюсси в «Пеллеасе», как было сказано, во многом связано с символистской эстетикой. Но эта связь вряд ли может служить единственным объяснением своеобразия оперы. Известно, что главной сферой символизма была литература, а другие виды искусства в той или иной (хотя подчас очень значительной) мере соприкоснулись с ним. Характерно, что многие оперные образцы этого времени не укладывались в типичную для символизма систему образов и скорее питались «аурой» (то есть общей идейно-эмоциональной

⁵⁷ Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собр.соч. в 4 т. М., 1992: Т.1, с.16-17.

атмосферой) символизма, нежели его теориями⁵⁸. Связь «Пеллеаса» с идеями символизма очень сильна, и все же правомерно говорить и о других тенденциях времени, проявившихся в опере.

На рубеже XIX-XX вв. все большее влияние приобретает модерн. Откристаллизовавшись прежде всего в архитектуре и прикладных искусствах, он оказывает несомненное влияние и на другие виды искусств, часто сосуществуя в них с символизмом. Как пишет Д.Сарабьянов, «символизм и модерн - две стороны одной медали, поскольку чаще всего символизм как философская мировоззренческая концепция находит свое выражение в практике искусства в формах стиля модерн»⁵⁹. По мнению многих исследователей, это характерно и для «Пеллеаса». Как пишет Г.Нойвирт, «если вообще есть музыкальный югендстиль, он начинается здесь, в опере Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда»... Черты этого видны во всем - от внешней звуковой формы до внутренних структурных элементов.»⁶⁰

Контакты Дебюсси с модерном были отнюдь случайны. Очевидно соприкосновение музыканта с живописной средой своего времени. В числе знакомых композитора - широкий круг выдающихся художников. Среди них мы находим имена, так или иначе связанные с модерном. Это Одилон Редон, проектировавший декорации к балетной постановке «Фавна» и подаривший на память Дебюсси один из своих эстампов, Анри Тулуз-Лотрек, «набиды» и среди них Морис Дени, выполнивший эскиз обложки к нотному изданию «Девы-избранницы». По авторитетному мнению С.Яроцинского, «есть известные основания допустить, что ему не были безразличны прерафаэлиты..., Уолтер Крэн и Обри Бердсли, а также Гоген»⁶¹. Композитор был равнодушен к идеям и стилистике модерна. Следы этого можно, в частности, обнаружить в его эстетике.

⁵⁸ См.: Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991, с.40.

⁵⁹ Сарабьянов Д. Стиль модерн. М., 1989, с.38.

⁶⁰ Neuwirth G. Jugendstil und Musik. Wagner und Debussy. // Art Nouveau et la musique. Zurich, Freiburg, 1980, s.23. О связи творчества Дебюсси с атмосферой модерна см. также: Fischer K. Claude Debussy und Klima Art Nouveau // Art Nouveau. Jugendstil und Musik. Zurich, Atlantis, 1980; Егорова Б. Дебюсси и его окружение // Искусство XX в.: уходящая эпоха? Сб.ст.: Т.1. Н.Н., 1997.

⁶¹ Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М., 1978, с.138-139.

Музыка - «эстамп, радующий сердце и глаз»⁶²; «музыка должна смиренно стараться доставить удовольствие»; «надо, чтобы красота была ощутима, чтобы она покоряла нас и вкрадывалась в нас без затраты на это каких-либо усилий с нашей стороны»⁶³ - эти и другие высказывания Дебюсси сближают его с установками модерна.

С идеями этого стиля композитора сближает и понятие «музыкальной арабески» - одно из важнейших в его эстетике. Как считает Дебюсси, она «воздействует лишь чистой красотой, не индивидуализированной, лишенной всякого психологизма»⁶⁴ и отражает вечные и всеобъемлющие законы природы. Арабеска в его понимании представляет собой свободно колеблющуюся волнистую мелодическую линию, не связанную ни с каким мотивно-тематическим развитием и реализующуюся в свободной игре красочных звучаний. «Музыка состоит из красок и ритмов» - пишет он в одном из писем.⁶⁵ Подобный взгляд на свое искусство мы находим в высказываниях Мориса Дени: «Картина - это плоская поверхность, покрытая красками, составленными в определенном порядке».⁶⁶

Не претендуя на полноту картины, раскрывающей связи Дебюсси с модерном, напомним, что отдельные сочинения композитора рассматриваются исследователями как образцы этого стиля. Более того, по мнению авторитетного исследователя творчества Дебюсси Андреаса Лисса, Дебюсси является одним из крупнейших представителей стиля Ар Нуво в музыке.⁶⁷

Взаимное притяжение музыки и живописи на рубеже столетий отмечается многими исследователями. Примерами этому могут служить названия картин Уистлера: «Гармония», «Симфония», «Ноктюрн» или идеи живописно-музыкальных аналогий у Гогена и Рене Гиля.

Эти идеи нашли воплощение и в «Пеллеасе» Дебюсси. Конечно, проникновение живописного элемента в оперу - явление не новое; вспомним, к примеру, жанр музыкальной картины, вошедший в систему оперных жанров

⁶² Дебюсси К. Избранные письма. Л., 1986, с.195.

⁶³ Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М.-Л., 1964, с.168, 169.

⁶⁴ Цит.по: Яроцинский С. Указ.изд., с.155.

⁶⁵ Письмо Ж.Дюрану от 3 сентября 1907 г. // Дебюсси К. Избранные письма. Л., 1986, с.130.

⁶⁶ Цит.по: Яроцинский С. Указ.изд., с.156.

⁶⁷ Цит.по: Fischer K. Claude Debussy und Klima Art Nouveau // Art Nouveau. Jugendstil und Musik. Zürich, Atlantis, 1980, s.31.

задолго до Дебюсси. Необычным в «Пеллеасе» оказывается отклик на новейшие искания живописи рубежа столетий. Он обнаруживается в первую очередь в интерлюдиях оперы. Отметим в них еще раз особую концепцию музыкальной формы с превалированием пространственного фактора над временным. Как уже говорилось, нейтрализация процессуальности возникает за счет предельной краткости оркестровых эпизодов, яркости их звукового колорита, использования приема монтажа и повторяемости темообразований (вспомним рассмотренную нами интерлюдию между 3 и 4 к. III д.). Даже в интерлюдиях, отражающих перемещение в пространстве, возникает искусно создаваемое автором ощущение ненаправленности движения, отсутствия ясно ощущаемой цели. В противовес этому происходит активизация пространственного фактора путем охвата большого звукового объема и выделения в нем разных тембро-фактурных пластов.

Аналогию с живописью и графикой модерна вызывает также «орнаментальность» музыкальной ткани, а также специфическое соотношение рельефа и фона. Известна приводимая в книге Сарабьянова фраза: «модерн начинается с орнамента». В живописи этого времени, по свидетельству автора, орнамент может выступать и как предмет, и как метод изображения, в результате чего рельефные, смысловесущие элементы оказываются одновременно и частью орнамента, сливаясь с фоном и как бы «растворяясь» в нем. (Множество примеров такого соотношения рельефа и фона можно найти в книжных иллюстрациях Бердслея, а также в других графических работах этого времени.)

В интерлюдиях «Пеллеаса» мы обнаруживаем нечто подобное. Укажем, в частности, на интерлюдию между 2 и 3 к. I д., где лейтмотив Мелизанды – «рельеф» – чередуется с арпеджированной фоновой фигурацией (см. нотный пример 14). В двух начальных проведениях эти элементы четко отделены друг от друга регистровыми, фактурными и тембровыми средствами. Происходящее при каждом новом проведении интонационное и ритмическое изменение мотива Мелизанды приводит к постепенному уподоблению его рисунку фона и «растворению» в нем.

14. Интерлюдия между 1 и 2 к. I д. (отрывок).

«Растворение» темы Мелизанды в фигурациях фона.

Modéré (Умеренно)

Serrez (Ускоряя)

Ritenu (Замедляя)

Все вышесказанное говорит о том, что оркестровые эпизоды «Пеллеаса» дают простор для возникновения музыкально-живописных аналогий, более того,

аналогий с определенной областью изобразительного искусства рубежа столетий – книжной иллюстрацией.

Известно, что Дебюсси испытывал большой интерес к художникам, работавшим над оформлением книг, в частности, к Обри Бердслею, чье имя, как пишет исследователь, «озаряет кончающийся век и книжное искусство вообще подобно самой яркой звезде».⁶⁸ Композитор постоянно читал журналы, иллюстрированные выдающимися художниками модерна (например, «Ревю бланш»). Кроме того, он был чрезвычайно чувствителен к оформлению изданий своих собственных сочинений – свидетельства этому в большом количестве разбросаны по его письмам: «Мне хотелось бы, чтобы обложка... Этюдов была чем-то похожа на ту, что они имеют сейчас (Дебюсси просит сохранить при печатании расположение слов, сделанное им самим – прим. редактора); несмотря на простенький вид моего скромного герба, пусть его наберут красным цветом».⁶⁹ «Вернемся к «Эстампам»... Мне хотелось бы, чтобы вы поместили тот картуш, который украшает обложку «Пеллеаса»; он будет очень хорош на «энгровской» бумаге».⁷⁰

Зачастую иллюстрации оказывались источником вдохновения для сочинений Дебюсси. Например, прелюдия «Феи - прелестные танцовщицы» возникла под впечатлением иллюстраций к сборнику сказок для детей, выполненных Артуром Ракхамом; балет «Ящик с игрушками» - плод общения с художником Андре Гелле, оформлявшим детские книги; поводом к написанию «Ворот Альгамбры» послужила почтовая открытка.

Не исключено, что жанр книжной иллюстрации мог повлиять и на оркестровые фрагменты «Пеллеаса».

Рубеж столетий отмечен настоящим «книжным бумом», во многом связанным с возрождением древних традиций рукописной книги. Как пишут исследователи, «великое изменение... произошло в психологии чтения», возникла

⁶⁸ Сидоров А. Очерки по истории русской иллюстрации // Печать и революция. 1922, №8, с.60.

⁶⁹ Письмо к Ж.Дюрану от 19 августа 1915 г. // Дебюсси К. Избранные письма. Л., 1986, с.238.

⁷⁰ Письмо к Ж.Дюрану от 21 августа 1903 г. // Там же, с.97.

«бессознательная потребность в художественной книге» (курсив автора)⁷¹. К жанру иллюстрации обращаются в это время крупнейшие художники; в сфере их внимания - все элементы книги: от шрифта до иллюстраций и книжного оформления. Этот вид творчества достигает в то время таких высот и вызывает такой интерес, каких не было в течение нескольких предшествующих столетий.

Вполне возможно, что открытия, связанные с расцветом жанра книжной иллюстрации, были творчески восприняты Дебюсси в его оркестровых жанрах. (Вспомним, что среди их коренных функций — изобразительность, а также переключение внимания в иную плоскость).

Уже сам масштаб инструментальных эпизодов Дебюсси вызывает аналогии не столько с картиной, сколько с «картинкой», зарисовкой или иллюстрацией. С точки зрения выполняемых функций параллель между ними также налицо. Исследователи иллюстрации и книжного оформления выделяют несколько различных типов иллюстраций по их соотношению с литературным текстом. Среди них — сюжетно-повествовательная иллюстрация, наглядно и детально воспроизводящая перед нами отдельные повороты сюжета и внешний облик действующих лиц. Другой из важнейших типов - орнаментально-декоративная иллюстрация, переосмысленная на рубеже XIX-XX вв. в символическую или метафорическую. В этом случае «при помощи аллегорий и эмблем художник стремится сделать непосредственно видимым духовный смысл литературного произведения»⁷². Именно последний тип вызывает аналогии с оркестровыми жанрами Дебюсси. Иллюстрации Бердслея к «Саломее» или «Смерти Артура» или графические работы Бакста, Билибина, Бенуа, Судейкина и других «мирискусников» с их семантической многослойностью, тягой к линеаризму и орнаментальности, единством рельефа и фона, сочетанием разновременных пластов и «непривязанностью» к конкретному фрагменту текста кажутся подобными рассмотренным в этой главе эпизодам из оперы французского композитора.

⁷¹ Сидоров А. Цитир. изд., с.54-55.

⁷² Герчук Ю. Художественные миры книги. М., 1989, с.10-16; см. также: Подобедова О. О природе книжной иллюстрации. М., 1973, с.21-23.

Позволим себе привести здесь несколько небольших выдержек из статьи отечественного искусствоведа, посвященной книжным иллюстрациям Бердслея. Оформляя литературное произведение, художник «не обременял себя ни хронологией, ни археологией. Уже готовые художественные образы - вот его истинная действительность.» «Бердслеевский ландшафт обманчив и иллюзорен, дуновение ветерка почти не колышет зелень – это как бы фотонегатив природы, то, во что перерабатывается она в демонической душевной тоске, и именно в эту тоску вглядывается он, внешне изображая леса, травы, дороги, тревожный закат солнца за холодной морской гладью, но на деле вычерчивая все тот же облик смерти...» «Хотя все 16 рисунков к «Саломее» самостоятельны и не связаны с конкретным моментом текста, невозможно найти более точный комментарий к духу и стилю О.Уайльда»⁷³.

Сказанные об иллюстрациях слова удивительным образом отвечают самой сущности оркестровых эпизодов Дебюсси. Для более отчетливого выявления их функционального подобия обратимся к статье Ю.Тынянова, написанной в 1922 г. по следам «книжного бума» начала века⁷⁴. Автор выделяет две основные функции идеальной иллюстрации.

1. Рисунок окружает текст, «ничего не иллюстрируя, не связывая насильственно, предметно слово с живописью». На первом плане при этом оказывается метафорическая связь иллюстрации с текстом.

2. Графика используется «как элемента выражения», в качестве «эквивалента слова». Такую роль в книжном искусстве могут сыграть пропуски текста, особые виды линий, графические символы.

Нечто вроде этого мы находим и у Дебюсси. Функцию, аналогичную метафорическому отражению литературного текста, выполняют многие оркестровые эпизоды оперы. Наиболее емкие и значительные «авторские размышления» мы находим там, где композитор получает возможность выразить собственное отношение к происшедшему. Именно к этому типу можно отнести,

⁷³ Басманов А. Черный алмаз // Обри Бердслей. М., 1992, с.8-9.

⁷⁴ Тынянов Ю. Иллюстрации // Тынянов Ю. Поэтика, история литературы, кино. М., 1977.

например, рассмотренные нами интерлюдии между 1 и 2 к. III д. и между 2 и 3 к. I д.

Постлюдия к 4 к. III д. - яростный линейный росчерк (с характерной авторской ремаркой «запальчиво») - один из примеров выполнения функции, аналогичной книжному знаку. Еще одним примером может служить интерлюдия между 3 и 4 к. IV д. В ее основе – линейно-орнаментальный контур повторяющейся басовой темы, которая вызывает аналогию с извилистой линией, отделяющей в книге одну главу от другой. И хотя эта тема связана с «лейтфактурой блуждания», а в последующей картине будет выступать как знак судьбы, в рамках данной, предельно краткой интерлюдии она скорее имеет характер выразительного графического знака.

Глава 3

*Р.ШТРАУС**«Художник, воспринимавший жизнь глазами» ?*

«Саломея» и «Электра» Рихарда Штрауса занимают особое место в наследии композитора. Вобрав в себя ведущие тенденции искусства начала XX века, они вместе с тем стали типичными проявлениями композиторского облика Штрауса, по словам Г.Орджоникидзе, «в гипертрофированном виде» воплотив характерные черты его стиля.

В то же время эти сочинения среди многочисленного оперного наследия Штрауса остались явлением уникальным. Написанный вскоре после окончания «Электры» «Кавалер розы» знаменовал коренной поворот в творчестве композитора, остроумно названный Людвигом Куше поворотом «от Рихарда к Вольфгангу Амадею». «Саломея» и «Электра» же остались наиболее ярким среди опер Штрауса воплощением духа позднеромантической эпохи, рельефным отпечатком «рубежной» культуры. Как пишет Гельмут Шмидт-Гарре, «весь демонизм и декадентство угасающего мира отразились в темной пучине, к которой зывали патологическая извращенность, сверкающее сладкое и порочное великолепие и оглушительно ревушая лихорадочность «Саломеи» Уайльда и Штрауса. Это был перезревший плод осенней культуры, воплощение ее чувственно-материальной духовности»⁷⁵. Приведенные слова в полной мере могут быть отнесены и к «Электре».

Обе оперы имеют между собой много общего. Уже начальный импульс к их написанию был сходным: источником композиторского вдохновения в обоих случаях стала драматическая постановка в берлинском театре Макса Рейнхарда, причем в главной роли выступала одна и та же актриса – Гертруда Эйзольдт. Сюжеты также дают много поводов для аналогий: основой каждого из них является миф, истолкованный в современном ракурсе. Давшие заглавие операм женские образы к началу XX в. имели многовековую историю в искусстве. Но переломная

⁷⁵ Schmidt-Garre H. Oper. Eine Kulturgeschichte. Köln, 1963, s.307.

эпоха рубежа столетий впервые придает им столь важное значение: они становятся эмблемой своего времени и персонифицируют его напряженно-взвинченную атмосферу. Библейская Саломея в трактовке Оскара Уайльда и античная Электра в интерпретации Гуго фон Гофмансталя приобретают современные, актуальные черты. (На одной из карикатур начала XX в. Штраус и Гофмансталь избивают Софокла для того, чтобы приступить к созданию «Электры».) Демонические и прекрасные одновременно, необузданные в проявлении всепоглощающей страсти, несущие своей любовью смерть, Саломея и Электра являются типичными героинями модерна, «способными откровенно выявлять свое чувство, свое внутреннее состояние, жар своей души, движение тела»⁷⁶. Действия каждой из героинь всецело подчинены удовлетворению одной страсти: Саломея жаждет любви пророка Иоканаана, Электра одержима идеей мщения матери за убийство отца. Сгущенность психических состояний, балансирующая на грани патологического, состояние крайнего возбуждения, подчиненность действий слепым, не контролируемым разумом порывам - все это вплотную подводит их к экспрессионистской черте. Большое внимание в операх уделяется состояниям бреда, галлюцинаций, сна, транса, когда подсознание вырывается на простор и торжествует свое освобождение от всевидящего ока сознания.

Драматургия обеих опер выявляет идею постепенной победы подсознания над сознанием. Особенно целенаправленно этот процесс происходит в «Саломее». Если поначалу чувства главной героини – сопротивление разнузданности тетрарха, любопытство и интерес к пророку - вполне ожидаемы и естественны, то затем, как пишет Г.Орджоникидзе, «из глубин подсознания выползает чудовище – ее разнузданная чувственность, распаляемая отказами пророка»⁷⁷. В отличие от Саломеи, Электра с момента своего появления на сцене пребывает в состоянии отрешенности от реальности. Уже из открывающего оперу квинтета служанок мы узнаем о ее необычном поведении: о постоянной замкнутости в себе и дикой импульсивности реакций. Тем не менее развитие этого образа также движется в

⁷⁶ Сарабянов Д. Стиль модерн. М., 1989, с.173.

⁷⁷ Орджоникидзе Г. «Саломея» и «Электра» Рихарда Штрауса (к проблеме экспрессионизма в опере) // Музыкальный современник, вып. 5. М., 1984, с. 222.

сторону еще большей активизации глубинных инстинктов. Не случайно финалы опер оказываются сходными. Саломея, упивающаяся своей страстью над отрубленной головой пророка, и Электра, в безмолвном танце выражающая свое ликование по поводу свершившейся кровавой мести, - обе они находятся за пределами реальности, в состоянии полного погружения в подсознательное со свойственным ему единством духовного и физиологического; предельное, нечеловеческое душевное напряжение знаменует собой гибель героинь.

Состояние истерической перевозбужденности на грани реальности и склонность к внутренним монологам свойственны не только заглавным персонажам опер. Образы Ирода в «Саломее» или Клитемнестры в «Электре» в не меньшей мере являются музыкальными исследованиями психических патологий. Атмосфера фрейдовской Вены наложила на обе оперы яркий отпечаток. Идеи об определяющей роли бессознательных импульсов, о сущности истерии, об эротической подоплеке большинства человеческих поступков, о единстве инстинктов либидо и мортидо – все эти основополагающие тезисы отца психоанализа нашли отражение в «Саломее» и «Электре» Штрауса. Последняя, кроме всего прочего, наглядно иллюстрирует проявление выявленного Фрейдом «комплекса Электры» (или «Эдипова комплекса») – влечения ребенка к родителю противоположного пола.

Композитор отчетливо осознавал идейно-эмоциональную близость материала обеих опер: «Вначале меня пугала мысль, что оба сюжета по своему психологическому рисунку имеют большое сходство. Я сомневался в том, смогу ли я во второй раз найти необходимую силу для создания убедительного спектакля.»⁷⁸ Действительно, общность идей и сюжетов опер повлекла за собой и музыкально-драматургические и языковые параллели между ними.

Музыкальный язык обоих оперных сочинений характеризуется особой чрезмерностью, переизбыточностью всех средств. Эмоциональный градус высказывания колеблется где-то вблизи «точки кипения», бури эмоций вызывают шквалы в оркестре, вокальные партии срываются на крик, а местами переходят в

⁷⁸ Цит. по: Краузе Э. Рихард Штраус. Образ и творчество. М., 1961, с.336.

шепот. В то же время у слушателя остается ощущение захватывающей и опьяняющей красоты, ужасной в своем великолепии – красоты, свойственной многим произведениям искусства модерна. Временами эта красота граничит с приторностью – например, в неожиданно врывающихся в оркестровую ткань 1 сцены «Саломеи» отзвуках венской садовой музыки (после слов принцессы «Я не желаю оставаться, зачем не сводит тетрарх мышиных глаз с меня») или в вальсообразных темах Хризотемиды из ее диалога с Электрой.

Балансирование на грани между истинно художественным и вычурным или банальным – типичная черта модерна. В то же время этот прием часто используется и в тех сочинениях Штрауса, которые напрямую не связаны с этим стилем (укажем, в частности, на томительно-сладостную мелодию *Des-dur'*ной арии Дауда из «Египетской Елены»). Причины возникновения подобных тем можно понять лишь в русле общеэстетических взглядов композитора. В своей статье 1907 года Штраус подчеркивает, что решающий для искусства фактор – массовая поддержка публики: «История вновь и вновь подтверждает тот факт, что каждое действительно значительное художественное событие инстинктивно правильно оценивается широкой публикой, хотя последняя не всегда сразу выносит правильное суждение об отдельных деталях... Не надо только смущаться тем, что одна и та же широкая публика может одинаково восторгаться внешне привлекательными, общедоступными и даже банальными произведениями, так же как и художественно значительными, новыми, опережающими время. Дело в том, что у публики *две души*. Правда, ей не хватает третьей, для оценки того искусства, которое, с одной стороны, не является доступным сразу, а с другой, не слишком выделяется своими особенностями. К такого рода искусству публика не проявляет ни малейшего понимания и симпатии»⁷⁹. Таким образом, нередко встречающиеся у Штрауса отступления «от высокого стиля» вовсе не являются случайными, а напротив, свидетельствуют о принципиальной нацеленности на удовлетворение запросов «обеих сторон души» публики, о стремлении уравновесить яркое новаторство широкой доступностью музыки, хотя бы в отдельных ее моментах.

⁷⁹ Цит.по: Э.Краузе. Рихард Штраус. Образ и творчество. М., 1961, с.59-60.

И все же в музыкальном языке «Саломеи» и «Электры» решающее значение приобретает богатство и изощренность в использовании многих выразительных средств. Особое внимание в обеих операх обращает на себя гармония. Резко диссонирующее, колющее звучание – один из важнейших факторов в создании ощущения «звуковой агрессии». В музыке каждой из опер немало примеров использования расширенного лада и политональности вплоть до атональных моментов. Наиболее показательны в этом отношении изобилующий гармоническими новациями «Сон Клитемнестры» из «Электры» и квинтет иудейских спорщиков из «Саломеи», получивший в немецкоязычной литературе о Штраусе прозвище «терзание для ушей». Всего один шаг отделяет их от созданных несколькими годами позже музыкально-театральных сочинений Шенберга, утверждающих права атональности.

Фактура в каждой из опер предельно полифонизирована. Но если в «Саломее» ее рельефные линии лишь временами сливаются общим «фоном», то в «Электре» плотность звучания настолько велика, что вязкое «месиво» мотивов и линий нередко переходит в нерасчлняемый гул. В то же время в обеих партитурах эпизоды «звукового хаоса» искусно сопоставляются с фрагментами, написанными в аскетично-детализированной фактуре (один из примеров – оркестровая «оргия» в интерлюдии между двумя эпизодами диалога Электры и Ореста, вслед за которой сдержанно и лирически-просветленно звучит у струнных «тема узнавания»). Резкие темброво-фактурные переключения отражают сложность и непредустановленность эмоциональных вспышек героев.

Огромные волнообразные нарастания, переключения контрастных звучностей, яркие колористические эффекты стали возможны благодаря использованию гигантского исполнительского аппарата. Оркестровый состав «Саломеи» включает 103, «Электры» – 111 музыкантов. Струнные разделены на несколько групп, во всем великолепии представлены деревянные и медные духовые, а также ударные. Композитор не только расширяет количественный состав оркестра (4 флейты, 5 кларнетов, 6 валторн, 4 трубы, 4 тромбона в «Саломее») и сообщает каждой из партий виртуозный характер, но и обращается к

редким для оперы инструментам. Так, в «Саломее» использованы геккельфон, басовая туба, ксилофон, гlockenspiel, челеста; в «Электре», кроме уже названных инструментов, звучат также бассетгорн, басовая труба, контрабасовые тромбон и туба.

Использование предельных по своим масштабам составов дало композитору возможность для адекватного отражения интересующих его «пограничных» состояний. В то же время, обращаясь к сходным оркестровым ресурсам, Штраус в каждом случае расставляет специфические акценты. Партитура «Саломеи» изобилует удивительными колористическими находками, отливающими, как блеск опалов. Блеклый *cis-moll'*ный аккорд органа, тремоло струнных и сверкающие звуки духовых в тот момент, когда Саломея целует голову Иоканаана, так же остаются в памяти, как и открывающий оперу звуковой символ – скользящий пассаж кларнета, вливающийся в бархатистый аккорд струнных и труб («Как прекрасна принцесса Саломея сегодня ночью!»). В «Электре» же на первом плане оказывается не столько тембровая изобретательность, сколько создание тяжеловесной и жесткой звучности, изобилующей моментами «подлинно германского фортиссимо».

Различие в подходе к оркестру можно объяснить степенью воздействия на каждую из опер традиции ушедшего столетия. Как отмечалось выше, обе оперы безусловно многим обязаны модерну. Несомненно, что каждая из них в той или иной мере сочетает в себе опору на традиции позднего романтизма с новаторскими принципами искусства XX в. В то же время созданная четырьмя годами раньше «Саломея» обнаруживает более тесную связь с романтическим наследием (она проявилась, в частности, и в тяготении к оркестровому многоцветью), тогда как «Электра» вплотную приближается к экспрессионистской драме XX в с ее акцентированием «черно-белых» крайностей.

Среди достижений позднего романтизма наибольшее воздействие на оперы Штрауса оказала музыкальная драма Вагнера (ее влияние ощущается здесь в значительно большей мере, чем в «Пеллеасе» Дебюсси). При этом Штраус

свободно оперирует вагнеровскими принципами, развивая и значительно переосмысливая их.

Так, идеи о сближении музыки и драмы доводятся в «Саломее» и «Электре» до предела: музыка тотально следует за действием. В результате инструментальные жанры уравниваются по своей роли с другими «составляющими жанрами» оперы. Нередко интерлюдии реагируют на не прекращающиеся в момент их звучания сценические события и теряют свою оркестровую «чистоту». Иной подход к соотношению сцен действия и собственно инструментальных жанров мы наблюдали у Дебюсси, стремившегося к явному разделению функций между ними.

Идущая от Вагнера тенденция к прояснению смыслов, к взаимоуподоблению музыки и слова во многом определила наличие в операх Штрауса развитой лейтмотивной системы. В оркестровых эпизодах, где слово на время замолкает, лейтмотивы становятся основным строительным материалом музыкальной ткани, в какой-то мере беря на себя функции слова и проясняя идеи автора. В этом опять-таки проявляется отличие Штрауса от Дебюсси. Если в музыкальной ткани «Пеллеаса», в том числе и его оркестровых фрагментов, доля лейтмотивов невелика, то Штраус, напротив, приходит к их концентрации в момент звучания инструментальных эпизодов. В определенной степени это можно объяснить немецкой тягой к досказанности, к логичному развитию музыкальной мысли.

Оперируя емкими лейтмотивами-символами, Штраус нередко концентрирует свое внимание на воплощении через одну интонационную ячейку полярно противоположных начал (характерным примером может служить лейтмотив любви и ужаса⁸⁰ из «Саломеи»). Это стремление к соединению несоединимого объясняется тяготением автора к воплощению сферы подсознания, к реализации инстинктивных, не осознаваемых героями эмоций. Концентрация в оркестровых эпизодах семантически столь сложного материала дает возможность воспроизвести в них не только «видимые» и осознаваемые героями мысли и чувства, но и глубинные, скрытые процессы их внутренней жизни.

⁸⁰ Название принадлежит Г.Орджоникидзе. Оно вполне соответствует семантической нагрузке лейтмотива.

Стремясь вслед за своим знаменитым предшественником к непрерывности и максимальной интенсивности музыкального тока, Штраус вместе с тем не склонен к вагнеровской эпической повествовательности. Он создает динамичные одноактные спектакли (в «Электре» отсутствует даже деление на картины и сцены), захватывающие публику стремительно разворачивающимся на ее глазах сценическим действием («всего лишь скерцо со смертельным исходом» - так определил композитор «Саломею»⁸¹). В этих условиях исключительное значение приобретают оркестровые эпизоды, поддерживающие интенсивность и безостановочность музыкального тока.

Стремительное целенаправленное развитие формы сочетается у Штрауса с ее четким делением на отдельные сегменты. Сходные принципы организации целого свойственны симфоническим поэмам композитора. На преемственность оперного творчества Штрауса от раннего симфонического указывают многие исследователи. Не случайно Норман Дель Мар называет «Саломею» и «Электру» «поэмами для оперной сцены»⁸². Особой целеустремленностью развития отличается «Электра», общие контуры формы которой вызывают у исследователей ассоциации с сонатной (К.Оверхоф) или рондо-сонатной формой (Г.Орджоникидзе). Подобно симфоническим поэмам, каждая из опер отчетливо членится на несколько динамически сопряженных между собой разделов. Их грани искусно вуалируются автором при помощи гармонических средств, арочных перекличек музыкального материала, а также за счет сквозного объединения формы безостановочным процессом тематической работы (как указывает К.Оверхоф, в «Электре» роль основополагающего импульса всех происходящих драматических и чисто звуковых событий играет один ключевой мотив – возгласом «Агамемнон!»). В свете избранной нами темы важно, что грани объединенных единой динамикой разделов могут не совпадать с внешним делением опер на сцены-«явления» новых действующих лиц, а инструментальные фрагменты далеко не всегда выступают в роли связок между разделами.

⁸¹ Цит. по: Орджоникидзе Г. Рихард Штраус // Музыка XX века: Ч.1: Кн.2. М., 1977, с.213.

⁸² Del Mar N. Richard Strauss. London, 1978, p.286.

Музыкально-драматургический процесс каждой из опер состоит из нескольких волн нарастания, и каждая новая кульминация оказывается расположенной выше, чем предыдущая. В «Саломее» выделяется четыре фазы нарастания, соответствующие этапам развития центрального образа. Первая фаза отражает постепенную трансформацию чувств героини от недовольства домогательствами Ирода через любопытство к неистовому желанию увидеть заключенного в темнице обличителя ее матери. Кульминацией этого становится появление Иоканаана. Следующая волна – диалог иудейской принцессы и пророка, состоящий из нескольких, все более настойчивых требований любви и непреклонных отказов. Дальнейшее нарастание связано с зарождением в душе Саломеи идеи мести, которая достигает кульминации в экстатическом «Танце семи покрывал». И, наконец, последняя, высочайшая точка развития достигается в заключительном монологе Саломеи с головой Иоканаана.

Драматургия «Электры» также представляет собой систему многоступенчатых кульминаций. Первый из «вершинных» этапов – монолог Электры, пророчески предрекающий все дальнейшие события оперы. Он завершает начавшуюся в квинтете служанок линию экспозиции центрального образа. Следующая кульминация возникает в сцене-«поединке» двух исступленных фурий – Электры и ее царственной матери, в котором дочь предсказывает ей смерть от руки Ореста. «Пиковый» момент достигается в конце диалога. Это экстатическое ликование Клитемнестры, получающей известие о гибели Ореста. Еще одна волна нарастания завершается единственной в опере лирической сценой – узнаванием Электрой брата в пришедшем в дом чужестранце. С этого момента начинается заключительная волна нарастания, связанная с долгожданной реализацией идеи мести. Заметим, что вершиной этого «девятого вала» становится не «реальное» событие (убийство Клитемнестры), а психологическая реакция на него – внутреннее освобождение Электры от груза дочернего долга перед убитым отцом. Таким образом, «высшей точкой» заключительной волны и главной кульминацией всей оперы становится триумфальный искупительный танец, после которого героиня падает замертво.

Каждая из крупных динамических волн имеет сложную внутреннюю организацию. Графически можно представить ее в виде причудливо изломанной кривой, имеющей общую восходящую направленность. Калейдоскопическая смена настроений, шаткость и рациональная необъяснимость психологических состояний героев вызывает постоянные перепады динамики. Форма отдельных сегментов целого ощущается как крайне импульсивная и непредсказуемая. Этому способствует и мелькание тематического материала. Тематизм опер, и их оркестровых фрагментов в частности, не исчерпывается системой лейтмотивов, несущих сложную смысловую нагрузку. Большое значение приобретает эпизодический материал, вводимый с целью иллюстрации сценических или психологических деталей.

Тяготение Штрауса к музыкальной иллюстративности и даже натуралистичности – одно из «общих мест» в статьях и исследованиях о нем. Действительно, звукоизобразительные эффекты представлены в его произведениях во множестве: блянье баранов и стекание капель с упавшего в воду героя в «Дон Кихоте», водопад в «Альпийской симфонии», шум несущихся спортивных саней, шелест газетных страниц и стук игральные карт в «Интермеццо»... Добавим к этому ряду произвольно взятые примеры из интересующих нас опер: щелканье бичей и грузная поступь жертвенных животных в интерлюдии перед выходом Клинемнестры из «Электры» или издаваемый контрабасом «последний стон» в момент казни Иоканаана в «Саломее». Одни авторы отмечают подобные моменты как примеры головокружительного мастерства композитора и его совершенного владения всеми секретами техники; другие упрекают Штрауса, видя в музыкальных «фокусах» самоцель. Его мастерское умение воспроизводить в музыкальных звуках «вещественное», зримое действительно нельзя не заметить. Художник, «воспринимавший жизнь глазами», имевший «в равной степени острый глаз и чуткий слух» (Э.Краузе), «музыкант вещей и фактов» (И.Соллертинский) – эти определения прочно укоренились в литературе о Штраусе. Но за иллюстративными эффектами остались недооцененными другие стороны композиторской натуры

Штрауса. В награду за свое мастерство он получил устойчивую репутацию композитора внешних декоративных форм, грешащего натурализмом.

Однако подобное мнение устарело и нуждается в существенном пересмотре (данную точку зрения высказывает и Г.Микеладзе⁸³). Как мы увидим далее, важнейший слой содержания «Саломеи» и «Электры», и их оркестровых эпизодов в частности, связан с высвечиванием скрытых процессов душевной жизни. Поступки героев, их движение и пластика вызываются внутренними подсознательными импульсами. «Внешнее» и «внутреннее», духовное и физиологическое неотделимы друг от друга и коренятся в области иррационального с его характерной амбивалентностью.

Новаторство Штрауса в жанре оперы во многом связано с воплощением ведущих тенденций и идей времени. Особое внимание и восприимчивость композитора к современным ему культурным событиям и явлениям, высокая эрудиция и интерес к достижениям других искусств неоднократно отмечались исследователями. Несомненно, он был в курсе новейших достижений и в области психологии, а также их отражения в литературе «потока сознания». Об этом свидетельствует, в частности, фрейдистская трактовка мифа в обеих операх и их музыкальная драматургия, в том числе и специфика инструментальных эпизодов.

В отличие от «Пеллеаса» Дебюсси, в «Саломее» и «Электре» Штрауса нет ни вступлений, ни постлюдий. Оркестровые жанры представлены в них интерлюдиями и танцами. «Электра» формально не делится на картины и сцены а значит, строго говоря, в ней нет необходимости в интерлюдиях. Но оркестровые фрагменты этой оперы располагаются между «явлениями» и знаменуют собой выход одних персонажей или уход других. Таким образом, они отмечают смену сценической ситуации и несомненно выполняют интерлюдийную функцию. Танцы Саломеи и Электры, как мы увидим в дальнейшем, относятся скорее к собственно музыкальной, а не к хореографической сфере и во многом сближаются с интерлюдиями.

⁸³ Микеладзе Г. О некоторых тенденциях в музыкальном театре Р.Штрауса. Дисс.канд.искусств. М., 1991, с.21.

Большинство инструментальных эпизодов Штрауса акцентирует собой ситуацию эмоционального «пика». Так, обе интерлюдии «Саломеи» являются важными вехами музыкальной драматургии. Они окружают ключевую сцену оперы - диалог Саломеи и Иоканаана - тем самым подчеркивая ее весомость. Интерлюдия между 2 и 3 сц. - кульминация единой волны эмоционального и музыкального нарастания, выражающего неистовое желание Саломеи увидеть пророка. Интерлюдия между 3 и 4 сц. также возникает в «пиковый» момент: в ответ на все более настойчивые требования любви Иоканаан проклиняет Саломею и удаляется в темницу. Начало интерлюдии (fff, после слов «Будь проклята!») концентрирует основные темы 3 сцены и воспринимается как высшая точка предшествующего напряженного диалога. Интерлюдии «Электры» еще более явно реализуют этот принцип. Они появляются тогда, когда слово уже бессильно выразить происходящее. Характерна, например, следующая авторская ремарка (ц.259): «Они стоят друг против друга, глаза в глаза - Электра в диком опьянении и Клитемнестра, едва переводящая дыхание от страха». Сцена убийства Клитемнестры - одна из «высочайших точек» драматургии оперы - выражена оркестровыми средствами. Оба рассматриваемых танца также имеют кульминационное значение и оказываются решающими моментами в характеристиках героинь.

Трактовка оркестровых эпизодов как «пиковых» моментов развития обусловлена экспрессионистской направленностью данных опер: в момент предельного эмоционального напряжения героям как бы не хватает слов, и на первый план выступает музыка.

Фиксируя наше внимание на определенном этапе действия, автор задерживает достигнутую точку кульминации. Особенно ясным это становится в тех случаях, когда *сценическое действие на время приостанавливается* и герои остаются на какое-то время наедине с обуревающими их чувствами. Внимание к кульминационным ситуациям безмолвного общения героев - одна из типичных примет иконографии модерна. По словам Д.Сарабьянова, «в модерне время растянутое, замедленное, концентрированно-формульное. Художник, зафиксировав

момент, останавливает время или задерживает его,... с тем чтобы максимально выразительным сделать психологическое напряжение»⁸⁴. Одним из средств «остановки» времени в опере может служить оркестровый эпизод, дающий возможность выхода «в иное измерение» (подробнее об этом ниже).

В других случаях акцентируется «внешняя» сторона кульминационной ситуации. *К музыке добавляется сценическое действие, но не слово.* Так происходит, например, в интерлюдии после диалога Электры и Хризотемиды: Электра, оставшись одна, вынуждена принять на себя весь страшный груз совершения возмездия и бросается на поиск топора. Сходный пример мы найдем и в финале оперы, где экстатическое ликование Электры выражается через танец: «Молчи и танцуй! - приказывает она и Хризотемиде.

Таким образом, в оркестровых эпизодах Штрауса в равной степени проявляются две противоположные тенденции:

1. к «зримому» воплощению сценического движения;
2. к отключению от «внешних» событий и погружению во внутреннее состояние героев (здесь несомненное влияние на композитора оказали достижения в области психологии и их отражение в литературе «потока сознания»).

Проявление обозначенных тенденций возникает и в интерлюдиях, и в танцах. Таким образом, эти жанры сближаются между собой: они выполняют одну и ту же драматургическую функцию (акцентирование «пикового» момента действия) и обладают сходными принципами внутренней организации, связанными с указанными выше тенденциями. И все же специфика жанра в обоих случаях накладывает свой отпечаток, обуславливая их своеобразное преломление. Рассмотрим это на примере каждого жанра в отдельности.

Интерлюдии Штрауса имеют в системе целого особое значение. Как уже отмечалось, они не призваны выполнять служебную роль в спектакле - заполнение пауз между картинами при перемене декораций. (Одной из причин появления интерлюдий в опере Дебюсси, напротив, стали требования постановщика.) В

⁸⁴ Сарабьянов Д. Стиль модерн. М., 1989, с.265.

операх Штрауса обстановка во время звучания оркестровых фрагментов не меняется. Между сценами этих опер нет пространственного и временного разрыва, а значит, все этапы действия разворачиваются непосредственно перед зрителем и не требуют особых приемов их соединения. Интерлюдии Штрауса свободны от выполнения роли временного и пространственного связывания (то есть изначально не призваны *дорисовывать* в сознании слушателя те этапы действия, которые он не видит на сцене). В результате композитор получает возможность следовать в них за *происходящим на сцене сию минуту* или, наоборот, максимально отстраниться от событийности и погрузиться в *глубинные пласты сознания* героев. Так вырисовывается два типа интерлюдий у Штрауса, в каждом из которых проявляется одна из обозначенных нами тенденций.

В первом случае, как было сказано, в интерлюдии отражается **внешнее действие**, происходящее на сцене в момент ее звучания. Детализированное следование за ним, несомненно, сближает многие образцы данной группы с музыкальной иллюстрацией. Возможность подобного жанрового симбиоза была почувствована еще Вагнером. Вспомним, например, музыкальную иллюстрацию из III д. «Нюрнбергских майстерзингеров» (Бекмессер в доме Закса), выполняющую в то же время роль интерлюдии между 2 и 3 сценами. Интерлюдия как оркестровый фрагмент, связывающий элементы действия, генетически предрасположена к воплощению движения. Вагнер, а вслед за ним и Штраус, лишь переносит акцент с *обобщенного* отражения пространственно-временного перемещения, *не показываемого на сцене*, на *детализированное* следование за событиями, происходящими *перед зрителем на сцене* в момент звучания музыки.

Появление в операх Штрауса музыкальной иллюстрации и ее влияние на другие оркестровые жанры связано со специфическим пониманием оперы прежде всего как драмы, со стремлением к максимальному сближению музыки и действия. Кроме того, иллюстративность в оркестровых эпизодах явилась предельным выражением «театральности», то есть особой «вещности», «зримости» материала - неотъемлемых качеств «театральной» музыки. Штраус был в особой мере наделен

чувством этой специфики, что естественным образом сказалось в его подходе к оркестровым жанрам.

15. Тема Ореста



Рассмотрим в качестве примера интерлюдия из «Электры» (ц.259-274, стр.114-119 клавира), следующую за диалогом Электры и Клитемнестры (Электра пророчествует об ужасном возмездии, ожидающем Клитемнестру от руки Ореста). С выражением дикого ужаса и взаимной ненависти связан начальный эпизод интерлюдии (до смены знаков). Он построен на темах «гордой» Электры и величия Клитемнестры (ц.259-260). Слушатель как бы пребывает здесь в сфере только что происшедшего, что вполне отвечает требованиям жанра. Дальнейшее развитие музыкального материала погружает нас в пространство и время разворачивающихся перед нами сценических событий, последовательно иллюстрируя их. При этом смысл происходящего, не раскрываемый словесно, становится ясным зрителю с помощью пантомимы и тесно связанной с ней музыкальной ткани. Так, появление каждой из приближенных Клитемнестры сопровождается звучанием одного из родственных между собой лейтмотивов, связанных в опере со свитой царицы. Момент получения известия о смерти Ореста фиксируется звучанием в оркестре его лейтмотива (нотный пример 15), затем многократно повторяемого. Появление все новых и новых служанок с факелами в ответ на требование царицей света сопровождается неуклонным увеличением громкости и диапазона звучания, что создает ощущение нарастающей яркости колорита. При этом прямой, как стрела, контур сопровождающей многократные требования света восходящей арпеджированной темы (впервые она звучит в момент, обозначенный ремаркой *Sie winkt: «Lichter!»* - 6 т. после ц.261) вызывает ассоциацию одновременно с ослепительной вспышкой пламени и повелительным

жестом. Ликование Клитемнестры на глазах у ничего не понимающей Электры (ц.272-274) сопровождается экстатическим звучанием ее основных лейтмотивов, постепенно теряющих ясные очертания и сливающихся с возбужденно звучащими фигурациями фона. (Превращение рельефа в элемент фона можно проследить с помощью нотного примера 16). Наконец, уход Клитемнестры со сцены влечет за собой «потемнение» колорита (вместе с ней исчезает и ее свита с горящими факелами) - в течение 7 тактов динамика изменяется от *fff* до *p*! (см. нот.прим. 16).

16. Превращение темы Клитемнестры в фигурации фона

The image displays a handwritten musical score for two measures, 273 and 274. Measure 273 is written on a grand staff (treble and bass clefs). The upper voice features a melodic line with many accidentals, while the lower voice provides a dense harmonic accompaniment with many notes and accidentals. A dynamic marking of *fff* (fortississimo) is present. Measure 274 continues the melodic line in the upper voice, but the lower voice part is significantly reduced, consisting of fewer notes and a dynamic marking of *p* (piano). The notation is dense and appears to be a working draft or a specific performance edition.

Несмотря на детальное следование музыки за сценическими событиями, форма интерлюдии не сводится к «механическому» чередованию разрозненных иллюстративных штрихов и ощущается как некая целостность. Возможно, это связано с тем, что иллюстративные эпизоды подчинены законам «объективного» времени, имеющего векторную направленность. Цементирующую роль в данном случае играют, в частности, регулярно повторяющиеся сквозные темы: лейтмотивы Ореста, служанок, Клитемнестры. Тональное движение имеет «арочный» характер: основной раздел интерлюдии (*Sehr schnell*, 5 т. после ц.260) начинается в Ми мажоре, и эта же тональность возникает как итог сложного гармонического движения (ц.269). Последующее утверждение Си мажора служит тональному размыканию формы, что связано с требованиями жанра.

Вторая разновидность интерлюдий связана с музыкальным отражением «потока сознания». Нечто подобное мы наблюдали и в опере Дебюсси. В музыке Штрауса - композитора, явно тяготевшего в «видимым» сторонам жизни, обращение к внутренним процессам сознания может показаться на первый взгляд неожиданным. На самом деле этот интерес налицо. Он органичен для того времени: как и Дебюсси, Штраус уловил одну из тенденций эпохи, и его творчество соприкоснулось с ней, быть может, помимо воли автора. Так или иначе, подход Штрауса к воплощению реального, «предметного» мира и «непредметной», сложно-ассоциативной сферы сознания различен и позволяет вспомнить следующие слова Бергсона: «Мои актуальные ощущения локализованы на определенных участках моего тела» (т.е. связаны с вещественным, материальным), «чистое же воспоминание, наоборот, никакой участок тела не затрагивает», является «идеальным».⁸⁵

Характерной особенностью музыкального воплощения «потока сознания» становится особое ощущение времени, подобное тому, которое представлено у Дебюсси. Его музыкальное воплощение связано со специфическими приемами «растяжения», «замедления» или «сжатия» времени и свободным сопоставлением

⁸⁵ Бергсон А. Материя и память // Бергсон А. Собр.соч. в 4 т. М., 1992: Т.1, с.247.

разновременных пластов. Отсюда особая композиционная техника и своеобразное отношение к форме-процессу. Рассмотрим сказанное на двух характерных примерах.

Один из них - интерлюдия из «Саломеи», соединяющая диалог Иоканаана и иудейской принцессы с последующей сценой между Саломеей и Иродом. Она представляет собой любопытное соединение разных подходов к жанру. Вступительный фрагмент (до ц.141) вызывает аналогии с интерлюдиями Вагнера и изображает движение в пространстве. Вариант основного лейтмотива Иоканаана, где восходящие шаги секвенции заменены нисходящими, и следующий за ним лейтмотив темницы, звучащий в басах в изломанном виде, как бы «живописуют» спуск пророка в недра его подземной тюрьмы. Дальнейший материал (вплоть до а темпо, 7 т. после ц.148) возвращает нас к событиям только что завершившейся сцены и представляет ее своеобразное «удвоение» оркестровыми средствами в сжатом виде. Можно предположить, что после ухода Иоканаана в сознании Саломеи (на протяжении интерлюдии принцесса остается на сцене одна, не считая сопровождающей ее «бессловесной» стражи) еще раз «прокручивается» их диалог. Мысли героини, а вслед за ней и автора, обращены здесь к конкретным событиям, только что происшедшим на сцене. Следование законам обыденной логики, предполагающей причинно-следственную связь и взаимообусловленность явлений, приводит к выстраиванию одной из традиционных, логически выверенных форм (в данном случае налицо контуры репризной трехчастности со вступлением и кодой), каждое звено которой связано с другими и зависимо от них. Наиболее интересным и важным для нас разделом формы является кода (7 т. после ц.148), выводящая нас в область подсознательных процессов героини. Композитор акцентирует наше внимание на зарождении еще не осознанной идеи мести как средства утоления страсти. Законы иррациональной логики вызывают к жизни особую композиционную технику.

Погружение в область глубинных процессов психики отражено своеобразным тематическим «провалом». Интенсивная насыщенность лейтмотивами сменяется сферой «атематизма»: на протяжении 26 (!) тактов мы

слышим лишь возбужденно тремолирующий фон, рассекаемый время от времени аккордовыми «ударами». Отголосок темы любви и ужаса (ц.150) лишь подчеркивает уход в иную плоскость, далекую от реальности. Лишь постепенно из сумерек подсознания выступают относительно оформленные образы, смысл которых не вполне ясен. Именно в рамках этого эпизода впервые возникают темы мести и требований головы (нотные примеры 17, 18). Они пока не связаны для слушателей с конкретными действиями и образами, но их зловещий смысл не вызывает сомнений. Тема мести (ц.152-153) своей тембровой и регистровой окраской и целотоновым колоритом несет оттенок угрозы. Тема требований Саломеи головы Иоканаана (5 т. после ц.153; в том же виде она прозвучит в дальнейшем на словах «Ich will den Kopf des Iochanaan!» - 3 т. после ц.284, стр.167 клавира) является видоизмененным вариантом лейтмотива жажды поцелуя. Но опора ее на жесткий тритоновый ход, движение по целотоновому звукоряду, воинственный унисон меди подчеркивают ее угрожающий характер.

17. Тема мести



18. Тема требования головы

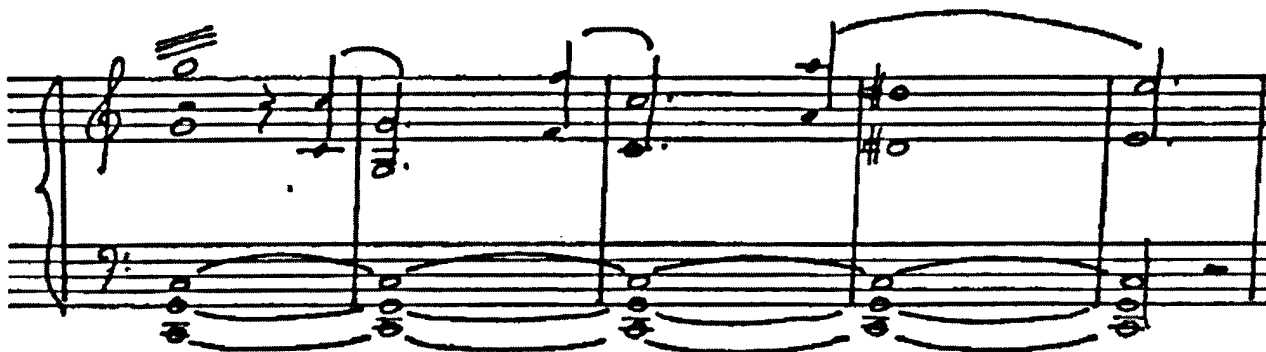


Звучащий здесь вариант главного лейтмотива Иоканаана (нот.прим. 19) явно представлен в «сниженном», гротескном виде (ц.153). «Приплясывающее» стаккато в высоком регистре в сочетании со стремительным движением шестнадцатыми сообщают ему черты злой издевки.

Угрожающее звучание приобретает здесь лейтмотив очарования Саломеи (нот.прим. 20). Низкий регистр, зыбкий тремолирующий фон и повторяющийся

несколько раз «змееобразный» ход в продолжении этой темы усиливают затаенно-недобрый колорит, намеченный автором уже в самом начале оперы. Реплики пажа, адресованные восхищенному красотой Саломеи Нарработу в 1 сцене («Не смотри на нее так! Что-то страшное может случиться.») акцентируют этот типичный для модерна мотив роковой красоты. Характерно, что в финале оперы, в момент появления из темницы огромной черной руки палача с отрубленной головой Иоканаана (ц.314, стр.181 клавира) в оркестре в низком регистре еще раз звучит тема очарования, воплощая образ роковой красоты, несущей смерть. Таким образом, этот лейтмотив становится символом двух противоположных начал: смерть выступает в обольстительном обличье, уподобляясь, как и на рисунках к «Саломее» Бердсли, «таинственной драгоценности, черному жемчугу в белизне перламутра».⁸⁶

19. Главный лейтмотив Иоканаана



20. Тема очарования Саломеи



Следование в рассматриваемом разделе законам иной, не обыденной логики приводит к своеобразной организации музыкального пространства и времени. Сравним эпизод интерлюдии от *Beinahe doppelt so langsam* (6 т. после ц.151), где впервые возникает предвосхищение страшной развязки, и сцену убийства Иоканаана, основанной на тех же темах, что и названный эпизод. Одной из

⁸⁶ Басманов А. Искусство и судьба Обри Бердсли // Огонек, 1987, №27, с.20.

важнейших характеристик последнего становится многократная повторяемость материала. В результате возникает ощущение «отключения от времени». Особая «замедленность» движения, возможно, является отражением тяжелых, мучительных раздумий героини. В 4-й же сцене, после слов Саломеи «Руби, Нааман!» (ц.306, стр.177) те же темы (тема мести на фоне тремоло - в том же виде, что и перед ц.153 в интерлюдии - и тема очарования Саломеи вместе с ее «змееобразным» продолжением) проносятся стремительно, так как служат непосредственной передаче акта действия. В рамках сценического времени на долю этого эпизода отводится всего 6 тактов, тогда как соответствующий раздел интерлюдии представлен 20-ю. Таким образом, создается ощущение «растянутого» времени, отличного от времени «реального», сценического. Кроме того, в названном разделе интерлюдии последовательность тем свободная, как бы «произвольная». Если в сцене убийства логика их возникновения определяется развитием событий, то в рассматриваемом разделе их калейдоскопическое чередование отнюдь не отражает последовательность действий Саломеи. Перед нами – характерный пример упоминавшегося в предыдущих главах «обнаружения формы». Свободное оперирование разновременными пластами - типичное явление «потока сознания»: «в минуты размышления мысль путешествует в прошлом, перескакивая через дни и годы, или устремляется в будущее; «сейчас» перестает для нее существовать».⁸⁷ Монтаж разнородных, разновременных темообразований вызывает аналогию с бергсоновским термином «внутреннее кино», обозначающим сущность процессов психики.

Несколько иное воплощение процессов сознания мы находим в интерлюдии из «Электры», соединяющей два раздела диалога Электры и Ореста. Исключительно уже само местоположение данной интерлюдии: в отличие от традиционных образцов жанра, обозначающих смену сценической ситуации, этот оркестровый фрагмент связывает между собой два момента действия, казалось бы, не нуждающиеся в связывании. Строго говоря, эта интерлюдия возникает не *между* сценами, а *внутри* сцены, что подчеркивают и окружающие ее восклицания

⁸⁷ Орлов Г. Время и пространство музыки // Проблемы музыкальной науки, вып.1. М., 1972, с.366.

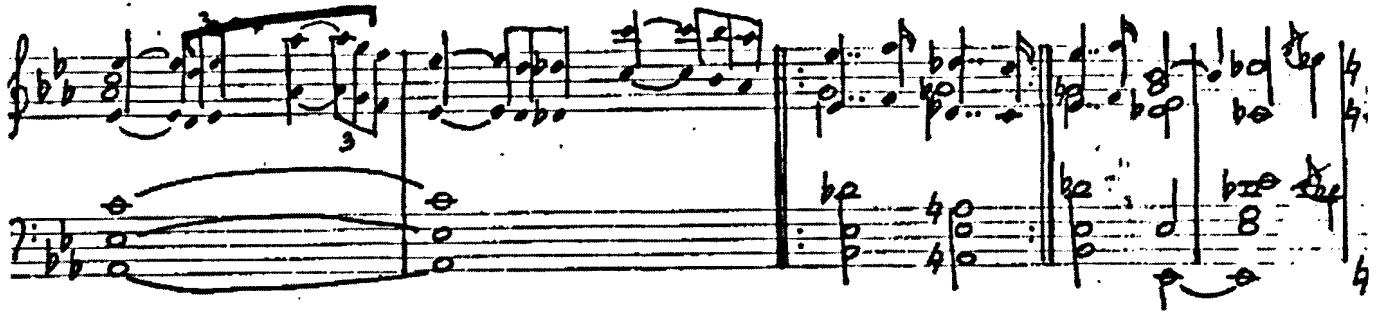
Электры: изумленный возглас «Орест!» открывает и завершает данный эпизод. Тем не менее по окончании интерлюдии этот возглас вводит нас в уже изменившуюся ситуацию: если сначала героиня видела перед собой неизвестного ей чужестранца, то теперь она осознает, что с ней говорит любимый и долгожданный брат, которого она уже считала погибшим. Задачей интерлюдии, таким образом, оказывается отражение сложного внутреннего процесса узнавания, погружения в воспоминания.

Музыкальная реализация выхода в иное пространственно-временное измерение, в прошлое связана с «драматургией погружения», высвечивающей все более ясно идею, изначально содержащуюся в материале. Сложная многосоставная ткань, соединяющая в одновременности в разных пластах фактуры разнородные тематические импульсы, с самого начала воспринимается как насыщенный звуковой фон. Составляющие его элементы недостаточно рельефны: «покачивание» в разных голосах в диапазоне секунды, терции, кварты, гаммообразные пассажи, кристаллизующиеся из них секундовые «вздохи» и широкие скачки - все эти интонации обнаруживают связь не столько с какими-либо конкретными лейтмотивами оперы, сколько с темами семейного комплекса вообще, в основе которых лежит восходящий скачок с прилегающей к нему сверху и (или) снизу секундой (см. пример 21 на следующей странице).

Перед Электрой как бы вырисовываются едва различимые контуры прошлого, постепенно связывающиеся в ее сознании с образами когда-то близких и любимых людей. Многосоставный «фон» постепенно редуцируется до «оголенного» звучания многократно повторяющейся в разных голосах терцовой попевки на фоне секундовых «вздохов» в средних пластах фактуры. Но эти элементы изначально составляли основу всей ткани (см. начало интерлюдии до ц.145а). В результате возникает ощущение интенсивного внутреннего поиска, трудного припоминания чего-то прежде знакомого, но давно забытого.

21. Темы «семейного комплекса»

ТЕМА СЕМЕЙНОГО СЧАСТЬЯ



ТЕМА КЛИТЕМНЕСТРЫ

ТЕМА ХРИЗОТЕМИДЫ



ТЕМА ВЕЛИЦИЯ КЛИТЕМНЕСТРЫ



ТЕМА БЛАГОРОДНОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ ЭЛЕКТРЫ



22. Отрывок из интерлюдии

146a

Pr.

147a

dim.

This musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 146a-146b) features a treble and bass staff with complex chordal textures and a piano (p.) dynamic. The second system (measures 146c-146d) continues the texture with a decrescendo (dim.) marking. The third system (measures 146e-147a) includes a piano (p.) marking and concludes with a decrescendo. The notation is dense, with many beamed notes and complex voicings.

Тема узнавания

This musical score is for the 'Theme of Recognition' (Тема узнавания). It is written for a single melodic line on a treble staff. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat), and the time signature is 4/4. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with a prominent interval of a fourth. The score includes a piano (p.) dynamic marking and a fermata over the final measure.

Вот что пишет о процессе вспоминания А.Бергсон: « Мы отрываемся от настоящего и перемещаемся сначала в прошлое вообще, потом в какой-то определенный его регион: это работа ощупью... Мы пока только приготавливаемся таким образом к его восприятию, занимая соответствующую установку. Оно появляется мало-помалу, как сгущающаяся туманность...»⁸⁸ В самом деле, в рассматриваемом примере «сгущение» важнейших интонаций в рельефную тему происходит лишь по окончании интерлюдии (ц.149а). Тема узнавания, появление которой знаменует продолжение диалога, связана со сферой «семейных» тем (см. нот. прим. 22). В ее основе - те же восходящий скачок и секундовая интонация. Они же, как наиболее существенные, кристаллизовались в конце интерлюдии. Они служат своего рода опознавательным знаком тем семейного комплекса, и их выделение в качестве основных в интерлюдии отражает процесс узнавания в Оресте знакомых черт, связывающих его с семейством Атридов. «Реальное», «вещественное» оформление этих интонаций в теме узнавания возникает лишь с выходом из состояния погруженности в прошлое, с возвратом в «объективное» пространство и время сценических событий.

В интерлюдии же течение времени подчинено иным законам. Замедление его хода достигается особыми приемами «торможения»: восприятием мотива как самостоятельной ценности, «бесконечным» повторением одного и того же оборота, длительным пребыванием в сфере изначально данного. Такое ощущение времени, отличное от «реального», «событийного», связано с воплощением особого состояния сознания.

В некоторых случаях в интерлюдиях Штрауса действуют оба указанных принципа. Мы отчасти уже коснулись этого явления, останавливаясь на интерлюдии между 3 и 4 сц. «Саломеи». Приведем еще один пример. Оркестровый фрагмент из «Электры», предшествующий появлению Ореста, строится по принципу сопоставления эпизодов иллюстративного и психологического характера. Рассмотрим лишь его начальный раздел, где это наиболее очевидно. На сцене находится одна Электра, занятая поиском топора, которым был убит ее отец. Время

⁸⁸ Бергсон А. Материя и память // Бергсон А. Собр.соч. в 4 т.: Т.1. М., 1992, с.243-244.

от времени она прекращает свое занятие, погружаясь в размышления, а затем принимается копать вновь. Музыкальный материал, связанный с действиями Электры (выкапывание топора), играет роль рефрена и имеет «натурные» черты. Многократно повторяющиеся четверти в низком регистре с неизменными форшлагами «живописуют» преодоление сопротивления твердого грунта, в который вонзают острый предмет. «Вихревое» движение мелких длительностей, не лишенное звукоизобразительных деталей, отражает взвинченное состояние героини.

Материал эпизодов (мысли Электры: 6 т. после ц.113а - до ц.114а, 5 т. после ц.115а - до ц.116а) связан с весьма обобщенными понятиями - идеями возмездия и трагической судьбы рода Атридов (через соответствующие лейтмотивы). Так, например, тема Агамемнона (6 т. после ц.113а) выражает связанную с ней идею возмездия через опору на устоявшуюся в европейской культуре музыкальную символику (связь с сигнальными формулами, а также с бетховенской темой судьбы). Соединение натурального (рефрен) и условного (эпизоды) - типичная черта искусства модерна.

Обращает на себя внимание организация времени в эпизодах формы. Разреженная фактура, движение крупными длительностями, а главное - длинные выдержанные ноты (продолжительностью в 4 такта) на pp в конце каждого из них создают ощущение иного, «внутреннего» времени и пространства, не соответствующего стремительному развороту внешних событий.

Танцы Саломеи и Электры представляют собой чрезвычайно оригинальное преломление жанра, всецело обусловленное культурной атмосферой первых десятилетий XX в. Об их уникальности так или иначе упоминают многие исследователи (в частности, Г.Орджоникидзе, Г.Микеладзе, О.Эрхардт, Й.Грегор, Р.Теншерт, Э.Краузе). Однако ни в одной из известных нам работ не ставятся задачи выявления жанровой природы танцев, принципов их внутренней организации и соотношения оркестрового и хореографического начал. Более того, даже в оценке драматургической их роли между исследователями нет единства.

Жанр танца был одним из привычных компонентов оперы на протяжении всей ее многовековой истории. «Вставные» танцевальные номера и дивертисменты являлись неотъемлемой принадлежностью традиционного оперного «фона». На ранних этапах развития оперы они в большинстве случаев играли роль красочной зрелищной интермедии, своеобразной паузы в развитии действия. До начала XIX в. танцы явно находились на периферии жанровой системы оперы и имели значение «слабого времени». Как равноправный компонент целого они выступали лишь в опере-балете, «золотым веком» которой считается конец XVII - XVIII вв. Но сам жанр оперы-балета являлся по сути красивым и ярким дивертисментом, от которого ждали прежде всего развлечения, непринужденного мелькания изящных образов. Естественно, что и хореографические номера, входящие в состав подобного представления, не обладали концепционной весомостью; это были зрелищные сцены, сопровождаемые приятной музыкой⁸⁹. В XIX в. начинается постепенная активизация оперного фона (включающего в себя и танцы) и все большее вовлечение его в развитие действия. К сожалению, мы не можем назвать ни одного исследования, специально посвященного эволюции танца в опере, хотя указания на то, что со второй половины XIX в. он начинает приобретать новые драматургические функции, можно встретить в самых разных работах – прежде всего в связи с анализом конкретных сочинений.

Итак, к началу XX в. создаются предпосылки для коренного пересмотра роли данного жанра в оперной драматургии. Очевидно, что в «Саломее» и «Электре» Штрауса происходит полное переосмысление *жанровой сущности* танцев и их *драматургической функции*. Оба рассматриваемых фрагмента имеют кульминационное значение в драматургии опер: танец Электры - своеобразная приостановка времени на «высшей точке» свершившейся трагедии; танец Саломеи - один из двух взаимосвязанных друг с другом «пиковых» моментов действия (вторая, еще более высокая кульминация достигается в заключительном монологе

⁸⁹ См. об этом: Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Кн.2: От Баха к Моцарту. М., 1987, с.118.

Саломеи с головой Иоканаана). Кроме того, оба танца оказываются решающими моментами в характеристиках героинь.

Принципиальная новизна и исключительная драматургическая значимость танца Саломеи, по-видимому, была понята постановщиками не сразу. Так, Вилли Шу упоминает о «странном недоразумении», когда на некоторых оперных сценах танец Саломеи поручался не исполнительнице главной роли, а профессиональной танцовщице (именно так обстояло дело на дрезденской и берлинской премьерах оперы). В результате танец оказывался «приниженным до уровня вставного номера», а его «драматургическая функция была принесена в жертву чисто эстетическому воздействию».⁹⁰ Следы подобной сценической практики ощутимы и в оценках, даваемых танцу Саломеи некоторыми исследователями. Мнения, высказываемые по поводу него, полярно противоположны: по оценке Генриха Кралика, «Танец семи покрывал» является «жемчужиной действия», Алекс Натан, напротив, считает его «только ауфтактом перед финалом»⁹¹.

Между тем авторский замысел был выражен Р.Штраусом весьма отчетливо. Композитор неоднократно подчеркивал приоритет *музыкального*, а не хореографического начала: это «чисто восточный, серьезный и размеренный, насколько это возможно, *совершенно скромный* танец, по возможности исполняемый на одном месте, как будто бы на молитвенном коврике»⁹²; «неистовствовать на и перед сценой одновременно - это уже слишком! *Достаточно оркестра!*»⁹³ (курсив мой - Ю.М.). Сказанное имеет отношение и к танцу Электры, где основную нагрузку также несет партия оркестра (заметим, что его исследовательские оценки более справедливы).

Действительно, оба рассматриваемых эпизода занимают в операх особое место не только в сценическом, но и в музыкальном отношении. Они оказываются по существу симфоническими кульминациями опер, и истоками для них явились скорее не традиционные «вставные» танцевальные номера, а оркестровые эпизоды

⁹⁰ Schuh W. Zum Tanz der Salome // Schuh W. Straussiana aus vier Jahrzehnten. Tutzing, 1981, s.92.

⁹¹ См.: Kralik H. Richard Strauss. Weltbürger der Musik. Wien-München-Basel, 1963, s.149;

Natan A. Richard Strauss. Die Opern. Basel, 1963, s.26.

⁹² Цит.по: Erhardt O. Richard Strauss. Leben. Wirken. Schaffen. Freiburg, 1953, s.210.

и финалы вагнеровских опер (в частности, «Тристана» и «Гибели богов»). Таким образом, кульминационный «выход в иное измерение» осуществляется у Штрауса не вокальными, а прежде всего *симфоническими* средствами, более того, он совершается в рамках *танца*! И все это – несмотря на то, что композитор находится в пределах *оперы*!

По сути перед нами – новый жанр, который, хотя и вырос из традиционно понимаемого оперного танца, отличен от него как по своей драматургической функции, так и по соотношению музыкального и хореографического компонентов. Не случайно Отто Эрхардт, говоря о «Танце семи покрывал», наряду с традиционным наименованием жанра, оперирует терминами «танцевальная поэма» и «хореографическая фантазия». Предлагаемые исследователем названия на наш взгляд не вполне точны (возможно, поэтому он и предлагает два варианта).

Созданный Штраусом жанр, несомненно, имеет импровизационно-монологическую природу и призван «обнаруживать духовную свободу, свободу мысли, чувства и деяния» – ту самую, которая, по мысли В.Медушевского, составляет суть жанра *фантазии*⁹⁴. Широкий разворот импровизационного высказывания с характерными сопоставлениями контрастирующих разделов, их нарочитой «открытостью» и незавершенностью – все это, по О.Соколову, неотъемлемые черты фантазии⁹⁵. Как отмечалось выше, ключевую роль в обоих танцах играет музыкальное, а не хореографическое начало, кроме того, как мы увидим в дальнейшем, принципы внутренней организации вплотную приближают их к собственно оркестровым жанрам оперы. Итак, учитывая особую роль *оркестрового* начала в обоих случаях, а также наличие *хореографической* составляющей, созданный Штраусом жанр можно определить как **оркестрово-хореографическую фантазию**. Термин «танец» по отношению к рассматриваемым композициям может быть употреблен только условно, лишь в силу его краткости.

⁹³ Штраус Р. Размышления и воспоминания // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. М., 1975, с.76.

⁹⁴ Медушевский В. Фантазия в культуре и музыке // Музыка. Культура. Человек. Вып.2. Свердловск, 1991, с.44.

⁹⁵ Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Н.Н., 1994, с.44.

Оркестрово-хореографические фантазии Штрауса оказались поистине порождением атмосферы начала XX в. В поисках предпосылок их возникновения нам придется выйти далеко за пределы оперного жанра и рассматривать интересующие нас фрагменты сквозь призму процессов, происходящих в искусстве и культуре начала XX в.

Необходимо, в частности, вспомнить о танцевальном «буме», возникшем на рубеже столетий. Идея реформации, обновления танца овладела тогда умами очень многих – от представителей классического балета до основоположников танца модерн. Так, например, Айседора Дункан подчеркивала, что обновленный «танец будущего» призван играть особую роль: «Некогда танец стоял выше всех искусств, и он опять должен занять это место».⁹⁶ Стремясь утвердиться в этой новой для себя роли, хореография впервые столь широко обращается к сфере «высокой» музыки. Многие крупные композиторы (например, Дебюсси, Равель, молодой Стравинский) активно сотрудничают в это время с балетмейстерами. Создается большое количество танцевальных композиций на основе произведений не-балетной и даже «чистой» музыки (хрестоматийный пример – «Шопениана» М.Фокина). Не случайно нью-йоркская «Золотая энциклопедия музыки» «со времени Айседоры Дункан и Михаила Фокина с начала 1900-х годов» относит к понятию балетной музыки вообще «любую музыку, используемую для театрального танца».⁹⁷ Несомненно, отмечаемое многими исследователями «омузыкаливание балета» в начале XX в. было связано с иным пониманием сущности танца вообще, с завоеванием им особого места в иерархии искусств. Это не могло не быть почувствовано и оперой, где танец издавна получил свое пристанище. (Одним из фактов, подтверждающих взаимное притяжение оперы и нового балета, является балетная версия «Золотого петушка» Римского-Корсакова, осуществленная дягилевской труппой.)

Налицо глубокая связь оркестрово-хореографических фантазий Штрауса с идейной атмосферой своего времени. Несомненное влияние на них оказали идеи

⁹⁶ Дункан А. Танец будущего. М., 1907, с.5.

⁹⁷ The Golden Encyclopedia of music. New-York, 1968, p.41.

фрейдизма: оба танца акцентируют погруженность героинь в патологически безотчетное, не контролируемое разумом состояние на грани сознательного и подсознательного, оба имеют ярко эротическую окраску. Из «идейно-стилевых соблазнов» начала века наибольшее воздействие на «Саломею» и «Электру», как уже говорилось, оказали модерн и нарождающийся экспрессионизм, и танцы очень показательны в этом отношении.

Сам образ женщины в экстазе являлся, по свидетельству Д.Сарабьянова, одним из часто встречающихся мотивов в культуре модерна. Это мог быть как злодейски-эротический экстаз, так и экстаз танца. Напомним также, что «Танцы», «Вихри» и «Вакханалии» можно считать «визитной карточкой» немецкого югендстиля (достаточно вспомнить, например, «Экзотический танец» Хофмана или «Вакханалию» Штука).

Связь с модерном ярче выявлена в «Саломее», а не в «Электре», и это также обусловлено культурой рубежа веков. В вышедшем в 1884 г. романе Ж.Ш.Гюисманса «Наоборот» Саломея провозглашается богиней декаданса, «символом нерушимого Сладострастия, бессмертной Истории, проклятой Красоты».⁹⁸ Живописные изображения этой библейской героини можно найти едва ли не у всех художников модерна – у Моро, Климта, Бердсли, Штука, Коринта... «Саломея» Уайльда вербует в это время все новых и новых поклонников (в их числе оказывается и Штраус). «Танец семи покрывал» получает самостоятельную жизнь на многих сценах в исполнении Лой Фуллер (музыка Г.Пьерне), Мод Аллан (музыка М.Рени), Иды Рубинштейн (музыка А.Глазунова) и, наконец, превращается в популярный кафешантанный номер, сопровождающийся стриптизом.⁹⁹ Однако в опере Штрауса он впервые приобретает иное качество: на первый план выходит музыкальный, а не хореографический компонент, акцентируется «внутреннее», а не «внешнее» действие.

По-видимому, повышенное внимание к «внутреннему» в танце Саломеи было, в частности, связано с экспрессионистскими тенденциями данной оперы. В «Электре», где они проявились еще более явно, танец уводит нас далеко за пределы

⁹⁸ Цит.по: Гюисманс Ж.Ш. Наоборот. Монтерлан А. де. Девушки. М., 1990, с.45.

реальности, за грань жизни и смерти. Подобная трактовка жанра могла возникнуть лишь в русле экспрессионизма, искавшего, по словам Франца Марка, «скрытого в природе за пеленой видимости»¹⁰⁰ и стремившегося к раскрытию трансцендентной сущности явлений.

Обе оркестрово-хореографические фантазии знаменуют собой типично экспрессионистскую ситуацию перенапряженности эмоций, когда героям как бы не хватает слов. Но если «Танец семи покрывал» связан не только с выражением скрытых внутренних импульсов Саломеи, но имеет и вполне реальную цель – обольщение и полное «порабощение» Ирода, то триумфальный танец Электры оказывается вообще за пределами собственно действия. Трагедия уже свершилась, и героиня остается «наедине с собой», не в силах выразить обуревающие ее чувства иначе, как через движение: «Молчи и танцуй!» – приказывает она и Хризотемиде. Подобный финал – порождение своего времени. В трагедии Софокла Электра удалялась со сцены с гордо поднятой головой; эпоха Штрауса и Гофманстала не допускала столь гармоничного и оптимистического исхода. Танец и следующая за ним гибель героини явились своеобразным катарсисом, кульминацией нечеловеческого подъема всех внутренних сил для свершения кровавой мести. Таким образом, возникновение финального танца в «Электре» всецело обусловлено экспрессионистским «эмоциональным подтекстом» оперы. Вместе с тем, танец – жанр, предполагающий наличие активного «внешнего», пластического действия, – не допускает абсолютного «выключения реальности» и ухода в запредельное. В обоих случаях композитор останавливается на грани между объективно-«зримым» и скрытым, подсознательным.

«Внешнее» сценическое действие акцентируется при этом лишь на отдельных участках формы (в танце Электры – только в начальном периоде; танец Саломеи более явно воплощает эту тенденцию, наиболее яркий пример – «сладкая» до-диез-минорная вальсовая тема среднего раздела). Именно здесь на первый план выходит специфическая «дансантичность», напоминающая о первично-жанровой природе танцев (оба они имеют вальсовую основу): повторность мелодических

⁹⁹ См. об этом: Добротворская К. Русские Саломеи // Театр. 1993, №5.

формул, квадратность, остиная ритмика, подчеркивание сильных долей такта и т.д.

Но моменты внешней изобразительности оказываются лишь «толчком» для дальнейшего развития. Подобный драматургический прием характерен для экспрессионизма в разных видах искусства. По словам поэта Казимира Эдшмида, «факты имеют значение лишь настолько, чтобы дать художнику возможность сквозь них достичь того, что скрыто за ними»¹⁰¹. В живописи раннего экспрессионизма мы также найдем немало примеров подобного сплетения бредовых видений и наблюдений действительности, при этом духовное торжествует над материальным, и целью представляется то, что находится «за явлением», его сущность. Не случайно Альфред Кубин, подчеркивая значимость иррационального, «непредметного» слоя содержания своих полотен, называл их «зарисовками сновидений». «Судьба животных» Франца Марка, изображающая первозданный хаос, в котором кружатся в вихре части звериных фигур, может служить одним из примеров, когда художник оказывается на зыбкой грани призрачного и реального.

В танцах Саломеи и Электры Штрауса этот прием определяет собой все музыкальное целое. Но способ его реализации имеет в каждом случае свою специфику. (См. приложения I и II, где целиком приводятся анализируемые танцы.)

В «Танце семи покрывал» большое значение приобретает сопоставление поочередно возникающих собственно танцевальных структур и эпизодов, погружающих нас во внутренние процессы сознания героини. Так, развернутый начальный период танца (от момента установления трехчетвертного размера, *Ziemlich langsam*, до *Sehr gemessen*, 4 т. после Н) - один из примеров, где на первый план выходит экзотическая дансантичность с явной вальсовой окраской. Несмотря на преобладание нечетных структур, она ощущается весьма отчетливо за счет мелодической и ритмической повторности, акцентирования сильных долей такта и мягких «приседаний» на последней доле. Капризные изгибы мелодии вызывают

¹⁰⁰ Цит. по: Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М., 1980, с. 47.

¹⁰¹ Эдшмид К. Экспрессионизм в поэзии // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. М., 1986, с. 305.

ассоциации с грациозной «кошачьей» пластикой героини. Последующий эпизод (от *Poco accelerando*), напротив, уводит слушателя в иную плоскость, далекую от внешней изобразительности. По технике он вплотную приближается к наиболее новаторским интерлюдиям оперы. Танцевальное начало здесь отходит на второй план: исчезают повторность и экспозиционность, вальсовая фактура вытесняется полифонической линейностью, различные тематические импульсы мелькают, как в калейдоскопе. Лишь краткие, длиной в несколько тактов, вкрапления «чистой» танцевальности не позволяют забыть о жанровой основе эпизода. Особенно интересен фрагмент от М, по-видимому, отражающий окончательное внутреннее погружение героини. Именно здесь впервые на протяжении танца возникают и акцентируются темы, не принадлежащие Саломее. Логическое процессуальное развитие сменяется монтажным нанизыванием разнородных тематических импульсов. Время как бы останавливается, и на фоне выдержанных аккордов мы слышим лейтмотив Иоканаана, тут же «отклоняемый» темой жажды поцелуя, а затем - звучащий на *ff* лейтмотив Нарработа, который затем замирает тихим эхом в нижних пластах фактуры. В мыслях Саломеи вновь проносятся отголоски происшедших событий. Эпизод погружает нас в «поток сознания» героини и вызывает тем самым аналогии с рассмотренной выше кодой интерлюдии между 3 и 4 сценами оперы. «Выход вовне» происходит как бы исподволь: сначала отголоски квартовой темы Иоканаана приобретают изысканно-грациозный оттенок (7 т. после N), затем восстанавливается в своих правах вальсовая фактура и, наконец, гаммообразные «всплески» арфы подводят нас к приторно-салонному медленному вальсу среднего раздела.

Подобное «колебание» между изображением реального сценического действия и отражением спутанных внутренних переживаний происходит на протяжении всего танца Саломеи. Отвлеченные от сиюминутных событий мысли героини выводят нас в сферу «абстрактных» размышлений о любви и смерти вообще. В то же время они прочно сплетены с постоянно возникающими моментами «реально»-пластической изобразительности. Возникает типичное для

модерна сочетание *натурного* и *условного*, где оба компонента равноценны по отношению друг к другу.

В оркестрово-хореографической фантазии из «Электры» мы не найдем подобного равноправия «внешнего» и «внутреннего». Ощущение зыбкой грани между реальным и сверх-реальным сохраняется лишь поначалу, а затем композитор погружает нас все глубже в запредельное: миссия героини выполнена, ее душевные силы исчерпаны, мгновение для нее остановилось, и смерть становится единственно возможным итогом. Сценическое пространство и время здесь как бы «искривляются» субъективным восприятием героини, и слушатель воспринимает их сквозь призму сознания Электры. Несмотря на наличие отдельных вокальных реплик и «внешнего» движения на сцене (в дверях появляется Хризотемида, за ней – факельщики и т.д.), перед нами – «крупный план», показ внутреннего состояния главной героини, все побочное – несущественно и не получает музыкального воплощения. Даже краткая вокальная реплика Хризотемиды не выводит Электру из состояния погруженности «в себя» и в общем оказывается несущественной для музыкального процесса. Электра, отвечая сестре, лишь еще раз, словесно выражает смысл своего танца: «Кто счастлив, как мы, тому подобает только одно: молчать и танцевать...» При этом «центр тяжести» музыкального развития по-прежнему остается в оркестровой партии, воплощающей сферу субъективного.

«Внешнее» в этом танце – лишь импульс к развитию. Даже в начальном периоде (до ц.249а), где вальсовые черты наиболее узнаваемы (экспозиционный тип изложения, трехдольность с акцентированной сильной долей, квадратность структур, ритмическая оstinatность), танцевальность вместе с тем несколько завуалирована отсутствием традиционной вальсовой фактуры и шестичетвертным размером. Дальнейшее развитие уводит нас все дальше за грань «видимого». Вязкая атональная «каша» лейтмотивных импульсов (средний раздел формы, от ц.249а до 5 т. после 252а) подобна мельканию причудливых образов перед погружением в забытие. Однако этот экстатический вихрь сдерживается поначалу «земным притяжением» четко структурированной квадратности, а постоянное возвращение

начального мотива темы одиночества Электры создает повторную структуру суммирующего типа. Но затем (от *immer fließender*, 2 т. до ц.252a) оформленные мотивы теряют свои очертания, их рельеф сливается с нервной пульсацией фона (типичный прием модерна). «Попытка репризы» (*bereits sehr lebhaft*, 2 т. до ц.253a) звучит уже «за гранью» реального, за пределами привычной логики музыкального процесса. На репризу указывает лишь возвращение основной тональности (Ми мажор) и «осколки» темы узнавания Ореста. Но в целом это хаотическое чередование разрозненных импульсов очень далеко от традиционной репризной устойчивости. Оно перерастает в длительный предыкт к коде, по сути - «предыкт к смерти» (2 т. до ц.256a). Не случайно на протяжении всего раздела мы слышим в нижних голосах фактуры риторическую фигуру *catabasis*, издавна символизирующую движение навстречу гибели: от начального ля путем плавного нисхождения бас опускается вниз на дециму! При прослушивании фрагмента возникает ощущение все более глубокого погружения в некую единую среду: в верхних пластах фактуры «бесконечно» повторяются варианты одного мотива, выросшего как будто из только что звучавшей темы узнавания Ореста. Но вместе с тем его размытые контуры обнаруживают связь со всеми темами семейного комплекса. Подобная «драматургия погружения» отмечалась нами и в интерлюдии, соединяющей фрагменты диалога Электры и Ореста. В обоих случаях ее возникновение вызвано проникновением композитора во внутреннее время и пространство сознания героини.

Выход из него знаменует собой смерть. Начальный доминантсептаккорд от соль (на словах Электры «*schweig und tanze!*») после длительной цепи эллиптических оборотов получает, наконец, разрешение в «трагический» до минор в заключительных громогласных возгласах темы Агамемнона. Это - собственно кода всей формы, возвращающая в реальность нас, но не героиню: танец закончен, и Электра падает замертво.

Вся эта оркестрово-хореографическая фантазия оказывается, как мы видели, своеобразным «мгновенным портретом души» героини и несет печать глубокого субъективизма. Позиция Штрауса по отношению к Электре аналогична позиции

Ф.Марка по отношению к его излюбленным персонажам: «Я хотел бы изображать животных так, как они себя чувствуют» (курсив мой – Ю.М.).¹⁰² Именно этот субъективный, экспрессионистский подход к изображению героини и определил оригинальность данного танца.

Созданный Штраусом жанр оркестрово-хореографической фантазии оказался достаточно гибким. В «Саломее» и «Электре» композитор дает нам по сути два различных подхода к нему. Первый из них, воплотив идеи нарождающегося экспрессионизма, все же очень многим обязан модерну с его склонностью к внешней «красивости», интересом к сфере эротического, контрастами натурального и условного. (Вспомним в связи с этим слова Д.Сарабьянова о том, что югендстиль в Германии «во многом подготовил начало экспрессионизма, который не помешал модерну оставаться на своих позициях»¹⁰³.) Второй подход, воплощенный композитором в «Электре», по-видимому, вызван к жизни прежде всего экспрессионистским мироощущением: в этом танце на первый план выходит взвинченно-перевозбужденное внутреннее состояние героини, «дух торжествует над материей».

Оркестрово-хореографическая фантазия, подобно интерлюдии, концентрирует в себе важнейшие открытия времени, связанные с оркестровой сферой. Проводником в глубины человеческого сознания в ней становится тело, движения которого подчас могут значить больше, чем слова. Именно поэтому танец приобретает в это время исключительную роль в драматургии оперы. По мысли Э.Гуссерля, движения тела неразрывно связаны с движениями нашей внутренней жизни, поскольку «тело проявляется как свободно движущийся орган (или система таких органов), с помощью которого субъект переживает внешний мир. Кроме того, тело проявляется как носитель ощущений и, благодаря переплетению ощущений с остальной психической жизнью во всей ее всеобщности, как образующее с душой конкретное единство»¹⁰⁴ (курсив мой - Ю.М.).

¹⁰² Цит.по: Фабрикант М. Экспрессионизм и его теоретики // Искусство. 1923, №1, с.398.

¹⁰³ Сарабьянов Д. Стиль модерн. М., 1989, с.163.

¹⁰⁴ Цит. по: Суровцев В. Интенциональность и практическое действие // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX в. Томск, 1988, с.19.

Таким образом, в оркестрово-хореографических фантазиях и интерлюдиях «Саломеи» и «Электры» Штрауса мы находим сходные стремления - к отражению «внешнего» действия и к погружению во «внутреннее» пространство и время сознания. И если сценическое движение воплощается в каждом из жанров особым путем (монтаж иллюстративных деталей в интерлюдиях и акцентирование приемов «дансантиности» в танцах), то процессы сознания моделируются в рассмотренных жанрах одинаковым образом, через обращение к логике «внутреннего» пространства и времени. Несмотря на различие жанровой первоосновы, оркестровые эпизоды, выводящие нас в область подсознательного, обнаруживают общность драматургических функций и сходство принципов внутренней организации. Все это дает основания предположить, что перед нами - образцы, принадлежащие *одному и тому же метажанру*, который наложил свой отпечаток на фрагменты, имеющие самую разную жанровую природу.

В то же время уже в самом обращении композиторов к жанру танца обнаруживаются ростки принципиально иного подхода к оркестровым жанрам. Его специфическая «телесность», с одной стороны, как уже говорилось, может служить выражением скрытых внутренних импульсов. С другой стороны, по словам того же Гуссерля, тело «особым образом является вещью «вставленной» между остальным материальным миром и субъективной сферой», оно становится «*поворотным пунктом*», который «принадлежит как психической реальности, так и связанной с ним телесной реальности».¹⁰⁵ В рамках феноменологии, переживающей в эти годы свое «весеннее цветение», телесность приобретает особое значение как связующее звено между субъективным и объективным; она как бы выводит нас из замкнутого мира, ограниченного внутренними импульсами. Феноменологический подход *разрушает абсолютизацию субъективности* и открывает тем самым новую эпоху в понимании мира. В основе трансцендентальной субъективности Гуссерля лежит принцип *интенциональности*, то есть направленности сознания *на объект*; «чистое сознание, по Гуссерлю, есть обращенность к другому, выхождение

¹⁰⁵ Цит. по: Суровцев В. Там же, с.19.

за собственные пределы».¹⁰⁶ Это явилось революцией в философии; по словам Сартра, «интенциональность вырвала человека из зловонного океана духа»¹⁰⁷ - его сознание не заключено больше в «одиочную камеру», не зависимую от внешнего мира. Оно есть лишь интенциональность, то есть нечто такое, что не есть лишь оно само. Тело, которое объективирует внутренние психические импульсы, воплощает открытость человека в реальный мир практического действия.

Таким образом, всплеск интереса к жанру танца, имеющего «телесную природу», становится знаком заката культуры, связанной с воплощением внутренних мыслей и переживаний, культуры, основанной на принципе «вчувствования» (по Воррингеру). Не случайно особое внимание к танцу проявил Штраус: в отличие от многих современников (в частности, Дебюсси и Шрекера), в своем дальнейшем оперном творчестве он вышел на принципиально новые эстетические позиции, и непосредственно следующие за «Саломеей» и «Электрой» оперы («Кавалер розы» и «Ариадна на Наксосе») открыто свидетельствуют об этом. Оркестрово-хореографические фантазии Штрауса стали одной из «пиковых» точек развития оркестровых жанров в русле иррационализма. В то же время танец явился своего рода связующим звеном между двумя эпохами, хотя каждая из них претворяет его весьма своеобразно. Именно этот жанр будет продолжать активно развиваться в дальнейшем в опере, опирающейся на принципиально иные эстетические установки.

¹⁰⁶ Гайденко П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. М., 1997, с.404.

¹⁰⁷ См.: Найман Е., Суровцев В. От осмысления к чтению и письму // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX в. Томск, 1988, с.7.

Глава 4

Ф.ШРЕКЕР*«Оркестр – это руководящая игрою сила»*

Оперное творчество Франца Шрекера можно назвать своего рода звуковым барометром двух первых десятилетий XX века. Именно тесной связью со сложной и противоречивой духовной атмосферой этого времени можно объяснить и внезапный, подобный вспышке кометы, взлет славы композитора в начале 1910-х гг., и ее столь же стремительный закат к середине 20-х гг. Смена культурных эпох роковым образом сказалась на творческой судьбе Шрекера, который, в отличие от Штрауса, не обладал счастливой способностью к стилистическим метаморфозам. Поколением «новой вещественности», заявившим о себе в середине 20-х годов, Шрекер был воспринят как представитель отжившего, декадентского искусства, как «реликт вагнеровской эпохи» (Х.Х.Штуккеншмидт). Но в 1910-е годы он был одним из тех, кто открывал в музыке новые горизонты, кто наиболее чутко воплотил в своем творчестве дух переломного времени. Альбан Берг, вспоминая Шрекера в 1910-11 гг. (когда Бергом был сделан клавираусцуг «Дальнего звона» - центральной оперы Шрекера), писал, что это было прекрасное время, полное «осознания художественной общности, ...когда мы вместе открывали новый мир».¹⁰⁸ В эти годы Шрекер был одним из ярких представителей современного искусства, и не случайно Арнольд Шенберг в «Учении о гармонии» в качестве одного из примеров разрушения тональности приводит фрагмент из «Дальнего звона». В отличие от самого Шенберга, Шрекеру посчастливилось относительно быстро завоевать признание. По количеству постановок и популярности в те годы он составил серьезную конкуренцию Штраусу, уже воцарившемуся на немецкой, а затем и европейской сцене: по меньшей мере три оперных сочинения Шрекера («Дальний звон», «Отмеченные» и «Кладоискатель») вплоть до середины 20-х

¹⁰⁸ Цит. по: Stuckenschmidt H.H. Schreker und seine Welt. \ Schreker-Bures H., Stuckenschmidt H.H., Oehlmann W. Franz Schreker. Wien, 1970, s.48.

годов XX столетия значились в репертуарах практически всех крупнейших театров Европы.

Ослепительный взлет и внезапный закат шрекеровской карьеры отразили в себе расцвет и последующий упадок модерна, с атмосферой которого было генетически связано его искусство. Творческий контакт композитора с представителями стиля модерн возник с первых шагов Шрекера на музыкально-театральном поприще. К открытию выставки венского Сецессиона 1908 года он получил заказ от группы художников на написание музыкальной пантомимы «День рождения инфанты» по Оскару Уайльду. Музыкальное воплощение трагедии несчастного уродца, тщетно пытающегося увлечь собой юную обольстительную Инфанту, стало одной из первых значительных удач композитора. С этого момента все наиболее значительные и сценически успешные театральные сочинения Шрекера связаны с эстетикой модерна – стиля, удивительно созвучного творческой натуре композитора.

При первом знакомстве с операми Шрекера у слушателя может возникнуть ощущение бессвязной пестроты и эклектичности, нелепой путаницы приемов и стилей, даже некоторой неловкости оттого, что композитор не останавливается перед чрезмерно личным или банальным. Но дальнейшее вслушивание в его музыку приводит к осознанию особой, свойственной искусству модерна манеры высказывания, когда исчезают всевозможные табу, и пестрая мозаика разнородного удивительным образом выстраивается в единое, внутренне органичное целое. Говоря словами Асафьева, «Шрекер - фантаст, мечтатель, импровизатор, любящий смешивать краски, свет и тени, красоту и уродство, смерть и великолепие жизни, мираж и грубую явь в пестром хороводе, объединяемом музыкой»¹⁰⁹. Герои опер Шрекера стремятся к недостижимо прекрасному возвышенному идеалу – и вместе с тем обуреваемы слепыми инстинктами, они поклоняются красоте как божеству – и следуют за зовом плоти, слышат мистические звуки иного мира – и одновременно грубые шумы реальной действительности. Парадоксальное сочетание высокого и

¹⁰⁹ Глебов И. Опыт анализа творчества Шрекера в связи с современной немецкой оперой. \\\ Франц Шрекер и его опера «Дальний звон». Сб.ст. Л., 1925, с.21.

низкого, утонченно-рафинированного и китчевого, реального и иллюзорного – характерные приметы модерна. На смену понятиям греха и искупления приходит свободный от этических оценок взгляд на происходящее: бросивший невесту возлюбленный и падшая женщина («Дальний звон») оказываются в центре внимания автора и вызывают наибольший интерес у зрителя и слушателя.

Оперным сюжетам Шрекера свойственна и типичная для произведений этого стиля эротическая окрашенность. Проявления Эроса многообразны: от божественного начала всякой творческой активности до необузданного животного влечения. Новое понимание чувственности, воспетое модерном, отразилось у Шрекера в почти неизменно присутствующих в его операх сценах оргиастических празднеств. Первым в этом ряду стало изображение увеселительного заведения („La casa di maschere“) на острове близ Венеции во 2 д. «Дальнего звона».

Несомненно, Шрекер испытал влияние не только модерна, но и других, подчас полярно отстоящих друг от друга культурных феноменов начала XX в. Среди важнейших истоков шрекеровского стиля, помимо упомянутого выше модерна, назовем символизм, импрессионизм, нарождающийся экспрессионизм, натурализм, реализм и вскормленный им оперный веризм. Кроме того, оперный стиль Шрекера, несомненно, сформировался на почве вагнеровской музыкальной драмы, хотя во многом и переосмысливает ее. Поэтому можно сказать, что творчество этого композитора дает нам обобщенный портрет своей эпохи, портрет, где каждая отдельная деталь тщательно прорисована и вместе с тем служит созданию единого сложного образа. Приведем здесь весьма иронический автопортрет, составленный Шрекером в 1921 году на основании высказываний критиков о его творчестве: «Я импрессионист, экспрессионист, интернационалист, футурист, музыкальный верист... Я звукотворец, фантаст звука, чародей звука, эстет звука, притом без малейшего следа мелодии. Я мелодист высшей пробы, но как гармонизатор - анемичный и извращенный, и несмотря на это – полнокровный музыкант! Я (увы!) эротоман, развращающий немецкую публику (несмотря на Тристана, Валькирию, Саломену, Электру, Кавалера розы и т.д.). Я также идеалист (слава Богу!), ...стою на самом левом крыле модерна (Шенберг, Дебюсси)..., моя

музыка - море благозвучия, одно серое нагромождение какофонии, грандиозный документ упадка нашей культуры..., в любом случае, я сам – случайность»¹¹⁰.

Опера «Дальний звон» явилась первой и, быть может, так и не превзойденной в дальнейшем вершиной творчества автора. Это одно из самых показательных для оперного стиля Шрекера произведений. Именно здесь определились его важнейшие музыкально-эстетические принципы, драматургические и языковые приемы, которые будут вновь воспроизводиться в последующих сочинениях композитора. «Дальний звон» создавался с перерывами в течение почти десяти лет. В 1903-1905 гг. были созданы 1 и 2 акты оперы, летом 1907 – интерлюдия из 3 акта. После ее успешного концертного исполнения в 1909 г. под названием «Ноктюрн» Шрекер вновь взялся за неоконченную партитуру. Триумфальная премьера оперы состоялась 12 августа 1912 года во Франкфурте-на-Майне. Характерно, что одним из импульсов к продолжению работы над оперой стало знакомство Шрекера с музыкой «Саломеи» Штрауса, которая утвердила композитора в правильности избранного им пути.

Ни одно из сочинений австрийского композитора не имело того резонанса и не привлекло такого внимания исследователей, как «Дальний звон». Этой оперой композитор, по-видимому, наиболее метко попал в точку исканий времени: не случайно по количеству постановок в 10-20-е гг. она превзошла все остальные оперы композитора. (Напомним в скобках, что «Дальний звон» по сей день остается единственным музыкально-театральным произведением композитора, поставленным на отечественной сцене. Премьера оперы состоялась в 1925 г. в Петрограде под управлением автора.)

Поэтому в разделе, посвященном Шрекеру, мы считаем возможным сконцентрировать свое внимание на этом сочинении, где сфокусированы важнейшие открытия композитора в области музыкального театра. В то же время мы будем так или иначе обращаться и к другим его операм (в частности, к

¹¹⁰ Schreker F. „Mein Charakterbild“, цит. по: Sponheuer B. „F.Schreker“ // Metzler-Komponistenlexikon. Stuttgart, Weimar, 1992, s.703.

«Игрушке и принцессе», «Отмеченным», «Кладоискателю» и др.), которые, как мы увидим, имеют много общего с «Дальним звоном».

Подход Шрекера к музыкальному творчеству был по сути интуитивным, иррациональным. Известно, что начальным импульсом для возникновения некоторых его сценических произведений становились вызванные из недр подсознания какой-либо внешней, случайной причиной смутные образы. Так, например, толчком к созданию оперы «Иррелоз» явилось, по словам композитора, случайно услышанное им название железнодорожной станции (Irreloe - нем. «блуждающий огонь»), которое стало «зародышем целой поэмы... Текст оперы был закончен в три дня. «Иррелоз» - это пламя мечты».¹¹¹

Особая роль интуитивного в творческом процессе Шрекера подчеркивалась им неоднократно. Приведем здесь одну, с нашей точки зрения, весьма характерную цитату: «Я не имею никакой музыкально-драматической идеи. Я пишу не по плану, я только прихожу к музыке («ich komme von der Musik her»). Мои идеи имеют в себе мало литературного. *Таинственно-психическое* («Geheimnisvoll-Seelisches») *стремится к музыкальному выражению* (курсив мой - Ю.М.). Вокруг этого вьется внешнее действие, которое уже в момент возникновения невольно несет в себе музыкальную форму и членение».¹¹² Таким образом, именно «таинственно-психическое» становится для Шрекера источником творческого процесса и *определяет собой музыкальную реализацию замысла*.

Ирреальный мир созданных сознанием неуловимых образов имеет особое значение в операх австрийского автора. Звучащий образ этого мира лег в основу замысла первой же его значительной и сценически успешной оперы – «Дальний звон». Образ Звона выступает здесь как некий мистический образ, обладающий для художника таинственной притягательной силой. Это символ недостижимого

¹¹¹ Цит. по: Гинзбург С. Франц Шрекер. Очерк жизни и деятельности. \ Франц Шрекер и его опера «Дальний звон». Сб.ст. Л., 1925, с.5.

¹¹² Schreker F. Meine musikdramatische Idee. Цит. по: Döhning S. Der Operntypus Franz Schrekers. \

Franz Schreker. Am Beginn der Neuen Musik. Graz, 1978, s.20.

абсолюта, в погоне за которым проводит свою жизнь главный герой – композитор Фриц.

Краткое содержание оперы:

1 акт. Композитор Фриц оставляет свою возлюбленную Грету и пускается в странствия в погоне за «дальним звоном» – манящим призраком истинного искусства. Покинутая любимым Грета бежит из родительского дома, чтобы не стать жертвой циничной сделки отца с одним из его приятелей. В отчаянии она хочет броситься в озеро, но картина ночного леса околдовывает ее. Грета засыпает, чтобы, пробудившись, ощутить проснувшуюся в ней чувственность. Поддавшись лживым уговорам сводни, девушка устремляется за ней.

2 акт. Фриц измучен скитаниями за вечно ускользающим идеалом. Призрак звона приводит его на один из островов близ Венеции, где Грета царствует как королева полусвета. Узнав о ее падении, Фриц вновь отталкивает бывшую возлюбленную.

3 акт. Тяжело больной и разочарованный в бесплодных поисках, Фриц пишет оперу «Арфа», где изливает томящие его чувства. Премьера заканчивается провалом: в опере воплотились лишь скорбь и страстный порыв, но воспеть счастье Фриц не сумел. На премьере оперы присутствует и Грета. Она слышит в музыке горестный призыв и, все простив, спешит к возлюбленному. Соединившись с Гретой, на пороге смерти, Фриц, наконец, обретает далекий звон – мечту своей юности.

Название оперы - «Дальний звон» - оказывается ключевым понятием для творчества Шрекера. Образ «таинственно-психического» становится в его операх одним из центральных и почти неизменно получает конкретизацию в звуковом символе: это музыкальная игрушка мастера Флориана («Игрушка и принцесса»), пронизанный оргиастической музыкой сказочный остров безобразного Альвиано («Отмеченные»), магически звучащая лютня странствующего певца Элиса («Кладоискатель»), звуки органа («Поющий черт»). Не только отдельные музыкальные символы, но и свои произведения в целом композитор называл «звучащими видениями». Его предпоследняя опера «Христофор» имеет авторский подзаголовок «видение оперы».

Характерно, что в большинстве случаев для воплощения образов «таинственно-психического» композитор пользуется средствами «чистой» музыки. Ее «нематериальность», «бестелесность» как нельзя лучше соответствует шрекеровским идеальным образам: «Только один звук – только Звон! Знали бы

придиры, какие возможности таит неслыханный волшебник настроения – Звон, аккорд, в котором можно спрятаться! Еще будучи мальчишкой, я любил извлекать из рояля вагнеровские аккорды и слушать, погруженный в их звучание. Чудесные видения возникали передо мной. Прекрасные картины из музыки волшебных стран. И сильная тоска (Sehnsucht)! Чистый звон, используемый с осторожностью – важнейшее музыкально-драматическое средство выражения!»¹¹³. В музыкальных звучаниях, как считал композитор, выражается глубинная сущность мироздания. «Бог или Природа, - пишет он в предисловии к «Игрушке и принцессе», - заложили в человеческой груди нечто таинственное, нечто причудливо вибрирующее, как бы звучащее, что открывается нам в призрачных гармониях, когда мелодия пробудит в нас томление»¹¹⁴.

Иррационалистская творческая концепция Шрекера немыслима вне связи с культурной атмосферой тех лет. Известно, что композитор испытывал серьезный интерес к ставшей популярной на рубеже столетий философии Шопенгауэра, в период работы над «Дальним звоном» подробно изучал работу «Пол и характер» Отто Вейнингера (сразу же после ее выхода в свет в 1903 г.) и литературу психоаналитической школы Фрейда (в 1908-09 гг.). Шрекеровские образы призрачного звучания недоступных сфер персонифицируют в себе тягу к воплощению абсолюта в искусстве начала XX в. Так, Василий Кандинский в первом издании экспрессионистского альманаха «Синий всадник», вышедшего в 1912 г. - в один год с триумфальной премьерой «Дальнего звона» - высказывает мысль, весьма созвучную идеям шрекеровского творчества: «Мир звучит. Он - космос духовно воздействующей сущности».¹¹⁵

Являясь центральным стержнем драматургии опер Шрекера, «таинственно-психическое» начало неизменно противостоит образам внешнего мира. Моменты прорыва к трансцендентному соседствуют в операх Шрекера с разделами, где на первом плане оказывается «земное притяжение» реальности. В начале XX в. под

¹¹³ Цит.по: Sponheuer B. F.Schreker // Metzler-Komponistenlexikon. Stuttgart, Weimar, 1992, s.705.

¹¹⁴ Цит.по: Bekker P. Franz Schreker. Studie zur Kritik der modernen Oper // Bekker P., Schreker F. Briefwechsel: Mit sämtliche Kritiken Bekkers über Schreker. Aachen, 1994, s.312.

¹¹⁵ Кандинский В. К вопросу о форме. \\\ Синий всадник. Под ред. В.Кандинского и Ф.Марка. Перев. и коммент. З.Пышновской. М., 1996, с.61.

влиянием идей символизма и раннего экспрессионизма этот прием приобретает особое значение и в театральной драматургии: «внешнее» течение событий прерывается уходами во «внутреннее», и именно на них фиксируют свое внимание автор и зритель. Мы уже отмечали действие подобных драматургических приемов в танцах Р.Штрауса. Сочетание реальности с абстракциями нередко используется в ранних экспрессионистских драмах. Так, например, в пьесе Георга Кайзера «С утра до полуночи» бредовый монолог героя в снежном поле, где снег на дереве неожиданно складывается в человеческий скелет, сопоставляется с приземленно-бытовыми сценами в банке и в гостинице. Прием чередования реальных и фантазмагорических сцен в экспрессионистской драматургии направлен на то, чтобы в хаос событий, в водоворот дел и поступков ввести отзвук сверхреального.

У Шрекера соединение контрастных граней становится стержневым элементом музыкально-театральной эстетики. Противопоставление прорывов к трансцендентному и грубой, неприкрашенной реальности – одна из важнейших антиномий в его драматургии. Реальным, а подчас ярко натуралистическим сценам автор отводит весьма значительное место. Будучи в полной мере наделен специфическим театральным чутьем, он ощущал необходимость подобных переключений: натуралистическое – своего рода оборотная сторона стремления к запредельному. По словам самого Шрекера, его «привлекала возможность показать резкий контраст обывательской жизни и видений художника»¹¹⁶. Подобно многим его операм, «Дальний звон» изобилует резкими, приземленными образами и сценами (игра в кегли в низкосортном трактире, продажа отцом собственной дочери, жизнь увеселительного заведения и т.д.). «Внешний», событийный слой драматургии этой оперы имеет натуралистические черты. В то же время все происходящее озаряется таинственным светом ключевых для Шрекера идеальных образов. Конфликт контрастных образных сфер дает ключ к пониманию истинного смысла происходящего.

¹¹⁶ Шрекер Ф. «Как возникает опера». Цит. по: Бжоска М. Кризис модерна: Франц Шрекер и оперный театр 20-х годов // Искусство XX века: уходящая эпоха? Сб.ст. в 2-х т. Н.Н., 1997. Т.1: с.115.

Во взаимодействии реальных и идеальных образов в «Дальнем звоне» можно выделить несколько этапов. Конфликтные сферы – манящей мечты, воплощаемой в искусстве и грубой прозы жизни – впервые обозначаются в I действии (они представлены диалогом Фрица и Греты и сценой в доме Грауманна). Здесь же возникает и начальный этап их столкновения: отвергая возможность простого человеческого счастья, Фриц устремляется за недостижимым идеалом, а Грета, не выдержав низостей окружающей жизни, бежит из родного дома в неизвестность. Так, конфликт противоположных начал влечет за собой крушение любви героев. Во 2 картине впервые возникает намек на иной исход, на возможность единения земного и мистического начал: на глазах Греты окружающая ее природа расцветает неземной красотой, навевая мысли о счастье: «Я не хочу больше умирать. Во мне прекрасные счастливые грезы, загадочное томление! Ах, Фриц, почему ты далеко от меня?»

II действие – новый, еще более значительный виток драматического столкновения идеала и действительности. И вновь результатом его оказывается разрыв между главными героями. Одной из важных вех развития конфликта является монолог Греты. Из него становится ясно, что, царствуя как королева полусвета, героиня вместе с тем глубоко страдает. Кружась в вихре лживого веселья, она сохранила в своей душе как светлый идеал воспоминание о первой любви. Судьба Греты демонстрирует невозможность полного подчинения диктату грубой реальности.

Фриц пытается найти противоположный выход из конфликта: отвергнув земное счастье, он следует за манящим идеалом. Но и этот путь оказывается ложным. Фриц измучен бесплодными поисками. В его монологе вновь, еще более ясно, чем в I акте, звучит идея нераздельности жизни и искусства. Едва колышющийся морской простор, играющие в лучах заходящего солнца дельфины, нежное дуновение ветерка вдруг вызывают казавшийся герою навеки утраченным призрак далекого Звона. Следуя на его зов, Фриц направляет свой корабль к острову, где находит все еще горячо любимую Грету. Казалось бы, выход найден: только природа и любовь способны принести герою достижение заветной мечты.

Но Фриц вновь отказывается принять реальность: узнав о падении возлюбленной, он с презрением отталкивает ее от себя.

«Вставные номера» II акта – выступление перед Гретой претендентов на ее благосклонность (баллада Графа и песенка Шевалье о цветочнице из Сорренто) – метафорически связаны с центральным конфликтом оперы. Особо отметим балладу Графа. В ее основе – история о короле, корона которого начинала пылать, как только в его сердце загоралась искра любви. И когда однажды король, забыв о своем долге, бросил корону в море, чтобы соединиться с возлюбленной, со дна моря поднялась русалка и увлекла его в пучину. Рассказ о событиях с королем отчетливо ассоциируется у слушателя с судьбой главного героя (тем более, что при появлении Фрица на острове из толпы раздается восклицание: «Бледный человек! Король из баллады!»). Гибель короля в момент достижения им счастья становится предвестием трагической развязки в судьбе главного героя.

III действие – итог сложного взаимодействия центральных образных сфер. Здесь темы мечты и реальности, искусства и жизни предстают в ином сплетении, которое рождает качественно новый итог. Как и в первом действии, здесь противопоставлены друг другу бытовые эпизоды (сцена в театральном кафе, где из разговоров посетителей мы узнаем о провале написанной Фрицем оперы «Арфа») и возвышенные образы напряженной жизни духа (монолог Фрица и его встреча с Гретой). 2 картина становится, наконец, моментом обретения истины. Волшебные звуки рассветной природы, хор птичьих голосов вновь рождает для героя мистические хрустальные звучания недоступных сфер. Соединение с возлюбленной на пороге смерти приносит ему, наконец, окончательное прозрение высшей гармонии в единстве искусства и жизни.

Как можно заметить, на протяжении оперы неоднократно возникают ситуации, когда искомая истина кажется совсем близкой, почти осязаемой, и все-таки ускользает от героев. В каждом из трех актов оперы делается очередная попытка приблизиться к цели, и общий музыкально-драматургический процесс может быть уподоблен трем виткам спирали, каждый из которых поднимает нас на новый уровень постижения истины. Подобный процесс повторения сходной

ситуации, как бы троекратное отгадывание загадок судьбы, когда успешной оказывается лишь третья попытка, придает драматургии «Дальнего звона» черты сказки.

Проблема соотношения иллюзорного и реального, духовного и материального в операх Шрекера неизменно воплощается в противоборстве мужского и женского начал. Герои-мужчины - Фриц, Элис («Кладоискатель»), Амандус («Поющий черт») - персонифицируют в себе возвышенные творческие стремления, тоску по недостижимому абсолюту, женщины же - Грета, Принцесса («Игрушка и принцесса»), Карлотта («Отмеченные»), Эльс («Кладоискатель») отражают в первую очередь «земное» начало. (В подобной трактовке персонажей, несомненно, сказалось воздействие книги Отто Вейнингера «Пол и характер».) Так, в «Дальнем звоне» бытовой, натуралистический слой драматургии связан с историей Греты, проходящей путь от покинутой невесты, едва не ставшей жертвой пьяной сделки отца, до прославленной куртизанки, а затем и уличной девки. Образы же призрачного Звона становятся путеводной нитью для Фрица – центрального мужского персонажа оперы.

В то же время данное соответствие отнюдь не прямолинейно; духовное и материальное сплетаются друг с другом неразрывно и оказываются взаимообусловленными. Это проявляется и в трактовке отдельных персонажей, и в общей драматургической линии оперы.

Рассмотрим центральные смысловые мотивы, связанные в «Дальнем звоне» с образом Греты. Как говорилось выше, показом судьбы главной героини мотивированы все приземленно-бытовые сцены оперы. Путь, который она проходит, - это путь греха и порока. Но вместе с тем, с Гретой связан еще один чрезвычайно важный мотив – мотив любви подлинной и мнимой. Бросаясь в пучину порочных страстей, Грета хранит в своем сердце чистый образ первого юношеского чувства. Именно куртизанка, падшая женщина, а не томимый духовной жаждой композитор Фриц, оказывается способной на истинную любовь, верность и прощение. И если Фриц, узнав о падении возлюбленной, с презрением

отталкивает ее от себя, то Грета, став свидетелем краха всех его надежд, спешит к нему на помощь, забыв о нанесенном оскорблении.

Все центральные оперные герои Шрекера одержимы Эросом, связывающим воедино оба противоборствующих начала – мужское и женское, идеальное и реальное, духовное и физическое. Женские персонажи (Грета, Принцесса, Карлотта, Эльс) – божественно красивые и неудержимо влекущие своей чувственностью, прекрасные и порочные одновременно – следуют на зов инстинкта, не раздумывая, но в их природной естественности заключена высшая тайна, без обладания которой невозможно истинное творчество. Герои-мужчины (Фриц, Элис и т.д.) воплощают творческий гений, который, однако, немыслим вне эротического напряжения. Как мы увидим в дальнейшем, Остров радости, «веселый дом» оказывается у Шрекера символическим образом чувственных удовольствий, охвативших весь мир и в то же время средоточием жизненной энергии, источником творческого горения. Вне Эроса невозможно ни истинное искусство, ни настоящее чудо. Композитор Фриц, только соединившись со своей возлюбленной Гретой, оказывается в состоянии удержать манящий призрак «дального звона»; скромный подмастерье в «Игрушке и Принцессе» естественен в своих чувствах, и благодаря этому его игра на флейте заставляет звучать волшебную игрушку; странствующий певец и лозоходец Элис («Кладоискатель») следует на зов любви, и его лютия помогает ему найти королевские сокровища.

Подобно материальному и духовному, в операх Шрекера неразрывно связанными и вместе с тем противостоящими друг другу оказываются театрально-реальное и музыкально-трансцендентное. Процесс их взаимодействия может быть представлен в виде сложной кривой с попеременной победой то одного, то другого начал. В отдельных, крайних случаях текст и сценическое действие выходит на первый план, и музыка вынуждена довольствоваться весьма скромной ролью, уступая «неомузыкаленной» речи (один из примеров – диалог Греты и матери в 1 д. «Дального звона»). В других случаях музыка солирует, вытесняя не только сценическое действие, но и слово (ярчайший пример – оркестровый «Ноктюрн» из «Дального звона» – уникальное в опере почти 10-минутное звучание «чистой»

музыки, протяженное соло оркестра!). Однако перед нами – вовсе не дискретный тип оперной драматургии с четким переключением двух планов. Несомненно, авторской целью было создание музыкальной драмы с характерным для нее единством слова и действия. Все тексты шрекеровских опер (за исключением юношеской оперы «Пламя») были созданы самим композитором. Взятые вне музыки, в своей словесной конкретности, они, как отмечают многие исследователи, не представляют самостоятельной ценности. Более того, многие сюжетные повороты вне музыки вообще остаются неясными. Так, например, во 2 к. 1 д. «Дальнего звона» внезапный переход Греты от готовности умереть к примирению с жизнью никак не объясняется словесно. Лишь благодаря музыке ночного леса, в упоительную песню которого вплетаются элементы тематизма Звона, мы осознаем происшедшее в душе героини внутреннее преобразование. Таким образом, текст, сценическое действие и музыка нерасторжимо связаны и немыслимы друг без друга, и в то же время полного единства между ними не возникает.

Как мы видим, Шрекер, подобно Рихарду Штраусу, с одной стороны, тяготеет к предельно точному изображению жизненных реалий, а с другой - к воплощению ирреального мира грез и призрачных видений. Однако соотношение названных компонентов в музыкальной драматургии опер Шрекера принципиально иное. Штраус обладает особым вкусом к иллюстративности, к музыкальному воплощению деталей, любовно отводя этим моментам значительную роль в своих партитурах (в том числе и в оркестровых фрагментах). У Шрекера же изображение жизненных реалий зачастую имеет негативную окраску: перед зрителями предстает сама проза жизни, и развернутым музыкальным высказываниям (вокальным или оркестровым) здесь не место. Зачастую композитор включает в партитуру немusикальские звуки материального мира – гудки машин, звуки движущегося локомотива, звон посуды и т.д. Основной акцент перемещается на произносимое слово, порой речь почти «вытесняет» музыку (упомянутый диалог Греты и матери или сцена в уличном кафе в 1 к. III д.). Поэтому реально-изобразительные моменты в музыке Шрекера в самостоятельные оркестровые фрагменты не выделяются. «Внешнее», вещественное, бездушное

противопоставляется «таинственно-психическому». Первое нередко воплощается посредством «прозаических», внемузыкальных компонентов – речи, движения, шумов, а также при помощи намеренно банальных музыкальных тем (песенно-танцевальные, с претензией на пикантность темы увеселительного заведения, суетливое кружение в теме Сводни – см. нот.прим. 27). Второе возникает преимущественно в бестелесных звучаниях «абсолютной» музыки (особую роль здесь играют мерцающие тембры арфы и челесты). Показательно, что немецкое Klang понимается не только как звон (традиционный русский перевод названия оперы избирает лишь одно из возможных значений этого слова), но и как тон, звук, звучание – все эти понятия ассоциируются не столько с пением, сколько с «чистой» инструментальной звучностью. И несмотря на обилие в опере вокально полнокровных сольных высказываний – монологов и диалогов – основной сферой воплощения сверхидеи сочинения становятся инструментальные эпизоды.

Проблема оркестровых жанров в творчестве Шрекера приобретает особую актуальность в свете музыкальной эстетики композитора. Абстрактный язык не сопровождаемой словом музыки оркестровых эпизодов являлся для композитора «своего рода подсознанием, высвобождением таинственного», давал возможность «возвысить явление реальной жизни до ирреально-стимулированных, то есть художественных форм». Оркестр для Шрекера – «это некая высшая власть, руководящая игрою сила, выступающая в прологе и междудействии (хотя бы подчас в виде двух только тактов), грозящая, издевающаяся, манящая, успокаивающая, утешающая, сияющая, танцующая, шумящая...»¹¹⁷ Из приведенных здесь слов композитора следует, что сферой воплощения стихии иррационального, которая имеет столь большое значение в его операх, являются прежде всего оркестровые жанры. Несмотря на наличие в некоторых из них внешне-изобразительных моментов, они все же оказываются ближе к полюсу скрытого, подсознательного и служат прежде всего воплощению внутренних психических процессов (вызывая тем самым аналогии с интерлюдиями Дебюсси).

¹¹⁷ Шрекер Ф. Опера, к которой я стремлюсь. \ Рабочий и театр. 1925, №4, с.5.

В то же время доля «внешнего» и «внутреннего» начала в различных оркестровых эпизодах Шрекера неодинакова.

Интерлюдия из I д. оперы на первый взгляд кажется одним из традиционных образцов этого жанра. Она заставляет нас вспомнить об интерлюдиях Вагнера, изображающих движение в пространстве и времени. Основной слой ее содержания - отражение бегства Греты из родительского дома вслед Фрицем, покинувшим невесту в погоне за «дальним звоном». Звучащий трижды в быстром темпе мотив любви, создающий иллюзию бега, как бы «отвергается» непреклонным звучанием темы призванности¹¹⁸ Фрица (см. нотный пример 23), постепенно все дальше отдаляющимся от нас (постепенная смена динамики от ff до pp). В заключение интерлюдии до нас доносятся свистки и звуки колес удаляющегося железнодорожного состава (на котором уезжает Фриц), символизируя окончательное крушение надежд героини. По словам Зигхарта Дёринга, «шум здесь служит изображением вещественного мира вообще, а с ним - и социальной действительности, перед которой совершается судьба Фрица и Греты - однако, не растворяясь в ней. Свистки локомотива - бездушной машины - образуют фактически противоположный полюс к «дальному звону» таинственно-психического»¹¹⁹.

23. Тема призванности Фрица



Наибольшего внимания в рассматриваемой интерлюдии заслуживает ее начальный раздел, тематически примыкающий к I картине. Безвольное суетливое кружение создает ощущение бесплодности попыток Греты вырваться из «заколдованного круга» трагических событий. В то же время тема этого эпизода оказывается производной от нескольких уже знакомых слушателям мотивов: она связана с темой любви главных героев, темой бедности родителей Греты, а также

¹¹⁸ Название принадлежит Вернеру Ольманну: Oehlmann W. Schreker und seine Oper. // Schreker-Bures H., Stuckenschmidt H.H., Oehlmann W. Franz Schrecker. Wien, 1970.

с мотивом Сводни (см. нотные примеры 24, 25, 27). Она как бы указывает на неизбежность того, что должно свершиться.

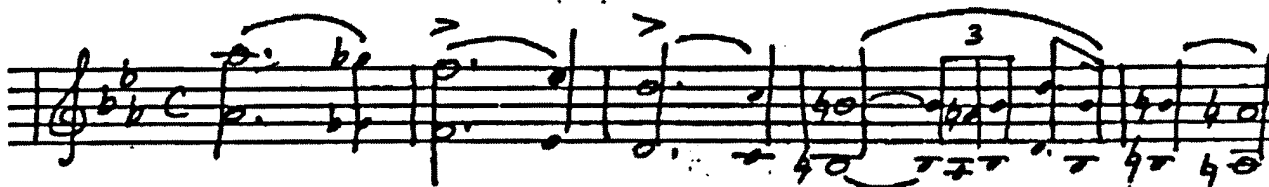
24. Тема любви Фрица и Греты



25. Тема бедности родителей Греты



26. Тема Звона



Отвергнутая любовь - цинизм родителей - образ сводни: комплекс этих трех ассоциаций приводит к пониманию причин внезапного бегства Греты. Кроме того, звучание этой темы как бы перекидывает арку к волшебной сцене в ночном лесу (2 к. I д.), пробуждающей чувственность героини, а затем - к танцевальным темам «веселого дома», куда попадает Грета во II д. (нот. прим. 27). На протяжении данной интерлюдии тема постепенно теряет свои рельефные очертания и превращается в фигурацию фона (типичное для модерна единство фона и рельефа), окрашивая своим звучанием дальнейшее развитие материала. Появление и акцентирование этой темы в интерлюдии очень важно: оно указывает на скрытые, еще не осознаваемые самой героиней перемены в ее душевной жизни, на начавшееся внутреннее перерождение, которое впоследствии приведет ее в «увеселительное заведение». Таким образом, несмотря на преобладание «внешнего» слоя в содержании этой интерлюдии, она отнюдь не является только лишь картиной

¹¹⁹ Döhring S. Der Oprentypus Franz Schrekers // Franz Schreker. Am Beginn der Neuen Musik. Graz, 1978, s.27.

пространственно-временного движения, но оказывается и важным этапом в изображении психических процессов героини.

27. Внутреннее единство всех тем «веселого дома» и темы сводни

The image shows a handwritten musical score on two systems. The top system is titled 'ТЕМЫ «ВЕСЕЛОГО ДОМА»' (Themes of 'The Merry House') and 'ГАРМ. КОМПЛЕКС СВОДНИ' (Harmonic complex of the Matchmaker). It features two staves. The upper staff has three motifs labeled 'мотив А' (motif A), 'мотив В' (motif B), and 'мотив С' (motif C) with arrows indicating their sequence. The lower staff has a 'pp' dynamic marking and a bracketed section. The bottom system is titled 'ТЕМЫ «ВЕСЕЛОГО ДОМА»' and contains six numbered musical examples. Example 1 is labeled '1. мотив С в обращении' (1. motif C in inversion) and 'мотив В' (motif B). Example 2 is labeled '2. ритмический вариант мотива В' (2. rhythmic variant of motif B) and 'мотив С' (motif C). Example 3 is labeled '3. мотив С' (3. motif C) and 'мотив Е' (motif E). Example 4 is labeled '4. А В С' (4. A B C). Example 5 is labeled '5. С в обрам. С в обрам. D' (5. C in frame. C in frame. D). Example 6 is labeled '6. С А А А А В D D D D' (6. C A A A A B D D D D). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример еще более оригинальной трактовки жанра музыкальной картины - грандиозное, полифонически насыщенное вступление к «венецианскому акту» оперы. Композитор переносит нас в «танцевальное заведение» на острове близ Венеции, где ставшая куртизанкой Грета царит как признанная богиня красоты. В музыке вступления особое значение приобретает возникновение все новых и новых самостоятельных пластов фактуры: крики за сценой, пение наверху, звучание цыганских мелодий и венецианской музыки на сцене и т.д. - все это, постепенно

наслаиваясь, создает ощущение объемности и все большей плотности музыкального пространства. Внешне статическая картина на наших глазах разрастается, заполняя все акустические «этажи», благодаря чему выявляется глубинная напряженность происходящего.

Взаимодействие жанров симфонического вступления к акту и музыкальной картины стало в послевагнеровскую эпоху одним из «общих мест» в оперной драматургии. Новаторство Шрекера связано с созданием картины особого, символического характера, где на первый план выходит не «внешняя», а «внутренняя», метафорическая изобразительность. Смысл возникающего перед нами звукового полотна - в вовлечении внешне незначительных штрихов в некий мифологический контекст. (Вспомним музыкальные картины оперы Дебюсси, переосмысленные им на базе символистской эстетики.) «Остров радости» воплощает в данном случае обобщенный образ полноты жизни, неотделимый от Эроса - движущей первоосновы жизни, ее всепроникающей животворящей силы. Ощущение чувственно-радостной активности и наполненности бытия достигается при помощи наслоения все новых и новых звуковых пластов вплоть до полной их неразличимости и слияния с единой звуковой массой (данный эффект специально оговаривается Шрекером в авторской ремарке ко II акту). Одновременно происходит постепенное расширение ладо-гармонического пространства от оголенно звучащей квинты начальных тактов до заполненной диатоническими звуками октавы и далее, захватывая в свою орбиту звукоряды родственных тональностей.¹²⁰

К моменту поднятия занавеса музыка уже заполняет собой все акустическое пространство, превращаясь в нерасчлененный звон, издаваемый Вселенной. Это - тот самый «дальний звон», символизирующий единство искусства и жизни, Звон, который немислим вне Эроса как необходимого источника всех истинно творческих импульсов. Как мы узнаем в дальнейшем, именно следуя на его призыв, на Остров радости попадает Фриц. Кроме того, сам тематизм вступления наталкивает нас на мысль о Звоне, заключенном в этом звучащем первозданностью

¹²⁰ См.: Neuwirth G. Die Harmonik in der Oper «Der ferne Klang» von Franz Schreker. Regensburg, 1972, s.79-82.

хаосе: мелодические обороты темы Звона (Hauptthema, по Г.Нойвирту - нот.прим. 26) вплетаются в мотивы венецианской музыки. Причем при первом появлении видоизмененной темы Звона (3 т. до ц.10) она звучит предельно отчетливо и «оголенно», сопровождаемая паузой во всех остальных голосах! Композитор намеренно дает нам возможность услышать этот оборот и тем самым подталкивает к пониманию вступления в целом как картины звучания божественной гармонии. И хотя с началом сценического действия образ «Острова радости» все более явно приобретает реальные и даже отталкивающие черты, во вступлении мы вместе с Фрицем воспринимаем его как воплощение таинственного и далекого Звона.

Форма вступления определяется действием драматургического приема все более глубокого погружения в изначально заданную звуковую среду. Основные мотивы вступления родственны друг другу: все они имеют танцевальный характер, опираются на мелодические фигуры вращательного типа, имеют диатоническую основу и упругий синкопированный ритмический рисунок (см. нот.прим.27). Все они так или иначе производны от тематизма сводни (некоторые из этих мотивов уже звучали в I д. в момент диалогов сводни и Греты в 1 и 2 к.). Поэтому свободное «нанизывание» и напластование этих тем не меняет ощущения пребывания в единой среде, которая, подобно живому организму, разрастается на глазах. Подобные приемы «погружения» в сферу изначально заданного мы уже отмечали у Дебюсси и Штрауса в эпизодах, представляющих собой выход в некую сверхреальность. В данном случае перед нами также возникает образ сверхреального - правда, особого рода. Отталкиваясь от «реальной» музыкальной картины, Шрекер как бы поднимается на более высокий уровень абстракции и создает на основе ее символическую картину звучащего космоса.

Заметим попутно, что популярность в начале XX в. образа «острова радости» как символа упоительного чувственного наслаждения обусловлена прежде всего атмосферой модерна: внимание к эротической тематике и интерес к мотиву острова - изолированного, далекого и влекущего - слились в этом образе воедино. Среди наиболее популярных примеров - «Остров радости» Дебюсси (многим обязанный также импрессионизму) или «Остров химер» Густава Моро,

«остров фантастических сновидений», который, по словам художника, «содержит в себе все формы страстей, фантазий, причуд женщины, ... формы извращенного и дьявольского соблазна».¹²¹ В творчестве Шрекера этот образ возникает дважды: во 2 д. «Дальнего звона» и в 3 д. «Отмеченных». В обоих случаях он приобретает абстрактное, символически-приподнятое значение и воплощает в себе не столько Эрос, сколько некий абсолют, включающий эротическое как один из компонентов. Подобная трактовка вызывает в памяти приводимые выше слова В.Кандинского о звучащем космосе как «духовно воздействующей сущности» и сближает Шрекера с искусством зарождающегося экспрессионизма.

Сходный пример переосмысления жанра музыкальной картины под знаком воплощения образов бессознательного - оркестровая картина волшебного превращения ночного леса во 2 к. I д. Уйдя из дома вслед за Фрицем и не сумев вернуть его, Грета оказывается в лесу, где от отчаяния и безысходности хочет броситься в озеро. И вдруг действие словно приостанавливается, а музыка погружает нас в состояние медитативного созерцания: вышедшая из-за туч луна удивительным образом преображает ночной лес, вызывая в сознании Греты чувство неопределенно-манящего ожидания. Смерть больше не кажется ей желанной, и, глубоко вздохнув, девушка засыпает, чтобы, пробудившись ото сна, ощутить проснувшуюся в ее душе чувственность. Таким образом, таинственное превращение ночного леса вызывает переворот в душе героини. В этот момент Грета как бы слышит волшебный Звон, издаваемый природой, и этот Звон вызывает в ней *внутреннее преображение*, на котором акцентирует наше внимание автор.

Не останавливаясь на этом примере подробно, заметим, что ощущение остановившегося времени достигается при помощи рассмотренного выше приема «погружения». Форма вырастает из бесконечно повторяемого начального зерна - оно родственно теме начавшегося внутреннего перерождения Греты из интерлюдии между 1 и 2 к. I д., и связано, таким образом, не столько с реальной картиной леса, сколько с картиной душевной жизни героини. Тема превращения и вырастающие

¹²¹ Цит. по: Neuwirth G. Die Harmonik..., s.213.

из нее аккорды мотива сна, а также сама тональность начала фрагмента *Cis-dur* играют в опере в дальнейшем роль музыкальных символов сферы иллюзий, сновидений, мистических звучаний.

Отметим еще одну важную особенность этого оркестрового эпизода: он включает в себя в качестве составной части вокальный компонент, подобно тому, как это было в финале «Электры» Штрауса. Собственно оркестровое звучание поначалу весьма непродолжительно - всего 16 тактов. Дальнейший рост и разрастание темы превращения сопровождается краткими вокальными репликами Греты, поясняющими нам смысл происходящего в ее душе («Я больше не хочу умирать», «Здесь мне открылись прекрасные, счастливые грезы, загадочное томление!»). Затем Грета засыпает, а в оркестре еще более пышно «расцветает» в импрессионистских созвучиях все та же тема, которая постепенно истаивает, превращаясь в тихий баюкающий напев (авторская ремарка: «Лес поет колыбельную»). Важнейшие музыкальные события совершаются в партии оркестра, которая несет основную смысловую и тематическую нагрузку. Ресурсы вокальной партии, связанной со словом, используются лишь в качестве дополнительного средства. В результате границы оркестрового эпизода как бы размываются, как и в финале «Электры» Штрауса.

Рассмотрим, наконец, наиболее масштабный и значительный в драматургическом отношении, а также и наиболее новаторский оркестровый эпизод «Дальнего звона» - знаменитую интерлюдия между 1 и 2 к. III д., получившую при ее первом, концертном исполнении в ноябре 1909 г. название «Ноктюрн». Исключительно уже само драматургическое положение этой интерлюдии: она связывает между собой две сцены бессознательного состояния, в которое впадают главные герои: в 1 к. III д. Грета, узнав о болезни и скорой смерти Фрица, лишается чувств и шепчет в забытьи о когда-то слышанном ею в ночном лесу волшебном Звоне; в начале 2 к. III д. Фриц, погрузившись бессонной ночью в воспоминания, вдруг впервые отчетливо слышит таинственное звучание просыпающейся предрассветной природы - тот самый Звон, к которому он стремился! Интерлюдия между этими сценами только на первый взгляд призвана

заполнить собой временной разрыв между вечером и ранним утром следующего дня и перенести нас из уличного кафе в рабочую комнату Фрица. По сути она лишь формально играет роль связки. Окружающие ее сцены обнаруживают удивительное сходство: обе они воплощают состояние погружения в забытие с доносящимися как бы из сверхреальности звуками таинственного Звона. И соединяющий их «Ноктюрн» уже своим местоположением оказывается вынесен за пределы объективной реальности и является как бы *воплощением иррационального*. Возникающие перед нами образы сновидения или воспоминания в равной степени могут принадлежать как Фрицу, так и Грете, и композитор, по всей видимости, намеренно не конкретизирует их принадлежность определенному герою. (Интересно, что к сходному приему несколькими годами позже прибегает и В.Вулф. Ее роман «Миссис Деллоуэй» представляет собой поток сознания двух героев: самой миссис Деллоуэй и клерка Септимуса Смита. Четкие границы между этими фрагментами определить довольно сложно, а порой вообще невозможно, поскольку сбивчивые мысли и воспоминания перетекают из одного в другое.)

Музыкальное развитие «Ноктюрна» совершается по законам интуитивно нащупываемой логики подсознания: логики воспоминаний, грез, сновидений. Течение времени в этой интерлюдии как бы нарушается, в «объективном», сценическом времени образуется разрыв, сквозь который слушатель попадает в область субъективного переживания длящегося мгновения, в царство бергсоновской «длительности», где не существует «до» и «после», а только - «теперь».

Шрекер использует здесь особые приемы «замыкания», «свертывания» времени. Некоторые из них отмечает Гёста Нойвирт в упоминавшейся выше фундаментальной работе «Гармония в опере Ф.Шрекера «Дальний звон».

Одним из основных приемов, используемых композитором для создания ощущения остановившегося времени, является прием обращения и зеркального отражения различных граней композиции. Назовем здесь лишь два, наиболее ярких и заметных на слух уровня соответствий: это, во-первых, проведение в «крайних точках» формы (вступлении и коде) темы обреченности Фрица и продолжающей ее

видоизмененной темы Звона (Langsam, 1 т. после ц.31 - ц.32 и Schwer, 5 т. после ц.46 - ц.47); во-вторых, - кульминационное звучание на гребне каждого из двух «экспозиционных» (по Шрекеру) разделов маршеобразной темы, родственной темам Звона и призванности (ц.36 и ц.42). (См. приложение III, где «Ноктюрн» приводится целиком). Кроме того, Г.Нойвирт выделяет еще 4 уровня тематических и 4 уровня чисто гармонических соответствий¹²², прочно скрепляющих форму на основе арочных переключек. Они создают у слушателя ощущение постоянной обращенности в прошлое. Как писал Т.Адорно о Малере, «кругообразные структуры формы - это взгляд назад, переход музыкального настоящего в воспоминание»¹²³.

Созданию образа воспоминания в «Ноктюрне» способствуют и многочисленные переключки музыкального материала с тематизмом и образами предыдущих сцен оперы: рассказом Фрица о «дальнем звоне» (1 к. I д.), сценой сватовства (1 к. I д.), сценой сна Греты в лесу (2 к. I д.), темой смерти (2 к. I д.), «Балладой о пылающей короне» (II д.), сценой появления Фрица на острове близ Венеции (II д.), словами прощания Греты с Фрицем (II д.) и т.д.¹²⁴ Впадая в бессознательное состояние, герои возвращаются к своему прошлому: как перед глазами Фрица бессонной ночью проходит вся его жизнь, так и Грета в образах сна возвращает все, что она пережила с тех пор, как покинула дом.

Интересно, что Шрекер создает музыкальную модель сновидения, подчиняясь действительным законам «царства бессознательного» - тем самым, которые описывает в своих работах Фрейд. Заимствуя пример у Г.Нойвирта, рассмотрим начало 2-го раздела «Ноктюрна» (нотный пример 28). Верхний мелодический голос (восходящее секвенционное движение) оказывается производным от темы циничной песни сватовства из 1 к. I д., которая звучит издевкой в устах опустившегося актера. Одновременно с этим в средних пластах фактуры мы слышим «покачивающийся» мотив, который ассоциируется прежде всего с аккордами сна. Но при внимательном вслушивании выясняется, что перед

¹²² См. схему: Neuwirth G. Die Harmonik..., с.158.

¹²³ Там же, с.168.

нами - минорный вариант мотива сна, который составляет фактурно-гармоническую основу темы сводни (см. нотный пример 27). Как видно из примера, сновидение соединяет в обобщенном образе актера из грубой сцены сватовства и сводню, привезшую Грету в «увеселительное заведение». Перед нами - типичный пример описанного Фрейдом *сгущения*, при котором «сновидение как бы накладывает друг на друга различные составные части; поэтому в общей картине на первый план отчетливо выступают общие элементы, а контрастирующие детали взаимно уничтожаются»¹²⁵. Процесс «образования составных и смешанных лиц» является «одним из важнейших средств сгущения в сновидении»¹²⁶.

Вместе с тем, звучание данного фрагмента отнюдь не связано с образами оскорбления, соблазна или издевки (воплощением которых являются актер и сводня). Напротив, звучание данных тем приобретает характер светлого возвышенного стремления (нежное трепетание мерцающих созвучий, упоительная кантилена верхнего голоса, звучность *pp* и *legato* скрипок создают именно такой образ). Происходит типичное для сновидения *искажение* образов, которое осуществляет «замаскированное исполнение вытесненных желаний»¹²⁷.

Рассмотренного примера достаточно, чтобы понять, насколько точно, в истинно фрейдовском духе моделирует Шрекер скрытые, подсознательные процессы психики.

Состояние «выпадения» из реального времени, ощущение «остановившегося мгновения» связано также с постоянным пребыванием в сфере изначально данного, с круговращением гармонии и тематизма. Так, аккорды мотива сна и связанный с ними фригийский лад постоянно присутствуют в музыкальной ткани «Ноктюрна», сближая между собой контрастные на первый взгляд темообразования. При вслушивании в партитуру выясняется, что новизна тематизма 2 раздела - от ц.38 (противостоящего своей лирической открытостью маршеобразно-гимническому 1 разделу) - состоит лишь в «выведении аккордов мотива сна с уровня чисто

¹²⁴ Отсылаем читателя к работе Г.Нойвирта, где подробно рассматриваются данные тематические соответствия - см. с.104 указ.изд.

¹²⁵ Фрейд З. О сновидении. // Фрейд З. Психология бессознательного. М., 1990, с.312.

¹²⁶ Фрейд З. Толкование сновидений. Киев, 1991, с.277.

¹²⁷ Фрейд З. Там же, с.366.

структурного (подчиненного) значения на уровень мотивно-тематической четкости»¹²⁸. Как убедительно демонстрирует Г.Нойвирт, весь материал «Ноктюрна» находится между собой в глобальной взаимосвязи.

Особую роль среди приемов музыкального «торможения» играют выделяемые исследователем «статические звуковые поля» (statische Klangfelder), которые возникают от дления неменяющихся разложенных гармоний (арпеджио арфы - 2 т. до ц.38 и 2 т. до ц.42, а также нерасчлененный гул голосов природы в начале 2 к.). По словам Д.Лигети, исторический смысл подобных моментов - «повторяемое утверждение тоники, аккомпанируемая фермата, которую можно вечно длить». У Шрекера их таинственное, мерцающее звучание на ppp имеет особое значение: это «поля, где звуковой материал под воздействием внешнего сжатия изменяет свое агрегатное состояние и становится аморфным, теряя в то же время свою временную направленность»¹²⁹. В эти моменты мы как бы приобщаемся к вечности и слышим божественный Звон - музыку звучащих сфер. Возникая несколько раз на протяжении всей формы (3 раза в оперной версии «Ноктюрна» и 4 - в концертной), «звуковые поля» создают еще один уровень арочных соответствий и служат тем самым «сворачиванию» времени.

Выделим помимо упомянутых Г.Нойвиртом приемов еще один, также служащий «приостанавливанию» музыкального времени. Он связан с особым подчеркиванием моментов «парения», бесконечного секвенционного блуждания в сфере томительно-прекрасных импрессионистских созвучий. Характерный пример - длительный спад после кульминации - ц.44-46 - на выдерживаемой на протяжении 19 (!) тактов гармонии До-диез-мажорного трезвучия (по свидетельству М.Бжоски, тон cis в ранних операх Шрекера обладает особой семантикой: он «выполняет функцию шифра для кодирования тем искусства, иллюзий, сновидения»¹³⁰). В отличие от «звуковых полей», подобные разделы по своей природе не являются «атематическими». В рассматриваемом примере фактура оформлена в виде

¹²⁸ Neuwirth G. Die Harmonik..., s.132.

¹²⁹ Там же, с.152.

¹³⁰ Бжоска М. Кризис модерна: Франц Шрекер и музыкальный театр 20-х годов. \\\ Искусство XX в.: уходящая эпоха? Т.1, Н.Н., 1997, с.120.

нескольких пластов, имеющих собственную тематическую значимость, в верхних ее пластах выделяются линии нисходящих секвенций, гармонизованные красочно сменяющимися созвучиями. Но бесконечное повторение секвенций на фоне выдержанной в басу педали способствует возникновению ощущения «остановившегося мгновения», упоминавшегося нами в связи со «звуковыми полями».

В то же время форма «Ноктюрна» не является абсолютно статической. *Время течет здесь особым образом*: будучи в целом «замедленным», оно имеет фазы ускорения и торможения, и лишь иногда останавливается вовсе. Но даже в моменты его относительно направленного течения оно не подчиняется законам традиционной процессуальности, когда каждый этап развития логически следует за другим. Форма строится по законам сновидения, развиваясь как «прогрессирующий ряд метаморфоз,... безо всякого функционального подчинения целому; ее принцип - открытость и прогрессирующие изменения»¹³¹, которые естественным образом включают в себя и моменты статики. Несмотря на наличие круговых структур, форма «Ноктюрна» не имеет ясно очерченного центра или ядра, и зеркально-круговое движение может включать в себя сколь угодно много «витков». Форма свободна от каких бы то ни было рамок и схем и разрастается подобно живому организму. (Напомним, что подобные принципы формообразования уже отмечались нами во вступлении к II д. «Дальнего звона» и в картине чудесного превращения из I д.).

«Ноктюрн» играет в опере Шрекера особую драматургическую роль. Именно в нем впервые столь отчетливо формулируется основная идея «Дальнего звона» (нигде на протяжении оперы ясно не высказываемая словесно!): неразрывность идеи Звона и любви, невозможность возникновения настоящей музыки вне Эроса, вне контакта искусства и жизни. Не случайно основной тематический материал данного эпизода составляют синтезирующиеся в единое целое темы любви и Звона, окрашенные мистическим «трепетанием» аккордов темы сна. Идея тождественности искусства и любви, искусства и жизни впервые излагается столь

¹³¹ Neuwirth G. Die Harmonik..., s.60.

развернуто, красочно и масштабно - и притом симфоническими средствами. И содержание «Ноктюрна», несомненно, ярче и значительнее, чем несколько схематичное изложение основных тем и образов во вступлении, открывающем I акт оперы.

Вступление к I акту стоит как бы особняком в системе оркестровых жанров «Дальнего звона»: в отличие от всех остальных оркестровых фрагментов оперы, оно не содержит ни моментов «внешней» изобразительности, ни отражения скрытых психических процессов. По-видимому, это наиболее традиционный из оркестровых эпизодов оперы: перед нами типичный, хотя и убедительно выполненный обзор основных музыкальных идей, напоминающий по своей структуре множество подобных форшпилей к музыкальным драмам. Напротив, интерлюдия-ноктюрн относится к числу наиболее новаторских страниц шрекеровского творчества и по своей смысловой значимости и чисто музыкальным достоинствам намного превосходит вступление к опере. Перед нами - еще одно свидетельство явного переноса акцентов в системе оркестровых жанров (что уже отмечалось нами в связи с операми Дебюсси и Штрауса): интерлюдия приобретает очевидно большую весомость, чем вступление.

Выделение антракта перед последней сценой оперы как одного из наиболее значительных оркестровых фрагментов становится испытанным средством в веристских операх. (Среди примеров - «Баттерфлай» и «Тоска» Пуччини.) Назначение подобных антрактов - дать передышку перед динамичной развязкой. В некоторой степени эти эпизоды могли служить истоками для шрекеровского «Ноктюрна», тем более, что это - не единственное свидетельство связи композитора с оперным веризмом. Но, в отличие от названных антрактов, «Ноктюрн» имеет отнюдь не местное значение. Напротив, он обобщает все происшедшее и, как уже говорилось, стягивает к себе нити, идущие от важнейших сцен оперы. Более того, к этому моменту все основные события уже позади, развязка predetermined (на это явно указывают реплики Греты в заключении 1 к. III д.: «Он болен тяжело? И умрет?... Я должна идти к нему, сейчас! Поцеловать его еще раз и умереть! И тогда, наконец, - покой!»). Таким образом, рассматриваемый оркестровый эпизод - это

взгляд назад, на уже свершившиеся события, подобный последнему видению умирающего, когда перед его глазами проносится вся прожитая жизнь. «Ноктюрн», пусть с некоторой долей условности, может быть воспринят как своеобразная постлюдия, поскольку он выполняет функцию собственно музыкального резюмирования по отношению ко всему происшедшему. (Сходный пример - интерлюдия-реквием перед заключительной картиной «Воццека» Берга.)

Авторское обозначение данного эпизода Шрекера (хотя и не фигурирующее в нотном тексте оперы) - «Ноктюрн». Оно подчеркивает особую роль кантиленного начала и сосредоточенность на возвышенно-прекрасном мире поэтических грез. Однако это название ничего не говорит нам о драматургической функции данного эпизода. Наряду с указанным оттенком постлюдийности, этот фрагмент оперы явно имеет черты кульминации предшествующего развития и в этом смысле уподобляется оперным финалам.

Жанровый профиль «Ноктюрна» вызывает ассоциации с заключительной сценой «Электры» Штрауса, также имеющей черты финала и постлюдии и совершающей «выход в иное измерение» по отношению к действенному слою оперы. Несмотря на то, что исходные, базовые жанры в данных примерах различны (танец в «Электре» и интерлюдия-ноктюрн в «Дальнем звоне»), налицо несомненное сходство их жанровой природы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как мы видели, оркестровые жанры приобретают в опере начала XX в. исключительное значение. Нередко они служат воплощению важнейшего в драматургии слоя, связанного с глубинным, бессознательным, словесно не формулируемым. В творчестве крупнейших западноевропейских оперных композиторов этого времени трактовка оркестровых жанров оказывается во многом сходной. Один из общих подходов связан с воплощением стихии иррационального и выходом в иное пространственно-временное измерение. Музыкальная форма в этом случае приобретает «органический», «вегетативный» характер и разрастается подобно живому организму. Второй подход состоит в отражении внешнего, видимого. Зачастую оно насыщается сверхсмыслом: картинность приобретает символический характер, иллюстративные штрихи напоминают арабеску, а изображение физических импульсов героев позволяет высветить работу подсознания. В обоих случаях оркестровые жанры стремятся к предельно точной фиксации происходящего: процессы сознания документально воссоздаются в технике «потока», а картины внешнего мира могут включать в себя натуралистические детали. Различные по своей природе инструментальные жанры функционально и структурно сближаются между собой. Их однозначная жанровая определенность теряется, нередко под вопросом оказывается и оркестровая «чистота»: инструментальный эпизод в себя вокальную партию или сопровождается сценическим движением. Стремление к сближению музыки и действия в опере 1900-1910-х годов достигает своего апогея; ресурсы музыкальной драмы на данном этапе оказываются исчерпанными.

Новый век в искусстве, в том числе и в музыкальном, наступил не по календарю: лишь к концу 10-х – началу 20-х годов «романтический панцирь» был сброшен. На пепелищах, оставленных первой мировой войной, возникло искусство XX в. Началась новая, чрезвычайно напряженная и сложная фаза развития

культуры. Музыкальный театр становится ареной интенсивных поисков. Поиски эти ярко обнаруживают себя и в сфере инструментальных жанров.

Не претендуя на цельность и полноту картины, попытаемся очертить дальнейшее направление эволюции оркестровых жанров в отечественной и зарубежной опере XX столетия и оценить перспективность находок начала XX в.

По мнению многих авторитетных исследователей, оперный жанр входит в это время в полосу глубокого кризиса. Во всяком случае, кризис его наиболее влиятельной на рубеже XIX-XX вв. разновидности – музыкальной драмы – не вызывает никаких сомнений. Явившись порождением романтической эпохи, музыкальная драма вагнеровского типа не соответствует больше художественным установкам нового времени. Романтическому Gesamtkunstwerk, стремящемуся к сближению и взаимоуподоблению искусств для достижения иллюзии «условной реальности», музыкально-театральное творчество 20-30-х годов противопоставляет иную форму синтеза, основанную на «разъединении» искусств и акцентировании имманентных свойств каждого из них для максимального выявления условности музыкально-театрального целого. В числе наиболее влиятельных критиков романтического синтеза – П.Клодель, П.Валери, Б.Брехт, Ф.Бузони. Каждый из них высказывает сходные идеи о необходимости синтеза нового типа:

Отделяйте песни от остального!

Пусть эмблема музыки, пусть изменение света,

Пусть проекции надписей или картин возвещают,

Что другое искусство выходит на сцену, –

так формулирует принцип «разграничения элементов» Брехт.¹³² Музыка, слово и действие «освобождаются» от взаимного диктата, театр возвращается к принципам дискретного, а не непрерывного действия. Во многих случаях «центробежные силы» оказываются настолько сильными, что под вопросом оказывается сама жанровая природа оперы (в частности, в музыкально-театральных сочинениях Стравинского, Онеггера, Мийо, Малипьеро, Казеллы, Орфа). Произведения, сохранившие связь с оперным жанром, коренным образом отходят от вагнеровской

традиции. Опера не только «вспоминает» о номерной структуре, но и испытывает воздействие драматического спектакля, оратории, мистерии, а также «неканонических» видов театрально-зрелищного искусства – оперетты, кабаре, мюзик-холла, цирковых представлений и т.д.

Меняется и роль оркестрового начала в музыкальном театре. Если поствагнеровская опера, по ироническому замечанию Шенберга, была «симфонией для большого оркестра с аккомпанементом голоса», то теперь композиторы высказывают желание «делать музыку такую хорошую, чтобы получался хороший театр» (Берг).¹³² Грандиозный «поток симфонизма», захлестнувший оперу в начале XX в., меняет свое русло. Инструментальное мышление нередко определяет собой структуру оперы в целом (так, каждый из трех актов «Вощека» Берга определяется автором соответственно как «5 характерных пьес», «симфония в 5 частях», «6 инвенций»). В то же время количество симфонических фрагментов в операх неуклонно снижается; все большую роль приобретают слово и сценическое движение. Подчас композиторы вообще отказываются от оркестровых эпизодов. (Данная тенденция особенно характерна для французского музыкального театра и проявилась, в частности, в творчестве Мийо, Ибера, Онеггера. Существенное снижение роли симфонических фрагментов или полный отказ от них, по-видимому, объясняется в данном случае не только веяниями времени, но и свойственным французской культуре повышенным интересом к театру как к представлению.) Композиторы активно ищут новые ресурсы воздействия на зрителя. Инструментальные эпизоды нередко сопровождаются пантомимой («Нос» Шостаковича, «Кардилья» Хиндемита), кино («Лулу» Берга) или хоровыми репликами («Игрок» Прокофьева).

Как пишет Х.Ортега-и-Гассет, основополагающей тенденцией в искусстве XX в. становится «дегуманизация». Она несет с собой отказ от многих принципов искусства ушедшего времени, прежде всего, от уподобления реальности. «Новое

¹³² Цит. по: Шах-Азизова Т. Синтетизм драматического театра // Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978, с.60.

¹³³ Цит. по: Егорова Б. Французская опера в контексте музыкально-театрального движения рубежа 10-20-х гг. XX в. (к проблеме жанра) // Западное искусство. XX век. М., 1991, с.211.

искусство – пишет Х.Ортега-и-Гассет - чисто художественное искусство». Оно должно всеми путями «избегать живых форм, избегать изображения человеческого бытия».¹³⁴ Одним из первых эстетические положения нового искусства выдвинул Вильгельм Воррингер в книге «Абстракция и вчувствование», вышедшей в 1908 г. в Мюнхене. Классическому европейскому искусству нового времени, основанному на «вчувствовании» и отражении случайной конкретности жизни, он противопоставил искусство абстракции, постигающее самую суть явлений. По мысли Воррингера, «новое искусство не должно воспроизводить фасад реальности, но выражать ее смысл»¹³⁵. В переходные исторические эпохи, писал автор, неизбежно возникает настороженно-недоверчивое отношение человека к миру. В результате искусство все больше избегает прямых жизненных соответствий, оно стремится «отделить предмет от внешнего мира, от его кажущейся произвольности и случайности, увековечить его приближением к абстрактной форме и таким образом обрести устойчивость среди мельтешенья явлений»¹³⁶.

Выдвинутый теоретиками искусства тезис «от уподобления – к абстракции» имеет прямое отношение к оркестровым жанрам оперы XX в. Новое время решительно отказывается от различного рода синтетических жанров и форм, где музыка как бы «берет напрокат» средства выражения у живописи, слова и т.д. В связи с этим теряет актуальность одна из «базовых» для инструментальных эпизодов оперы функций – функция музыкального иллюстрирования. *Музыкальные картины и иллюстрации* к началу 20-х годов почти полностью исчезают из арсенала оркестровых жанров оперы. Даже в тех случаях, когда импульсом к созданию инструментального фрагмента послужило конкретное живописное произведение, музыкальный отклик на него оказывается весьма далеким от романтического жанра музыкальной картины. Так, оркестровое вступление к опере Хиндемита «Художник Матис», навеянное образами созданных Маттиасом Грюневальдом знаменитых росписей Изенгеймского алтаря, лишь передает общее

¹³⁴ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Эстетика. Философия культуры. М., 1991, с.225, 227.

¹³⁵ Цит.по: Expressionismus: Literatur und Kunst. Moskau, 1986, s.400.

¹³⁶ Там же, с.5.

светло-возвышенное настроение, но вовсе не содержит характерных для музыкальной картины конкретно-пластических знаков. Музыкальный материал вступления (оно имеет заглавие «Концерт ангелов»), по-хиндемитовски абстрактный; тон задает вступительная линейно-архаическая тема XVI в. «*Es sungen drei Engel*», гармонизованная «пустыми» квинтовыми и квартовыми созвучиями. В развитии материала отсутствует созерцательная статика, напротив, оно весьма активно и насыщено процессуальностью (в его основе – свободно трактованная сонатная форма с масштабной разработкой и сжатой репризой).

Сходный пример дает нам и интерлюдия между 1 и 2 к. II акта «Лулу» Берга. Она сопровождает своим звучанием немой фильм о событиях жизни героини, происшедших между 1 и 2 актами (арест, судебный процесс над Лулу, жизнь в тюрьме, пребывание в холерном бараке и освобождение). На первый взгляд, эта интерлюдия заполняет пространственно-временной разрыв между соседствующими с ней эпизодами и, согласно традиции, призвана изобразить звуками то, что не показывается на сцене. Однако воплощение происшедшего оказывается намеренно условным. Не случайно автор избегает здесь «материального» присутствия актеров и прибегает к средствам кино. В звуковом же материале *Filmmusik* вовсе отсутствуют какие бы то ни было приметы конкретизации происходящего. Смысл этого эпизода далек от изобразительности. Он абстрактен и дает возможность как бы возвыситься над событийностью, увидеть за ней скрытый смысл: происходящее с героиней – бессмысленно и безысходно. События в тюрьме – поворотный пункт в судьбе Лулу, которая начинает свое возвращение «на круги своя», от подъема и возвышения – к падению и гибели. Показываемые в фильме факты из жизни главной героини выстраиваются в зеркально-обратимый ряд, где арест соответствует освобождению, судебный процесс – врачебному консилиуму, нахождение под следствием – пребыванию в изоляционном бараке, а тень Лулу на стене – ее отражению в совке из-под мусора (см. приводимую Ю.Векслер схему сценария *Filmmusik*¹³⁷). Музыкальная форма интерлюдии подчинена принципам строжайшей внутренней организации и закована в жесткие рамки зеркально-

¹³⁷ Векслер Ю. Символика в музыке А.Берга. Дисс.канд.искусствов. Н.Н., 1998.

симметричной структуры. Ее конструктивным центром является фермата, с обеих сторон обрамленная «всплесками» арфы. Материал следующего за ферматой раздела оказывается ракоходным проведением музыки всей уже прозвучавшей части интерлюдии. Приводимый в диссертации Ю.Векслер анализ вариантов авторских эскизов *Filmmusik* показывает, что данная структура центральной интерлюдии была исключительно принципиальным моментом в замысле Берга (более того, как пишет автор в одном из вариантов замысла «интерлюдия до середины, затем ракоход, отсюда *вся опера идет в обратном направлении*»¹³⁸). *Filmmusik*, таким образом, оказывается конструктивным и смысловым центром всего берговского сочинения.

Отказ от принципа «уподобления» сделал невозможным и свойственное опере начала века музыкальное моделирование *жизни сознания* в технике, присущей самому сознанию, - *технике «потока»*. Непосредственное отражение внутренних, скрытых от глаз процессов душевной жизни (воспоминаний, снов, видений, трансов) не вполне согласуется с эстетикой «театра представления». Оно получает право на жизнь в тех случаях, когда образы, созданные сознанием, предстают перед нами как бы в «снятом», условном виде. Один из вариантов - «материализация» их на сцене в качестве аллегорических персонажей. (Например, в картинах видений Матиса в Оденвальде в 6 к. оперы Хиндемита обретают плоть и кровь Богатство, Социальная борьба, Военная карьера, Наука и т.д. Все они действуют на сцене и получают собственные вокальные реплики наряду с «реальными» персонажами оперы.) В тех же случаях когда композитор для воплощения созданных его сознанием непредметных идей и образов обращается к оркестровым средствам (вспомним пассакалию перед 5 к. «Катерины Измайловой» Шостаковича), перед нами – экстракты, «рафинированные сгустки» мыслей и чувств, отчеканенные в рамки строжайше организованных форм «чистой» музыки. Музыка стремится здесь говорить только своим собственным языком, опираясь на присущие ей самой законы логики, формы и средства выражения.

¹³⁸ Цит. по: Векслер Ю. Указ. ист. С.174.

То же самое относится и к другим составляющим музыкально-театрального целого, в том числе и к танцевальным эпизодам. Хореографический элемент становится едва ли не неотъемлемой частью музыкального театра XX в., проникая не только в оперу, но и в кантатно-ораториальные жанры (*Carmina burana* Орфа, «Жанна д'Арк на костре Онеггера), а также активно включаясь в новые жанровые «миксты» («История солдата», «Байка», «Свадебка» Стравинского). Однако танец не стремится теперь взять на себя больше, чем ему свойственно. Не претендуя на философские обобщения, он нередко имеет намеренно «облегченный» характер и служит воплощением стихии комического (танцевальная сюита с пением обезьян из 2 к. «Нуш-Нуши» Хиндемита, танцы и музицирование эльфов, сопровождаемое звучанием палочек и дудочек детского оркестра из «Сна в летнюю ночь» Бриттена и т.д.). Часто акцентируется двигательное, моторное начало. Особое значение приобретают жанры, непосредственно воплощающие дух наступательной энергии: галоп или выполняющий сходную функцию марш (вспомним знаменитый марш из «Любви к трем апельсинам» Прокофьева или галоп из 3 к. «Носа» Шостаковича). В «Арлекине» Бузони *все* оркестровые эпизоды так или иначе воплощают образы энергичной наступательности. Об этом свидетельствуют и данные композитором жанровые обозначения: марш, полонез, шествие.

В опере 20-30-х годов драматургическая функция танцев зачастую связана с воплощением разгула стихии животного, физиологического. В этом смысле композиторы следуют по пути, проложенному штраусовским «Танцем семи покрывал», оставляя далеко позади своего предшественника. Так, танцевальная сюита в «Нуш-Нуши» сопровождает не показываемое на сцене, но вполне очевидное для зрителей соблазнение господином Цатваем поочередно всех четырех императорских жен. Пляски и кровавые коллективные оргии возле Золотого тельца в «Моисее и Аароне» Шенберга призваны противопоставить возвышенности и целомудрию истинной веры бездушную «материальность» архаического идолопоклонства. В отношении самой музыки очевидно полное переосмысление традиций «Саломеи» и «Электры». В упомянутых танцах авторы вовсе не стремятся к психологической тонкости и следованию за нюансами мыслей и ощущений

героев; на первый план выходят оголенная четкость ритмических фигур и подчеркнутая брутальность звучаний. Так, музыкальный материал танцев в «Моисее и Аароне» – намеренно тяжеловесный, угловатый, не лишенный некоторой отталкивающей нарочитости интонирования («каркающие» диссонирующие аккорды у медных духовых, глиссандо тромбонов, резкие «шлепки» ударных и т.д.); он ярко контрастирует абстрактному симфонизму «Музыки Духа», составляющей основу оперы.

Теряет актуальность в опере и еще одно свойство, присущее оркестрово-хореографическим фантазиям начала XX в. – монологичность. Если штраусовские танцы Саломеи и Электры всецело были посвящены многогранной характеристике главных героинь опер, то в операх более позднего времени танцы связаны с коллективными образами оперного «фона». На первый взгляд, это возвращает нас к традиционному пониманию хореографического компонента в опере. Однако в искусстве XX в. стихия массового, символом которого становятся танцы, приобретает особую роль: толпа или масса оказывается одним из центральных персонажей оперы. Нередко танцы объединяются в сюиты и акцентируют тем самым в рамках единой коллективной характеристики многообразие и разноликость всеобщего (например, в «Моисее и Аароне» Шенберга).

Таким образом, характерный для начала века синтетический жанр *оркестрово-хореографической фантазии* теряет свою актуальность в опере. В то же время говорить о скоропостижной кончине этого жанра представляется преждевременным. Действительно, опера XX века, по-видимому, не продолжила в данном отношении штраусовскую традицию. Однако находки начала века оказались позднее востребованными в других жанрах. Насыщение танца «сверхсмыслом», усложнение и психологизация его содержания проявились, в частности, в оркестровых пьесах Равеля («Болеро», «Вальс»). В области театрального искусства оперную эстафету подхватывает балет. Быть может, во многом благодаря оперному танцу начала XX в. в балет проникает концепционность и психологическая точность музыкальных характеристик. Начинается и трансформация жанров и форм балетной музыки. Как пишет

исследователь отечественного балета, в 20-40-е годы традиционные вариации-монологи, входившие вместе с предшествовавшим им *Adagio* и кодой в состав классического *Pas de deux*, «отпочковались от его циклической формы... и приобрели право на жизнь как монолог героя или героини. Именно *монолог утвердился в музыке балета в качестве самостоятельного сольного танца-характеристики*» (курсив мой – Ю.М.)¹³⁹. Можно утверждать, что важнейшим прообразом балетных монологов явилась возникшая в недрах оперного жанра оркестрово-хореографическая фантазия. Зародившийся в опере жанр, в силу своей танцевальной природы, впоследствии легко «прививается» на территории балета и получает там надежное и долговременное пристанище.

Коренные сдвиги в сфере музыкального театра, как ясно из вышесказанного, привели к очередному пересмотру функциональной роли оркестровых эпизодов. В условиях «дискретного действия» вновь активно возрождается функция **создания общего музыкального тонуca**, инструментальные фрагменты становятся воплощением «музыки как таковой». Не случайно вновь возрождаются вступительные фанфарные звучания, открывающие собой музыкально-театральное представление («Любовь к трем апельсинам» Прокофьева, «Похождения повесы» Стравинского). Отказавшись от утративших актуальность старых синтетических жанров (жанров взаимодействующей музыки, по О.Соколову), опера XX в. обращается к жанрам и формам, предрасположенным к **концентрированному выражению потенций самой музыки**. Такие жанры издавна существовали в опере, но одни из них были отброшены романтической волной на периферию композиторских поисков, другие отвергнуты вовсе. В жанровой системе оперы XX, на волне необарочных и неоклассицистских веяний, они возрождаются вновь.

Новую жизнь обретает старинная *досонатная увертюра*. Интересным примером является увертюра к опере Штрауса «Ариадна на Наксосе» (речь идет об увертюре к собственно опере; кроме нее, спектакль имеет форшпиль, который звучит перед прологом). Она написана в традициях барочной французской

¹³⁹ Катанова С. Музыка советского балета. Очерки истории и теории. Л., 1990, с.56.

увертюры и имеет многие характерные для нее признаки¹⁴⁰. Увертюра имеет двухчастную структуру с темповым соотношением частей медленно-быстро, вторая часть снабжена краткой структурно несамостоятельной кодой, перекликающейся с началом первого раздела (как это было у основоположника жанра - Люлли). Основные образы (скорбно-торжественный и напряженно-взволнованный) контрастны друг другу. Первый раздел традиционно торжественного характера основан на типичном пунктированном ритмическом движении и заканчивается на доминанте, второй же в целом более подвижен, как это и свойственно французской увертюре. В то же время перед нами очевидная стилизация. Штраус активно использует здесь завоевания XIX в.: цитирование тем и даже целых фрагментов будущей оперы, лейтмотивные мозаики, непрерывное перетекание вступительной пьесы в музыку последующей сцены и т.д. А обостренный излом интонаций и сложные гармонические комплексы обоих разделов свидетельствуют о несомненной принадлежности этой увертюры XX веку.

Возрождается и классическая *сонатная увертюра*. Один из характерных ее образцов – увертюра к опере Хиндемита «Новости дня», «впитавшая всю легкость моцартовского «Фигаро»¹⁴¹. Возврат к традиционной форме сонатного *allegro* оказывается в ней даже несколько нарочитым, схематизм структуры выступает в данном случае в роли пародийного средства и служит решению новых задач комедийно-иронического театра XX в.

Вновь актуальными становятся типичные для оперы XVII-начала XVIII вв. обобщающие *антракты-«отыгрыши»*, противопоставляющие сценическому движению движение собственно музыкальное. Традиционно они играли роль неких «общих мест», основывались на малоиндивидуализированном тематизме и опирались на инструментальный тип движения. Но в опере XX в. этот тип антрактов, сохраняя свои основные признаки, приобретает особую концепционную весомость. Один из примеров выхода в собственно музыкальное действие – антракт для одних ударных перед 3 к. «Носа» Шостаковича. Его оголенно

¹⁴⁰ Они выделены Ю.Бочаровым См.: Увертюра в эпоху барокко. Автореф. докт. дисс. М., 2000, с. 11.

¹⁴¹ Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. М., 1974, с. 162.

звучащий ритмический «скелет» как бы облекает в звуки сам образ неотвратимого безостановочного движения, в котором интонационные изгибы вовсе не важны, а основную роль играет непрерывная ритмическая пульсация важнейших лейтритмов оперы –



окутанных причудливыми шорохами, стуками и лязгами.)

На волне ретроспективистских тенденций в оперу XX в. проникают инструментальные жанры и формы, издавна откristаллизовавшиеся в музыке, вовсе не связанной с театром. Проникнув в семейство оркестровых жанров оперы, они особенно ярко выразили стремление к обобщенности, «абстрактности» музыкального высказывания. Речь идет, прежде всего, о *полифонических жанрах и формах*, буквально наводнивших оркестровую сферу оперы. Это многочисленные фуги, фугато, каноны, пассакалии, которые возникают в операх столь не похожих друг на друга авторов, как Шостакович, Штраус, Берг, Хиндемит, Бриттен. Перечисленные жанры оказались удивительным образом отвечающими важнейшим задачам инструментальной сферы: *предъявлять слушателям абстрактно-музыкальный обобщенный образ или служить воплощением самой идеи действия, игры, «марионеточного» движения*. Среди ярчайших примеров решения каждой из двух обозначенных задач – трагическая пассакалия перед 5 к. «Катерины Измайловой» Шостаковича и «бьющее ключом» оркестровое престо-фугато перед 3 д. «Кавалера розы», сопровождающее лихорадочные приготовления заговорщиков к свиданию переодетого Октавиана с бароном Оксом¹⁴². Оба названных примера по своему местоположению являются антрактами, внутреннее наполнение и структура которых традиционно допускают многообразие трактовок. Быть может, еще более показательным, что полифонические формы проникают и во вступительные оркестровые эпизоды, имеющие в своем арсенале несколько освященных традицией структурно определенных схем. Однако имитационно-полифонические формы, сообщающие музыке черты абстрактного интеллектуализма, оказались

востребованными и здесь. Один из примеров – вступление к «Кардильяку» Хиндемита, закованное в «ювелирно отточенные» рамки двойной фуги.

Как видим, коренной сдвиг в культуре первых десятилетий XX в. вызвал отклик и в сфере оркестровых жанров оперы. При беглом знакомстве с наиболее значительными их образцами может создаться впечатление, что налицо полный разрыв с находками начала века. Однако, несмотря на преобладающий в музыкально-театральной сфере 20-х-начала 30-х гг. пафос отрицания и ниспровержения романтического и позднеромантического наследия, зарей многих новаций в опере XX в., в том числе и в ее оркестровой сфере, явилось музыкальное творчество 1900-х – 1910-х годов. Показательно, что Х.Ортега-и-Гассет связывает зарождение основополагающей для искусства XX в. тенденции «дегуманизации» с именем Дебюсси¹⁴³.

Связь композиторского творчества XX в. в сфере оркестровых жанров с находками начала века не лежит на поверхности. Это связь глубинная, доказывающая внутреннюю преемственность столь различных фаз развития музыкального театра XX в. Наметим здесь важнейшие параллели.

Как было сказано выше, оркестрово-хореографическая фантазия получила в дальнейшем новую жизнь за пределами оперного жанра. В оперных же симфонических эпизодах связь с традициями начала века также прослеживается. Особую силу в инструментальных фрагментах оперы XX в. нередко приобретает *авторский голос*¹⁴⁴. Вслед за Дебюсси, который в интерлюдиях «Пеллеаса» как бы озвучивает поток собственных мыслей и чувств и даже предлагает свою трактовку происходящего, авторы многих опер XX в. в оркестровых эпизодах стремятся «сбросить маску» и открыто выступить от собственного лица (это происходит, например, в «Носе» и «Катерине Измайловой» Шостаковича или в «Воццеке» Берга). Отчасти подобные авторские монологи компенсируют отсутствие в данных

¹⁴² Несомненно, написанный в 1911 г. «Кавалер розы» тесно связан с культурой модерна. В то же время он открывает путь в новое искусство XX века.

¹⁴³ См.: Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С.134.

операх протяженных и ярких вокальных обобщений. Но важнее другое. Усиление значения «я» рассказчика, автора свойственно многим произведениям литературы и искусства ушедшего столетия. Внимание к теме «я» впервые возникает еще в романтическую эпоху, но в XX веке приобретает особую остроту. Отказ от стремления к жизнеподобию «узаконил» нарушения естественного хода событий. Одной из ведущих тенденций в литературе 20-40-х годов становится «сознательное обособление автора от действия» и появление его «открытого и демаскированного «я» в качестве действующего лица»¹⁴⁵, проявившееся, в частности, в «Голом годе» Б.Пильняка, «Фальшивомонетчиках» А.Жида, «Контрапункте» О.Хаксли, «Докторе Фаустусе» Т.Манна. Вынесенное в заглавие романа Хаксли понятие «контрапункт» оказывается во многих отношениях ключевым и для композиторского творчества. Оно определяет не только техническую основу многих оперных фрагментов, но и становится важнейшим принципом драматургии. По мнению М.Лобановой, «симультанность драматургии» (т.е. «одновременная передача художественной информации по нескольким каналам», сведение воедино различных выразительных рядов) относится к числу новых музыкально-драматургических принципов XX в.¹⁴⁶ В упомянутых выше операх Шостаковича и Берга, подобно «Пеллеасу» Дебюсси, возникает явное противопоставление как бы изначально заданного, predetermined музыкально-сценического действия и его авторской интерпретации в инструментальных интермеццо.

Вследствие этого оркестровые эпизоды оказываются *относительно самостоятельным пластом*, параллельным сценическому действию. Противопоставление «внешне-событийного» и «авторского» в операх Шостаковича (в частности, в «Носе») оказывается еще более явным, чем у оперных композиторов начала XX в. Шостакович, по его словам, намеренно стремился «противопоставить комическому действию серьезную симфоническую музыку».¹⁴⁷ Во всяком случае, подлинный драматизм содержания этой оперы раскрывается, прежде всего, при

¹⁴⁴ См. об этом: Раку М. «Авторское слово» в оперной драматургии. Дисс.канд.искусств. М., 1993.

¹⁴⁵ Палиевский П. «Экспериментальная литература» // Вопросы литературы, 1966, №8, с.83.

¹⁴⁶ Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М., 1990, с.114.

¹⁴⁷ Цит.по: Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX в. Кн.2. М., 1978, с.71.

помощи оркестровых эпизодов, приводящих к центральной кульминации в антракте между 5 и 6 картинами.

Найденное в инструментальных жанрах оперы начала XX в. развивается и еще на одном уровне. Речь идет о *пространственно-временной организации оперного целого*. В рассмотренных в центральных главах работы оперных сочинениях мы отмечали преднамеренно создаваемое авторами «расслоение» пространства и времени. Оркестровые эпизоды как бы выводили слушателя в иное измерение, где время замедлялось, сжималось до мига или поворачивалось вспять. «Игры со временем» становятся в дальнейшем одним из устойчивых стилевых компонентов музыкального театра XX в. Однако они имеют и одно весьма существенное отличие от варианта, предложенного на заре XX в. Особое, «нелинейное» течение времени в симфонических эпизодах Дебюсси, Шрекера или Штрауса было вызвано к жизни стремлением к полной, почти документальной точности в изображении психических процессов (показательно, что при их анализе нам пришлось обращаться к терминам и понятиям из области прикладных естественных наук — медицины и психиатрии). Несмотря на кажущуюся парадоксальность подобного утверждения, именно соблюдение принципов достоверности отражения «внутренних» и «внешних» событий явилось причиной нарушения в оркестровых эпизодах привычного хода времени.

В дальнейшем ненависть к «психоложеству» (Мейерхольд) определила собой иной подход к пространственно-временной организации инструментальных фрагментов. «Игра со временем» теперь призвана воплотить парадоксальную логику условного, игрового театра. Пространство и время оркестровых эпизодов не имеет более отношения к непосредственному отражению «внешних» и «внутренних» событий. Оно намеренно условно. В инструментальном фрагменте нередко возникает абсолютное «выпадение» из времени действия, а также и из субъективного времени переживаний героев. Это и не «поток сознания» автора (как это было у Дебюсси). Скорбя о трагической судьбе человека, Берг в оркестровом реквиеме «Воццека» и Шостакович в пассакалии из «Катерины Измайловой» выходят в абстрактную пространственно-временную реальность, активизирующую

потенции собственно-музыкального времени. Погружение в сферу философских раздумий в музыке издавна воплощалось при помощи «замедления» времени (например, в медленных частях классических симфоний или сонат). В других инструментальных эпизодах время кажется ускоренным, как бы «спрессованным», что также является свойством музыкального времени. В этих случаях музыка, не углубляясь в сущность отдельных мгновений, отражает сам ход, а вернее, даже безостановочный бег времени, и вместе с тем насыщает этот образ емкими и сложными «сверхсмыслами» (продолжая аналогию с классической сонатой-симфонией, здесь можно вспомнить, например, финальные части циклов). Подобным примером может служить антракт-галоп между 6 и 7 к. «Катерины Измайловой» - бег Задрипанного мужичонки в полицейский участок и вместе с тем образ торжествующего зла, фантазмагорическая пляска смерти на руинах рухнувшего лживого благополучия.¹⁴⁸

Искусство начала века явилось тем бурлящим и клокочущим океаном, в котором зародилась жизнь важнейших новаций последующего столетия. Как видим, несмотря на демонстративный отказ от наследия недавнего прошлого, музыкальный театр XX в. и в сфере оркестровых жанров многим обязан открытиям сложного и противоречивого «рубежного» времени. Изучение этого напряженного и во многом кризисного периода истории оперы не только пополняет наши знания об определенном этапе ее развития, но и позволяет шире взглянуть на развитие музыкальной культуры XX в.

¹⁴⁸ См.: Курышева Т. Театральность и музыка. М., 1984, с.68.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1.Адамов Е. Иллюстрация в художественной литературе. М., 1959.
- 2.Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М., 1995.
- 3.Акулов Е. Оперная музыка и сценическое действие. М., 1978.
- 4.Александрова Е. Фактура как проявление отношений рельефа и фона. Дисс.канд.искусствов. Л., 1988.
- 5.Арановский М. На пути к обновлению жанра // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып.10. Л., 1971.
- 6.Альшванг А. Произведения Дебюсси и Равеля. М., 1963.
- 7.Анализ вокальных произведений. Л., 1988.
- 8.Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки. М., 1993.
- 9.Асафьев Б. О музыке XX века. Л., 1982.
- 10.Асафьев Б. Об опере. Л., 1976.
- 11.Басманов А. Черный алмаз // Обри Бердслей М., 1992.
- 12.Беккер П. Франц Шрекер (перев.И.Глебова). К постановке в Акопере «Дальнего звона» // Жизнь искусства, 1925, №18.
- 13.Бергсон А. Собрание сочинений в 4 томах. М., 1992.
- 14.Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций // Аспекты теоретического музыкознания. Л., 1989.
- 15.Бжоска М. Кризис модерна. Ф.Шрекер и музыкальный театр 20-х годов // Искусство XX века: уходящая эпоха? Т.1. Н.Н., 1997.
- 16.Благодатов Г. История симфонического оркестра. Л., 1969.
- 17.Богоявленский С. Итальянская музыка первой половины XX века. Л., 1986.
- 18.Большаков М. Декор и орнамент в книге. М., 1990.
- 19.Боровский Д. Плакат модерна // Музей 10. Сб.ст. М., 1989.
- 20.Борог О. Музыкальный театр Рихарда Штрауса и новые формы городской демократической культуры второй половины XIX-начала XX вв. Дисс.канд.искусствов. Н.Н., 1998.

- 21.Бочаров Ю. Увертюра в эпоху барокко. Дисс.доктора искусств. М., 2000.
- 22.Бочаров Ю. Увертюры Генделя в контексте истории жанра. М., 1995.
- 23.Бочаров Ю. Французская увертюра в музыке эпохи барокко. М., 1998.
- 24.Вагнер Р. Об увертюре // Рихард Вагнер. Статьи и материалы. М., 1974.
- 25.Валентинова Н. Королева модернистского романа // Вулф В. Избранное. М., 1996.
- 26.Валери П. Об искусстве. М., 1993.
- 27.Ванслов В. Изобразительное искусство и музыка. Л., 1983.
- 28.Ванслов В. Эстетика романтизма. М., 1966.
- 29.Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. М., 1988.
- 30.Вейнингер О. Пол и характер. Ростов-на-Дону, 1998.
- 31.Векслер Ю. Символика в музыке Альбана Берга. Дисс.канд.искусств. Н.Н., 1998.
- 32.Взаимодействие и синтез искусств. Сб.ст. Л., 1978.
- 33.Волков А. О направленности развития музыкальной формы в опере второй половины XIX – первой половины XX вв. // Вопросы оперной драматургии. М., 1975.
- 34.Воробьева Е. Оперный триптих Пауля Хиндемита: полемика с поздним романтизмом // Искусство XX века: диалог эпох и поколений. Т.1. Н.Н., 1999.
- 35.Вулф В. Современная художественная проза // Дудова Л., Михальская Н., Трыков В. Модернизм в зарубежной литературе. М., 1998.
- 36.Выготский Л. Психология искусства. М., 1987.
- 37.Гайденок П. Прорыв к трансцендентному: новая онтология XX века. М., 1997.
- 38.Гегия М. Сверхсознательное в театральном искусстве. Автореферат дисс.канд.искусств. Тбилиси, 1999.
- 39.Герчук Ю. Художественные миры книги. М., 1989.
- 40.Герчук Ю. Что такое орнамент? // Декоративное искусство СССР 1978, №1.

- 41.Гликман И. «Электра» // Гликман И. Мейерхольд и музыкальный театр. Л., 1989.
- 42.Горфункель Е. Примерка. Тезисы о русском театральном модерне // Театр 1993, №5.
- 43.Гурков В. Лирическая драма К.Дебюсси и оперные традиции // Очерки по истории зарубежной музыки XX века. Л., 1983.
- 44.Данько Л. Комическая опера в XX веке. Очерки. Л., 1986.
- 45.Дебюсси и музыка XX века. Сб.ст. Л., 1983.
- 46.Дебюсси К. Избранные письма. Л., 1986.
- 47.Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М.-Л., 1964.
- 48.Джеймс У. Научные основы психологии. СПб., 1902.
- 49.Дмитриева Н. Символизм и модерн // Краткая история искусств: Вып.3. М., 1993.
- 50.Добровольская К. Русские Саломеи // Театр 1993, №5.
- 51.Долгов К. От Киркегора до Камю: Философия, эстетика, культура. М., 1990.
- 52.Друскин М. Австрийский экспрессионизм // Друскин М. Очерки, статьи, заметки. Л., 1987.
- 53.Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л., 1952.
- 54.Дудова Л., Михальская Н., Трыков В. Модернизм в зарубежной литературе. М., 1998.
- 55.Дункан А. Танец будущего. М., 1907.
- 56.Егорова Б. Дебюсси и его окружение // Искусство XX века: уходящая эпоха? Т.1. Н.Н., 1997.
- 57.Егорова Б. Опера и драма. Некоторые параллели. Н.Н., 1998.
- 58.Егорова Б. Французская опера в контексте музыкально-театрального движения рубежа 10-20-х годов XX века (к проблеме жанра) // Западное искусство XX в. М., 1991.

- 59.Енукидзе Н. Альтернативный музыкальный театр в России первой трети XX в. и его влияние на новую оперную эстетику. Автореферат дисс.канд.искусств. М., 1999.
- 60.Житомирский Д. К изучению западноевропейской музыки XX века // Современное западное искусство. М., 1971.
- 61.Житомирский Д. Шуман и романтизм // Роберт Шуман. М., 1964.
- 62.Загайкевич М. Драматургические функции музыки в балетном жанре // Музыкальный театр. Драматургия и жанры. М., 1983.
- 63.Зиммель Г. Избранное: В 2-х томах. М., 1996.
- 64.Зотов А., Мельвиль Ю. Западная философия XX века. М., 1998.
- 65.Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX в. Томск, 1998.
- 66.История зарубежного театра. Театр Европы и США XIX-XX вв. Ч.2. М., 1972.
- 67.История книжного искусства: монографии и очерки. М., 1986.
- 68.Исхакова С. «Неклассическое» звуковое пространство: музыкальная композиция начала XX века в контексте идей времени. Дисс.канд.искусств. М., 1998.
- 69.Каратыгин В. Рихард Штраус и его «Электра» // Каратыгин В. Избранные статьи. М.-Л., 1965.
- 70.Каратыгин В. Франц Шрекер // Жизнь искусства 1925, №20.
- 71.Карс А. История оркестровки. М., 1932.
- 72.Катонова С. Музыка советского балета. Очерки истории и теории. Л., 1990.
- 73.Кириллина Л. Драма-опера-роман // Музыкальная академия 1997, №3.
- 74.Кириллина Л. Опера-буффа и XX век // Музыкальная академия 1995, №3.
- 75.Кириллина Л. Орфизм и опера // Музыкальная академия 1992, №4.
- 76.Кириллов В. Архитектура русского модерна. Опыт формологического анализа. М., 1979.
- 77.Кириченко Е. Еще о модерне // Декоративное искусство СССР 1978, №10.

78. Колмогорова Н. Проблемы формы во французской музыке. Дисс. канд. искусств. М., 1998.
79. Кон Ю. Арнольд Шенберг // Музыка XX века: Очерки: Ч.2, кн.4. М., 1984.
80. Конен В. Театр и симфония. М., 1975.
81. Конен В. Этюд о музыкальном экспрессионизме // Конен В. Этюды о зарубежной музыке. М., 1975.
82. Корн И. Проблемы театральности оперы. Дисс. канд. искусств. М., 1985.
83. Краткая литературная энциклопедия в 8 томах. М., 1968.
84. Краузе Э. Рихард Штраус. Образ и творчество (перев. с нем.) М., 1961.
85. Крауклис Г. Вагнер и программный симфонизм XIX века // Рихард Вагнер. Сб.ст. М., 1987.
86. Крауклис Г. Оперные увертюры Вагнера. М., 1964.
87. Крауклис Г. Проблемы западноевропейского программного симфонизма XIX века. Дисс. доктора искусств. М., 1982.
88. Крауклис Г. Симфонические поэмы Рихарда Штрауса. М., 1970.
89. Кремлев Ю. Клод Дебюсси. М., 1965.
90. Кречмар Г. История оперы. Л., 1925.
91. Кузнецов Э. Художник и книга. Л., 1964.
92. Кулешова Г. Вопросы драматургии оперы. Минск, 1979.
93. Кулешова Г. Композиция оперы. Минск, 1983.
94. Куницкая Р. Опера Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» // О музыке. М., 1980.
95. Куницкая Р. Оперный стиль Дебюсси // Советская музыка 1976, №10.
96. Куницкая Р. Черты музыкального пейзажа Дебюсси (опыт стилистического анализа) // Из истории зарубежной музыки: Вып.3. М., 1979.
97. Купец Л. Камерно-вокальное творчество К. Дебюсси в контексте французской художественной культуры конца XIX-начала XX вв. (опыт историко-культурной интерпретации). Дисс. канд. искусств. СПб., 1995.
98. Курышева Т. Театральность и музыка. М., 1984.

- 99.Лаул Р. Принципы формообразования в симфонических произведениях Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века. Л., 1983.
- 100.Левашева О. Пуччини и его современники. М., 1980.
- 101.Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991.
- 102.Левая Т. Скрябин и новая русская живопись: от модерна к абстракционизму // Нижегородский скрябинский альманах №1. Н.Н., 1995.
- 103.Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М., 1974.
- 104.Лейе Т. О музыкальном жанре и различных видах «обобщения через жанр» // Вопросы музыковедения. Вып.1. М., 1972.
- 105.Леонтьева О. Немецкая опера и проблемы послевоенного музыкального театра на Западе // Современный зарубежный театр. Очерки. М., 1969.
- 106.Леонтьева О. Пауль Хиндемит // Музыка XX века: Очерки: Ч.2, кн.4. М., 1984.
- 107.Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Кн.1,2. М., 1987.
- 108.Литературная теория немецкого романтизма. Документы под ред. Н.Берковского. Л., 1934.
- 109.Лобанов А. Кризисные черты музыкального театра экспрессионизма. Киев, 1985.
- 110.Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. М., 1990.
- 111.Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Часть I. Под знаком Аркадии. М., 1998.
- 112.Ляхов В. Литература, иллюстрация, книга // Ляхов В. Искусство книги. М., 1978.
- 113.Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1979.
- 114.Макарова Г. Театральное искусство Германии на рубеже XIX-XX вв. М., 1992.

- 115.Мамчур Е. Проблемы социокультурной детерминации научного знания. М., 1987.
- 116.Марков П. Современная экспрессионистическая драма в Германии // Искусство 1923, №1.
- 117.Мартынов И. Клод Дебюсси. М., 1964.
- 118.Медушевский В. Фантазия в культуре и музыке // Музыка. Культура. Человек. Сб.ст.: Вып.2. Свердловск, 1991.
- 119.Мелик-Пашаева К. Пространство и время в музыке и их преломление во французской музыкальной традиции // Проблемы музыкальной науки: Вып.3. М., 1975.
- 120.Микеладзе Г. О некоторых тенденциях в музыкальном театре Р.Штрауса. Дисс.канд.искусствов. М., 1991.
- 121.Михайленко Л. Стил ь модерн и творчество русских композиторов начала XX века. Дисс.канд.искусствов. Н.Н., 1997.
- 122.Молчанов В. Время и сознание. Критика феноменологической философии. М., 1988.
- 123.Мотылева Т. Внутренний монолог и «поток сознания» // Мотылева Т. Зарубежный роман сегодня. М., 1966.
- 124.Мугинштейн М. Переменные функции в оперной драматургии // Советская музыка 1978, №4.
- 125.Музыкальная энциклопедия. М., 1974.
- 126.Музыкальные жанры /под общ.ред.Поповой. М., 1968.
- 127.Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
- 128.Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. М., 1986.
- 129.Налетова И. К проблеме анализа сложных масштабных жанров как единого целого. Единица исследования // Проблемы музыкального жанра. Сб.трудов МГПИ им.Гнесиных. Вып.54. М., 1981.
- 130.Обломиевский Д. Французский символизм. М., 1973.

- 131.Орджоникидзе Г. «Саломея» и «Электра» Р.Штрауса (к проблеме экспрессионизма в опере) // Музыкальный современник: Вып.5. М., 1984.
- 132.Орджоникидзе Г. Опера Р.Штрауса «Кавалер розы» // История и современность. Сб.ст. Л., 1981.
- 133.Орджоникидзе Г. От «Ариадны» до «Каприччио» // Музыкальный современник: Вып.2. М., 1977.
- 134.Орджоникидзе Г. Рихард Штраус // Музыка XX века: Ч.1, кн.2. М., 1977.
- 135.Орледж Р. Дебюсси и театр (фрагменты книги). Перевод С.Пышкиной. Машинопись. Н.Н., 1995.
- 136.Орлов Г. Время и пространство музыки // Проблемы музыкальной науки: Вып.1. М., 1972.
- 137.Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
- 138.Палиевский П. «Экспериментальная литература» // Вопросы литературы 1966, №8.
- 139.Подобедова О. О природе книжной иллюстрации. М., 1973.
- 140.Попкова Л. Трактовка античного мифа в оперном творчестве Р.Штрауса. Дисс.канд.искусств. Л., 1991.
- 141.Попова Т. Увертюра. М., 1960.
- 142.Порфирьева А. Магия оперы // Музыкальный театр. Проблемы музыкознания: Вып.6. СПб., 1991.
- 143.Проблема сознания в современной западной философии. Сб.ст. М., 1989.
- 144.Раку М. «Авторское слово» в оперной драматургии. Дисс.канд.искусств. М., 1993.
- 145.Рассел Б. История западной философии: В 2 т. М., 1993.
- 146.Рацкая Ц. Оперные формы. М., 1962.
- 147.Реале Д., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. Т.4. СПб, 1997.
- 148.Розеншильд К. Густав Малер. М., 1975.
- 149.Розеншильд К. Молодой Дебюсси и его современники. М., 1963.

- 150.Романовская Т. Наука XIX-XX вв. в контексте истории культуры. М., 1995.
- 151.Сабинина М. Клод Дебюсси // Музыка XX века: Ч.1, кн.2. М., 1977.
- 152.Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991.
- 153.Сарабьянов Д. К определению стиля модерн // Советское искусствознание 78/2, М., 1979.
- 154.Сарабьянов Д. Стилъ модерн. М., 1989.
- 155.Сидоров А. Искусство Бердслея // Сидоров А. О мастерах зарубежного, русского и советского искусства. М., 1985.
- 156.Сидоров А. Очерки по истории русской иллюстрации // Печать и революция 1922, №8.
- 157.Синий всадник. Под ред. В.Кандинского и Ф.Марка. Перев. и коммент. З.Пышновской. М., 1996.
- 158.Скребкова-Филатова М. Некоторые проблемы жанрового анализа в музыке // Проблемы музыкального жанра. Сб.трудов МГПИ им.Гнесиных. Вып.54. М., 1981.
- 159.Смирнов В. Возникновение неоклассицизма и неоклассицизм И.Стравинского // Кризис буржуазной культуры и музыка: Вып.2. М., 1973.
- 160.Смирнов В. Зарождение экспрессионизма в музыке // Кризис буржуазной культуры и музыка: Вып.1. М., 1972.
- 161.Современная буржуазная философия. М., 1978.
- 162.Современная западная философия. М., 1991.
- 163.Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. Г., 1977.
- 164.Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Н.Н., 1994.
- 165.Соколов О. Музыка и сценическое действие: Науч.раб. Машинопись. НГК им.Глинки. Н.Н., 1994.
- 166.Соллертинский И. «Кавалер роз» // Соллертинский И. Критические статьи. Л., 1963.

- 167.Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. М., 1968.
- 168.Способин И. Музыкальная форма. М., 1958.
- 169.Ступель А. Рихард Штраус. Л., 1972.
- 170.Сусидко И. Опера seria: генезис и поэтика жанра. Дисс.доктора искусств. М., 2000.
- 171.Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976.
- 172.Тихомиров А. Экспрессионизм // Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М., 1980.
- 173.Турчин В. Социальные и эстетические противоречия стиля модерн // Вестник Московского университета. Серия «История». 1977, №6.
- 174.Тынянов Ю. Иллюстрации // Тынянов Ю. Поэтика, история литературы, кино. М., 1977.
- 175.Тынянов Ю. Литературный факт. М., 1993.
- 176.Уфимцева Е. Г.Малер и проблематика австро-немецкого искусства начала XX века // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX в. М., 1983.
- 177.Фабрикант М. Экспрессионизм и его теоретики // Искусство 1923, №1.
- 178.Фейнберг Е. Две культуры: интуиция и логика в искусстве и науке. М., 1992.
- 179.Франц Шрекер и его опера «Дальний звон» Сб.ст. Л., 1925.
- 180.Фрейд З. Психология бессознательного. М., 1990.
- 181.Фрейд З. Толкование сновидений. Киев, 1991.
- 182.Холопова В. Формы музыкальных произведений. СПб., 2001.
- 183.Хохловкина А. Западноевропейская опера. М., 1962.
- 184.Цендровский В. Увертюры и вступления к операм Римского-Корсакова. М., 1974.
- 185.Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964.
- 186.Чанышев А. Философия Анри Бергсона. М., 1960.

- 187.Чащина С. Концепция музыкальной длительности (на примере инструментального творчества К.Дебюсси). Автореферат канд.дисс. СПб., 2000.
- 188.Черкашина М. «Воцтек» Берга // Музыкальный современник: Вып.2. М., 1977.
- 189.Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. Киев, 1986.
- 190.Шрекер Ф. К портрету // Жизнь искусства, 1925, №37.
- 191.Шрекер Ф. Мои впечатления // Рабочий и театр 1925, №42.
- 192.Шрекер Ф. Опера, к которой я стремлюсь // Рабочий и театр 1925, №14.
- 193.Штраус Р. Размышления и воспоминания // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. М., 1975.
- 194.Щербакова В. Оперный оркестр Глинки (жанровая и историческая специфика). Дисс.канд.искусств. СПб, 1991.
- 195.Экспрессионизм. Сб.ст. М., 1966.
- 196.Экспрессионизм. Сб.ст. Пг.-М., 1923.
- 197.Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М., 1978.
- 198.Ярошевский М. История психологии. М., 1985.
- 199.Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Кн.1. М., 1971; Кн.2. М., 1978.
- 200.Ярустовский Б. Прокофьев и музыкальный театр // Советская музыка 1961, №4.
- 201.Adorno, Theodor W. Schreker // Adorno T.W. Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II. Frankfurt am Main, 1963.
- 202.Bekker, Paul. Schreker, Franz. Briefwechsel mit sämtlicher Kritiken Bekkers über Schreker. Aachen, 1994.
- 203.Botstiber, Hugo. Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen. Leipzig, 1913.
- 204.Dahlhaus, Karl. Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte. München-Salzburg, 1983.
- 205.Das Neue Ullstein Lexikon der Musik. Frankfurt, 1993.

206. Del Mar, Norman. Richard Strauss. London, 1978.
207. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel-Basel-London-New York, 1962.
208. Engel, Hans. Die Ouvertüre in die musikalischen Formen in historischen Reihe. Hrsg. v. Martens, 1983.
209. Erhardt, Otto. Richard Strauss. Leben. Wirken. Schaffen. Freiburg, 1953.
210. Expressionismus: Literatur und Kunst. Moskau, 1986.
211. Fischer, Kurt von. Claude Debussy und Klima Art Nouveau // Art Nouveau. Jugendstil und Musik. Zürich, Atlantis, 1980.
212. Franz Schreker. Am Beginn der Neuen Musik. Graz, 1978.
213. Gerhartz, Leo Karl. Oper. Aspekte der Gattung. Laaber-Verlag, 1983.
214. Gerlach, Reinhold. Musik und Jugendstil der Wiener Schule (1900-1908). Zaalen Verlag, 1985.
215. Grasberger, Franz. Richard Strauss. Wien, 1965.
216. Grayson, David A. The interludes of *Pelléas et Mélisande* // L'Oeuvre de Claude Debussy. Actes du colloque international. Cahiers Debussy. №№ 12-13. 1988-1989. Paris, 1989.
217. Hirsch, Ferdinand. Das Grosse Wörterbuch der Musik. Berlin, 1985.
218. Holloway, Robin. Debussy and Wagner. London, Eulenburg, 1979.
219. Kap A. Das Opernvorspiel oder die Ouvertüre. Regensburg, 1934.
220. Komponisten der Gegenwart. Wien, 1992.
221. Kralik, Heinrich. Richard Strauss. Weltbürger der Musik. Wien-München-Basel, 1963.
222. Krause, Ernst. Oper von A-Z. Ein Handbuch. Leipzig, 1961.
223. Krause-Graumnitz, Heinz. Vom Wesen der Oper. Opernkomponisten in Autobiographien, Vorreden und Briefen. Berlin, 1969.
224. Kusche, Ludwig. Richard Strauss. Im Kulturkarussell der Zeit (1864-1964). München, 1964.
225. Lockspeiser E. Debussy: His Life and Mind. Vol. I-II. London, 1962-1966.
226. Metzler Komponistenlexikon. Stuttgart, Weimar, 1992.

- 227.Natan, Alex. Richard Strauss. Die Opern. Basel, 1963.
- 228.Neuwirth, Gösta. Die Harmonik in der Oper „Der ferne Klang“ von Franz Schreker. Regensburg, 1972.
- 229.Neuwirth, Gösta. Franz Schreker. Wien, 1959.
- 230.Neuwirth, Gösta. Jugendstil und Musik. Wagner und Debussy // Art Nouveau et la musik. Zürich, Freiburg, 1980.
- 231.Nichols, Roger. Debussy. London, 1973.
- 232.Overhoff K. Die *Elektra*-Partitur von Richard Strauss. Ein Lehrbuch für die Technik der dramatischen Komposition. Salzburg, 1978.
- 233.Riemann, Hugo. Musiklexikon. In 3 Bd. Mainz, 1972.
- 234.Schmidt-Garre, Helmut. Oper. Eine Kulturgeschichte. Köln, 1963.
- 235.Schmutzler R. Art Nouveau-Jugendstil. Teufen (AR), 1962.
- 236.Schreker-Bures H., Stuckenschmidt H.H., Oelmann W. Franz Schreker. Wien, 1970.
- 237.Schuh, Willi. Straussiana aus vier Jahrzehnen. Tutzing, 1981.
- 238.The Golden Encyclopedia of Music. New-York, 1968.
- 239.The New Grove Dictionary of music and musicians. London, 1980.
- 240.The new Harvard Dictionary of Music. Cambridge, 1986.
- 241.Wallis, Metschislav. Jugendstil. Dresden, 1982.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Р. Штраус Танец Саломеи

Schr schnell und heftig. (Die Musikanten beginnen einen wilden Tanz.) *ist eine noch bewegungslos*

(2. System)
(Jetzt richtet sich Salome hoch auf und gibt den Musikanten ein Zeichen, vorauf der wilde)

Rhythmus sofort abgedämpft wird und in eine sanft wiegende Weise überleitet.

dim. *pp* *ppp*

138

(Salome tanzt den Tanz der sieben Schleier.)

Ziemlich langsam

3

p

C

f

cresc.

dim.

D

pp

mf

etwas zögernd

E a tempo

p

marc.

52

cresc.

p

*) stets mit den Niederstreich beginnen; niemals als Auftakt behandeln!

A. 5503 5507 5530 5534 F.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations include 'F', 'G', '2', '3', '5', '6', '7', '8', '9', '10', '11', '12', '13', '14', '15', '16', '17', '18', '19', '20', '21', '22', '23', '24', '25', '26', '27', '28', '29', '30', '31', '32', '33', '34', '35', '36', '37', '38', '39', '40', '41', '42', '43', '44', '45', '46', '47', '48', '49', '50', '51', '52', '53', '54', '55', '56', '57', '58', '59', '60', '61', '62', '63', '64', '65', '66', '67', '68', '69', '70', '71', '72', '73', '74', '75', '76', '77', '78', '79', '80', '81', '82', '83', '84', '85', '86', '87', '88', '89', '90', '91', '92', '93', '94', '95', '96', '97', '98', '99', '100'.

Dynamic markings and performance instructions include:

- mp.* (mezzo-piano)
- sfz* (sforzando)
- p* (piano)
- dim.* (diminuendo)
- Sehr gemessen.* (Very measured)
- pp* (pianissimo)
- Poco accelerando.* (A little accelerating)
- espr.* (espressivo)

140 wieder im früheren Zeitmass.

First system of the musical score, measures 140-141. It features a treble and bass staff in 2/4 time. The treble staff begins with a forte (*sf*) dynamic and a melodic line, while the bass staff provides harmonic support. The system concludes with a piano (*p*) dynamic and a *dim.* (diminuendo) marking.

Second system of the musical score, measures 142-143. It includes a 3/4 time signature change. The treble staff has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. The bass staff features a forte (*sf*) dynamic. The system ends with an *accel.* (accelerando) marking and a 3/4 time signature change, followed by the instruction "wieder a tempo".

Third system of the musical score, measures 144-145. It includes an *acceler.* (accelerando) marking. The treble staff has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. The bass staff features a forte (*f*) dynamic. The system ends with the instruction "wieder a tempo".

Fourth system of the musical score, measures 146-147. It includes a *dim.* (diminuendo) marking. The treble staff has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. The bass staff features a piano (*pp*) dynamic. The system ends with a *p espr.* (piano espr.) marking.

Fifth system of the musical score, measures 148-149. It includes a forte (*f*) dynamic. The treble staff has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. The bass staff features a forte (*f*) dynamic.

Sixth system of the musical score, measures 150-151. It includes a *dim.* (diminuendo) marking. The treble staff has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. The bass staff features a forte (*sf*) dynamic. The system ends with a *marc.* (marcato) marking.

First system of the musical score, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two sharps (F# and C#). It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *sfz* and *dim.*.

Second system of the musical score. It includes the instruction "Erwas lebhafter" (Somewhat more lively) and "molto dim." (much diminuendo). The system concludes with the instruction "wieder ruhiger" (again more calm).

Third system of the musical score, marked with a large "N" at the beginning. It features dynamic markings such as *sfz dim.* and *p*.

Fourth system of the musical score, marked with a large "O" at the beginning. It includes the instruction "molto espr." (much spirit).

Fifth system of the musical score, continuing the piece with various musical notations and dynamics.

Sixth system of the musical score, featuring dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

142

etwas lebhafter

First system of the musical score. It features a piano (p) dynamic marking and a forte (ff) dynamic marking. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of the musical score. It includes a piano (pp) dynamic marking and a forte (ff) dynamic marking. The melodic line in the right hand continues with similar rhythmic patterns, and the left hand accompaniment remains consistent.

Third system of the musical score. It begins with the tempo marking "calando" and a forte (ff) dynamic marking. The system concludes with the instruction "wieder erstes Zeitmass. (ziemlich langsam)" and a piano (p) dynamic marking. The right hand features a melodic phrase with a slur, and the left hand has a bass line with a crescendo hairpin.

Fourth system of the musical score. It continues the melodic and harmonic development. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line with a crescendo hairpin. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Fifth system of the musical score. It starts with the tempo marking "col. 2da sempre" and a piano (p) dynamic marking. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line with a crescendo hairpin.

Sixth system of the musical score. It includes the tempo marking "più espr." and the instruction "allmählich etwas fließender". The system concludes with the instruction "(Ped. mit jedem Takt)". The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line with a crescendo hairpin.

crusc. *ritand.*

accelerando *dim.* *pp* *pp* *sempre pp* *Don.* *p*

f *crusc.* *R*

accelerando *dim.* *pp* *pp* *sempre pp* *Don.* *p*

accelerando *dim.* *pp* *pp* *sempre pp* *Don.* *p*

accelerando *dim.* *pp* *pp* *sempre pp* *Don.* *p*

accelerando *dim.* *pp* *pp* *sempre pp* *Don.* *p*

144

molto espress.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (6, 7, 8). The bass staff has a more rhythmic accompaniment. A dynamic marking *f* is present. A tempo marking *molto espress.* is written above the staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar melodic and rhythmic patterns in both staves. A dynamic marking *f* is present.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (6, 7, 8). The bass staff has a more rhythmic accompaniment. A dynamic marking *f* is present.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (6, 7, 8). The bass staff has a more rhythmic accompaniment. A dynamic marking *f* is present. A tempo marking *ritard.* is written above the staff.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (6, 7, 8). The bass staff has a more rhythmic accompaniment. A dynamic marking *mf* is present. A tempo marking *wieder etwas mässiger* is written above the staff. A tempo marking *accelerando* is written below the staff.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (6, 7, 8). The bass staff has a more rhythmic accompaniment. A dynamic marking *cresc.* is present. A tempo marking *wieder etwas mässiger* is written above the staff. A tempo marking *accelerando* is written below the staff.

W

pizz f

poco accelerando

allmählich bewegter

dim...

p

(Salome scheint einen Augenblick zu ermannen,

f

dim...

f

dim...

jetzt raffte sie sich wie neubeschwung auf.)

grazioso

p

sfz

sfz

accelerando

Sehr schnell. M. ♩ = 168

sfz

p

sfz

p

sfz

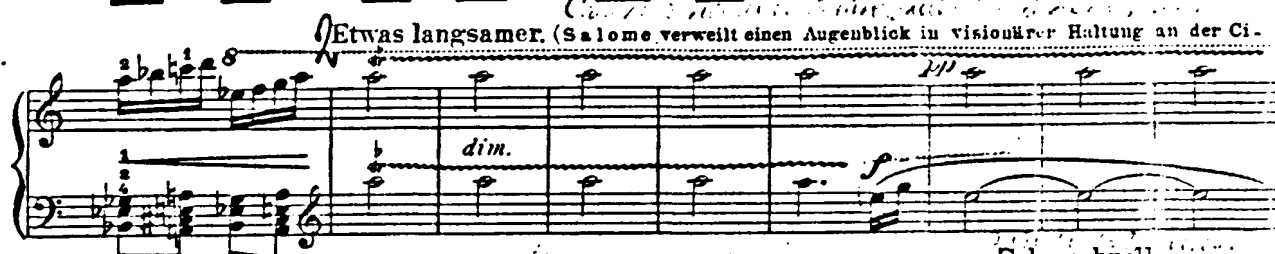
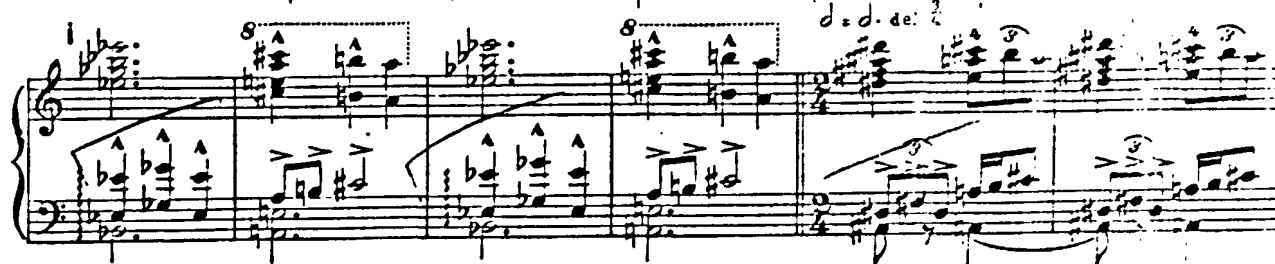
146

stacc.

The musical score consists of seven systems of staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), followed by a piano (pp) dynamic marking. The notation includes staccato (stacc.) markings and various rhythmic patterns. The second system continues with similar notation, including a 'Z' marking. The third system introduces a section marked 'a' with a staccato (stacc.) marking and a piano (pp) dynamic. The fourth system features a section marked 'b' with a marcato (marc.) marking. The fifth system includes a section marked 'c' with a crescendo (cresc.) marking and a forte (f) dynamic. The sixth system has a section marked 'd' with a '(wild)' marking. The seventh system continues the musical notation with various rhythmic patterns and dynamic markings. The score is written in a standard musical notation style with treble and bass clefs, key signatures, and dynamic markings.

The image displays a page of musical notation, likely for piano, consisting of seven systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked with *f marc.* and *accelerando*. The second system is marked with *ff marc.*. The third system is marked with *ff marc.*. The fourth system is marked with *ff marc.*. The fifth system is marked with *ff*. The sixth system is marked with *ff* and *sempre accel.*. The seventh system is marked with *ff*. The notation is written in a style typical of 19th-century musical manuscripts, with a focus on complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

148 Sehr schnell.



Приложение 2
Р. Штраус Танец Электры

(J. 5 02)

E - lek - - - tra, ich

hin und hat die Lie - - be nicht ge -

crisp.

rit.

V Etwas breit und wichtig
(*Meno mosso e pesante*)
2474 (Elektra schreitet von der Schwelle her)

muß bei mei - - nem Bru - - der stehn!

kannt!

rit.

crisp.

unter. Sie hat den Kopf zurückgeworfen wie eine Mänade. Sie wirft das Knie, sie reckt die Arme aus: es ist ein namenloser Schmerz, in welchem sie leidet.

vorwärts schreitet.)

248a

First system of musical notation, measures 248a-249a. It features a piano (p) and forte (ff) dynamic marking. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

249a

Second system of musical notation, measures 249a-250a. It features a piano (p) dynamic marking. The music continues in the same key and time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

VI.

Third system of musical notation, measures 250a-251a. It features a piano (p) dynamic marking and a crescendo (cresc.) marking. The music continues in the same key and time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

250a

Fourth system of musical notation, measures 250a-251a. It features a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The music continues in the same key and time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

First system of the musical score, measures 246-250. It features a treble and bass staff with complex chordal textures and melodic lines. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Second system of the musical score, measures 251-255. It includes dynamic markings *f*, *mf*, and *cresc.* (crescendo). A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the bass staff.

Third system of the musical score, measures 256-260. It includes the Italian instruction *immer fließender* and the French instruction *sempre più mosso*. Dynamic markings *f*, *mf*, and *cresc.* are present. Measure 259 is marked with a '259a'.

Fourth system of the musical score, measures 261-265. It continues the complex harmonic and melodic development. A *cresc.* marking is visible in the middle of the system.

Fifth system of the musical score, measures 266-270. It includes the instruction *bereits sehr lebhaft (♩. = 70)* and *animato assai*. Dynamic markings *ff* and *cresc.* are present. Measure 269 is marked with a '253'.

Sixth system of the musical score, measures 271-275. It concludes the page with sustained chords and melodic fragments. A *f* dynamic marking is present.

254a

cresc. *ff* *marco.*

Chrysothemis erscheint wieder an der Tür, hinter ihr Fackeln, Gedräng, Gesichter von Männern und Frauen. Chrysothemis.

255a

(Elektra bleibt stehen, sieht starr auf sie hin)

cresc. *f*

Elektra.

Mein - - - - -

Schweig und tan - - - - - zel

Al - le müs-sen her - bei!

espr.

p

immer fließender

sempre più scioltamente

257a

Hier schließt euch an! Ich tra - ge die

molto espr.

f

p

mf cresc.

pp

Last des Glück - kes und ich tan -

pp

L.H.

259a

- ze voreuch her. *2. u. 3.* Wer glück - lich ist wie

cresc.

marcatissimo

Chrysothemis zu ihr.

marcatissimo

Chrysothemis.

262a
 (Chrysothemis läuft an die Tür des Hauses, schließt es dann)

Allegretto
 (Allegretto)

marcatissimo

marcatissimo

Приложение 3
Ф.Шрекер «Ноктюрн»

(immer erregter)

Schwer krank wohl? *и то быть* Und stirbt? *и умирает* Und sehnt sich nach mir Denn er
тоскует?

hin! *Да*
Erster *арфа* *и снова* *снова*

Ja, die "Harfe" woll-te nicht klin-gen! *м.то espress.*

27 Breite Bewegung. (überströmend)
(mit leidenschaftlicher Bestimmtheit) *и с новой определенностью* *и к нему скорей! да!* *Сам рывеньки* *stark riten.*

sehnt sich! Ich weiß es! Ich muß zu ihm, gleich! Ihn küs-sen noch ein-mal.
и то быть *и знаю это* *и гоним к нему и к нему скорей!*

f *ff* *stark riten.*

и умереть! да *мин там* *улыбка* *беречь*

und sterben! Ah und dann endlich Ru he ach
и умираю *и затем* *наконец* *закреп* *закреп* *закреп* *zurückhalten*

dimin. *mf* *mp*

U. E. 3008.

руководителем. Кавалер на...
 ежене в руко...
 расценило...
 не...
 192

(Sie wird ohnmächtig und sinkt zu Boden. Man bemüht sich um sie. Der größte Teil der Anwesenden ist mit... beschäftigt und wendet nur flüchtig dem Vorfall seine Aufmerksamkeit zu. Klappern der Teller, Gabeln und... gedämpfenes Sprechen von Zeit zu Zeit.)

G. *Ru... he!...*

28 Viel langsamer (Die Achtel wie früher die Viertel)
 Vigilius (Er... sie mit seinen Armen stützend, ihr Wasser einflößend, erschüttert, leise) (Da Grete auch inner...)

Ar-me Frau! Sei ru-hig! Ich bring dich zu ihm!

stark schluchzt!

(Er seufzt und senkt das Haupt.)

Sei doch ruhig, du Kind! *Das ist weiß Gott, ei-ne schwe-re Schuld!*

Wie sindigt die Welt und wir al-le mit ihr! (Auf der Straße ist es still ge-wor-den, die Lichter verlöschen.)

Wie sindigt die Welt und wir al-le mit ihr!

Langsame Bewegung.

Grere. (ganz leise, im Traum)

Handwritten notes in German: "Ich hab' dich lieb"

Die Bau - me rau -

schen ein wun - der - sam Lied.

Fern - her klingt, es von Wal - des -

wip - fein. Es ward doch so schön.

Handwritten notes: *Bei glauer*, *6 neuen*, *beim neuen*, *Es ward doch so schön*

Performance markings: *pp*, *poco espr.*, *espress.*, *mp*, *3*

du schmeckst no mehr
und er sehnt sich nach mir.
u du schmeckst do mehr
sehr zart

mp *pp* *morendo*

1. Du bist my friend! 31
pp *sehr langsam*
Ach, die wil - de Mu - sik! Und er
be die mu - sik! N ar

(Zwischenvorhang)
du schmeckst no mehr!
sehnt sich nach mir!
Langsam.
T. C.

mp

4. 56. 265
Schwer X
32
p rit. a tempo *rit. pp* *p a tempo* *(p)* *cresc. accel. poco a*

First system of the musical score. It features a treble and bass staff with complex chordal textures. The tempo marking *poco* is present. A dynamic marking *f* (forte) is indicated in the middle of the system.

Second system of the musical score. Above the staff, the instruction *Bewegt, doch immer noch breit. *)* is written. The system contains various musical notations including triplets and slurs.

Third system of the musical score. It includes the tempo marking *a tempo* and the instruction *zurückhalten (schwer)*. Dynamic markings *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano) are used. A circled *a tempo* marking is also visible.

Fourth system of the musical score. It features a *sfz* (sforzando) marking at the beginning. The system includes triplets and a section marked *acc.* (accelerando). Dynamic markings *mf* and *(mp)* are present.

Fifth system of the musical score. Above the staff, the instruction *Ruhiger, doch nicht schleppen mit großem Ausdruck* is written. The system includes the tempo marking *un poco riten.* and the instruction *espress.* (espressivo). Dynamic markings *sfz* and *f* are used.

*) Um eine Nuance langsamer als der Takt des accelerando vorher.

Più mosso. (*poco a poco*)

Allmähliche Bewegung

34

p sehr zart

πφ

2476

35

Energisch

beschleunigen

mf

CTESC.

Leidenschaftlich bezeugt

espress.

mgf

॥

U. E. 3684.

36

r. H.

pp

dimin.

L.H.

pp

37

(cresc.)

Unmerklich zurückhalten

sfz

p

Handwritten: *ppp* *sfz* *pp* *Verschiebung*

38 *Langsam. (fließend).*

Handwritten: *sempre legato* *pp*

Handwritten: *cresc.* *espressivo*

Handwritten: *mf*

39 *a tempo*

Handwritten: *f* *deutlich* *acc.* *fp* *mf* *sfz* *f* *(mp)*

Handwritten musical score for the first system. It consists of a piano (upper) staff and a bass (lower) staff. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The piano staff features complex chordal textures with many accidentals. The bass staff includes triplets and other rhythmic patterns. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *sehr zart* (very soft). A crescendo hairpin is visible in the piano staff.

40 Mäßig. (gleitende Bewegung)
ausdruckslos

Handwritten musical score for the second system. It continues the piano and bass staves. The piano staff has a *un meno rit.* (a little less ritardando) marking. The bass staff has a *ppp espress.* (pianississimo, expressive) marking. There are also *sempre pp* (always pianissimo) markings. The music continues with complex textures and triplets.

Handwritten musical score for the third system. The piano and bass staves continue with complex textures. The piano staff has a *ritard.* (ritardando) marking. The bass staff has a *espress.* (expressive) marking. The music features many triplets and complex chordal structures.

Handwritten musical score for the fourth system. The piano and bass staves continue. The piano staff has a *ritard.* (ritardando) marking. The bass staff has a *espress.* (expressive) marking. The music concludes with complex textures and triplets. A *8va ad lib* (8th octave, ad libitum) marking is present in the piano staff.

41 Ein wenig breiter.

42

Bewegt. 8

Musical score for measures 42-43. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 8/8. The music features a complex, fast-paced melody in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass. The notation includes many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a very fast tempo.

Leidenschaftlich drängend.

Musical score for measures 44-45. The system continues the grand staff. Measure 44 includes the marking *marc.* (marcato) and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 45 includes the marking *mf* (mezzo-forte). The melody remains highly active with many beamed notes.

Musical score for measures 46-47. The system continues the grand staff. Measure 46 includes the marking *cresc.* (crescendo). Measure 47 includes the marking *cresc. poco a poco* (crescendo poco a poco). The music shows a clear upward dynamic trend.

43

ff

Musical score for measures 48-49. The system continues the grand staff. Measure 48 includes the marking *ff* (fortissimo). The music reaches a peak of intensity with rapid, beamed notes in both hands. The system concludes with a double bar line.

Rubato

f

trem. ad lib.

espresso.

(f)

mf

3

[illegible]

mit höchstem Ausdruck

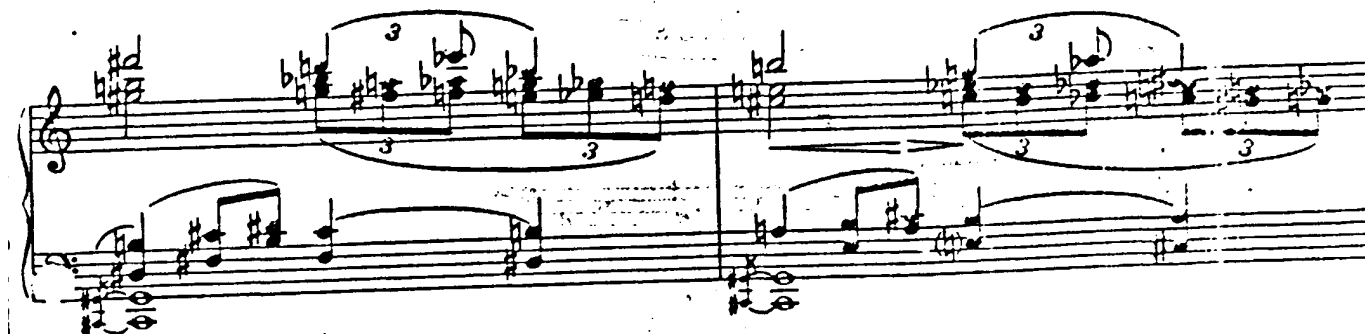
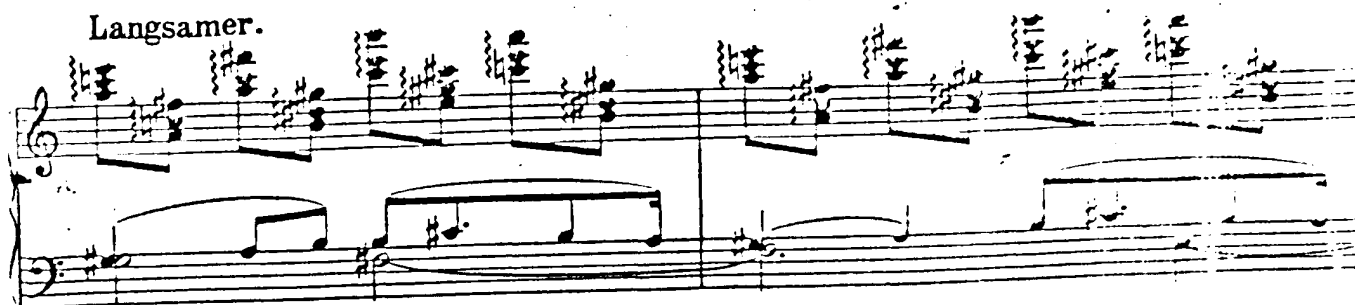
44 Fließend.

ff

espress.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody is written in the treble staff, featuring several triplet markings (indicated by a '3' over a bracketed group of notes). The bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The music is written in ink on aged, slightly stained paper.

Langsamer.



46

(8)

Schwer.

47

rit. 3 3 3

Sehr langsam.

9. Szene. Das Arbeitszimmer Fritzens. Rückwärts offene Terrasse, teilweise durch Glasfenster und Türe abgegrenzt, die in einen großen Garten führt. Seitwärts eine Türe. Gegenüber ein Fenster. An demselben ein Schreibtisch. Im Hintergrund gegen den Garten zu ein Flügel. Die Einrichtung vornehm, einfach. An der Wand, deutlich sichtbar, Bocklins „Der Eremit“. Es ist Frühling. Früher Morgen. Ein grüner Schimmer liegt über dem Garten. Hunderte Vogelstimmen singen jenes eigentümliche, traumhafte Morgenlied, wie man es nur in frühen Frühlingsmorgenstunden hören kann. Auf und nieder schwillt ein ganz leises, unharmonisch wunderbares Getöse. Das ist das Zwitschern des großen Chors; darüber Stimmen der Solisten, Nachtigall, Amsel, Fink, Lerche usw. alles ganz leise, wie in traumhaften Erwachen. — Fritz, sehr leidend, bleich, müde, mit wirrem, grauen Haar, sitzt, den Kopf in die Hände vergraben, an seinem Arbeitstische.

Bewegt, nicht zu schnell. (Vorhang langsam auf.)

45

The musical score consists of three systems, each with a piano (p) and vocal (V) staff. The piano staves are in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal staves are in G major and 4/4 time. The first system starts with a piano introduction marked 'pppp' and a vocal line marked 'ppp'. The second system continues the piano introduction with a vocal line marked 'ppp'. The third system continues the piano introduction with a vocal line marked 'ppp'. The piano staves feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The vocal staves feature a melodic line with various articulations and fingerings.

First system of musical notation, featuring a grand staff with three staves. The top staff contains a melodic line with a long slur. The middle staff contains a complex, rapid passage with many beamed notes and slurs. The bottom staff contains a bass line with long, sustained notes.

Second system of musical notation, featuring a grand staff with three staves. The top staff contains a melodic line with a long slur. The middle staff contains a complex, rapid passage with many beamed notes and slurs. The bottom staff contains a bass line with long, sustained notes.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with three staves. The top staff contains a melodic line with a long slur. The middle staff contains a complex, rapid passage with many beamed notes and slurs. The bottom staff contains a bass line with long, sustained notes. Dynamic markings *p*, *mp*, and *mf* are visible in the middle staff.

49)

string.

Ein wenig langsamer. (die Vogelrufe jedoch so ziemlich in gleicher Schnelligkeit)

Fritz. (hebt den Kopf, wendet ihn dem Garten zu und horcht auf: nach einer Weile.)

Wie seit - sam das ist! *Wie seit sam das ist!* Alt bin ich ge - wor - den. *Alt bin ich ge - wor - den.*

Wie seit - sam das ist! *Wie seit sam das ist!* Alt bin ich ge - wor - den. *Alt bin ich ge - wor - den.*

260

aus dem Sopran

F. mü - de im frucht - lo - sen Rin - gen, grau von Sor - gen von

langsam als der Rhythmus vorschreibt

F. bit - te - ren Qua - len krank und reif für das

50

F. Grab: und hey te zum er -