

ВАСКО МАРИЗ

Фитоп
Вила Лобос



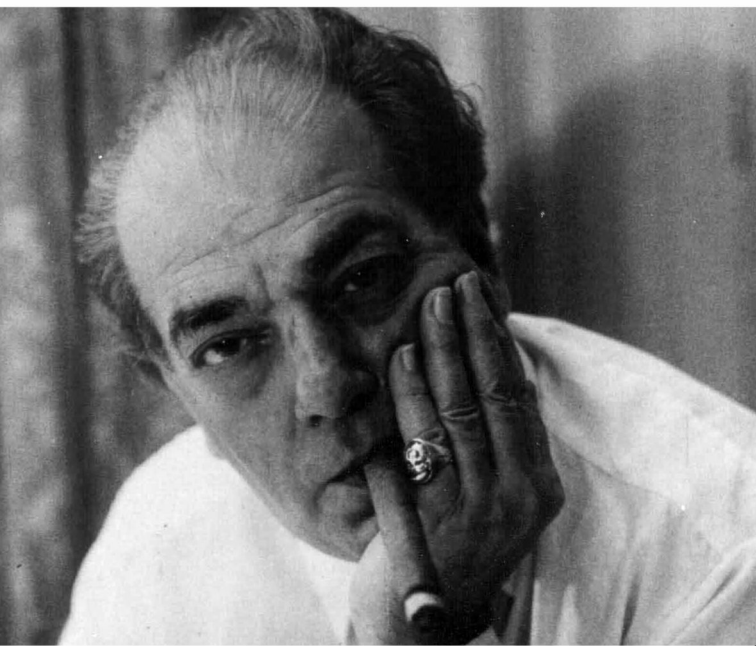
ВАСКО МАРИЗ

Фитор Вилла Лобос

Жизнь и творчество



Издательство «Музыка»
Ленинградское отделение. 1977



ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА

МАСТЕРА XX ВЕКА

*Перевод с французского
И. Лихачева и Г. Филенко*

© Издательство «Музыка», 1977 г., перевод.

М $\frac{90105-623}{026(01)-77}$ 642-76

От редактора

До настоящего времени литература на русском языке не располагает сколько-нибудь подробными материалами о биографии и творчестве крупнейшего музыканта Латинской Америки, замечательного бразильского композитора Эйтора Вила Лобоса. Предлагаемая читателю небольшая книга Васко Мариза относится к скромному жанру популярной монографии, однако несмотря на внешне-описательный характер изложения, книга вполне может служить для первоначального ознакомления со специфической музыкальной атмосферой Бразилии, в которой формировалось выдающееся композиторское дарование Вила Лобоса.

Отправной точкой и важнейшим мотивом книги Мариза служит особый эмоциональный склад, неповторимо яркий национальный характер бразильского народа. С этой эмоционально-психологической доминантой связаны и наибольшие удаchi монографии и ее существенные просчеты, прежде всего — отсутствие последовательно развитой исторической, эстетической или музыкально-теоретической концепции. Лишь мимолетно, в качестве далекого, еле звучащего фона проскальзывают отдельные замечания, характеризующие сложную социально-политическую обстановку в Бразилии, хотя совершенно очевидно непосредственное воздействие этого фактора и на общее развитие бразильского национально-культурного движения в начале XX века, и на творчество Вила Лобоса, в частности. В музыке Вила Лобоса проявляется не вообще национальное, но именно национально-демократическое самосознание, возникающее и как антитеза импортируемому в Бразилию европейскому искусству, и как следствие определенной социальной позиции художника. Более широкий

взгляд на взаимодействие художественных и социальных мотивов мог придать книге Мариза большую точность в определении места Вила Лобоса в бразильском искусстве; этот взгляд мог также способствовать прояснению отдельных фактов его биографии. Так, например, совершенно необъясненным остался такой важный биографический штрих, как стремление зрелого композитора работать не у себя в Бразилии, а в Европе и США. Монография не дает ответа и на вопрос, каковы были побудительные причины, заставившие столь последовательно национального художника творить вдали от своей родины.

Не очень четко представлены в книге и взаимосвязи музыки Вила Лобоса с европейским и мировым искусством. Заостряя внимание на личных взаимоотношениях бразильского композитора с крупными музыкальными деятелями своего времени, Мариз уклоняется от проникновения в сферу более глубоких принципиально творческих проблем. Вила Лобос создавал музыку на основе чрезвычайно разнородных культурно-эстетических традиций. Его искусство выросло не только из напевов и танцев туземного населения Бразилии или ее городского фольклора, оно заимствовало важнейшие элементы своей выразительности из арсенала классического музыкального наследия Европы, а также определенным образом было связано с европейской музыкой XX столетия, в частности, с ее ладово-окрашенной ветвью, представленной творчеством таких композиторов, как Дебюсси, Стравинский, Барток, Равель. Вила Лобос попытался в своей музыке достичь органичности музыкально-стилистического синтеза, исходя из различных уровней музыкального сознания: с одной стороны, это новшества европейского музыкального языка XX века, с другой — наивный музыкально-эстетический мир бразильской деревни. Именно в проницательном рассмотрении этого присущего музыке Вила Лобоса своеобразного движения «от разных берегов» скрывается возможность объективной оценки его творчества не только в рамках бразильского национального искусства, но и в музыке XX века в целом.

Отсутствие строгого научного подхода и преобладание эмоциональной подачи материала в книге Мариза порой приводят к чисто внешним параллелям и даже к парадоксальности суждений. Например, отдельные случаи, пережитые Вила Лобосом в дни его бурной скитальческой молодости, автор стремится уподобить событиям из жизни великих музыкантов прошлого (Баха, Моцарта). Это звучит эмоционально, но крайне наивно и неубедительно. Парадоксальной оказывается и оценка исполнительского дарования Вила Лобоса. Автор книги находит его дирижерские данные весьма посредственными, противопоставляя их его композиторскому таланту, но такой авторитет, как Шарль Мюнш, напротив, считает Вила Лобоса отличным дирижером. Очевидная эмоциональность преобладает в обеих этих оценках. Размах исполнительской деятельности бразильского композитора, его сотрудничество с всемирно известными оркестрами указывают на несомненные дирижерские данные, хотя совершенно ясно, что исполнительская деятельность была не главным делом его жизни, но скорее вторичной проекцией огромного музыкального дарования.

Не давая ясно сформулированного ответа на многие вопросы историко-эстетического или музыкально-теоретического плана, монография Мариза вместе с тем представляет собой интересный, богатый деталями документальный материал о личности Вила Лобоса, горячей эмоциональностью, непосредственностью, жизнелюбием которого навеяны многие страницы приведенных здесь воспоминаний современников и личные впечатления автора. Особую, несколько экзотическую окраску придают книге описания бразильского музыкального быта, эксцентричная полемика музыкальных критиков той эпохи, анекдотические случаи из жизни самого Вила Лобоса. Маризу удалось создать по-своему яркий портрет Вила Лобоса-человека и через это отобразить очень существенные черты музыканта-творца. Не касаясь глубоко специальных музыкально-технологических проблем его композиторской деятельности, книга достаточно ясно выявляет стихийный склад натуры композитора, огромную роль интуиции в его творческом

процессе. Автор книги неоднократно подчеркивает природную мощь дарования Вила Лобоса, его чувство современности, развивавшееся не под влиянием модных эстетических доктрин и кружков, но органически свойственное этому музыканту-бунтарю, наделенному неиссякаемой творческой энергией.

В целом популярная монография Мариза, не претендующая на научную глубину и значительность выводов, привлекает живостью изложения, своеобразием материала, с присущим ему оттенком национального бразильского колорита, а главное — большой любовью к Вилу Лобосу, замечательному художнику-новатору, открывшему миру музыкальную душу своего народа.

При переводе и редактуре книги сделана попытка сохранить свойственное португальскому языку звучание собственных имен. Непереводимые одним словом термины и понятия даны в русской транскрипции петитом.

Место Вила Лобоса в бразильской музыке

Бразильский национальный тип образовался из слияния трех рас: белой, черной и красной. Однако без всякого преувеличения следует признать, что на формирование бразильской национальности индейцы оказали относительно ничтожное воздействие. В самом деле, в настоящее время на восьмидесятимиллионное население Бразилии приходится всего лишь один процент индейцев. Зато негритянское влияние чрезвычайно велико. Уже в конце XVI века начали ввозить из Африки черных рабов, предназначенных заменить туземную рабочую силу, так как свободолюбивые индейцы оказались непригодными к подневольному труду. Миллионы негров, вплоть до 1850 года прибывавшие в Бразилию, сыграли значительную роль в формировании бразильского характера. В музыке вклад негров больше всего проявился в области ритмики; негры придали танцу откровенно чувственный тонус и сообщили ему драматический и ритуальный смысл.

Однако наиболее сильным оказалось влияние европейской музыки — португальской, испанской, французской, итальянской. «Португальцам мы обязаны нашей тональной и ритмической системой; вероятно, также и синкопой, которую мы сумели развить, опираясь на негритянскую ритмику»¹. Именно через Португа-

¹ Mario de Andrade. *Petite histoire de la musique. São Paulo-Rio de Janeiro, 1943—44.* Андраде, Мариу де (1893—1945) — бразильский музыковед, фольклорист и поэт. — *Примеч. перев.* (Все примечания переводчика принадлежат Г. Филенко.)

лию и Бразилию проникли европейские музыкальные инструменты и литература. Следует, отметить также и другие влияния; испанское — через посредство различных болеро, фанданго, сегидилий, хабанер и сарсуэл; аргентинское — через *перикон* и — в более позднее время — танго; итальянское — очень значительное с XVIII века, в связи с растущей популярностью оперы в Бразилии; французское — через детские песенки; австрийское — через вальсы, и, наконец, влияние джазовой музыки Северной Америки.

Постоянный приток иноземной народной музыки способствовал развитию в Бразилии природных музыкальных способностей народа. Из этих различных элементов возникли в последней четверти прошлого века первые образцы классической бразильской музыки. Несмотря на свою богатую контрастами и полную жизненных сил природу, бразильская музыка по-настоящему национальной становится только у Вила Лобоса, почти сто лет спустя после первых и решительных проявлений национального лица в европейской музыке у Глинки и Шопена. «Мировая скорбь», тоска по родине, любованье возрожденными областническими традициями, идеи возврата к простой жизни и народным обычаям, прославление дикаря с его близостью к природе — все это восходит еще к романтизму. Бразилия не избежала этого этапа в развитии своей культуры, хотя и с запозданием.

Национальное направление в музыке — это порождение романтизма и одно из характернейших его проявлений — еще и сегодня остается одним из важнейших музыкальных течений, особенно в малых странах. Более того, в некоторых странах, в том числе в Бразилии, это национальное направление приобретает патриотический характер. Вот что писал тридцать лет тому назад бразильский музыковед Марну де Андраде: «Бразильская музыка должна стать в настоящее время музыкой

боевой... Если бразильский музыкант ощущает свою гениальность так же сильно, как когда-то ощущали ее Бетховен и Данте, то ясно, что он должен писать национальную музыку. Ибо, если он гениален, он неизбежно сумеет выявить наиболее существенные элементы национального характера. Общественная сила его будет огромной, притом художественная ценность его музыки нисколько не пострадает, так как нет национального гения, который бы не стал также достоянием всего мира. Если же композитор этот принадлежит к подавляющему большинству музыкантов не гениев, то тем более он должен писать в национальном духе. Если же он примкнет к итальянской или французской школе, он потонет в общей массе, между тем как в новой национальной школе он сможет оказаться полезным и даже необходимым. Цезарь Кюн остался бы неизвестным, не сыграв он столь важной роли в образовании русской музыкальной школы. В мировом масштабе ценность Турины не столь велика, однако в испанской музыке это фигура, которой нельзя пренебречь. В наше время всякий бразильский художник, создающий истинно бразильские произведения искусства, — человек несомненно ценный. Тот же, кто вносит свой вклад в космополитическое или чужеземное искусство, — если только он не гений, — лишний человек, неудачник»¹.

В ту эпоху национального самоутверждения Андраде был безусловно прав. В настоящее время после успехов Вила Лобоса, особенно же после его смерти, национальная бразильская музыка теряет приверженцев среди талантливых музыкантов, которым не терпится попробовать сочинять в духе новейших европейских и американских эстетических тенденций, чему немало способствует быстрота и легкость межконтинентальных сообщений.

¹ Mario de Andrade. Ensaio sobre Musica Brasileira. São Paulo, 1928 (p. 5).

В прошлом веке о подлинно бразильской профессиональной музыке невозможно было говорить, не вызывая насмешек. В Бразилии было время безраздельного владычества итальянской оперы, несмотря на робкие попытки немецких и французских музыкантов завоевать признание. Талантливая бразильская молодежь ехала учиться или совершенствоваться в Европу и презрительно относилась ко всему, что напоминало развлечения черных рабов или однообразные индейские напевы.

5 марта 1887 года, в день рождения Эйтора Вила Лобоса, многочисленная избранная публика Бетховенского клуба или Общества классических концертов в Рио-де-Жанейро благоговейно внимала фантазиям для фортепиано на темы «Сомнамбулы», сходила с ума от «Травиаты» и из чистого снобизма стоически терпела Баха. Эта весьма респектабельная публика, состоявшая в большинстве своем из слушателей немало попутешествовавших, не подозревала о существовании «Сертанежа» Бразилиу Итиберэ да Кунья¹ и «Самбы» Алешандру Леви². Им было невдомек, какой успех эта национальная музыка будет иметь в Париже сорок лет спустя. Они не подозревали о ее ценности; они недоверчиво улыбались, когда им говорили, что это новаторское движение впервые дает понять изумленному миру, что за ошеломляющая сила кроется в бразильской природе и в характере бразильца.

Национальное направление в бразильской музыке должно было пройти через ряд ошибок, из которых са-

¹ Итиберэ, Бразилиу, да Кунья (Brasilio Itiberé) (р. 1896) — бразильский композитор; использовал в своих сочинениях афробразильский фольклор и ритуальные танцы бразильских негров. — *Примеч. перев.*

² Леви, Алешандру (Alexandre Levy) (1864—1892) — один из зачинателей современной бразильской музыки. — *Примеч. перев.*

мой серьезной оказался экзотизм. В своем желании создать типично бразильские произведения, некоторые композиторы бразильской школы уклонились от главной цели и перенесли акцент на какую-нибудь одну черту фольклора, вместо того чтобы постараться дать обобщенный образ Бразилии.

Бразильский музыкальный национализм, зародившийся во втором десятилетии XX века, ярче проявившийся в симфонической и фортепианной музыке, нежели в опере, в отличие от того, как это имело место в России или Чехии, не лишен некоторой предвзятости, вполне, впрочем, извинительной у народа с таким богатым фольклором. Нередко нам преподносят под видом бразильской музыки нечто индейское или негритянское. Между тем высший идеал национального заключается не в выражении какой-нибудь одной черты бразильской души, а в создании бразильского музыкального языка, естественно впитавшего в себя особенности народного искусства всех областей страны. Лишь немногие композиторы во всем мире достигли этой стадии. В Бразилии большинство музыкантов окопалось в какой-нибудь определенной области, используя ее музыкальный материал по собственному усмотрению и порой щедро осыпая его богатыми и яркими украшениями. Очень немногие отважились пойти по пути чистой национальной музыки, ими были: Вила Лобос в своих «Шоро» и Камаргу Гуарниери¹.

¹ Гуарниери, Камаргу (Camargo Guarnieri) (р. 1907) — бразильский композитор, окончил консерваторию в Сан-Паулу и совершенствовался у Ш. Кёклена в Париже (1938—39). Автор многочисленных сочинений для орк. на фольклорной основе: концерта для скрипки с орк.; 4-х симфоний; комич. оперы «Педро Малазарте»; трагической кантаты «Смерть авиатора»; кам.-инстр. сочинений; свыше 70 песен и т. д. Сочетает фольклорные элементы с современными тенденциями. — *Примеч. перев.*

Вила Лобос — тот, кто поднял целину; он расчистил молодым поколениям тернистую дорогу бразильского национального искусства и указал, куда идти. Его творчество преодолело самым блестящим образом первые два этапа пути, а затем вышло в *tague tenebrosum*¹ чисто национального. Порой, даже не прибегая к фольклору, композитор показывает нечто подлинно типичное для Бразилии. В Нонете, в некоторых «Шоро», в камерных сочинениях последних лет, в той или иной Бахнине он достигает порой совершенного выражения бразильского духа. Однако сам Вила Лобос говорил: «Бензин, который я вырабатываю, идеален для грузовиков и легковых машин, но для самолетов он оказывается не всегда достаточно очищенным».

Вила Лобос создал национальную бразильскую музыку, он пробудил у современников страстный интерес к фольклору и заложил крепкий фундамент, на котором молодые бразильские композиторы должны были воздвигнуть величественный храм. Национальное направление в музыке имело, повторяем, неоспоримые заслуги: оно открыло глаза бразильцев на Бразилию. Но ценою скольких лет борьбы! Лучшая часть творений композитора Альберту Непомусену² в начале века так

¹ Окутанное мраком море [лат.].

² Непомусену, Альберту (Alberto Nepomuceno) (1864—1920) — зачинатель современной бразильской национальной музыки, композитор, дирижер, пианист, органист. Учился у отца, затем совершенствовался в Риме, Берлине, Париже (у органиста Тильмана). Его «*Sergia brasileira*» для орк. (1897) — веха в развитии бразильской музыки; в ней использованы фольклорные темы бразильских негров; последняя часть «*Batuque*» — отправная точка целого направления в современной бразильской музыке. Н. занимает видное место в музыке Латинской Америки. Широкой известностью пользуются его симфония «Легенда об Амазонке», кам.-инструм. сочинения, опера «Авель» на библиейский сюжет (1913), фортепианные пьесы, песни на порт., франц.,

и не была понята именно из-за присущих ей ярко национальных черт. Одаренные музыканты вынуждены были скрывать свои самые характерные произведения под иностранными названиями. Вила Лобосу пришлось столкнуться и со свистками публики и с непониманием критики¹.

«Неделя современного искусства», организованная в Сан-Паулу в феврале 1922 года, сыграла решающую роль в реакции интеллигентной молодежи на удушающее европейское вмешательство в бразильскую культуру. «Неделя» возмутила публику, но помогла развеять закоснелые предрассудки и несомненно способствовала более объективной оценке бразильского национального искусства. Принявшей в ней участие Вила Лобос был весьма активен в этом движении за культурное обновление Бразилии. Его музыка сыграла очень важную роль для внедрения новых идей у него на родине.

итал. тексты. Н — директор консерватории в Рио. — *Примеч. перев.*

¹ Еще в 1933 году критик Оскар Гуанабарину в следующих выражениях отзывался о фольклорно-окрашенной музыке: «Вся эта история с фольклором весьма занимательна. Помнится, в детстве нам привелось услышать следующую философскую поговорку: „Брак — это осажденная крепость; те, кто в ней, хотят из нее выйти, а те, кто снаружи, хотят в нее войти“. Так и тут. Фольклорист отправляется вглубь штата Сан-Паулу и слышит из уст крестьянина: „Брак — это свинарник. Боров снаружи толчется рылом в дверь и хочет войти, а тот боров, что внутри, толчется рылом в дверь, чтобы выйти“.

Какая поэзия! Какая красота! Сколько философии у этих поселян! Наслаждайтесь!»

ДЕТСТВО

В конце XIX века Рио-де-Жанейро далеко еще не был тем космополитическим центром, которым он предстает сегодня. В то время бывшая столица Бразилии была спокойным тропическим городом, управляемым элитой, находившейся под сильнейшим влиянием европейской культуры. Медленно протекала будничная жизнь, и ночные *seresteiros*¹ бродили по улицам, ухаживая за хорошенькими сеньоритами.

Эйтор Вила Лобос родился 5 марта 1887 года². Он принадлежал к семье, твердо придерживавшейся традиций. Отец его, Раул Вила Лобос³, был заметной личностью. Происходил он из испанского рода, преподавал, служил в Национальной библиотеке в Рио, выпустил несколько книг по истории и космографии и слыл недурным музыкантом. Энергичный и прямолинейный, он очень строго воспитывал обожаемого им сына.

Пристрастие Раула Вила Лобоса к Туу⁴ было очевидно. От него он требовал гораздо больше, чем от других своих детей. Он пробудил в нем склонность к музыке, научил его играть на виолончели и на кларнете,

¹ *Seresteiros* [порт.] — *серестейро* — народные бразильские музыканты.

² Биографы Вила Лобоса приводят различные даты его рождения между 1881 и 1890 гг. Наши розыски позволили установить точную дату.

³ Сакраменто Блейк в своем «Бразильском биографическом словаре» (*Blake. Dicionario Bibliografico Brasileiro. Rio, 1902*) посвятил Раулу Вила Лобосу длинную статью.

⁴ Прозвище Эйтора Вила Лобоса в детстве.

преподал ему первые основы музыкальной теории. Без него Эйтор сделался бы, вероятно, врачом, как того желала его мать, или отдался бы своему влечению к математике и рисованию.

Дона Нозмия Монтейру Вила Лобос была отличной матерью. Она всегда поддерживала Эйтора в его учении, питая надежду увидеть его когда-нибудь врачом. Ей не хотелось, чтобы из ее Туу́ получился музыкант. Она запретила ему играть на рояле. Даже учиться игре на гитаре ему приходилось тайком. Раул Вила Лобос был беспечным человеком и не знал цену деньгам: когда он умер, дона Нозмия оказалась в крайне стесненных обстоятельствах. После того, как были исчерпаны последние сбережения, ей пришлось работать, чтобы прокормить детей. Какую замечательную энергию проявила эта женщина, зная до этого лишь светскую жизнь и обязанности хозяйки дома!

В одной из статей Лимы Родригеза¹, мы находим любопытные подробности, относящиеся к юности Вила Лобоса: «Юный Туу́ рос, и надо было найти ему какую-нибудь работу. Я был знаком со счетоводом одного крупного предприятия по импорту вин и консервов. Тот согласился по моей просьбе взять юношу на испытание в свою контору и обучить его, за это его должны были кормить и платить ему скромное жалованье. Но каково было мое удивление, когда приятель сообщил, что мой протеже не явился и ему пришлось нанять другого служащего. Я немедленно отправился на розыски Туу́ и узнал от него, как обстояло дело. В назначенный час он пришел в магазин, где его встретил усатый мужчина в жилете, который отказал ему, заверив самым авторитетным образом, что никакого работника фирме не требуется. Более проницательный психолог,

¹ Lima Rodrigues. Raul Villa Lobos («Correio da Manhã», 13.IX.1936).

чем я, негоциант, привыкший вникать в душу своих клиентов, понял, что человек, которому суждено было стать великим композитором, не должен начинать с рассыльного». Ни один из братьев Вила Лобоса не проявлял склонностей к музыке, несмотря на влияние их добрейшей тетки Зизиньи, талантливой пианистки, и деда с материнской стороны Сантоса Монтейру, автора чекоей «Кадрили молодых девиц», весьма ценившейся в Бразилии в середине прошлого века.

Между тем, детство Вила Лобоса протекало очень счастливо. Домашняя обстановка была уютной. Мальчика все обожали. О его проделках в раннем детстве рассказывают следующее: в первом этаже дома, где жили Вила Лобосы, находилась винная и бакалейная торговля. Всякий раз, когда это ему удавалось, годовалый мальчонка заползал на четвереньках в подвал магазина, открывал краны винных бочек и с упоением плескался в вине. Естественно, он приводил в отчаяние приказчиков магазина, но бакалейщик хохотал до слез над подвигами юного Эйтора.

Отец композитора, друг и протеже Мануэла Викторино, будущего вице-президента республики, написал ряд статей против маршала Флорнату¹, достигшего в то время вершины своей карьеры, и по этой причине вынужден был покинуть Рио. Проведя некоторое время в штате Рио-де-Жанейро, где Туу имел случай по-

¹ Маршал Флорнату Пейшоту — бразильский политический деятель, представитель помещичьей знати. В 1889 г. генералы Пейшоту и Деодору да Фонсека возглавили военный переворот, вынудив Педру II подписать отречение и выехать в Португалию. В 1891 г. Бразилия была провозглашена республикой, и президентом был избран генерал Фонсека, в том же 1891 г. распустивший парламент и объявивший себя диктатором, но вскоре уступивший пост диктатора генералу Флорнату Пейшоту, объявившему себя маршалом и пребывавшему диктатором до 1894 г. — *Примеч. перев.*

знакомиться с негритянской музыкой, семья перебралась в штат Минас Жераис, сначала в Бикас, а затем в Катагуасес. К этому времени относятся и первые сознательные музыкальные впечатления Вила Лобоса. Пленившая мальчика деревенская музыка прочно запечатлелась в его памяти. В те далекие времена, когда радио еще не распространяло бразильскую народную музыку, маленький Туу с упоением слушал крестьянские напевы и, сам того не сознавая, проникался фольклором, который он впоследствии должен был превратить во всеобщее достояние.

С шести лет отец научил его играть на детской виолончели. Годом позднее он уже импровизировал простенькие мелодии, навеянные детскими песнями, которые он распевал со своими маленькими товарищами. В доме Раула Вила Лобоса играли хорошую музыку. Почти каждый вечер прохожие могли услышать теплое звучание его виолончели. Но, не довольствуясь игрой соло, он приглашал друзей и организовывал у себя настоящие концерты. По субботам Вила Лобосы обедали в шесть часов. Между семью и восьмью, до прибытия друзей, Раул играл в шахматы со знакомым немцем-учителем. Дом этот охотно посещали лица, в то время довольно известные, большие любители камерной музыки, зачастую музицировавшие до поздней ночи.

Этот на много лет установившийся порядок оказал решительное влияние на формирование Вила Лобоса как музыканта. Его музыкальный вкус становился все тоньше, он накопил значительный слуховой опыт, но вместо того, чтобы любить общепризнанно хорошее, он возненавидел формальный дух этой музыки, которую ему приходилось слушать по обязанности, а порой и исполнять. С восьми лет он стал восхищаться Бахом. Приверженности этой можно дать двоякое объяснение, не усматривая в ней однако доказательств гениаль-

ности ребенка; с одной стороны, мальчику наскучило слушать банальную музыку семейных вечеров, с другой — он испытывал потребность уйти от нее. Две стихии казались ему коренным образом отличающимися от опротивевших звучаний: Бах и музыка са́йрига¹. Неудержимая сила влекла его к Баху. Возраст, конечно, мешал постичь Баха, но это не имело никакого значения: важно, что это была совсем другая музыка. Пристрастие к музыке Баха мальчик приобрел благодаря тетушке Зизинье, превосходной пианистке и большой поклоннице «Хорошо темперированного клавира». Маленький Эйтор приходил в восторг, когда слышал прелюдии и фуги. С самого раннего возраста Вила Лобос отказывался принимать традиционное. В одиннадцать лет отец обучил его игре на кларнете. В этом же возрасте Эйтор открыл музыку Северо-Востока Бразилии. Вместе с отцом он часто бывал у его приятеля, приглашавшего к себе певцов и *seresteiros*. Это были памятные вечера, на которых исполняли всевозможную народную музыку северо-восточной области Бразилии. В музицировании принимали участие и знаменитости из числа гостей.

Народная музыка всегда таила в себе для Вила Лобоса особую притягательную силу. Еще ребенком он хотел познакомиться с творцами этих чаровавших его мелодий, но это вызвало бурное противодействие родителей, и пришлось довольствоваться тем, что ему разрешили слушать эту музыку из окна. Страсть к народной музыке побудила его серьезно заняться гитарой, саксофоном и кларнетом. Эйтору только что исполнилось семнадцать лет, когда он сочинил свой первый опус — пьесу для гитары, под названием «Блинчик», написанную в свободной форме.

¹ Са́йрига [порт.] — *кейпира* — крестьяне из глубинной области Бразилии.

Смерть отца в 1899 году предоставила полную свободу неисправимому Туу; немедля он стал искать путей сближения со своими кумирами, исполнителями *chôros*¹, авторами столь богатой ритмами музыки. Для того, чтобы ближе познакомиться с разными ансамблями этих музыкантов, неплохо было бы завоевать их симпатию — полагал Эитор, — а именно, ставить им время от времени стаканчик вина. Но как это сделать? И вот таким образом прекрасная библиотека, оставшаяся после Раула Вила Лобоса, стала постепенно таять ради установления дипломатических отношений с уличными музыкантами...

МУЗЫКАНТЫ ШОРО

В Рио-де-Жанейро в конце прошлого века существовал весьма любопытный музыкальный жанр: *шоро*. Богемная молодежь того времени имела обыкновение объединяться в небольшие инструментальные ансамбли, игравшие на семейных балах и вносившие оживление в традиционные праздники святых Сильвестра, Антония, Иоанна, Петра и Анны. *Шораны* (исполнители *шоро*) музицировали также на днях рождения, крестинах и свадьбах, а во время карнавала ходили по богатым кварталам и центру города, вызывая бурные аплодисменты толпы, следовавшей за ними, как процессия, и требовавшей бисировать чуть ли не каждую пьесу.

Вила Лобос также стал *шораном*, и потому уместно остановиться здесь на описании романтической атмосферы, окружавшей этих музыкантов. «По окончании танцев, на рассвете, группа музыкантов удалялась под звуки польки и заходила в первое же открывшееся

¹ *Chôros* [порт.] — *шоро* — формы городской народной музыки, бытовавшие в Рио-де-Жанейро.

кафе. Хозяин, толстый португалец, знал, с кем имеет дело, и сразу же спрашивал:

— Так что же закажем? Яйца с портвейном или добрую *мистураду* ¹?

Каждый заказывал себе напиток по вкусу: иные предпочитали «петушиный хвост» — смесь *парати*, меда и корицы. И *шоро* продолжался. Солнце уже озаряло кафе, а там все еще заливалась флейта под сопровождение *савакиньо* ² и гитары. Кафе заполняли *серестейро*, приходившие с других танцулек, и *шоро* не замолкал до девяти, десяти и даже до одиннадцати часов утра ³.

Бразильский академик Луиз Эдмундо говорит по этому поводу следующее: «Часто в бразильских домах втайне от папашы, консерватора и традиционалиста, наши барышни не только напевают то, что поет на улице всякий сброд, но даже выплывают с подружками всякие „корта-жаки“ и „баланьо-канду“, коим они научаются в посещаемых ими театрах. Это тот запретный плод, которым наслаждаешься украдкой, чувствуя, как пробуждаются в тебе все инстинкты твоей расы. И пусть никого не изумляет, что этот папаша-консерватор и традиционалист, не признающий у себя дома никаких гитар и *матчишей* ⁴, завязывая перед зеркалом галстук, инстинктивно, ради собственного удовольствия напевает мотивы народных песенок. И если в поздний час, когда все спят, на улице в мягком и таинственном сумраке лунной ночи раздаются жалоб-

¹ *Мистурада* — смесь *парати* (водки из сахарного тростника) и других напитков.

² *Savaquinho* [порт.] — *кавакинью* — небольшая гитара.

³ *Alejandro Gonçalves Pinto. O Chôro. Rio de Janeiro, 1936.*

⁴ *Матчиш* [махихе — порт.] — городской двудольный бразильский танец.

ные, рыдающие призывы серенады, разве он первым не выскакивает из постели и не крадется на цыпочках к окну, где, припав ухом к жалюзи, с упоением слушает горькую любовную жалобу?

В Рио в начале века нельзя было представить себе лунной ночи без серенад, без гитар и без песен. Но тише, на улице уже кто-то запел. Когда город засыпает, по опустевшим улицам бродят напевающие *серестейро*. Ходят они гурьбой, шляпы у них надвинуты на глаза, в руках гитары, *кавакинью*, мандолины; в карманах курток бутылки водки или вина. Так они бродят, поют и играют до самого утра.

У нас приняты два вида серенад: серенада, состоящая из песен, и та, которую называют *шоро*. В первой свою тоску изливает голос под аккомпанемент музыкальных инструментов. В *шоро*, напротив, голос не участвует; и мелодию, и гармонию создают одни инструменты в самых оригинальных сочетаниях. В серенадах первого вида, в которых участвуют певцы-*серестейро*, поют как правило песни жалобные и грустные, напоминающие церковное пение; в серенадах инструментальных, *шоро*, — танцевальная музыка — *шоттиш*, мазурка, полька, вальс и кадрили. Этой музыке также свойственны наплывы грусти: в то время охотно предавались печали. В состав группы *серестейро* входили гитары, *кавакинью*, мандолины, а также духовые — гобой, офиклейд, флейта, кларнет, даже тромбон и корнет-а-пистон. Репертуар шоранов состоял из томных вальсов, полек, *лунду*¹, синкопированных танго, *шоттишей* — музыки сладостной и патетичной, которую инструменты играют нежно и мелодично, вызывая вздохи и сожаления»².

¹ *Лунду* [lundu — порт.] — крестьянские песни африканского происхождения.

² Luiz Edmundo. Rio de Janeiro do Meu Tempo.

А вот что пишет музыковед Ренато Алмеида: «Шоро — понятие родовое, имеющее несколько значений. Шоро — это и инструментальный ансамбль, состоящий, как правило, из флейты, офиклеида, мандолины, кларнета, гитары, *кавакиньо*, корнет-а-пистона и тромбона, из коих один ведет сольную партию. В расширительном смысле под *шоро* разумеют исполняемые таким ансамблем музыкальные произведения, принявшие под конец особый, для них одних характерный колорит. Наконец, *шоро* обозначает еще и народный танец, известный также под названиями *асустадо* и *арраста-нье*¹. Здесь, по-видимому, и нужно искать этимологию слова. Действительно, по мнению Жака Раймуоду, слово это пришло из Африки. У кафров имеется нечто вроде вокального концерта, сопровождаемого танцами и носящего названия *хóю*. Бразильские негры играли, под Иванову ночь или по случаю того или иного праздника на *фазенде*² танцы, называемые *хóю*. Слово это было спутано с португальским *хóго* (*шоро*) и, позднее, когда оно обосновалось в городе, его стали писать *choro* с *ch* вместо *x*. Как и многие другие слова нашего народного говора, оно вскоре приобрело уменьшительное *chorinho* (*шориньо*).

Шоро ведет свой род из Рио. Явился он из нового города в середине прошлого века и впоследствии окончательно приобрел у нас права гражданства. В былое время его часто можно было услышать ночью, когда он блуждал по городу, исполняя нескончаемые серенады³. *Шораны* исполняли народные напевы, которым они со

¹ *Асустадо* [assustados — порт.] — дословно: испуганный, нерешительный: *арраста-нье* [arrasta-pé — порт.] — дословно: волокущий ногу.

² *Фазенда* [fazenda — порт.] — имение, поместье.

³ Мариу де Андраде («Pequena História da Música»), подтверждает это свидетельство. «Шоро и серенада — понятия родовые, применяемые ко всему, что яв-

временем придали специфический характер и типическую выразительность. Это один из факторов, более всего способствовавших закреплению элементов музыки Рио. Хотя она по преимуществу сентиментальна, но многие ее напевы полны живости и веселья, как например, „Arapheí-ie, Cavaquinho“¹ Эрнесто Назаре»².

Здесь требуется добавить следующее: нужно отличать *серестейро* по призванию от случайного *серестейро*. *Шоран* обладал значительными способностями к импровизации; играя, он вкладывал в игру всю свою душу. Он боготворил *шоро*, жил только для того, чтобы играть, сочинять и петь. Коренным образом отличался от него тот, кто становился *серестейро* лишь для того, чтобы завоевать хорошенькую женщину.

Музыка шоранов была почти всегда инструментальной: редко к оркестру присоединялся солист-певец. Лишь Эдуардо дас Невес и Катулу иногда входили в состав таких групп. Мы обсуждали с Лиузом Эйтором Коррейя де Азеведу, можно ли провести параллель между *шоро* и *jam session*³ с точки зрения импровизации. Хотя импровизация, по мнению этого маститого музыковеда, является характерным признаком обоих жанров, *шоро*, ставящий больший акцент на виртуозность, нежели *jam session*, более беден гармонией и оркестровым колоритом. Импровизирует в *шоро* лишь

ляется ночной музыкой народного характера. Шоро предполагает обычно небольшой оркестр с солирующим инструментом».

¹ «Я схватил тебя, кавакиньо» [порт.].

² Renato Almeida. História da Música Brasileira.

³ Jam session [англ.] — свободное импровизационное совместное музицирование джазовых музыкантов, непосредственно выражающих свои чувства без предварительной аранжировки, сначала нерассчитанное на публику. Впервые возникло в Новом Орлеане и в Чикаго, а затем легло в основу стиля *свинг*. — Примеч. перев.

солирующий инструмент, в то время как в jam session одновременно или последовательно импровизируют несколько инструментов.

Вила Лобос входил в ансамбль выдающихся *серестейро*. Их «штаб-квартира» находилась в «Золотом Кавакиньо» на улице Кариока, откуда их приглашали играть в самые разнообразные места. Воспользовавшись своим пребыванием у *шоранов*, Вила Лобос внес в их среду нечто новое. В этой атмосфере он и сам смог выработать и развить особые, оригинальные черты своей индивидуальности. Будучи среди *шоранов* классическим гитаристом, он в конечном счете стал на них влиять; так, Назарé, следуя его советам, стал сочинять *батуки*, фантазии и этюды. Некоторые отголоски этой эпохи ощущаются в фуге Бразильской бахианы № 1.

В ПОИСКАХ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ

Творчество Вила Лобоса — результат его личных устремлений и той одиссеи, какой явилась его жизнь. Лишь те, кому пришлось преодолеть значительные трудности, стали великими музыкантами. Необходимость играть в малых оркестрах и владеть несколькими инструментами, путешествия вглубь страны, пребывание за границей, наконец, нужда, с которой ему пришлось не раз бороться, закалили его характер и обогатили его природное дарование.

Фанатическое увлечение Вила Лобоса шоранами не помешало ему закончить классическую школу при монастыре Сан Бенто. Уступив настояниям матери, он записывается на подготовительные курсы для поступления на Медицинский факультет университета, хотя к медицине у него не было ни малейшего призвания.

Слушать лекции по этой специальности было для него в высшей степени тягостно. Любопытство его пробуждалось лишь на занятиях анатомией, где он задавал профессору вопросы, касавшиеся сложных проблем, часто превосходивших уровень его курса.

В шестнадцать лет Туу сбежал из материнского дома, найдя убежище у тетки Фифины, чтобы никто не мешал ему ходить к шоранам и играть в маленьких оркестрах. Так началась его трудная богемная жизнь, которой суждено было затянуться надолго. В театре Рекрейо де Рио ему пришлось играть самую разнообразную музыку, в репертуар входили даже оперы, оперетки и сарсуэлы. Играл он также и в кинематографе «Одеон», в барах, гостиницах, кабачках и т. д. Сочинения его в ту эпоху ограничивались вальсами, экоссежами, *пасо-добле* и польками — словом, самым неприязнительным репертуаром. В то время ему довелось общаться со знаменитейшими народными певцами и самыми оригинальными народными композиторами своей эпохи.

В 1905 году, когда Эйтору исполнилось восемнадцать лет, его охватило желание увидеть новые места. Он решил пожертвовать еще несколькими драгоценными книгами, унаследованными от отца, и на вырученные деньги отправился на север Бразилии. Он посетил штаты Эспириту Санту, Байа и Пернамбуку и был потрясен необычайным богатством фольклора. В поисках необычного и местных достопримечательностей он посещал самые подозрительные кварталы Сальвадора и Ресифе.

Он проник вглубь северо-восточных штатов, долго оставался на сахарных заводах и в *fazendas*. Впечатления, почерпнутые во время этого путешествия, оказались бесценными. Музыка народных певцов, их манера петь, строй их примитивных музыкальных инструментов, протяжные напевы погонщиков скота,

народный театр и драматические танцы, *desafios*¹ — все интересовало его живейшим образом и пробудило заложенное в нем могучее национальное сознание.

Уже во время первого путешествия на Север, несмотря на свою молодость и неопытность в фольклористике, Вила Лобос собрал, благодаря исключительному слуху, народные темы и напевы. Для записи он использовал, — как он сам объяснил, — своего рода стенографию; сначала знаками он обозначал ритмику отрывка, а потом, попросив певца повторить его, ставил уже ноты. Во время этого путешествия и других, которые позднее он совершил по Бразилии, Эйтор записал более тысячи народных тем; «Практическое руководство», опубликованное им почти тридцать лет спустя, содержит выборку из этого собрания.

Пребывание Вила Лобоса на Северо-Востоке страны было для него полезным. Давая концерты и работая с группой музыкантов во время своих путешествий по внутренним районам, он был поражен их фанатической преданностью музыке. Ему попадались певцы, которые крали электрические провода, чтобы натянуть их вместо струн на самодельные гитары из кубышечных тыкв. После долгих месяцев приключений Вила Лобос вернулся в Рио. Он продолжал сочинять музыку самого разнообразного характера, главным образом фантазии для гитары и пьесы для голоса и фортепиано.

В следующем году Вила Лобос по приглашению друга предпринял путешествие на юг страны. Он отправился в Парангуá, где поступил на работу в контору спичечной фабрики. Там в течение восьми месяцев он вел спокойную и приятную жизнь, концертируя в окрестных городах и продолжая все так же стремитель-

¹ *Desafios* [порт.] — *дезафиос* — буквально: вызов. Состязание поочередно импровизирующих певцов на Северо-Востоке Бразилии.

но, непрерывно сочинять. Однако пребывание в южных штатах, которые он полностью объехал, с точки зрения фольклористики его разочаровало. Вила Лобос говорил, что и там, конечно, стоило кое-что собрать, но по чистоте и богатству этот материал значительно уступал тому, что можно было найти на Северо-Востоке. Упорно сохранявшиеся европейские черты в музыке немецких и польских колонистов и испанское влияние, шедшее с Ла-Платы, были столь сильны, что сводили зачастую на нет всякую надежду собрать подлинный местный туземный фольклор.

К этому пребыванию в Парангуа́ относится один любопытный и очень характерный для Вила Лобоса эпизод. По натуре он всегда был человеком необычайно импульсивным; самое незначительное любовное увлечение вырастало у него в нечто из ряда вон выходящее. Так, за свою жизнь он восемь раз обручался... Привлекательность его личности, хорошая репутация, которой он пользовался в конторе, его артистическая душа, и то, что как музыканта его очень ценили окружающие, пленили одну из дочерей владельца фабрики, который обещал взять его в компаньоны, если он женится на его дочери. Как ни была соблазнительна перспектива породниться с респектабельным семейством и почувствовать твердую почву под ногами, Вила Лобос понял, что бросить свою скитальческую жизнь он не вправе и должен продолжать борьбу за свое место под солнцем, рассчитывая только на свои артистические силы. Поэтому он покинул Парангуа́ точно так, как некогда Бах покинул Гамбург после такой же истории с дочерью Букстехуде.

Обозревая этот период, Луиз Эйтор Коррейя де Азеведу в своей лекции «Вила Лобос, его эстетика и оценка его творчества» говорит: «Вила Лобос, к отчаянию своего начальства, будь то в административной или в музыкальной иерархии, без всякого зазрения

совести вносил изменения в мелодию, которую ему ставили на пюпитр. „Чтобы не получалось так, как у всех“, — пояснял он. В этом проявлялась основная черта его характера: любой ценой избегать не только общих мест, но и всего того, что принимается легко, без спора».

В 1907 году Вила Лобос снова в Рио, ему двадцать один год, и вместе с юридическим совершеннолетием он достиг также и совершеннолетия артистического. Тогда он написал свое первое значительное произведение «Canticos Sertanejos» («Песни Сертана») ¹ для малого оркестра. Он старается воссоздать в них атмосферу бразильской музыки средствами местного музыкального фольклора. В том же году он записывается в класс гармонии Фредерику Насименту в Национальном музыкальном институте. Он также стал давать Агнелу Франсу уроки французского языка, которым он уже довольно хорошо владел, в обмен на уроки гармонии. Его вольнолюбивый ум никак не мог заставить себя ограничиться строгими рамками, предписываемыми требовательным Насименту. Поэтому через несколько месяцев он бросил институт и отправился путешествовать по штатам Сан-Паулу, Мату Гроссу и Гойяс. С этих пор Вила Лобос учится только у самого себя, прислушиваясь к замечаниям Насименту и Франсиску Брага ²,

¹ *Сертан* [sertão — порт.] — внутренние засушливые земли Бразилии.

² Брага, Франсиску (Francisco Braga) (1868—1945) — бразильский композитор романтического направления. Совершенствовался в Париже у Массне. Его Фантазия-увертюра исполнялась на открытии Обва популярных композиторов в Рио 5.I.1887 г. Б. — автор гимна республики Бразилия; написал симф. поэму «Mavabâ» на бразильские темы, а также симф. поэмы «Пейзажи», «Бессонница», «Кошмар», «Сумерки». «Осенняя песня». Влияние итал. веризма сказалось на его одноактной опере «Zeríva» (1899). С 1908 по

единственным, кого он знакомил со своими сочинениями этих лет.

В четвертое свое путешествие (оно было его второй поездкой на Север), он взял себе в спутники Донидзетти, примечательную личность, закоренелого представителя богемы, но верного друга и хорошего музыканта. Он оказался идеальным товарищем во время смелой экскурсии вглубь северных и северо-восточных штатов, продолжавшейся более трех лет. Вила Лобос все более проникался важностью предпринятых им исследований. И вот эти два столь непохожие друг на друга человека странствуют вместе по дорогам Бразилии. В каждой деревне, где они останавливаются, Вила Лобос занимается организацией концертов. Оба были мастерами на все руки: играли на виолончели, на рояле, на гитаре и на саксофоне. Подзаработав немного денег, они отправлялись дальше. Как-то раз мэр одной из деревень буквально засыпал Ви́ла Лобоса подарками.

Дело в том, что между этой и соседней деревнями существовало великое соперничество: у каждой был свой муниципальный оркестр, и шел спор, который из них лучше. Мэр одной деревни очень желал получить партитуры пьес, которые играл оркестр соперника. Вила Лобоса в этих краях никто не знал и поэтому он мог спокойно пойти послушать концерт оркестра соседней деревни и записать всю исполнявшуюся там музыку. Так он стал в этих местах героем дня. Занятный эпизод этот напоминает случай с юным Моцартом, записавшим по памяти знаменитое ватиканское *Miserere*. Вполне понятно, что после этого Вила Лобос и Донидзетти предпоч-

1933 гг. Б. дирижирует в Об-ве симфонических концертов в Рио, пропагандируя музыку бразильских композиторов и западно-европейскую классику. Им написаны также Мессы, *Te Deum*, кам.-инстр. сочинения, романсы и фортепианные пьесы. — *Примеч. перев.*

ли держаться подальше от другой деревни. Собранный ими фольклорный материал оказался, очень обильным. Однако привезти все то, что они записали, им не удалось, ибо значительная часть записей погибла при переправе через реку.

Во время поездки в Байю Вила Лобос впервые услышал произведения некоего композитора по имени Дебюсси. Впечатление у него сложилось положительное, но особого значения он этому не придавал. Несколько лет спустя Артур Рубинштейн убедит его в достоинствах музыки французского композитора.

Вернувшись в Рио, он с удивлением узнал, что мать, не получая от него никаких известий и считая его умершим, отслужила мессу за упокой его души. К этому времени относится сочинение им одноактных опер «Аглая» и «Элиза». Последнюю должна была поставить в Рио небольшая оперная труппа, которая, однако, вскоре прогорела. С января по май 1912 года Вила Лобос сочинил «Изахт», оперу в четырех действиях, в которой использовал и развил материал двух предыдущих опер.

К этому же времени относятся пьесы для скрипки и фортепиано, «Двойной струнный квинтет», песни для голоса и фортепиано, а также духовные сочинения для детской хоровой капеллы школы св. Цецилии. В мае месяце он отправился в последнюю фольклорную поездку и концертное турне на Север. Тогда же он начал тщательно изучать партитуры классических и романтических композиторов.

Еще только нащупывая свой путь, Вила Лобос в те годы испытал сильное влияние Вагнера и Пуччини. «Тристан» приводил его в восторг, как, впрочем, почти каждого музыканта того времени. В ранних операх Вила Лобоса сказывается воздействие вагнеровской оркестровки и гармонии, а на мелодических линиях заметен отпечаток музыки Пуччини. Впро-

чем, влияние это было недолгим, ибо он сам говорил: «Как только я чувствую, что подпал под чье-то влияние, я встряхиваюсь и освобождаюсь от него».

Все же чтение «Курса музыкальной композиции» Венсана д'Энди оказало на него глубокое воздействие, а метод композиции оставил на сочинениях Вила Лобоса заметный след. Две первых симфонии, Соната № 2 для виолончели и все Трио, за исключением Первого, многим обязаны д'Энди.

1915 год был переломным в биографии Вила Лобоса. Именно в этом году в Рио состоялся его официальный дебют как композитора; тогда же начались горячие дискуссии, порожденные его творчеством, передовым для той эпохи. Личность Вила Лобоса к этому времени уже сформировалась: он вступает в борьбу, из которой выйдет победителем, благодаря своей стойкости и таланту.

НОВАТОР

С 13 ноября 1915 года Вила Лобос дал в Рио-де-Жанейро ряд авторских концертов. Хотя в ту пору ему были еще неизвестны новшества Шёнберга и Стравинского, музыкальный язык его отличался необычной и смелой гармонией.

Первый концерт, состоявшийся в зале «Коммерческой газеты», сопровождался сенсацией. Были исполнены следующие произведения: Первое трио, Вторая Соната-фантазия; Мечты, Каприз и Колыбельная для виолончели и фортепиано, Вальс-скерцо для фортепиано и романсы — «Признание», «Дева», «Тайная мука», «Увядший цветок», «Матери» и «Аист»¹.

¹ О ранних романсах Вила Лобоса см. на с. 103 этой книги.

Сочинения Вила Лобоса вызвали очень резкую критику. Музыкальные консерваторы сплотили свои ряды, чтобы дать отпор этому человеку, дерзнувшему не считаться с правилами. Оскар Гуанабарину, критик «Коммерческой газеты», стал его отъявленным врагом и не изменял своих взглядов до самой своей смерти в 1936 году. Как-то раз он написал целую статью, посвященную определению слова «фигляр», которое он применил к Виле Лобосу.

Злобность критики Гуанабарину в отношении не только Вила Лобоса, но всей современной музыки, была беспощадна. Вот характерный пример: «Артиста этого не могут понять музыканты по той простой причине, что в пылу своего лихорадочного творчества он сам себя не понимает. Не думая о том, что он пишет, не следуя никакому принципу, хотя бы произвольному, он сочиняет пьесы несуразные, какофоничные, насыщенные какими-то случайными скопищами звуков, неизменно приходя к одному результату — слушателю все время кажется, что в оркестре настраивают инструменты и каждый играет, что в голову придет.

Господин Вил Лобос еще очень молод, но успел насочинять столько музыки, сколько иной настоящий композитор не напишет и за целую жизнь. Его единственное желание — это покрыть нотами возможно большее количество листов бумаги. Весьма возможно, что он даже сам не знает, сколько он написал. Количество сочинений его лучше всего было бы исчислять тоннами исписанной бумаги и при этом ни одна страница его писаний не возвысилась над уровнем вульгарности. Его девиз отнюдь не „мало, но хорошо“, но „много, даже если это никуда не годится“. Публика аплодировала „Ave Libertas“ („Привет тебе, Свобода“) Мигуеза и, разумеется, не поняла „Неистовый танец“ Вила Лобоса, быть может, потому, что в программу вкралась ошибка: он должен был бы называться „Пляской святого Витта“ и сопровождаться указанием: пьесу эту надлежит исполнять эпилептикам, а слушать параноикам. Как правило, у сочинений Вила Лобоса нет ни ладу, ни складу. Это куча сталкивающихся друг с другом нот, как если бы все музыканты оркестра играли в приступе безумия и каждый из них

впервые взял в руки свой инструмент, который у Вила Лобоса то звенит бубенцом, то мычит, то лает».

Не один Вила Лобос был предметом ненависти консерваторов. Она распространялась на все новаторское движение. Гуанабарину, после представления в 1921 году двух последних актов «Изахта», произведения несравненно менее новаторского характера, писал: «Если мы ополчаемся против господина Вила Лобоса, то вызвано это патриотизмом. Его крупный талант не туда направлен. Вместо того, чтобы усилить плеяду наших истинных художников, которых новые иконоборцы хотят уничтожить, они полагают, что в их силах истребить прекрасное, чтобы из его праха возникло царство абсурда. Адепты этих сеансов оглушительного звукошума, не раз уже освистанные парижанами, утверждают, что они всего лишь вводят в музыку завоевания современной гармонии. Но вся беда в том, что ничего нового в гармонии нет!»

Сопротивление творчеству Вила Лобоса исходило не только от публики или от критики. В негодовании восставал и оркестр, которому предстояло играть его вещи. Когда в 1918 году по приглашению директора Национального Института музыки в Рио Вила Лобос должен был дать концерт, посвященный исключительно его произведениям, он включил в программу I симфонию и только что сочиненную им симфоническую поэму «Амазонка», которая тогда носила название «Миремис». На первой репетиции один из музыкантов встал со своего места и, при одобрении всех своих коллег, заявил, что «Амазонка» — нелесный набор звуков, без начала, без конца, а на второй — несколько музыкантов отказались играть Симфонию, которую критика, напротив, сочла не столь уж «передовым» произведением. Впрочем, нашлось несколько писателей, поддержавших Вила Лобоса. Самые крупные исполнители того времени помогли ему тем, что охотно исполняли его сочинения.

В 1919 году музыка Вила Лобоса уже перешагнула через границы Бразилии. Так, например, Вагнеровская ассоциация в Буэнос-Айресе предложила исполнить его квартет ор. 15. В сентябре того же года Маринуцци включил в программу одного из своих концертов в Рио-де-Жанейро Адажио и Скерцо из I симфонии. Это было лишь началом того признания, которое вскоре распространилось по всему миру.

К этому времени относятся I и II квартеты, первые пять симфоний, симфонические поэмы «Кораблекрушение Клеоникоса» и «Золотой кентавр», Соната № 2 для виолончели и фортепиано, оратория «Праведная жизнь», оперы «Зоя», «Иисус» и «Маласарте» и особенно примечательная сюита для фортепиано «Семейство малыша № 1», а также музыкально весьма значительные балеты «Амазонка» и «Уирапуру». В том же 1920 году создано «Шоро № 1» — первая в ряду замечательных пьес, которые мы рассмотрим подробно в другой главе. В это время Вила Лобосу случалось сочинять и церковную музыку, которую ему оплачивали по сто *крузейро* за пьесу. Заказчиком был некий знакомый священник, который зачастую платил двойную цену, чтобы сойти за ее автора. Вила Лобос зарабатывал себе на жизнь, играя на виолончели в оркестрах театров и кинематографов Рио. Приходилось ему играть всякое, но он отвлекался, сочиняя собственную музыку. Его окружали добрые друзья, принимавшие к сердцу все его радости и печали. Среди них были также и музыканты, следившие за восхождением его звезды.

За несколько лет до этого, около 1917 года, доктор Леан Веллозу представил ему молодого француза Дарнуса Мийо, бывшего в то время секретарем Поля Клоделя, французского посла в Бразилии. Вила Лобос, не склонный показывать первому встречному лучшие свои произведения, отнесся с холодной подозритель-

ностью к этому молодому человеку, не упускавшему случая позубоскалить по поводу других музыкантов. Вскоре, однако, они подружились, и Вила Лобос показал ему все сокровища бразильской музыки и музыки Рио в частности. Он водил его на *макумбы*,¹ помог ему проникнуть в среду *шоранов*, познакомил его с карнавальской музыкой. Сюита «*Saudades do Brasil*» французского композитора является памятью о месяцах, проведенных в Рио в обществе Вила Лобоса.

Мы никак не думали, что встретим в 1948 году в Португалии двух старых друзей и ярых поклонников Вила Лобоса: пианиста Артура Рубинштейна и дирижера Мариуса-Франсуа Гайяра. Мы попробовали проверить, истинно ли утверждение автора «Грубой поэмы», что с Рубинштейном его связывает давняя дружба. И тут великий польский пианист рассказал нам следующее.

Когда Рубинштейн был в Буэнос-Айресе, Ансерме сообщил ему, что встретил в Рио удивительного музыканта, способного играть на память самые выдающиеся современные произведения. Приехав впервые в Рио в 1918 году, Рубинштейн стал разыскивать это чудо. Он высказал свое пожелание композитору Энрике Освалду, и последний, решив, что речь идет именно о нем, устроил прием, в котором приняла участие вся музыкальная элита Рио. Обманутый в своих ожиданиях Рубинштейн разговорился с каким-то смуглым молодым человеком, в совершенстве владевшим французским языком. Вскоре тайна раскрылась: «чудом» оказался Дариус Мийо, бразильская внешность которого ввела в заблуждение Ансерме.

Встреча с Вил Лобосом произошла лишь несколько дней спустя, благодаря двум коллекционерам авто-

¹ *Макумбы* — афро-бразильские обряды ритуального характера, сопровождаемые пением и плясками.

графов, которые привели Рубинштейна в кинематограф «Одеон», где Вила Лобос играл в крошечном оркестре. Проиграв несколько банальных пьес их репертуара, они сыграли один из «Африканских танцев». В первом же антракте пианист подошел к Вила Лобосу, чтобы приветствовать автора, но натолкнулся на резкий отпор: «Вы виртуоз, вы не можете понять моей музыки!..» Встретив такой прием, Рубинштейн ретировался. На следующий день, однако, около восьми часов утра Вила Лобос постучался в номер Рубинштейна. Явившись в сопровождении дюжины музыкантов, он вел себя очень предупредительно. Извинившись за столь ранний визит, он хотел поиграть Рубинштейну кое-какие свои пьесы, так как позднее прийти он не мог из-за того, что коллеги его работали во второй половине дня и вечером.

Другой вопрос, который мы хотели выяснить, заключался в следующем: оказывал ли великий пианист прямым или косвенным образом финансовую поддержку композитору? Вила Лобос рассказал нам, что однажды, когда он находился в стесненных обстоятельствах, Рубинштейн выразил желание купить у него несколько пьес. Так как речь могла идти о каком-нибудь коллекционере автографов, композитор продал ему свою рукопись Сонаты для виолончели. Несколько лет спустя Вила Лобос обнаружил эту рукопись у Рубинштейна. Пианист подтвердил нам правильность этого рассказа, скромно добавив, что он был тронут бедностью столь выдающегося артиста. Тот же Рубинштейн с помощью писателя Грасы Араньи уговорил промышленника Карлоса Гинле дать Вила Лобосу средства, необходимые для путешествия в Европу, чтобы издать там главнейшие его произведения. Пианист подчеркнул, что популяризации имени Вила Лобоса способствовал не Арналдо Гинле, который снабдил композитора лишь карманными деньгами, а именно Карлос Гинле, — как

истинный меценат (что случается редко), — вручивший композитору довольно крупную сумму.

Рубинштейн стал одним из тех артистов, кто больше других способствовал популяризации творчества Вила Лобоса. Он записал целый альбом пластинок с произведениями композитора и во время своих концертных турне обязательно включал в свои программы какие-нибудь его сочинения, чаще других — «Семейство малыша № 1» и «Грубую поэму» — два опуса, которые ему посвящены. В 1941 году по просьбе Нелсона Рокфеллера Рубинштейн дал в Нью-Йоркском музее современного искусства по случаю выставки Портинари концерт, составленный исключительно из произведений Вила Лобоса. Несмотря на некоторые замечания, касающиеся отдельных деталей формы, Рубинштейн заявил: «Вила Лобос — самый значительный композитор во всей Америке!»

НЕДЕЛЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В САН-ПАУЛУ

«Революционная лихорадка» Кокто, Пикассо и Шёнберга не замедлила проникнуть также и в среду бразильской интеллигенции. Момент для этого оказался благоприятным. Бразильское искусство переживало застой, окостенение в отживших формах и предрассудках, мешавших воспринимать новое искусство, импортированное из Европы. Приближался 1914 год; молодежь задыхалась в атмосфере «конца века», но сопротивлялась ей и страстно жаждала обновления.

Состоявшаяся в 1917 году выставка художницы-кубистки Аниты Малфатти, вызвала негодующие протесты писателя Монтейру Лобату, пользовавшегося в ту пору большим авторитетом. Другой представитель авангарда — скульптор Виктор Брешерет — вдохновил

поэтов Роналда де Карвальу и Мариу де Андраде. В 1919 году Мануэл Бандейра опубликовал «Карнавал»; Мариу де Андраде написал «Сан-Паулу, охваченный безумием»¹ и прочел его в Рио у Роналда де Карвальу, который уже издал свои «Эпиграммы». В это время Вила Лобоса принимали отнюдь не безоговорочно, но своя публика у него уже была.

Таким образом, новейшее модернистское направление в бразильском искусстве родилось еще до своего официального появления в «Неделе современного искусства». Прибытие писателя Грасы Араньи с его прогрессивными намерениями лишь ускорило открытую манифестацию движения и объединение его сторонников, но ничего нового принести не могло, ибо Аранья нашел уже подготовленную почву. Автор «Эстетики жизни» заразил молодых бразильцев своим энтузиазмом, дал им возможность использовать его престиж и взял на себя инициативу похода против академизма.

В докладе, прочитанном в *Итамарати*² в 1942 году Мариу де Андраде смог сказать: «Модернистское направление в искусстве имело отчетливо аристократический характер. Оно представляло собой игру, некую авантюру; своим модернистским интернационализмом и свирепым национализмом, своей не ищущей понимания произвольностью и бесцельностью, своим догматизмом— во всем оно было проявлением аристократизма духа. Поэтому вполне естественно оно должно было внушить опасения крупной и мелкой буржуазии.

Что-либо подобное было бы немыслимо в Рио, где не существует никакой аристократии с традициями, а только очень богатая крупная буржуазия. А последняя

¹ «Paulicéia Desvairada» [порт.] — «Население Сан-Паулу охвачено безумием».

² Дворец Министерства иностранных дел в Рио-де-Жанейро.

никоим образом не могла возглавить движение, под-
рывавшее ее конформизм и консервативный дух. Если
Паулу Праду, обладающий огромным интеллектуаль-
ным авторитетом и занимающий видное место в ари-
стократических кругах, принял близко к сердцу дело
„Недели” и открыл своим именем список жертвовате-
лей, увлекая за собой аристократию и любителей, на-
ходившихся под его влиянием, то зато буржуазия про-
тестовала: буржуазия как по классовой принадлежно-
сти, так и по духу. Именно „Неделей современного
искусства” под крики и улюлюкания началась вторая
фаза модернистского движения в искусстве. Это был
действительно разрушительный период. Ибо, по правде
сказать, героическим был предшествующий период, на-
чавшийся с выставки Аниты Малфатти и закончившийся
„Неделей современного искусства”. В течение этих
пяти-шести лет мы были по-настоящему чисты, сво-
бодны и бескорыстны. нас объединяли в прочный союз
самые возвышенные чувства. Нас бойкотировали, по-
носили, высмеивали, проклинали; вообразить невозмож-
но, как все это отзывалось в нас наивным представле-
нием о собственном величии и глубокой убежденностью
в своей правоте. Мы пребывали в состоянии неумной
экзальтации». ¹

«Три основных принципа» ², отстаиваемых тогдаш-
ними новаторами, были: постоянное право на эсте-
тический поиск, осовременивание художественного вос-
приятия и становление национального творческого со-
знания. Все это сводилось к единодушному желанию
воспеть природу, душу и традиции Бразилии, изгнав
навсегда всякое подражание европейскому искусству.
Ренату Алмеида в своей неизданной книге о Роналде

¹ Mario de Andrade. O Movimento Modernista.
Casa do Estudante, Rio, 1942 (p. 28—31).

² Там же (с. 15).

де Карвальу вспоминает фразу Эсы де Кейроша о том, что Бразилия производила на него впечатление великолепного сада, который покрыли «пыльным ковром». Новаторы этот ковер убрали.

Язык прессы в эту эпоху и с той и с другой стороны был страстным и уничтожающим. В качестве примера приведем несколько фраз Освалду де Андраде, опубликованных в «Курьере Сан-Паулу»: «Слов нет, Карлос Гомес омерзителен. Это нам было известно уже давно. Но поскольку он являлся некоей семейной гордостью, мы безропотно проглатывали музику „Гуаранí“ и „Раба“ — невыразительную, искусственную, бездарную. А когда нам говорят о гении из Кампинаса, у нас на устах появляется двусмысленная улыбочка, словно говорящая: „Совершенно верно! Было бы лучше, если бы он вообще ничего не написал. Какой талант!“».

В то самое время, когда в Германии проходила эстетическая реформа, могучим глашатаем которой был Вагнер, а во Франции Сезарь Франк предшествовал Дебюсси, наш Карлос Гомес, со своей львиной гривой и взглядом дикого зверя, размахивал палочкой, свято веря в Понкиелли. Здесь, когда стало известно, что отечественный маэстрино, сопровождавший труппу *cantimpanchi*¹ — традиционных рекорсменов человеческой глупости, придет дирижировать своими произведениями, люди чуть с ума не сошли от патриотического восторга. Остальное всем известно. От успеха к успеху эта личность ухитрилась осрамить свое отечество, знакомя с ним через всяких одетых в парчу и увенчанных перьями Пери, немилосердно дерущих глотку в операх, написанных на самые невообразимые либретто.

По счастью, Италия, скатившаяся в болото веризма, может теперь похвастать действительно современ-

¹ *Cantimpanchi* [итал.] — фигляры.

ными талантами в лице Малипьеро и Казеллы. По счастью у нас неожиданно вспыхнул талант Вила Лобоса. Его вскоре услышит Сан-Паулу. А так как Сан-Паулу любит всякие чудеса, он его усыновит. Наша ветхая и погрязшая в условностях музыкальная школа испустит дух под бурным дуновением гениального творца „Канкикиса” и „Канкукуса”.

Противная партия не отставала: «Вчера мы были свидетелями очередной выходки футуристской клики. Господину Вилу Лобосу с его талантом не следовало бы компрометировать себя в обществе полудюжины кретингов, превративших наш городской театр в течение двух примечательных по глупости спектаклей в какой-то ярмарочный балаган». По другому поводу музыкальный критик высказывал следующее суждение: «Последовательность звуков, не связанных между собой, ничего общего не имеет с музыкальным искусством — это шум, грохот. Слова, не связанные логической нитью, не дают осмысленной речи: эти звуки — вроде тех волосатых господ, коим на той неделе удалось от души позабавить публику Сан-Паулу, которой редко приходится так раскатисто хохотать».

Во время беседы с Вилу Лобосом, по поводу его участия в «Неделе современного искусства», он рассказал мне, что об этом замысле ему сообщили Аранья и Роналд де Карвальу, пришедшие пригласить его принять в ней участие. Предложение привело в восторг Вилу Лобоса, так как оно отвечало идеям, за которые он ратовал уже давно. Однако на его пути возникло серьезное препятствие, — не было денег, чтобы предпринять такое дорогое путешествие. Несколько дней спустя оба друга явились вновь, на этот раз в обществе Паулу Праду и попросили его составить программу и прикинуть смету необходимых расходов. При таких условиях композитор мог пригласить самых лучших исполнителей и отправиться в Сан-Паулу.

Получив полную свободу в отношении музыкальной части, Вила Лобос составил четыре-пять программ из никогда ранее не исполнявшихся произведений. Нового для «Недели» он ничего не написал — только закончил несколько «Эпиграмм» на текст Роналда де Карвальу.

Перед тем как перейти к описанию некоторых событий «Недели современного искусства» необходимо сделать важное замечание: традиционалисты, вся буржуазная интеллигенция отправились в Городской театр с твердым намерением освистать группу юных идеалистов и позабавиться на их счет. Каковы бы ни были достоинства этого нового искусства, реакция на него была предreshена. В статье одного из критиков того времени мы можем прочесть: «Все было тщательно приготовлено, чтобы должным образом проучить этих нахалов». По нашему мнению, тут нет никакого преувеличения. Достаточно вспомнить реакцию райка, когда Роналд де Карвальу читал „Жаб” Мануэла Бандейры, стихотворение никакой особой дерзостью не отличавшееся. Когда он дошел до строчек: „Отец мой был король, да! Нет! Да! Нет!” — раздался адский шум — раек стал в один голос скандировать: „Да! Нет!”».

«„Неделя современного искусства” объявила три спектакля, первый из которых состоялся 13 февраля 1922 года в Городском театре Сан-Паулу. В фойе была организована выставка живописи и скульптуры, на сцене читали доклады, декламировали стихи и исполняли музыкальные произведения. Даже во время антрактов воинствующие пропагандисты нового ухитрялись произносить речи. Сам не знаю, как мне удалось в толпе незнакомых, издевавшихся надо мной и оскорблявших меня, прочитать на лестнице театра лекцию об изобразительном искусстве»¹

¹ Mario de Andrade. O Movimento Modernista (p. 15).

По отношению к Вила Лобосу публика сначала вела себя почтительно, но вскоре наградила его ужасными свистками, насмешками и оскорблениями. Вила Лобос рассказывал нам, как его обрадовало, что некий молодой человек прилежно ходил на все репетиции первого концерта. Пусть читатель вообразит удивление композитора, когда на премьере 13 февраля 1922 г. он увидел, как этот юнец повторяет с галерки на флейте одну из музыкальных фраз солистов. Во время одного из концертов у скрипачки Паулины д'Амброзио соскользнула с плеча бретелька, поддерживавшая ее корсаж. Немедленно из райка стали кричать: «Поправь бретельку!» Излишне объяснять, что Паулина растерялась и под конец концерта с ней сделалась истерика. По-иному реагировал Насименту Фильу. Когда он великолепным *pianissimo* допевал последнюю фразу какого-то романса, из райка крикнули «Si rió»¹. Молодой баритон жестами предложил публике подраться на улице. На другой день он репетировал с синяком под глазом. Вила Лобос, у которого в то время болела нога, не раз подвергался осмеянию. Когда он входил в театр во фраке и в ночных туфлях, толпа, сопровождавшая его, также прихрамывала.

Он был не единственным современным композитором, произведения которого исполнялись в концертах «Недели современного искусства». И Дебюсси, тогда почти незнакомый бразильцам, и Эрик Сати в равной мере скандализировали ошеломленную публику Сан-Паулу. Дебюсси исполняла Гиомар Новаэс,² ныне поль-

¹ «Кончай!» [порт.] — здесь примерно в значении: «Выйдем!»

² Новаэс, Гиомар (Guiomar Novaes) (р. 1895) — бразильская пианистка, ученица Кьяффарелли в Сан-Паулу, концертировала с детских лет; в 1909—11 гг. совершенствовалась в Париже у проф. Филиппа; до 1913 г. концертировала в Европе; с 1915 г. — в США. — *Примеч. перев.*

зующаяся международной известностью, в то время, как пианист Эрнани Брага¹ играл Сати. Кстати, исполнявшаяся пьеса Сати, где пародируется «Траурный марш» Шопена, вызвала благородное негодование Гиомар Новаэс.

В газете «A Província», выходящей в Ресифе, Эрнани Брага писал: «Тогда я не слишком хорошо понимал, что я делаю. Помню, среди других пьес мне нужно было сыграть „Пряху“ Вила Лобоса. За несколько дней до того я играл это самое последнее сочинение моего друга у профессора Луиса Кьяффарелли перед аудиторией, состоявшей из его учеников и гостей. Вила Лобос присутствовал при этом исполнении. Когда я закончил, он встал с места, вышел на середину зала и, разыграв величайшее удивление заявил, что я играл не его вещь. Сенсация. Тогда я объяснил аудитории, что автор требует, чтобы во время исполнения пьесы, особенно в ее финале, все время держали педаль, что как мне казалось, создает ужасную какофонию. Кьяффарелли попросил меня исполнить еще раз „Пряху“, держа педаль так, как того требовал автор. Я выполнил желание почтенного профессора. И какофония всем понравилась, в том числе автору, который в восторге расцеловал меня. Единственный, которому прием этот пришелся не по вкусу, был Кьяффарелли. Он отвел меня в сторону и сказал: „Играй как в первый раз; Вила не пианист, прав ты“. На концерте я очень волновался и когда дошла очередь до „Пряхи“, я не знал, что делать. Играть с педалью или без педали? Последовав совету Кьяффарелли, я мог вызвать протест автора, на этот раз уже перед раздраженной публикой, и начал играть в состоянии полнейшей растерянности. Я запутался в самом начале, и, сам не зная как, оказался на последней странице. Публике эта пьеса, такая оживленная, такая оригинальная и такая... короткая пришлась по вкусу. Она стала бурно аплодировать, не дав Вила Лобосу возможности протестовать. Кьяффарелли поздравил меня с удачным разрешением задачи. Он был не только великим пианистом, но еще и большим насмешником».

¹ Брага, Эрнани (Hernani Braga) — бразильский пианист.

Когда концерты закончились, дружественно настроенная газета напечатала следующие строки под заголовком «Победа». «Вчерашним триумфом закончилась славная „Неделя современного искусства“. Каков ее итог? С одной стороны, она заронила большую идею, которой суждено в дальнейшем развиться, а у побежденных вызвала собачий лай и кудахтанье. Я никак не мог себе представить, что кто-либо у нас способен будет опуститься до печального состояния животного, чтобы выразить свою ненависть. Это унижающее положение, избранное некоторыми неудачниками, отказавшимися от своего человеческого достоинства, весьма характерно для определенного духовного уровня. Если бы они могли только знать, эти животные — а почему не назвать их так, если эти трусы проявили свои чувства лишь звериными криками? — какая скрытая боль звучала в словах юных героев, подвергавших себя во время этих тревожных вечеров дикому поношению толпы; если бы они знали, сколько тайных надежд, сколько тяжелых жертв, какие отчаянные поиски совершенства предшествовали этой „Неделе“, они, быть может, приберегли бы свою кровожадную критику для бичевания собственного бессилия и невежества».

В Рио Гуанабарину писал: «В Европе уже существует балаган, подобный тому, какой видели в Сан-Паулу — смехотворное зрелище под названием „Неделя современного искусства“».

События в Сан-Паулу сыграли огромную роль. Скрытое движение, выступившее внезапно среди бела дня, из маленькой художественной группировки превратилось в движение национального значения. Проблемы нового искусства стали освещаться на столбцах газет, им заинтересовались издательства, а время позаботилось о том, чтобы обеспечить признание героям тех дней.

Отправиться в Европу Вила Лобоса уговаривали его друзья Артур Рубинштейн и Вера Янакопулос. Музыкальные круги Рио живо откликнулись, и даже самые отъявленные его враги, как критик Гуанабарину, отнеслись сочувственно к этому проекту.¹ Старейший из бразильских композиторов Франсиску Брага по своей инициативе составил нотариально засвидетельствованную аттестацию, удостоверяющую артистическую компетентность композитора. Документ этот мы приводим ниже:

Господин Вила Лобос одарен огромным музыкальным талантом. Наделенный поразительной плодовитостью, он уже владеет солидным артистическим багажом, состоящим из значительных произведений, причем некоторые из них отличаются самобытностью. Это уже не подающий надежды музыкант, а человек, оправдавший надежды. Полагаю, что наступит день, когда родина будет гордиться таким сыном.

Рио, 5 декабря 1920 года.

Франсиску Брага.

Завистники также не замедлили проявить себя, не преминув позабавиться над заслуженным признанием, которым хотели вознаградить отчаянные усилия композитора в деле служения бразильской музыке.² Действительно, в Палату депутатов внесено было предложение выдать Виле Лобосу субсидию в 100.000 *крузейро*, дабы предоставить ему возможность совершить

¹ «Поддержка, которую мы оказываем Виле Лобосу, не есть выражение личной симпатии к нему. Просто мы считаем, что артист — наилучший посредник в сближении народов».

² В 1921 г. одна газета, выходящая в Рио, опубликовала предложение, внесенное в Палату депутатов г-ном Артуром Лемосом под заголовком «По протекции».

концертное турне по Европе с целью пропагандировать там бразильскую музыку. В конечном счете после долгих дебатов, благодаря содействию депутата Жилберто Амаду, 22 июня 1922 года было принято решение выдать маэстро 40.000 *крузейро* (примерно 50.000 новых франков).

Желая отчитаться перед бразильской публикой, Вила Лобос организовал цикл из четырех симфонических концертов, где исполнил главные свои произведения в разных стилях, честно показав все то, чем он заслужил поддержку правительства. Несмотря на участие лучших солистов, каких только можно было привлечь, эти концерты не вызвали у публики особенного интереса. Критик Роналд де Карвальу написал по этому поводу гневную статью¹ под названием «Падение вкусов у публики Рио». Рецензия эта заканчивалась так: «...усилия его остались тщетными исключительно из-за того, что Вила Лобос не родился на берегу Волги, и не был приглашен импресарио Мокки в качестве экзотической достопримечательности сезона».

В том же 1922 году Вила Лобосу удалось в первый раз исполнить свои III и IV симфонии (Симфонии Войны и Победы) перед посетившим Бразилию королем Бельгии Альбертом I. Концерт имел несомненный успех, и по окончании его король и королева посетили ложу композитора, чтобы его поздравить. Несколько дней спустя Вила Лобос получил извещение, что бельгийский король решил наградить его орденом святого Леопольда. Но от ордена композитор отказался, так как узнал, что придворный повар и начальник дворцовой охраны получили ту же награду.

¹ Гуанабарину отвечал ему не менее резко, закончив свою статью следующими словами: «Этим мы отвечаем статье Роналда де Карвальу, посвященной концертам Вила Лобоса, крупного таланта, испорченного футуризмом».

В 1923 году Вила Лобос отплыл из Бразилии в Европу. Он ехал в Париж не для того, чтобы учиться или совершенствоваться, но чтобы показать то, что он уже сделал. Не прошло и года, как он добился признания. К тому же, ни одному композитору, прибывшему из столь отсталой в музыкальном отношении страны, как Бразилия, так не повезло в Париже, как ему.

Благодаря друзьям, которые объединили свои усилия, чтобы снабдить его кое-какими деньгами, Вила Лобос мог без особых затруднений справиться с первыми расходами по прибытию в Париж и проникнуть в его музыкальный мир. Рубинштейн и муж Веры Янакопулос представили его знаменитому издателю Максу Эшигу, кроме того Вера в своих концертных турне стала знакомить публику с вокальными произведениями композитора.

В Париже Вила Лобос поселился во французской семье. Он немедленно занялся подготовкой двух программ — одной для издателя, другой для исполнения. Как и в Бразилии, борьба новаторов с традиционалистами достигла в Европе своего апогея. Само собой разумеется, бразильский музыкант примкнул к передовой композиторской молодежи, его познакомили с самыми видными представителями французской музыки, а композиторы Флоран Шмитт и Поль ле Флем оказали ему поддержку.

Известности Вила Лобоса в Париже положила начало статья в «l'Intransigeant», которая представила французской публике бразильского композитора, собиравшегося дать концерт в зале Гаво.

Люси Деларю-Мардрю, довольно хорошо знавшая португальский и дружившая с Вилом Лобосом, увидела как-то у него на столе книгу немецкого путешественника XVI века Ганса Штадена «Путешествие в Бразилию». Каково же было изумление всех бразильцев, живших в Париже, когда в «l'Intransigeant» появи-

лась сенсационная статья Люси Деларю-Мардрю, в которой она приписывала Вила Лобосу в XX веке те же приключения, что и у Ганса Штадена. В статье описывалось, как Вила Лобос в качестве участника немецкой научной экспедиции был якобы захвачен индейцами-людоедами, которые привязали его к столбу, плясали вокруг него и собирались его зажарить... Читателю станет теперь понятно негодование парижских бразильцев, принявших все это за очередную выходку Вила Лобоса.

Впрочем, виновница всей этой шумихи Люси Деларю-Мардрю действовала так из наилучших побуждений и определенно достигла своей цели. Концерт прошел с большим успехом как со стороны художественной, так и со светской точки зрения. Вила Лобос говорил нам, что он сразу же хотел восстановить истину, но его импресарио и друзья уговорили его ничего не предпринимать, ведь все равно дело уже было сделано, и разумнее использовать созданную рекламу. История эта привела к некоторым забавным случаям: так, одна парижская дама спросила его, продолжает ли он поедать людей... На это маэстро ответил ей, что в настоящее время ограничивается одними детишками, притом преимущественно французскими, так как они самые нежные на вкус. Несколько месяцев спустя, под давлением скандала, вызванного репортажем Люси Деларю-Мардрю в Бразилии, и бурного негодования парижских бразильцев, Вила Лобос вынужден был дать опровержение.

Предлагаемый отрывок из статьи, видимо, относится к сенсационным «приключениям» композитора, опубликованным с целью привлечения к нему внимания публики.

«Итак, — сказал мне Вила Лобос с тем неподражаемым акцентом, который придает его французскому языку особый тропический аромат, — перед Вами

некий композитор, возвращающийся в первобытное состояние. Не бойтесь, он не кусается...

Я и в самом деле мечтаю, — продолжал он, — когда-нибудь обрести полностью непосредственность милых дикарей моей родины, среди которых мне так часто приходилось разбивать свою палатку. Дикая мысль? Отнюдь... Лишь эта непосредственность может приблизить художника к богу, дав ему возможность уйти вглубь веков вплоть до самых истоков мироздания. Музыка отличается той особенностью, что она представляет естественный способ выражения сущности человека; несомненно она вырвалась из груди троглодита прежде самого рудиментарного слова, этого членораздельного и искусственного выражения мысли. Так вот у моих бразильских индейцев, которые по меньшей мере столь же симпатичны, как и вольтеровский гурон, музыка, по моему мнению, осталась почти такой же, по форме и по духу, какой она была на заре человечества. И эти люди не осознают своего счастья: среди их предков не было ни одного теоретика музыки: ни Ребэра, ни Дюбуа.

Во время одной из моих экспедиций я захватил с собой патефон и несколько пластинок. Мне пришла в голову дьявольская мысль: я хотел узнать, какое впечатление произведет на индейцев музыка из культурного наследия Европы. Прибыв к индейцам одного племени, до которого, как я был убежден, не доходили еще благодетня цивилизации, я украдкой устанавливал свою машину и запускал что-нибудь в высшей степени консонантное. Мои индейцы начинали выть как по покойнику и бросались на механическое божество, которое мне стоило величайших усилий спасти от их ярости. Да нет, вы ошибаетесь, они пугались не моего ящика Пандоры, а той музыки, которая из него исходила. Не верите? Вот вам доказательство. Когда удалось более или менее восстановить спокойствие, я поставил пластинку индейской музыки, записанной у племени, с которым эти индейцы никак не могли общаться. Как всякие истинные дикари, они немедленно перешли от одной крайности к другой — стали кричать, петь, плясать, оказывать патефону все знаки поклонения, которые подобают божеству. Когда они пришли в достаточное возбуждение, я довел опыт до конца, снова поставив первую пластинку. На секунду индейцы замерли в изумлении, но в следующий же момент от несча-

стного аппарата остались только щепки и железки. Как дикарь из басни, мои дикари не могли перенести мысли, что из одних и тех же уст могли исходить и холод и зной... Я часто повторял этот опыт, и наблюдаемые мною реакции были почти всегда столь же убедительны, если и не столь бурны. Стоило это мне нескольких патефонов и нескольких гитар, так как я иногда пользовался гитарой, чтобы устранить ужас, внушаемый говорящей машиной. Последовательность консонирующих аккордов, которые я извлекал из своей гитары неизменно встречала обескураживающий прием, напротив того, мои импровизации на туземные ритмы способны были привести индейцев в восторг. Это один из самых выдающихся успехов, каких мне довелось добиться в роли исполнителя на музыкальных инструментах».

В течение первого месяца своего пребывания в Париже композитор жил на субсидию, которую собрали в Рио его друзья. Но вскоре его бюджет укрепился благодаря тому, что ему удалось продать ряд своих сочинений и найти нескольких учеников. При содействии Арналдо Гинле и Оливии Пентеаду он вскоре обзавелся очаровательной квартиркой на четвертом этаже дома, расположенного на площади Сен-Мишель. Флоран Шмитт, Стоковский, Эдгар Варез, Пикассо, Рока, Фернан Леже, Морис Раскин, Алина ван Берентцен и многие другие известные деятели искусства навещали его и принимали участие в веселых завтраках по четвергам и воскресеньям. В 1930 году, когда Вила Лобос по настоянию губернатора Сан-Паулу решил обосноваться в этом городе и посвятить себя преподаванию хорового пения в школах, на его парижскую квартиру кредиторы наложили арест. Единственно, что удалось спасти — это портрет, писанный Рокой, который сейчас находится у его издателя Эшига.

В мае 1924 года Вила Лобос с помощью Макса Эшига организовал свой первый парижский концерт, для которого выбрал зал Клуба земледелия. В этом камерном концерте участвовали кларнетист Каюзак,

флейтист Луи Флери, фаготист Дерен и саксофонист Марсель Мюль; дирижировал автор. Публика не оценила слишком смелой для того времени музыки, но Вила Лобос привлек внимание композитора Жана Вьенера, который пригласил его участвовать в цикле концертов новой музыки вместе с другими композиторами, ставшими впоследствии знаменитыми.

Три года спустя, 24 октября и 5 декабря 1927 года, Вила Лобос дал еще два концерта, на которых впервые были исполнены несколько «Шоро», «Грубая поэма», написанная для его друга Рубинштейна, «Сестры» и Нонет. Концерты эти были даны в зале Гаво при участии оркестра Колонн, Артура Рубинштейна (который до сих пор продолжает часто играть первую сюиту «Семейство малыша»), Веры Янакопулос, Алины ван Берентцен, испанского пианиста Томаса Терана и французского скрипача Даррьё. 250 человек ансамбля «Хоровое искусство» под управлением Робера Сиона исполнили мощный «Шоро № 10». Отзывы парижской прессы о концертах были хвалебные.

Так пришло признание. С этого момента можно считать, что Вила Лобос сделал себе имя в Париже и в музыкальных кругах всего мира. Совсем недавно Морис Раскин сказал мне в Брюсселе (вспоминая приятные вечера, проведенные на площади Сен-Мишель почти тридцать лет назад), что в те годы бразильский композитор произвел сильное впечатление на тогдашний парижский музыкальный мир. В Вила Лобосе чувствовались новая сила, самобытная музыкальная эстетика, привлекавшие к нему композиторов и исполнителей. Редко на музыкальных вечерах Вила Лобоса вы не встречались с какой-нибудь знаменитостью современной музыки. Как считал сам композитор, именно 1927 год оказался решающим в распространении его произведений и в признании его крупными дирижерами. Однако это еще не означало, что сразу исчезли



Вила Лобос и Эдгар Варез (1926)

все финансовые затруднения. Отнюдь. Восторженные рецензии Флорана Шмитта, Поля ле Флема, Тристана Клингзора, Рене Дюмениля и других оказывали ему большую честь, но не избавляли от необходимости упорно трудиться для Макса Эшига и давать множество частных уроков, чтобы сбалансировать свой хилый бюджет.

Как-то раз у Прокофьева он встретил Дягилева, пленившегося его музыкой. Все было готово для того чтобы поставить балеты на музыку «Сиранд» и первой сюиты «Семейство малыша», но, к несчастью, выдающийся русский импресарио вскоре после этого скончался.¹

В тот период, когда Вила Лобос обосновался в Париже, он неоднократно возвращался в Бразилию, где при содействии госпожи Оливии Пентеаду давал концерты в Сан-Паулу. При этом он впервые познакомил бразильскую публику с такими произведениями французских авторов, как «Болеро» и «Вальс» Равеля, пьесами Онеггера, Русселя, Пуленка, Флорана Шмитта и др. За это время он также дважды гостил у своего французского друга капитана Текстье, жившего в Дакаре.

В 1926 году он продирижировал тремя симфоническими концертами Вагнеровской ассоциации в Буэнос-Айресе. По возвращении в Европу он давал камерные концерты и дирижировал симфоническими в Лондоне, Амстердаме, Вене, Берлине, Брюсселе, Мадриде, Льеже, Лионе, Амьене, Пуатье, Барселоне, Виго, Лисабоне и Порто. Он работал корректором в музыкальном издательстве Макса Эшига, а когда пост директора Парижской международной консерватории получил Роже Дюкас, последний назначил его профессором ком-

¹ Сергей Дягилев скончался 19 августа 1929 г. в Венеции. — *Примеч. перев.*

позиции.¹ В это время Исидор Филлип и Маргарита Лонг порекомендовали ему несколько учеников, которых он научил достойно исполнять его музыку.

Но пусть читатель не думает, что творчество Вила Лобоса так сразу нашло признание. Круг избранных музыкантов рукоплескал, просвещенные любители музыки относились к нему с уважением, но хулителей тоже было вполне достаточно; это были те же, кто освящал передовых французских композиторов. Еще в 1930 году значительная часть публики проявляла полнейшее непонимание его музыки, о чем свидетельствует следующая выдержка из газеты того времени.

«В конце прошлого концерта у Ламуре несколько виртуозов свистка с роликом, обладающих редкой силой легких, выразили свое отвращение к „Шоро“ г-на Вила Лобоса. Шум поднялся немалый. В течение четверти часа слушатели орали друг на друга».²

В Париже Вил Лобос имел случай познакомиться с композитором, которым он больше всего восхищался: Венсаном д'Энди. Спустя шесть месяцев после своего прибытия он посетил маэстро, который поздравил Вила Лобоса с тем, что он ввел в французскую музыку новый художественный материал. Автор «Истар»³ внимательно просмотрел его произведения и посоветовал дополнить одной частью как III, так и IV симфонии. Прощаясь, Венсан д'Энди сказал, что считает для себя

¹ Его коллегами по ученому Совету консерватории были Поль Дюка, Роже Дюкас, Габриэль Пьерне, Морис Равель, Альбер Руссель, Флоран Шмитт, Альфредо Казелла, Мануэль де Фалья, Артур Онеггер, Хоакин Нин, Кароль Шимановский, Альберто Уильямс, Хосе Итурби, Артур Рубинштейн, Рикардо Виньес, Лео-Поль Морен, Алина ван Берентцен, Рене Доманж, Ив Нат, Жанна Мортье и Альбер Фалькон.

² R. Dezaugnaux. «Le Liberté», 1930.

³ «Истар» — симфонические вариации В. д'Энди (1895 г.).

честью способствовать своими мыслями формированию столь могучей личности, как Вила Лобос.

После своего окончательного возвращения в Рио в 1930 году, Вила Лобос еще часто приезжал во Францию (чтобы выступить в концерте или провести там некоторое время) вплоть до своей смерти в 1959 году. Братья Мариэтти, руководившие издательством «Макс Эшиг», публиковавшим Вила Лобоса во Франции, с глубоким волнением вспоминают его частые посещения дома 30 по Римской улице. Он никогда не предупреждал о своем приезде ни письмом, ни телеграммой, но он еще только поднимался по лестнице, а о его появлении уже знали по крепкому запаху его сигары. Для издателей эти посещения были истинной радостью и они хранят в памяти самые теплые воспоминания о нем.

Он появлялся с новыми произведениями, которые желал напечатать, правил корректуру тех пьес, какие оставил в предшествующий свой приезд, непрерывно отпуская шутки и обсуждая последние музыкальные сплетни Парижа. Из этих воспоминаний видно, как высоко ценили Вила Лобоса его французские друзья. Впрочем, парижане всегда проявляли к нему почтение, уважение и симпатию. Свистки 1924 года быстро сменились успехом, уже вполне определившимся в 1927 году и еще более возросшим в 1929, 1930 и особенно в 1934 годах, когда на музыку «Шоро № 10» Серж Лифарь поставил балет в зале Плейель. Вила Лобос щедро отвечал на эти чувства, ибо от души любил Францию и Париж и гордился тем, что пробудил интерес и восхищение столь требовательной парижской публики.¹

¹ Вот несколько цитат, доказывающих его привязанность к Франции: «Вила Лобос верен Парижу, который платит ему тем же» (René Dumesnil, «Le Monde», 9.III.1951). «Вила Лобос неизвестен парижским ме-

Прежде чем закончить эту главу, я хотел бы подчеркнуть, что период этот был отмечен интенсивным творчеством. Вила Лобос написал во время своего пребывания в Париже целый ряд своих «Шоро», которые музыковеды считают самым значительным его вкладом в современную музыку, а также «Сиранды»,¹ «Мото Ргэсосе» («Не по возрасту развитый Момо»), «Грубую поэму», «Сересты»² и Нонет.

ГОДЫ ЗРЕЛОСТИ

Покидая в 1930 году Париж, Вила Лобос не предполагал, что на этот раз он обоснуется в Бразилии. Он часто навещал свою родину, но с 1923 года штаб-квартира его была в Париже. Это был очередной его приезд по приглашению г-жи Оливии Пентеаду. Во время остановки в Ресифе он дал там концерт из своих произведений, и, вернувшись в родной Рио, отправился в Сан-Паулу.

Он прибыл в город, охваченный политическими волнениями, которые отзывались на музыкальной жизни, поэтому Вила Лобос не смог дать все концерты,

ломанам? Ничего подобного. Этот бразилец из Рио мог бы получить у нас права гражданства» (Paul le Flem, «Rolet», 15.V.1952). «Эйтор Вила Лобос снова среди нас. Его очень бы не хватало музыкальному обновлению Парижа, если бы вместе с собой он всякий раз не привозил нового доказательства своего щедрого дарования» (René Dumesnil, «Le Monde», 31.III.1953). «Воздух Франции ему необходим. Он слишком долго дышал им и не в силах отказаться от его прелести. Музыка его несколько от этого не пострадала» (Paul le Flem, «Rolet», 29.IV. 1954).

¹ Сюита для фортепиано, написанная на темы детских хороводов.

² Серенады для голоса и фортепиано.

намеченные в этом сезоне. Тем временем, видя, в каком небрежении находится в Бразилии преподавание музыки в средних школах, он представил Секретарю по народному просвещению штата Сан-Паулу доклад, в котором наметил новый план музыкального образования. Этот проект он ранее изложил при встрече у общих друзей г-ну Жулио Престесу, губернатору штата Сан-Паулу и кандидату большинства на пост президента республики, который обещал ему помощь и поддержку после своего избрания.

1930 год подходил к концу, а Вила Лобос, потеряв всякую надежду осуществить реформу, заказал себе билет на пароход в Европу. Он уже готовился к отъезду за океан, когда к нему явился офицер, предложивший композитору прибыть во дворец Елисейских полей к полковнику Жоану Алберту, ставшему тогда губернатором штата Сан-Паулу, для переговоров по поводу его плана музыкального образования. Они быстро обо всем договорились, и Вила Лобос отказался от мысли вернуться в Париж, решив отдать все силы осуществлению своего проекта.

Взяв на себя инициативу в борьбе с плачевным состоянием музыкальной культуры в своей стране, Вила Лобос организовал артистическую поездку вглубь штатов Сан-Паулу, Минас Жераис и Парана. Его сопровождали пианисты Соуза Лима и Лусилия Вила Лобос, а также певица Наир Дуарте Нунес.

Во время этой поездки вновь пробудился темперамент композитора. В шестидесяти шести городах он выступил с необыкновенно резкими докладами, в которых клеймил пагубное пристрастие народа к футболу. Он прославился следующим изречением: «Футбол заставил перейти человеческий ум из головы в ноги». Естественно, что на такие речи реагировали не всегда с должной вежливостью; порой ему приходилось покидать город на рассвете, чтобы не подвергнуться на-

падениям. Как-то раз один из его друзей посоветовал ему не ехать в некий город, так как жители его по политическим и эстетическим соображениям готовились оказать композитору весьма незавидный прием. Однако это не помешало его поездке и при выходе из мэрии его в виде «приветствия» обстреляли картофелинами и тухлыми яйцами.

После двух лет самоотверженных трудов, направленных на улучшение музыкального образования в школах Сан-Паулу, Вила Лобос обосновался в Рио-де-Жанейро, чтобы возглавить там СЕМА (Управление по музыкальному и артистическому образованию). В Рио, как мы это далее увидим, он занялся активной пропагандой хорового пения при помощи концертов, докладов и статей в газетах. В начале 1933 года был создан оркестр Вила Лобоса, преследовавший образовательные, гражданственные, артистические и культурные цели. Среди разнообразных концертов, которые оркестр дал в Рио-де-Жанейро, особо следует отметить первое исполнение в Бразилии «Торжественной мессы» Бетховена.

Вила Лобос проявлял огромную активность в различных областях образования. Профессор Анизиу Тейшейра, занимавший высокий пост в Министерстве образования и культуры Бразилии, с воодушевлением поддержал его программу, и благодаря его настояниям стало развиваться хоровое пение в бразильских школах. Кроме того был создан хор учителей, который дал немало концертов на высоком художественном уровне перед заинтересованной публикой. Вила Лобос дирижировал массовыми хоровыми концертами на стадионах, в 1932 году — хором, состоявшим из 18.000 человек, а в 1935 и 1937 годах — хором в 30.000 певцов при участии 1000 оркестрантов. В 1942 году по случаю правительственных патриотических торжеств он собрал под своим управлением хор в 40.000 школьников.

Все возраставшая образовательная деятельность SEMA привела к открытию 26 ноября 1942 года Национальной консерватории хорового пения. В течение нескольких лет Вила Лобос неустанно направлял все свои усилия на то, чтобы организовать в бразильских школах музыкальное образование, поощрять музыкальные исследования и записывать значительные произведения бразильской музыки. Его работа в области образования и сейчас вызывает уважение; он заслуживает благодарность всех тех, кто любит в Бразилии отечественное искусство. Он организовал многочисленные концерты для молодежи и внес значительный вклад в дело ознакомления с бразильским фольклором, издав в своем «Практическом руководстве» ряд обработок для голоса, фортепиано и хоров. Все собрание должно составить шесть томов, часть которых еще не издана.

Следует обратить внимание на поправки, которые Вила Лобос внес в исполнение национального гимна Бразилии. Местные влияния, а также неточные знания школьников привели с годами к ряду искажений, зачастую встречающихся при исполнении прекрасного гимна, написанного Франсиско Манозлом да Силва уже более века тому назад. Вила Лобос решил назначить специальную комиссию, чтобы исправить это положение и добился того, что был издан официальный декрет, запрещающий исполнять национальный гимн до тех пор, пока не будет утверждено образцовое его исполнение. Это мероприятие вызвало со стороны врагов Вила Лобоса целый ряд резких нападок. Они обвиняли Вила Лобоса в том, что он недооценивает национальный гимн и желает внести в него кое-какие свои новаторские мысли, а то и вовсе заменить его собственным сочинением. Комиссия под председательством самого композитора, в которую входил старый профессор Франсиску Брага, музыкальный критик Ан-

драде Муриси и поэты Олегарии Мариану и Мануэл Бандейра, насчитала 59 ошибок в ставшем привычным исполнении гимна (27 ритмических и 32 интонационных). Тягостные споры затянулись и лишь 31 июля 1942 года правительственный декрет разрешил этот спор, признав правильной позицию Вила Лобоса.

В 1934 году Вила Лобос продирижировал в Рио своим балетом «Журупари» («Шоро № 10»), в постановке и с участием Сержа Лифаря. Спектакль этот был повторен 17 марта 1935 года в Париже с Лифарем в зале Плейель в декорациях Поля Колена.

На следующий год Вила Лобос совершил путешествие в Аргентину, получив приглашение продирижировать тремя симфоническими концертами в театре Колон. Он был в Буэнос-Айресе как раз в то время, когда этот город посетил президент Варгас¹ и на торжественном спектакле в театре Колон, 25 мая, продирижировал своим балетом «Уирапуру». Перед возвращением в Бразилию, он организовал в Вагнеровской ассоциации Буэноса-Айреса концерт камерной музыки. 1935 год завершился новой победой Вила Лобоса: по случаю 250-летия со дня рождения Баха, 30 декабря он впервые в Рио с участием хора учителей исполнил си-минорную Мессу Баха.

В 1936 году, после того, как Вила Лобос представлял Бразилию на Конгрессе по музыкальному образованию, состоявшемся в Праге, он вместе с Бруно Вальтером, Вейнгартнером, Бакхаузом и другими был назначен в жюри Международного конкурса певцов и пианистов, происходившего в Вене. В жюри он был единственным музыкантом из Южной Америки. Он прослушал 72 кандидата и провел беседу в бразильском посольстве. 27 октября того же года в ознаменование

¹ Варгас, Жетулиу — президент Бразилии с 1930 по 1945 гг. — *Примеч. перев.*

столетия со дня рождения Карлоса Гомеса он продирижировал в Городском театре Рио ораторией «Колумб» этого композитора. С помощью режиссера Салваторе Руберти Вила Лобос превратил ораторию в оперу и написал интерлюдия, выдержанную в стиле произведения. 15 ноября он исполнил с большим успехом «Иуду Маккавея» Генделя.

Мы подходим к очень своеобразному проявлению артистической деятельности Вила Лобоса в Бразилии: карнавальному «Кордану» — «Содаде до Кордан». Сознательно стремясь возродить одну из самых характерных форм фольклора Рио, Вила Лобос попытался воссоздать карнавальную группу в том виде, в каком она бытовала 65 лет назад. Тщательно подготовленное, с соблюдением всех традиций, зрелище получилось очень оригинальным, со сложной хореографией и сохранением в *кордане*¹ всей его живописности и поэтичности.

В 1940 году Вила Лобос возглавляет бразильскую художественно-образовательную делегацию, отправившуюся в Монтевидео. Там он продирижировал двумя симфоническими концертами и прочел три доклада о бразильской музыке. В том же году в Рио приехал Леопольд Стоковский во главе *Alt American Youth Orchestra*².

Знаменитый дирижер предпринял ряд записей бразильской народной музыки для граммофонной фирмы «Колумбия». Вила Лобос водил своего друга по Рио и познакомил его с типичными формами городского и сельского фольклора.

В 1942 году Вила Лобос продирижировал в Рио двумя симфоническими концертами. Тогда впервые были исполнены Бразильская бахиана № 4, «Шоро» №№ 6,

¹ *Кордан* — группа лиц, совместно принимающих участие в уличных карнавальных увеселениях.

² Всеамериканский молодежный оркестр.

9 и 11 и сюита «Открытие Бразилии». В 1943 году он получил звание почетного доктора Нью-Йоркского университета. В 1944 году он дал серию концертов в зале Национального радио в Рио-де-Жанейро и был избран членом-корреспондентом Аргентинской академии изящных искусств.

В том же году он совершил концертную поездку по Чили, и 31 октября 1944 года симфонический оркестр Сант-Яго исполнил под его управлением Вторую симфонию, «Кораблекрушение Клеоникоса» и «Африканские танцы».

В ноябре того же года дирижер Вернер Янссен предложил ему совершить турне по Соединенным Штатам. 21-го ноября он получил в Западном колледже звание доктора; 24-го Кинематографическая академия искусств и наук угощала его завтраком, а 26-го он дирижировал янсеновским симфоническим оркестром в Лос-Анжелесе, исполнив свою Вторую симфонию, «Грубую поэму» и «Шоро № 6». Во время этой поездки в Соединенные Штаты Вила Лобос имел случай дирижировать 22 февраля 1945 года Бостонским симфоническим оркестром. Программа концерта состояла исключительно из его собственных произведений — «Шоро № 12», «Грубой поэмы» и Бразильской бахианы № 7 (Токката и Фуга). 13 марта Сергей Кусевицкий исполнил «Грубую поэму» с тем же оркестром в Карнеги-холле.

Вила Лобосу пришлось еще дирижировать симфоническим оркестром города Нью-Йорка («Уирапуру» и Бахиана № 7) 9 февраля, а симфоническим оркестром Нью-Йоркской филармонии («Шоро» №№ 8 и 9) 8-го. 28 января он успел организовать концерт камерной музыки в Нью-Йоркском музее современного искусства, а 27 февраля другой концерт в Чикагском университете, где была исполнена весьма обширная программа, включавшая такие уже ставшие известными камерные произ-

ведения Вила Лобоса, как Квартет, Бахиана № 1, Третье трио и «Шоро № 7».¹

1945 год был отмечен еще одним новым вкладом Вила Лобоса в дело бразильской музыки: созданием Бразильской музыкальной академии. Инициатор создания этой организации, первым президентом которой он стал, Вила Лобос с блеском руководил ее деятельностью. Признанная бразильским правительством как общественно-полезное учреждение, музыкальная академия объединяет самых видных композиторов и музыковедов и уже вступила в период активной деятельности: на концертах и лекциях она знакомит публику с бразильской музыкой и способствует изданию произведений бразильских композиторов.

В 1946 году Вила Лобос дал два концерта силами оркестра городского театра Рио-де-Жанейро. Первый концерт хоть и собрал ограниченный круг слушателей, был успехом в артистическом отношении. Второй, имевший как художественный, так и общественный успех, открыл нам изумительную индейскую поэму «Манду Сарарá». В программу были еще включены Бахиана № 7, Первый фортепианный концерт и Вторая сюита «Открытие Бразилии». На другой день маэстро отбывал в Аргентину, где должен был дать в Театре Колон, в Буэнос-Айресе, два концерта. Затем

¹ Вила Лобоса горячо принимали в Нью-Йорке. Перед отъездом ему устроили торжественный завтрак в отеле Уолдорф-Астория, на котором присутствовали Биду Саян, Уолтер Дамрош, Мариан Андерсон, Артур Родзиньски, Леопольд Стоковский, Бенни Гудман, Сальваторе Баккалони, Аарон Копленд, Карлтон Спрэйг Смит, Дюк Эллингтон, Коул Портер, Фиорелло Ла Гуандия, Зигмунд Ромберг, Реймонд Скотт, Джордж Селл, Йожеф Сигети, Артуро Tosканини, Эцио Пинца, Клаудио Аррау, Мортон Гоулд, Иегуди Менухин, Юджин Орманди, Хосе Итурби, Диймс Тэйлор, Нелсон Рокфеллер, Олин Даунс, Пол Баулесс и Оскар Томпсон.

он дал еще концерт в Кордобе при участии симфонического оркестра этого города. По возвращении его ожидала крупная награда. Бразильский институт образования, науки и культуры, ставший незадолго перед этим бразильской секцией ЮНЕСКО, единогласно присудил ему премию за музыку: это было официальным признанием его художественной и патриотической деятельности.

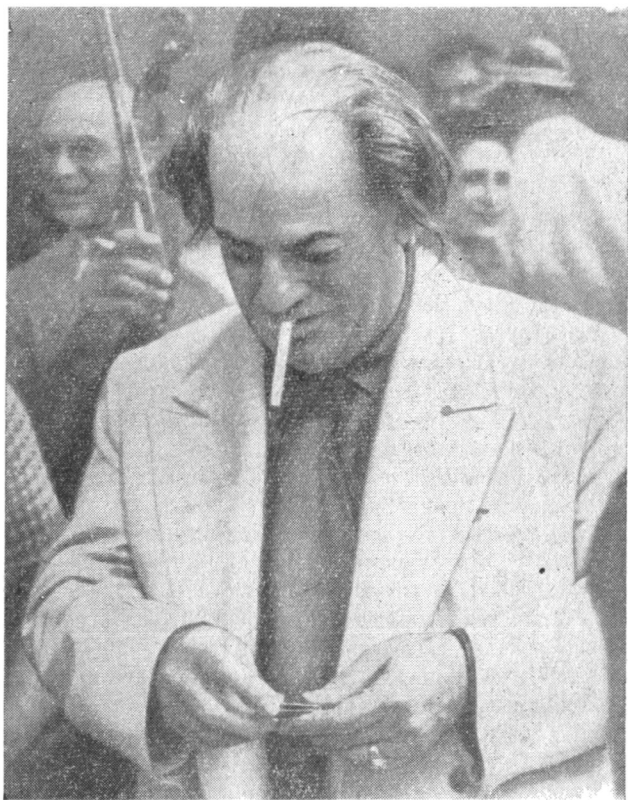
В январе 1947 года Вила Лобос предпринял второе путешествие в Соединенные Штаты в обществе пианиста Жозе Виейра Брандана. Целью этой поездки было совместно с либреттистами Форестом и Райтом написать комическую оперу «Магдалена». Произведение это стоило ему двух с половиной месяцев напряженного труда, во время которых он лишний раз доказал свою изумительную работоспособность. Единственно, что он успел за это время показать публике, это — первое исполнение Бахианы № 3 для фортепиано и оркестра с Жозе Виейрой Бранданом в качестве солиста в системе радиовещания «Колумбия».

В начале 1948 года мы снова видим его в Париже. Вот характерный отзыв парижской прессы: «Вклад Вила Лобоса совсем другого рода. Некоторые из его произведений некогда вызывали в этом самом зале Гаво памятные кошачьи концерты. Могучее и увлекательное творчество Вила Лобоса нисколько от этого не утратило своей остроты и не испытало ни малейшего ущерба. Музыка его жестка, порой груба, с острыми гранями и красками режущей яркости. Она часто обладает крайне сгущенной звучностью и извлекает поразительные эффекты из бразильского фольклора. Одно можно сказать — музыка это несомненно принадлежит ему, а экзотизм нисколько не мешает ей оставаться чистым искусством»¹.

¹ Raymond Charpentier. «Arts» (26.III.1948).

Вторая половина 1948 года принесла Вилу Лобосу серьезные испытания. В это время он пережил первый приступ болезни, подорвавшей его здоровье, той самой болезни, которая через двенадцать лет свела его в могилу. Необходимо было принимать срочные меры, и врач композитора посоветовал ему немедленно отправиться в Соединенные Штаты, где он сможет воспользоваться последними достижениями медицины. Финансовое положение Вилы Лобоса было отнюдь не блистательным, но благодаря помощи некоторых друзей, — среди них был композитор Оскар Лорензу Фернандес, — и субсидии бразильского правительства, ему удалось отправиться в Соединенные Штаты. Он лег в нью-йоркский Мемориал-госпиталь 9-го июля. Состояние его здоровья было признано внушающим очень серьезные опасения, но о нем неустанно заботились его бразильские и американские друзья и почитатели. Удачно произведенная операция почти полностью восстановила его огромную энергию и жизнеспособность, хотя он должен был еще подвергнуться строгому ежедневному курсу лечения. Некоторые музыковеды считают эту дату переломной в творчестве Вилы Лобоса с точки зрения качества его сочинений. Только время даст нам необходимую дистанцию, чтобы вынести суждение по этому поводу.

Начиная с 1949 года Вила Лобос совершил несколько турне по Европе, Соединенным Штатам. 17 марта 1949 года Рене Дюмениль («Le Monde») дает нам представление о жизненной силе композитора: «На этой неделе Эйтор Вила Лобос еще раз сыграл главную роль в парижской музыкальной жизни». Вскоре он уже в Риме, где дирижирует первым исполнением своей Второй симфонии в Академии св. Цецилии. В марте 1952 года по случаю официального чествования в Париже в связи с пятидесятилетием его музыкальной деятельности, композитор получает из рук г-на Луи



После репетиции с оркестром Концертного общества
Парижской консерватории (1953)

Жокса¹ очень красивую медаль, выгравированную г-жей Коэффен и выбитую на Монетном дворе. В 1952 году правительство штата Сан-Паулу заказало ему крупное произведение в ознаменование четырехсотлетия города; им стала Десятая симфония, состоящая из пяти частей и названная *Sume Pater Patrium*².

В это же время он осуществил несколько записей в Европе и в Соединенных Штатах. В 1955 году концерты, проведенные им в Париже, лишний раз показали, каким авторитетом он пользуется во Франции. Вот несколько выдержек из газет:

«По правде сказать, мало найдется композиторов, которые отважились бы на риск занять своими произведениями целую программу. Еще раз эта честь была оказана Эйтору Вила Лобосу Национальным оркестром, и композитор вышел победителем из этого испытания» (René Dumesnil, «Le Monde», 14.IV.55).

«Концерт Вила Лобоса — это всегда нечто сочное, могучее, взрывчатое, неизменно отличающееся той особенностью, что слушатель внимает, затаив дыхание» (Marc Pincherle, «Nouvelles Littéraires», 24.III.55).

«Триумфальный прием со стороны публики, проявляющей вполне заслуженный автором восторг» (René Dumesnil, «Le Monde», 22.III.55, La salle Gaveau).

«Слава господина Вила Лобоса, долетает до самых далеких краев» (Maurice Imbert, «l'Information», 25.III.55).

Все в том же 1955 году он получил медаль имени Рихарда Штрауса, которой его наградило Германское Общество защиты авторских прав музыкантов и композиторов (ФРГ). В 1948 году после смерти Мануэля

¹ Жокс, Луи (р. 1901) — французский политический деятель, с 1946 по 1952 г. генеральный директор департамента культурных отношений министерства иностранных дел. — *Примеч. перев.*

² Прими, отчизна [лат.].

де Фальи он был избран членом-корреспондентом Института Фрэнция.

В марте 1957 года Вила Лобос отправился в Нью-Йорк, который вскоре стал центром его деятельности в последние годы жизни. Его мать, которую он очень любил, умерла годом раньше в Рио (10 марта 1956 года).

Ничто более не удерживало его в Бразилии, к тому же композитор испытывал огромное желание странствовать по свету, чтобы знакомить со своими произведениями, а также с творчеством крупнейших бразильских музыкантов. По случаю своего семидесятилетия он получил множество знаков уважения, так, например, муниципалитет Нью-Йорка внес его имя в «Памятный список отличившихся выдающимися заслугами»¹. «New York Times» посвятил ему целую передовицу². Министерство Образования и Культуры Бразилии объявило Год Вила Лобоса с большой программой чествований. В сентябре город Сан-Паулу органи-

¹ «С музыкальной точки зрения месяц март для западного полушария — это месяц Вила Лобоса, — тот самый месяц, когда бразильский Бетховен семьдесят лет тому назад, появился на свет» («New York World Telegram and Sun» 5.III.57). «Эйтор Вила Лобос отметил свое семидесятилетие, дирижируя вчера вечером концертом в Карнеги-Холле, и показал, что он — один из самых необыкновенных ныне здравствующих композиторов» («New York Journal American», 29.III.57).

² «Музыканту семьдесят».

«Эйтору Вила Лобосу, одному из самых прославленных композиторов и самых выдающихся представителей современного музыкального мира, исполнится завтра семьдесят лет. Его энергия и энтузиазм остаются неизменными, а творческие силы не оскудевают... В свое время и в своей области он оказал огромное личное влияние, возглавляя музыкальное обновление своей страны, стремившейся расширить свою культуру и открыть истоки своей национальной музыки» («New York Times», 4.III.57).

зовал «Неделю Вила Лобоса» с торжественными заседаниями, лекциями и концертами.

В ноябре 1957 года композитор снова отправился в Европу для записи своих концертов. На следующий год он посетил Соединенные Штаты и снова Европу. Затем он работал над партитурой музыки к фильму Метро Голдуин Мейер «Зеленые палаты». В ноябре состоялось под его руководством первое исполнение Бразильским симфоническим оркестром *Magnificat Alleluja*, заказанного Ватиканом, но премьера которого, по особому разрешению папы Пия XII, состоялась в Бразилии. 3 декабря Вила Лобос получил звание почетного *honoris causa* доктора музыки Нью-Йоркского университета. В дипломе, выданном композитору, можно прочесть следующее: «Эйтор Вила Лобос, выдающийся композитор, является одним из крупнейших творческих художников нашего времени. Он обогащает жизнь нескольких поколений студентов и определяет музыкальную судьбу многих музыкантов будущего. Эмоциональная натура, одаренная заразительным энтузиазмом, он прославился на весь мир как блестящий творец современной музыки». По этому случаю была исполнена в первый раз «Благословенная мудрость», произведение для хора, которое композитор посвятил Нью-Йоркскому университету. В 1958 году он получил в Париже «Гран-при граммофонной записи» за пластинку с сюитами из «Открытия Бразилии».

В январе 1959 года Вила Лобос приглашается как член жюри Международного конкурса Пабло Казальса в Мехико, после чего он немедленно отправляется давать концерты в Париж, Лондон, в Италию и в Испанию. В июле он присутствует в Рио на 50-летию Городского театра, где ему была вручена памятная медаль. Начиная с этого времени, состояние его здоровья начало непрерывно ухудшаться. Он скончался 17 ноября 1959 года в Рио-де-Жанейро. Ему было семьдесят два года.



Вила Лобос и Маргарита Лонг (Париж, 1952)



Вила Лобос с королевой Бельгии Елизаветой

Прежде чем приступить к рассмотрению главных произведений Вила Лобоса, мне кажется необходимым набросать портрет композитора, иначе говоря, несколько осветить его личность, являющуюся объектом столь ожесточенных споров. Начну с личного воспоминания, теперь уже давнего.

Наша первая встреча относится примерно к 1936 году. Я — тогда пятнадцатилетний юноша-бойскаут, познакомился с маэстро в школьном лагере у крепости Сан-Жоан в Рио-де-Жанейро, где я находился вместе с другими бойскаутами из футбольного клуба Ботафого, дабы оказывать помощь преподавателям этого лагеря. Дети должны были каждое утро петь под руководством Вила Лобоса, и читатель может себе представить, какого труда стоило держать их построенными в ряды и послушными жестам дирижера. Время от времени Вила Лобос терял терпение, и драл самых беспокойных за уши. Но что поделать, мы же были мальчишки! Как-то во время внезапно возникшего беспорядка я тоже получил от Вила Лобоса изрядный шелчок. Впоследствии, встретившись с ним в другой обстановке, я напомнил ему об этом случае. Он громко расхохотался, и мне ничего не оставалось, как простить его...

Вила Лобос был человек гениальный. Гениальный по невероятному богатству вдохновения, а также по исключительному музыкальному таланту. Печать гения лежала и на его беспорядочных реакциях. Кое-кто считает, что Вила Лобос просто актерствовал. Несколько раз мы тоже задавали себе этот вопрос, но, когда мы видели его огненные глаза, его дьявольскую усмешку, его ововодные и решительные жесты, становилось стыдно, что мы могли усомниться в его искренности. Через край перехлестывающая энергия, склонность выставлять

на всеобщее обозрение то, что другие скрывают, неиссякаемая жажда эпатировать обывателя, наконец, отвращение ко всякой бездарности, разумеется, немало способствовали популярности Вила Лобоса.

При первой встрече с ним самое большое впечатление оставляла исключительная сила его обаяния. Было абсолютно невозможно сказать ему «нет», а он привык быть на редкость требовательным. От природы застенчивый, Вил Лобос целиком раскрывался собеседникам, если они ему нравились. Тогда, подхвачивая сигарой, он все время улыбался. Разговаривая, он сильно жестикулировал и при этом так размахивал руками, что захлебывался дымом и начинал кашлять, содрогаясь всем телом. Затем он откидывался в кресле, проводил рукой по еще густым волосам и тихонько посмеивался забавным гортанным смехом.

Человек он был тщеславный. Другой характерной его чертой — весьма явственно проступавшей во многих его произведениях — была грубоватость. Грубоватость почти всегда детская, но порой неистовая, даже варварская. Самым большим его достоинством оставалась доброта. У Вила Лобоса было золотое сердце, щедрое для всех, кто в нем нуждался; верный истинным друзьям, к врагам он был беспощаден.

Автор Бахиан не любил светское общество. Жил он в центре города в маленькой квартирке, стены которой были увешаны памятными фотоснимками. Одевался не без оригинальности: пиджак, яркая рубашка (обычно клетчатая), экстравагантный галстук. Сочиняя, часто слушал радио; он обожал радиопостановки и детективные фильмы.

Вот как характеризует Вила Лобоса его неизменный друг, художественный критик Андраде Муриски: «Писать биографию Вила Лобоса трудно главным образом по двум причинам: во-первых, трудно установить факты его жизни в их точной последовательности

и найти им правильное истолкование и, во-вторых, трудно решить психологическую сторону проблемы, или, точнее — разгадать загадку личности Вила Лобоса. На первый взгляд его натура казалась простой, но в действительности в ней открывались все новые и новые грани. Это было существо необыкновенно изменчивое и разноликое. Человек в Вила Лобосе повиновался могучим, порой неудержимым инстинктам, но инстинкты эти действовали в каком-то синкопированном ритме; он способен был на взрывы такой дикой силы, какую мне редко доводилось видеть у кого-либо, и тотчас же после этого мог утихать лиризмом. Его творчество достаточно убедительно отражает эту смену эмоций. Я лично имел случай удостовериться, что издали Вила Лобос выглядел именно так, но впечатление совершенно менялось, когда жизнь приоткрывала перед вами завесу и вы оказывались зрителем парадоксального зрелища — „большого спектакля” по выражению Теофиля Готье, — проявлений некоей личности, к которой невозможно было относиться безразлично. Индийская пословица гласит: „Никогда не знаешь, что может выкинуть черт или маленький мальчик”. Нисколько не похожий на черта, Вила Лобос всю жизнь оставался вечным мальчишкой. Его поведение никогда не было одинаковым, хотя оно нередко отличалось мягкостью и даже податливостью. Но чаще всего в нем ощущалась вулканическая энергия, неукротимый жар творчества»¹.

Вила Лобоса нельзя было считать хорошим исполнителем даже собственной музыки. В молодости он был виолончелистом. Кроме того он довольно хорошо играл на фортепиано и был знаком с техникой игры на большинстве инструментов. Как дирижер, особым успехом он никогда не пользовался.

¹ Andrade Muricy. Villa Lobos, uma Interpretação. Ministerio da Educação e Cultura, 1961, (p. 80, 81).

Был ли Вила Лобос великим композитором? Да. В его творчестве нас покоряют чистота, сила и непосредственность музыкального вдохновения. Могучая оригинальность его сочинений производит на иностранца впечатление экзотичности, которую бразильцы воспринимают как нечто типично национальное. Карлос Гомес сделал популярным бразильский сюжет, написав на него итальянскую оперу, — речь идет о его «Гуараний». Вила Лобос познакомил мир с характерными особенностями бразильской музыки, придав ей европейские музыкальные формы, хотя для многих она еще остается странной и дикой. «Шоро» тому пример.

Но вдохновение Вила Лобоса не всегда было чистым, сильным и непосредственным. Писал он много. Быть может, даже слишком много. Музыку свою не отделявал как ювелир. Ему недоставало уравновешенности, самокритичности, — он не умел отличать хорошее от плохого в том, что писал. Следует однако признать, что до банальности он никогда не опускался.

Автор «Шоро» был самоучкой. Внушительная масса его сочинений была создана благодаря огромным усилиям, наблюдательности и на основании изучения современных партитур. Его пребывание в Париже и в Европе с 1923 по 1939 год немало способствовало кристаллизации его культуры, до того бессознательно бунтарской. Именно в Париже он овладел разнообразными техническими и художественными ресурсами, общаясь с самыми выдающимися представителями современной музыки. Но все же порой самоучка в нем давал о себе знать. Он хорошо владел оркестром и фортепиано. Использование им виолончели, его самого любимого инструмента, изумительно. Но когда он принимался писать музыку для человеческих голосов, то способен был привести в отчаяние. С точки зрения формы он также порой приводит в полнейшее замешательство и притом там, где вы этого меньше всего ожидаете. Но вот как

оправдывает его Франсиско Миньоне, один из самых разносторонних бразильских композиторов:

«Форму у Вила Лобоса следует воспринимать, изучать и оценивать только в соответствии с критериями самого Вила Лобоса. Конечно, когда он пишет фугу, она вызывает улыбку, но анализировать, любить, отвергать или превозносить форму, которую Вила Лобос придал своей фуге, нужно вне соотношения ее с фугой „вообще“. Так же следует подходить и к другим техническим проблемам. Говорят, что в оркестровке Вила Лобоса порой наворочено много всякой инструментальной „китайщины“, которая плохо звучит. Подобное встречается даже у самых великих композиторов. Не следует забывать, что при ином составе и расположении оркестра и размещении громкоговорителей вся эта „китайщина“ может прозвучать прекрасно»¹.

Если Карлос Гомес был самым крупным композитором обеих Америк в XIX в., то Эйтора Вила Лобоса часто признают самым крупным музыкальным гением своего времени в Новом свете. Бразилия гордится тем, что оба эти музыканта были ее гражданами. И сейчас, через шесть лет после смерти композитора², чтобы убедиться в популярности и значении его творчества, достаточно заглянуть в любой из последних каталогов граммофонных записей. Мало найдется современных композиторов, у которых было бы записано столько произведений и притом столь выдающимися исполнителями.

Место, занимаемое Вила Лобосом в истории бразильской музыки, значительно вдвойне. Он был создателем национальной бразильской музыки и он же является самым великим бразильским композитором. Своей школы он не создал, так как у него не было доста-

¹ Franciaco Mignone. A Parte do Anjo. São Paulo, 1947 (p. 53).

² Книга написана в 1965 г. — *Примеч. перев.*



За дирижерским пультом оркестра филармонии (1955)

На репетиции

точно времени, чтобы учить других. Однако музыка его является руководством для современного бразильского композитора, и в этом смысле влияние его продолжается, несмотря на тяготение к универсализму, отличающее современную музыку Латинской Америки.

Я затрудняюсь разделить творчество Вила Лобоса на резко отграниченные периоды. Сложность его натуры, наряду с противоречивостью некоторых его произведений, несомненно, лишь запутала бы читателя. Поэтому я предпочел рассматривать его произведения по жанрам, а не в хронологическом порядке. Но при этом следует помнить, что с 1948 года в творчестве композитора намечается спад, как в количественном, так и в качественном отношении. Вероятнее всего это надлежит приписать естественному ослаблению жизненных и творческих сил. Но даже и в таком состоянии он собрал все свои силы и предпринял последнее свое странствие, с неукротимой энергией дирижируя концертами в столь отдаленных городах, как Сан-Франциско.

Для творчества, однако, период этот оказался неблагоприятным. Частые путешествия и жизнь в гостиницах не улучшали состояния его здоровья и не создавали необходимых условий для сочинения. Многие произведения, созданные в этот период, являются лишь отголоском его предыдущих триумфов. На необходимое лечение ушла значительная часть его сбережений, частично сложившихся из щедрых заказов как друзей-меценатов, так и международных культурных организаций. В конечном счете Вил Лобос растратил остаток своих жизненных сил на то, чтобы показать миру сотворенное им. Он стал пропагандистом бразильской музыки за рубежом, используя свой авторитет для того, чтобы завоевать признание другим бразильским композиторам. Это последнее усилие Вила Лобоса вызывает восхищение и благодарность всех бразильцев, которым дорога культура их страны.

«ШОРО»

Вила Лобос соприкасался почти со всеми видами музыки Бразилии. Путешествия вглубь страны, длительное общение с исполнителями *шоро* в Рио, врожденное чутье своего национального — все это дало ему богатый материал для создания подлинно бразильских музыкальных произведений. Влияния эти он испытал уже в юности, но лишь «Неделя современного искусства» в Сан-Паулу по-настоящему пробудила в нем дремлющий национальный дух. Несмотря на то, что кое-какие попытки в этом направлении он уже сделал, о чем свидетельствуют такие его пьесы как «Lenda do Caboclo»¹ или «Типы бразильских песен», лишь с 1922 года он решительно перешел на путь национальной тематики, сочинив Нонет, свои «Шоро» «Сересты», и «Сиранды».

Когда в 1920 году Вила Лобос написал «Шоро № 1», это была проба нового музыкального жанра, воссоздающего атмосферу музицирования на улицах Рио-де-Жанейро, в форме насыщенной синкопами пьесы для гитары solo. «Шоро № 2», сочиненный в 1924 году в Париже, казалось, еще ничем не предвещал той значительности, которую приобретет в дальнейшем вся серия. Это всего лишь типично бразильский «тоскующий» дуэт для флейты и кларнета.

¹ «Lenda do Caboclo» [порт.] — «Легенда о кабокло» для фортепиано. *Кабокло* — абориген Бразилии, метис от брака индейца и белого. В переносном значении — бедняк, рабочий во внутренних засушливых районах Бразилии. — *Примеч. перев.*

Сочинению «Шоро» несомненно весьма благоприятствовало пребывание Вила Лобоса в Европе. Возможность непосредственно познакомиться со стилем Дебюсси, Стравинского и композиторов «Шестерки» открыла перед ним до того неведомые горизонты. Освоение новых приемов композиторской техники, тоска по далекой родине, вызывавшая в памяти могучие звуковые образы, позволили создать такое колоссальное самобытное творение как серия «Шоро». Хотя в них и можно заметить отдельные импрессионистские мазки или ритмы «Весны священной», все сочинение в целом, как выражение национального духа в его различных аспектах, будь то темы, ритмы или типические инструменты, представляет самый замечательный вклад Бразилии в современную музыку.

Хронология «Шоро» в высшей степени оригинальна. Вила Лобос говорил, что иногда во время сочинения ему приходила в голову несколько преждевременная музыкальная мысль. Он набрасывал эскиз музыки, но определял ей более далекое место в серии, откладывая на будущее сочинение промежуточной пьесы. Таким образом «Шоро» №№ 7, 8 и 10 относятся соответственно к 1924 и 1925 годам, между тем как «Шоро» №№ 4, 5 и 6 написаны в 1925 году, а «Интродукция к „Шоро“» была сочинена в 1929 году. Вся серия состоит из 16 пьес, начиная от «№ 1» — solo гитары, до «Шоро № 13» — сложной пьесы для двух оркестров и фанфары.

Приступим к разбору этой мастерски написанной серии, следуя порядку нумерации. «Интродукция к „Шоро“» (1929 г.) для большого оркестра была сочинена как традиционная увертюра и основывалась на самых характерных элементах «Шоро» №№ 3—14, исключая № 11. В последних тактах, выдержанных в мягких тонах, выделяется каденция гитары, подготовляющая начало «Шоро № 1». О «Шоро» № 1 и № 2 мы

уже упоминали. «Шоро № 3» (1925 г.), известный также под названием «Pisa Pau»¹, посвящен миру звуков примитивной музыки туземцев в штатах Мату Гроссу и Гойяс. Написанный для кларнета, саксофона, фagота, трех валторн, тромбонов и мужского хора (имеется также вариант для мужского хора а cappella), этот «Шоро» построен в основном на теме песни «Nozani-na», записанной фольклористом Рокете Пинту у индейцев племени пареси. Отметим в этом произведении смелую и гибкую трактовку хора. Ви́ла Лобос применяет в нем оригинальные эффекты звукоподражательных возгласов, уже использованные в V симфонии, в Нонете и получившие дальнейшее широкое развитие в «Шоро» № 10 и № 14.

«Шоро № 4» (1926 г.), который с точки зрения формы композитор считал наиболее характерным, был написан для трех валторн и тромбона. В этом камерном произведении мы встречаемся с музыкой пригородов Рио-де-Жанейро с присущими ей иронией и лиризмом.

В «Шоро № 5» (1926 г.) для фортепиано solo встречается несколько любопытных ритмических комбинаций, характерных для стиля *серестейро* (исполнители серенад) и приближающихся к *rubato*. Глубоко национальный характер этой пьесы вполне оправдывает и подзаголовок: «Бразильская душа».

Следующий «Шоро», сочиненный в том же 1926 году, гораздо более мощно инструментован, чем предыдущие. «Шоро № 6» начинается с томной «серенадной» темы, порученной флейте — инструменту, весьма типичному для городского фольклора Рио. Неумолимый ритм этого «Шоро» прерывается другим воспоминанием — на этот раз воспоминанием о жизни улиц глубинных городов Бразилии — звучит вальс, исполняемый фаготами.

¹ «Pisa Pau» [порт.] — дятел.

«Шоро № 7», созданный в 1924 году для камерного ансамбля, состоящего из флейты, гобоя, кларнета, альтового саксофона, фагота, скрипки и виолончели, известен также под названием «Setemino»¹. В начале в нем слышится глубинный туземный напев, переходящий далее в насыщенную аподжиатурами неопределенную мелодию городского происхождения в духе веселеньких полек, типичных для Рио конца века. Произведение завершается возвращением начальной темы.

«Шоро танцев № 8», сочиненный в 1925 году, — одна из наиболее значительных пьес всей серии. Музыка этого «Шоро» воссоздает карнавал в Рио во всех его многообразных аспектах. Исполнительский состав этого крепко сделанного произведения, построенного на замысловатых контрапунктах, включает кроме квалифицированного оркестра еще и два фортепиано, из которых одно используется как солирующий, а другое как ударный инструмент. За интродукцией в учащенном ритме, исполняемой на *каракаше*², типично бразильском инструменте, следует протяжная тема в духе народного *шоро*, порученная контрафаготу; ей отвечает другая тема, вытекающая из первой и подчеркнутая звучанием тромбона. От цифры 14 начинается игра ритмами, сопровождаемая причудливой мелодией, тянувшейся до цифры 17 и оттененной несколькими крайне жесткими мелодическими штрихами; она нарастает в завораживающем варварском *crescendo*, в котором мелькают обороты веселых народных плясок. Эта часть «Шоро № 8» заканчивается политональным ундецимаккордом, производящим удивительный эффект. Особенно следует отметить медленный, грубый, экзотический

¹ «Setemino» [порт.] — «Семерка», написан для семи инструментов. — *Примеч. перев.*

² *Каракаша* [сагасаха — порт.] — бразильский народный инструмент индейского происхождения. — *Примеч. перев.*

марш, начинающийся от цифры 21, и сразу после него нечто вроде *batuque*¹, навеянной игрой народного музыканта Эрнесто Назаре² и исполняемой первым фортепиано. Флоран Шмитт в статье, опубликованной в газете «*Paris matinal*», писал по поводу первого исполнения «Шоро № 8» в Париже: «Тут равнодушным остаться невозможно. Либо вы восторгаетесь этой музыкой, либо отвергаете ее с отвращением, но в любом случае вы ощущаете ее могучее дыхание».

«Шоро № 9» для оркестра, сочиненный в 1929 году, — прекрасный образец «чистой» музыки. Сам автор признавал, что не обращался в нем ни к воспоминаниям, ни к определенному тематическому началу. Никакого конкретного прообраза, одна только «механика» ритма. От цифры 23, например, мы встречаем любопытное сочетание инструментов: тамбурин для *самбы*, *тартаруга*, группа ударных, глухой барабан, *камизан* [местный ударный инструмент] и большой барабан, используемые попеременно то в метре $\frac{3}{4}$, то $\frac{5}{8}$.

В «Шоро № 10», так же как и в «Шоро № 8», проявляется виртуозное оркестровое мастерство их автора. «Шоро № 10» известен под названием «*Rasga Coçaço*»³: в нем мы находим отголоски названной так песенки, сочиненной Катулу де Пайшан Сеаренсе, народным поэтом Рио. Этот «Шоро» также известен и под названием «Журупари», — так назывался балет,

¹ *Batuque* [порт.] — *батука* — негритянский танец, сопровождаемый игрой на ударных инструментах. — *Примеч. перев.*

² Назарé, Эрнесто (*Ernesto Nazaré*) (1863—1937) — бразильский композитор, автодидакт, автор многочисленных песен и пьес для фортепиано в национальном духе, широко известных в среде любителей музыки. — *Примеч. перев.*

³ «*Rasga Coçaço*» [порт.] — «Сердце в лохмотьях», «Разбитое сердце».

поставленный Сержем Лифарем сначала в Рио-де-Жанейро, а затем в Париже. Начальные звуки «Шоро № 10» изумительно живо «рисуют» рощи и леса Бразилии. Какое невероятное разнообразие птичьего щебета передают флейты и кларнеты! Во втором такте литеры F появляется пентатонная мелодия — первый мотив главной темы этого «Шоро». В цифре 5 в низком регистре фагота излагается причудливая, упрямая тема, постепенно проникающая во все голоса оркестра и в сложную полифонию хора. Текст, выпеваемый смешанным хором, лишен какого-либо логического смысла и воздействует лишь любопытными звукоподражательными эффектами, уже испробованными автором в его Нопете и «Шоро № 3». Когда *crescendo* голосов достигает кульминации, на втором плане сквозь запутанную контрапунктическую ткань проступает сентиментальная мелодия — «*Rasga Coração*». Этот «Шоро» — один из совершеннейших творений Вила Лобоса — завершается грандиозным *fortissimo* сливающихся голосов хора и оркестра.

Сочиненный Сержем Лифарем и Виктором де Карвальу сценарий балета «Журупари» таков: «Действие происходит на берегах реки Негро в Амазонии между золотыми сумерками и ночью, которую скоро озарит своим серебряным светом луна; Журупари пересекает сцену. Она прячется позади *пажё*, начальника племени. Племя в сборе. На вершине скалы Ясина ожидает Яуара, самого прекрасного, самого отважного из всех индейцев. Он обещал вернуться в третью луну, одержав победу над амазонами. Индейцы танцуют. Вдруг Ясину охватывает радость — Яуар вернулся! Вот он приближается... Во взоре его можно прочесть, как рад он увидеть свой дорогой лес. Он исполняет воинственный танец и рассказывает о самых волнующих эпизодах своих битв. *Пажё* вручает ему большой лук, а Ясина стрелу. Герой и его возлюбленная соединяются в полном страсти любовном танце. Ясина знает, что Яуар прячет на груди маленькую маску Журупари. Она верит, что если она сумеет незаметно прикоснуться к маске, то сможет достигнуть вечного счастья в любви.

Ясина подносит герою *saxigí*¹ и во время танца любви и опьянения похищает у него маску Журупари. Между тем один из индейцев увидел святотатство Ясины и заявляет о нем. Племя требует возмездия. Яуар не хочет, чтобы его возлюбленную подвергли казни. В отчаянии он взбирается на скалу, бросает последний взгляд на Ясину и поднимает лук. Стрела поражает девушку. Она падает. Яуар бросается со скалы в реку».

«Шоро № 11» (1928 г.) для фортепиано с оркестром — самый протяженный. В нем использованы те же технические ресурсы, что и в предыдущих «Шоро», но с иными намерениями. Музыка этого произведения очень субъективна, в ней автор не стремится воспроизводить звуки бразильской природы. «Шоро № 11» — грандиозная и выразительная пьеса, бросающая вызов пианистам-виртуозам в своей длинной и чрезвычайно трудной фортепианной каденции.

«Шоро № 12» (1929 г.) написан для большого оркестра и развивает манеру письма «Шоро № 9». В нем чувствуется художественная зрелость и удивительная конструктивная уравновешенность. «Он сильный, большой и крепкий, как старый слон», — сказал о нем автор. В цифре 34 отметим цепь диссонирующих аккордов с двумя последовательными модуляционными сдвигами. От цифры 35 гобой намечают тему в духе *isquipado*, старинного бразильского танца, в котором партнеры после ряда томных движений внезапно отскакивают в сторону. От цифры 91 отметим неожиданные и весьма любопытные ритмические перебои.

В «Шоро № 13» (1929 г.) для двух оркестров и фанфары главная тема представляет собой свободный канон. Произведение вначале звучит классически, и вдруг — с момента вступления фанфары — «затопляется» оргией звуков, ритмов и тембров. Оба оркестра превращаются в простые дополнения к фанfare,

¹ *Saxigí* [порт.] — *кашири* — опьяняющий напиток.

причем первому поручаются высокие регистры, а второму — низкие. По окончании этого взволнованного и богатого красками эпизода, начинается новая часть, написанная для типично бразильского состава ударных. «Шоро № 13» самым удивительным образом заканчивается *pianissimo* струнных квинтетов обоих оркестров.

«Шоро № 14» (1928 г.) для оркестра, фанфары и хора также очень труден для исполнения. Последний и самый неистовый во всей монументальной серии, он синтезирует эстетическую направленность всего многочастного целого. Гармоническая и тематическая сложность его поразительна. Кажется, что этот «Шоро» построен из огромных звуковых глыб. Композитор использовал здесь четвертитонное пение, указав в партитуре особыми значками задуманные им диссонансы, которые звучат очень уместно. Вся пьеса завершается рондо в виде канона, из которого исполнители выключаются один за другим; в конце остается лишь вторая скрипка, долго тянущая на двух струнах звуки малосекундового интервала, которые постепенно замирают.

«Два Шоро-бис» (1928 г.) для скрипки и виолончели первоначально не предназначались для серии. Вила Лобос сочинил двухчастный дуэт, а так как это произведение произвольно приобрело облик *шоро* из серии, он назвал их «Два Шоро-бис». Отметим в них великолепную технику композитора, сумевшего создать настолько богатую звучность, что дуэт этот зачастую звучит как струнный квартет.

БРАЗИЛЬСКИЕ БАХИАНЫ

Девять Бразильских Бахиан представляют собой серию произведений, вдохновленных творчеством Баха, в котором Вила Лобос усматривал универсальный фольклорный источник и музыкальное начало, объединяю-

щее все народы. Хотя сочинение Бахиан и является некоторым отступлением в творчество того, кто написал *шоро*, они представляют ценный и подчас очень удачный опыт благодаря контрапунктическому соединению в стиле Баха разных гармонических сфер и мелодий некоторых областей Бразилии.

Бразильская Бахиана № 1 (1930 г.) для ансамбля виолончелей начинается с «Интродукции *эмболад*» (народных мелодий в очень быстром темпе). Первые же такты обнаруживают сочетание бразильского начала с классической гармонией. В седьмом такте появляется протяжная и суровая мелодия в духе Баха, но при этом начальный ритм сохранен. Вторая часть этой Бахианы, прелюдия, или *модинья* (мелодия), начинается медленной и томной главной темой, построенной по образцу баховских арий с широкой и жалобной мелодией; далее следует *riu mosso*, представляющее собой марш, построенный на аккордах *marcato*, прерываемых легкими и острыми ритмическими фигурами. Эта часть заканчивается повторением главной темы, исполняемой *pianissimo* виолончелью *solo*, что производит великолепный эффект. Фуга («Беседа»), по словам автора, была написана в манере Сатино Бильяра, старого серестейро из Рио, приятеля Вила Лобоса. Композитор хотел изобразить беседу четырех музыкантов *шоро*, инструменты которых оспаривают друг у друга тематическое первенство, последовательно задавая вопросы и отвечая на них в динамическом *crescendo*.

Бахиана № 2 для камерного оркестра была сочинена в 1930 году и впервые с успехом исполнена в Венеции восемь лет спустя. В Прелюдии с самого начала перед нами возникает весьма удачный портрет *saradocio* (жителя простонародных кварталов Рио в конце прошлого века), он как бы движется, слегка покачиваясь, в извилистых линиях *Adagio*. Ария («Песня нашего края»), от которой веет *кандомблэ* и *макумбами* —

ритуальными сценами в негритянском духе, — и Танец («Воспоминание о Сертане») с его речитативной мелодией, порученной тромбону, довольно сильно отдаляются от Баха, несмотря на модулирующее секвентное движение басов в этой последней части. Финальная Токката, более известная под названием «Rengüio Caíriga» («Глубинная кукушка» — так назывались поезда узкоколейки) — очаровательная пьеса, описывающая впечатления путешественника в глубинных районах Бразилии. Вила Лобос в этой музыкальной жемчужине не ограничился изображением движущегося паровоза, но сумел создать чисто бразильское произведение с нежной мелодией. За пределами Бразилии эта пьеса, пожалуй, наиболее часто исполняемое оркестровое произведение композитора.

Бразильская Бахиана № 3 для фортепиано и оркестра начинается с широкой фразы *adagio*, речитативного характера, исполняемая фортепиано. Одновременно в басах оркестра вырисовывается певучая мелодия, контрапунктирующая фортепиано, что создает атмосферу, быть может, слишком близкую Баху. Вторая часть — «Фантазия», — хотя и подана в характере *reverie* (музыкальное раздумье), имеет черты арии, прерываемой сухими аккордами вплоть до раздела *piú mosso*, с которого начинается второй эпизод, оживленный и веселый, с блистательно виртуозным фортепианным *solo*. «Ария» написана на прекрасную бразильскую тему в простом контрапункте, а «Токката» воссоздает атмосферу народных плясок северных штатов Бразилии, при этом не слишком удаляясь от приемов развития и стиля Баха.

Следующее произведение этой серии сочинялось с 1930 по 1936 годы и существует в двух вариантах: для фортепиано *solo* и для большого оркестра. В этой Бахиане следует обратить внимание на вторую часть — спокойный и сосредоточенный хорал, а также пользу-

щееся неизменным успехом «Миудиньо»¹. Танцевальный характер выражен в мелодическом рисунке шестнадцатыми с асимметричной ритмикой. В цифре 1 появляется пронзительная и патетичная мелодия в чисто народном бразильском духе, порученная тромбону. Выдержанная педаль в басах напоминает звучание большого органа в манере Баха.

Бразильская Бахиана № 5 для сопрано и ансамбля виолончелей состоит всего из двух частей: Арии («Кантилены»), сочиненной в 1938 году на текст Рут Валларес Корреа, и Танца («Молот»), написанного в 1945 году. Первая — несомненно один из шедевров Вила Лобоса. Два такта интродукции (квинты *pizzicato*) сразу передают атмосферу гитарного сопровождения исполнителей серенад. Затем появляется томная лирическая мелодия, парящая над контрапунктом *pizzicato*, переплетение голосов которого опирается на медленное размеренное движение в духе Баха. От цифры 7 в более оживленном темпе появляется новая мелодия в стиле старинных песен, которая приводит к возвращению тематизма начала в виде новой экспозиции и заканчивается повторением основной темы. Эта пьеса, которую записывали все выдающиеся сопрано, является истинным чудом оркестровки. Какое разнообразие звучаний удалось композитору извлечь из ансамбля виолончелей! Вторая часть — «Молот» — тоже удача Вила Лобоса, который посредством характерного оstinatного ритма создает представление о любопытном типе песен Северо-Востока Бразилии. Основная мелодия этой части построена на музыкальной версии посвистов и щебетаний некоторых птиц этой области.

Единственная Бахиана, не выходящая из рамок камерной музыки, — Шестая, — написана для флейты

¹ «Миудиньо» — «Miudinho» [порт.] — миниатюра, мелочь, безделушка.

и фагота. Пьеса начинается меланхолическим напевом флейты, к которой во втором такте присоединяется фагот, излагающий бразильскую тему, осуществляя таким образом изумительный сплав *шоро* со стилем Баха. Далее разворачивается большой, полный вдохновенной изобретательности дуэт; завершается первая часть красивой фразой флейты с контрапунктирующим ей фаготом. Вторая часть — «Фантазия» — богаче и по форме, и по мысли. Она начинается спокойной выразительной темой, далее развивающейся до темпа *agitato* технически разнообразно и многокрасочно. Следует отметить и *Allegro*, достигающее большой силы в пределах звуковых возможностей дуэта. Замечательная модуляция блестяще завершает произведение, лишний раз обнаруживая богатство воображения композитора.

Бразильская Бахиана № 7 для оркестра, сочиненная в 1942 году, состоит из четырех частей: Прелюдии, Жиги («Кадриль из глубин Бразилии»), Токкаты («Музыкальное соревнование») и Фуги («Беседа»). Особенно интересны последние две части. В Токкате главная тема появляется в окружении забавных звучаний, легких ритмов, острых диссонирующих гармоний как вызов, брошенный певцом *сертана* своему сопернику. Этому мотиву, исполненному засурдиненным корнет-а-пистонем, отвечает также засурдиненный тромбон. Музыкальное письмо этой части поистине великолепно, как своей композиторской техникой, так и изобразительностью. Завершает это произведение четырехголосная fuga на бразильскую тему, несколько отклоняющаяся от школьных правил; по музыке это одна из самых ярких пьес в серии Бахиан.

В Бахиане № 8 для оркестра следует отметить третью часть — Токкату. В ней со второго такта гобои намечают основную тему скерцозного характера, напоминающую *кати́ду батиду*, пляску с пением из Центральной Бразилии. Первое изложение темы, скорее рит-

мическое, нежели мелодическое, продолжается от цифры 1 до цифры 4. Часть эта несколько неожиданно заканчивается кодой в четыре такта *prestissimo*.

Наконец мы достигли Девятой Бахианы, написанной для «оркестра голосов», последней пьесы серии. Бахиана эта, чрезвычайно трудная для исполнения, представляет собой вершину вокального мастерства Вила Лобоса. Очень оригинальные эффекты, впервые испытанные в V симфонии, усовершенствованные в Нонете, в «Шоро № 10» и в «Mandú Saragá», достигают здесь поразительной виртуозности. Прелюдия, томная и мистическая, написана для 6-голосного смешанного хора. Начиная от цифры 91, применяется политональное гармоническое письмо вплоть до ферматы, заканчивающей эту часть. Шестиголосная fuga развивается до появления торжественной мощной мелодии в форме хорала, продолжающейся до цифры 14. Появляются новые эпизоды с другими ритмическими, гармоническими и контрапунктическими комбинациями. Однако тематическое единство сохраняется до новой экспозиции. В финальном кадансе все исполнители поют на гласную «о». Этой Бахианой, поразительно богатой разнообразными звучаниями, достигнутыми удивительным использованием возгласов со звукоподражательными слогами и гласными, Вил Лобос заканчивает серию произведений, пользующихся всеобщим признанием и любовью.

ФОРТЕПИАННЫЕ ПЬЕСЫ

Хотя Вил Лобос не был пианистом, а тем более виртуозом, его сочинения для фортепиано представляют весьма значительный вклад в современную фортепианную литературу. Следует отметить исключительную важность, которую композитор придавал в этих произ-

ведения ритму во всех его аспектах. Начиная с «Африканских танцев», где утвердился его индивидуальный стиль, мы видим как неизменно возрастает его интерес к ритму в сочинениях самых разнообразных жанров. Оригинальный во всем, тщательно избегавший всякой рутины, Вила Лобос проявил своеобразие, начиная с первых своих сочинений для фортепиано. Мы видим, как впервые обращаясь к национальной музыке в «Семействе малыша № 1», композитор все более решительно вступает на этот путь, особенно с 1920 года, когда он написал «Легенду о кабокло». В последующих сочинениях своеобразие его фортепианного стиля неизменно растет. Его сочинения пленяют слушателей и вызывают восхищение специалистов сложностью архитектуры, а также подавляющей насыщенностью фортепианного письма в такой, например, пьесе, как «Грубая поэма».

Первое произведение Вила Лобоса для фортепиано, заслуживающее упоминания, это три «Африканских танца»: «Фаррапос» — женский танец, «Канкикис» — детский танец и «Канкукус» — танец стариков. Этот цикл для фортепиано, написанный в 1914 году и оркестрованный в 1916 году, также известен под названием «Пляски индейцев-метисов». Мысль написать это произведение пришла в голову автору, когда он увидел в 1912 году на острове Барбадосе негритянскую пляску. В ней, однако, использованы темы индейцев племени карибуна из штата Мату Гроссу, смешавшегося с черными рабами. Уже в этом цикле заметна известная оригинальность и удачная последовательность частей. В «Фаррапос» плавная мелодия *sempre legato* контрастирует с энергичным однообразным ритмом, прекрасно выражая ностальгию и тревогу черной расы.

Вила Лобос всегда любил детей. Общение с ними, жизнь среди детей были для него лучшим средством душевного обновления. Эта приверженность к юности

побудила автора «Шоро» создать огромное количество произведений, вдохновленных детской жизнью. В 1912 году появляются три серии: «Хороводная игрушка» (6 пьес), «Petizada» (6 пьес), «Первая детская сюита» (5 пьес), в 1913 году — «Вторая детская сюита» (4 пьесы), в 1914 году — «Характерные басни» (3 пьесы), в 1918 году — «Семейство малыша № 1» (8 пьес), в 1919 году — «Рассказы матушки гусыни» (4 пьесы) и «Карнавал бразильских детей» (8 пьес), в 1921 году — «Семейство малыша № 2» (9 пьес), в 1925 году — «Сирандиньи» (10 пьес), в 1926 году — «Семейство малыша № 3» (9 пьес) и «Хороводы» («Сиранды» — 16 пьес), в 1929 году — «Франсетта и Пия» (9 пьес) и «Не по возрасту развитый Момо» для фортепиано с оркестром, наконец, в 1940 году — «Воспоминания юности» (10 пьес) для оркестра.

Три сюиты «Семейство малыша» имеют очень большое значение в фортепианном творчестве Вила Лобоса. Вдохновившись бразильскими детскими песенками, композитор в первой изображает разнохарактерных кукол, во второй — зверушек, а в третьей — спортивные игры. Сюита «Семейство малыша № 1», записанная и часто исполняемая Артуром Рубинштейном, состоит из восьми миниатюр, которые мы сейчас разберем.

С самого начала, благодаря изобразительной ритмике, мы ощущаем присутствие хрупкой «Branquinha»¹, белой фарфоровой куколочки, которая в мелодичном напеве, появляющемся в пятнадцатом такте, чарует нежной прелестью своего милого детского голоса. Но внезапно автор переносит нас в атмосферу «Веселья в саду» («Alegria na Horta»), чтобы затем снова вернуться к первой теме, звучащей теперь двумя октавами выше в выразительном и певучем *tempo mosso*.

¹ «Branquinha» [порт.] — беленькая.

Какая разница между «Branquinha» и «Moreninha»¹, куклой из папье-маше! Та нежна и ласкова, эта решительна, ловка и настойчива, что можно почувствовать по мелодии, начинающейся в третьем такте, затем появляются упорные звуки в басах, которые кажутся гневным топанием ног. В такте 39 возвращается, уже в другой тональности, начальная тема, служащая кодой. Весьма выразительны последнее арпеджио и аккорды в конце пьесы.

Рисунком из шестнадцатых и трехдольным ритмом характеризуется «Caboclinha»², глиняная кукла, исполняющая туземный танец под звуки там-тама в басах. Отчетливая и немного крикливая, как напевы индейцев, мелодическая линия развивается гармонически, с модуляциями и постепенно замирает.

«Mulatinha»³ — резиновая кукла — вполне заслуживает этот подзаголовок. Она воплощенная упругость. Это чрезвычайно удачно выражено аподжиатурами и занятым триольным ритмом, охватывающим мотивы. Мелодия в этой пьесе, быть может, менее привлекательна, нежели в других и, пожалуй, слишком растянута.

Ритм «Negrinha»⁴ — деревянной куклы, — настолько оригинален и прекрасен, что мелодическая линия в этой пьесе почти незаметна. Эта кукла способна лишь монотонно шагать. Она не поет, не пляшет, но завораживает магическим ритмом своих шагов.

Забытой где-нибудь в углу, выглядит «Pobresinha»⁵. В басу ряд монотонных аккордов; в мелодии группы триолей и восьмых следуют друг за другом *sforzando*.

Пьеса оставляет тягостное впечатление пустоты.

¹ «Moreninha» [порт.] — смуглянка.

² «Caboclinha» [порт.] — метисочка.

³ «Mulatinha» [порт.] — мулаточка.

⁴ «Negrinha» [порт.] — негрityночка.

⁵ «Pobresinha» [порт.] — бедненькая.

«Ритм! Ритм!», — как будто кричит Полишинель, единственное желание которого, видимо, досаждать нашему слуху равномерным сухим стуком, внезапно сменяющимся мелодией *ben marcato*. Можно подумать, что владельца магазина игрушек удары этого там-тама довели до безумия и он схватил молоток, чтобы размозжить голову Полишинелю — по крайней мере это видится слушателю в последнем такте пьесы.

«Вгуха»¹, тряпичная кукла, особенного восторга не вызывает, но вполне отчетливо можно представить, как она летит на помеле и пугает детишек.

Сюита «Семейство малыша № 2», посвященная Алине ван Берентцен, — по музыке очень диссонантна, атональна и политональна. Предназначенная виртуозам, эта вторая сюита насыщена самыми разнообразными и интересными находками в области пианизма. Третья сюита, оставшаяся в рукописи, менее известна и менее значительна.

Одна из пользующихся наибольшим успехом у публики пьес Вила Лобоса, несомненно, «Легенда о кабокло», написанная в 1920 году и отличающаяся ярко выраженным национальным характером. С первых же тактов слушателя охватывает особая атмосфера пьесы, — от нее веет какой-то неизъяснимой горечью и глубокой печалью. Внезапно появляется главная тема, мечтательная и меланхолическая как сама душа *кабокло*. Немедленное же повторение ее на *pianissimo* вводит нас уже в самую «легенду». После экспансивного *ritmo* и повторения главной темы возвращается таинственная атмосфера начала.

К тому же времени, что и «Легенда о кабокло», относится серия из восьми пьес «Карнавал бразильских детей», где особенно следует отметить популярного «Скакуна маленького Пьеро». В ритме шестнадцатых,

¹ «Вгуха» [порт.] — ведьма.

прерываемых паузами, композитор воссоздает монотонный аллюр лошадки маленького Пьеро, затем в прекрасной мелодии раскрывает перед нами сказочный мир, полный детской грации. Когда вновь появляется начальный ритм, слушателю кажется, что композитор сейчас повторит всю первую часть, но вместо этого пьеса резко обрывается, как если бы композитор вдруг захотел прервать эти счастливые мгновения детства.

«Грубая поэма», написанная для фортепиано solo между 1921 и 1923 годами и оркестрованная в 1932 году, одна из наиболее монументальных пьес в бразильской фортепианной литературе. В этом произведении композитор возымел намерение создать музыкальный портрет Артура Рубинштейна.¹ Хотя Вила Лобос писал портрет польского музыканта, необходимо отметить, что произведению своему он придал бразильский характер, используя даже туземную мелодию. Пьеса эта отличается чрезвычайным богатством колорита и оставляет впечатление стихийной силы, несмотря на, быть может, слишком разработанную структуру и некоторую избыточность музыкальных идей. Начинается «Поэма» с суровой мелодии, исполняемой левой рукой, на которую откликается другая мелодия — в правой. Обе они могут считаться основными темами, мотивы которых ясно проступают в разных разделах произведения. Апогей звучности в пьесе достигается потрясающим *fortissimo* последних тактов с помощью четырех ударов правого кулака по смежным клавишам (ля — си — до). Чтобы дополнить эту грандиозную звучность, Вила Лобосу пришло в голову не снимать педаль в течение всей пьесы, что немало способствует

¹ Вместо посвящения автор написал: «Дорогой друг, не знаю, удалось ли мне как следует понять твою душу, но клянусь тебе, что здесь, как на фотографии, воспроизведено сохранившееся в моей памяти впечатление от твоего темперамента».

созданию атмосферы грубой дикости, которой он и добивался.

Из всего фортепианного наследия композитора многие отдадут предпочтение серии «Sirandas» («Хороводы»). Эти пьесы отличаются исключительно богатым звучанием и естественностью бразильского колорита. Заслуживают они много большего, чем те скудные строки, которые мы им отводим. Несмотря на виртуозность «Fui por Togoó» («Я был в Торорó»), «Olha o Passarinho» («Взгляни на птичку») и «Domine» («Господи»), автор мастерски использовал в них детские песенки для того, чтобы создать впечатление чего-то нежного и хрупкого, отличающегося большим гармоническим и ритмическим разнообразием и слегка подцвеченного диссонансами. Использование детских песенок весьма разнообразно. То они подвергаются изменениям, как в наивной «Terezinha de Jesus», то предстают во всей своей непосредственной простоте, как в «Хо, Хо, Passarinho» («Кш, кш, птичка»), или еще в виде различных вариаций, как в «A procura de uma agulha» («Поиски иголки»), развертывающейся по схеме АВ — АС — АД. Некоторые из использованных тем малоизвестны, как мотив «Que lindos olhos» («Что за прелестные глаза»), другие, как «Pintor de Canaú» («Художник из Канаи»), банальны, иные, наконец, как «Vamos atras da serra, Calunga» («Пойдем через гору, человечек»), похожи на темы симфонических произведений.

Во всей этой серии нужно выделить «O Cravo brigo com a Rosa» («Гвоздика поспорила с Розой»), где в очень оригинально чередующемся ритме появляется веселая песенная тема то в одной, то в другой тональности. Вторая, очень живая тема тоже весьма привлекательна. В «Vamos atras da serra, Calunga» басы в последовании ломанных октав, изображающих нерешительные шаги человека, не знающего, куда идти, зовут

в путь, по которому с такта 26 движется размеренная и суровая мелодия. В «Nesta Rua, nesta Rua» («На этой улице, на этой улице»), быть может, самой удачной из всей серии, имеется великолепное *molto cantato*, где буквально видишь, как взявшись за руки, кружатся в хороводе бразильские дети. Хоровод завершается *diminuendo* и, наконец, совершенно замирает, вызывая в нас тоску по тем дням, когда мы сами водили такие хороводы.

«Не по возрасту развитый Момо», пьеса для фортепиано с оркестром, написанная в 1929 году по просьбе Магды Тальяферро, отличается какой-то особой, только ей присущей трепетностью. В этой блестящей и насыщенной движением партитуре использованы темы из сюиты «Карнавал бразильских детей». «Момо» распадается на следующие части: маленький Пьеро на метле воображает, что мчится на бешеном коне; красный чертенок сопит и скачет, размахивая во все стороны длинным хвостом; маленькая Пьеретта дрожит, заливаясь слезами, при виде страшной личности в маске; малютка в домино трясет пронзительно звенящие бубенчики; приключения крошечной тряпичницы; веселые проделки толпы маленьких масок; игра на дудках и трубах более чем юных карнавальных музыкантов и, наконец, сменяющие друг друга группы веселящихся детей. Фортепиано, очень эффектно использованное, издает неожиданные и забавные звуки, отлично передающие замысел композитора.

Из «Практического руководства» — сборника пьес для фортепиано *solo*, для голоса с фортепиано и для хора с фортепиано — выделим две лучших: «A Magé Encheu» («Прилив») и «Na Corda da Viola» («На струне гитары»). В первой очаровательная тема хоровода из штата Парайба представлена автором во всей своей простоте; в тетро, основанном на тональном аккорде, Вила Лобос утяжеляет мелодическую линию четырех-

голосием: первый и четвертый голоса играет левая рука, а второй и третий — правая, затем он возвращается к начальной теме и заканчивает тонику. В «Na Corda da Viola» автор использует общезвестную народную тему, а затем, в тено, комментирует ее вторым голосом в триолях и в акцентированном ритме, подкрепленном тоническим басом. Эта вторая мелодическая линия, сама по себе очень интересная, вносит в звучание большое гармоническое разнообразие и дополнительную красочность.

Прославленный «Бразильский цикл» состоит из четырех превосходных пьес, датированных 1936 годом. Краткое содержание их таково: *кабокло* поет в лунную ночь серенаду, устраивает праздник в *сертане* (сельская зона Северо-Востока Бразилии) и приглашает белого индейца потанцевать¹. Следует отметить в этой серии мастерство Вила Лобоса в реализации замысла: как искусно он воспроизводит ритмическим рисунком триолей удары мотыги в «Plantio do Caboclo» («Поле кабокло»); как удачно передает меланхолический пейзаж *сертана* в своих «Impressões seresteiras» («Впечатления от серенад»); или когда он создает живописную пьесу, полную такого разнообразия красок, как в «Festa no Sertão» («Праздник в сертане»); и наконец, когда он изображает чувственный танец белого индейца. Выдержанная в двухдольном размере последняя пьеса, в которой обе руки сначала играют поочередно, а затем вместе излагают тему, отличающуюся исключительной ритмической и мелодической красотой, блестяще завершает весь цикл стремительной восходящей модуляцией.

¹ Автор хотел изобразить белого человека, освободившегося от социальных предрассудков. Пианист Виейра Брандан сказал нам, что всякий раз, когда он играет танец белого индейца, он приходит к убеждению, что композитор изобразил в нем самого себя.

Не будь мы так ограничены местом, мы больше бы остановились на «Воспоминаниях бразильского леса», пользующихся таким заслуженным успехом благодаря их типично национальному характеру; на неожиданных сложностях «Простой поэмы», а также на «Франсете и Пии», написанной по просьбе Маргариты Лонг для юных учеников Парижской консерватории.

Под конец задержимся на «Трех Мариях», как будто ничем не выдающихся, а между тем весьма значительных музыкальных страничках. «Они образуют триптих, атмосфера которого свежа, легка и серебриста. Тембр их всегда хрустально чист. Первая пьеса „Алнита“ сверкает и искрится. Как и две остальные, она написана для верхнего регистра фортепиано; это даже самой простой диатонике (до мажор) придает некий холодный, словно звездный блеск. „Алнита“ с графической точки зрения могла бы показаться элементарным упражнением, не будь в пьесе интересных акцентов, а также гармонического и мелодического движения в центральной части *staccato*. „Алнилам“ представляет собой *Allegretto*, за исключением одного такта целиком написанное на сплошной педали *colle*. Она похожа на народную песню в духе западной традиции, ясную, простодушную, жизнерадостно-лирическую, с забавным коленцем скерцозного характера. „Минтика“ сверкает как быстротечный поток, бегущий по плитам, непрерывно растущий и вскипающий словно жидкое серебро, и под его стремительной светлой пеной понемногу вырисовывается меланхолический танцевальный напев, протяжный и жалобный, как серенада. „Минтика“ развивается и далее в атмосфере этой уличной песенки, а затем возвращается к главному мотиву, и мы снова слышим жалобную интонацию *modinha*, которая под конец разрастается и плывет на прозрачной волне хроматизмов. Этот изящный триптих по звуковому колориту кажется исполненным холодно-

той красоты, но вместе с тем глубоко волнующим, как это часто бывает в коротких пьесах»¹.

В последний период своей жизни Вила Лобос мало писал фортепианной музыки. «Бразильский цикл» (1936 г.) был его лебединой песнью в этой области, хотя он и создал между 1945 и 1957 годами пять концертов для фортепиано и оркестра, которых мы коснемся позднее.

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ГОЛОСА. РОМАНСЫ, ОПЕРЫ И ХОРОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Романсы Вила Лобоса, хоть и не представляют основного его вклада в бразильскую музыку, сыграли решающую роль в становлении, развитии и закреплении этого жанра в Бразилии. Еще в 1869 году было положено начало использованию народных тем в вокальной лирике в «Сертанеже» Бразилиу Итаберé да Кунья, но все попытки этого рода терпели неудачу из-за их недостаточной зрелости. До композитора из Рио единственный серьезный опыт был предпринят Непомусену, и то лишь в области мелодики, которой он придал черты бразильского лиризма. Вплоть до 1919 года, когда появились «Типические песни», лишь немногие композиторы решались использовать напевы народной бразильской музыки или гармонизовать фольклорные темы. Впрочем, с появлением этого цикла, отличающегося очень высоким уровнем, начинается новый этап в развитии Lied² у Вила Лобоса, который до этого времени не проявлял особого интереса к народной музыке. Правда, уже в 1912 году в первых тактах

¹ Andrade Murici. Villa Lobos, uma Interpretação (p. 80).

² Lied [нем.] — песня, романс.

«Лунной ночи» автор «Хороводов» попытался подражать тренькающим аккордам гитары, а в «Sertão по Estio» («Сертан летом») 1919 года он попробовал ввести в интродукцию музыкальную версию крика арапонги¹. Однако он еще не вступил в музыку на последовательно национальный путь, и если его песни обладали некоторыми типическими чертами, то подлинно бразильскими они все же не стали.

Вокальное творчество Вила Лобоса может быть разбито на три периода: «универсальный», непосредственно фольклорный и коевенно фольклорный, то есть лишь до известной степени использующий характерные признаки фольклора и народные темы. Однако твердых границ между этими периодами провести нельзя. В первом, «универсальном» периоде (1908—1919 гг.), есть две пьесы полунационального характера, о которых я уже упоминал. Второй и третий периоды также взаимно проникают, хотя и отмечены уже чертами некоторой эволюции. Во втором, в частности, мы наблюдаем чисто бразильскую эмоциональность в «Serestas» («Серенады»), а в третьем — простую гармонизацию народных тем, например, в двух альбомах «Modinhas e Canções» («Серенады и песни»), 1933—1943 годов. Периодизацию нарушает появление во втором периоде вдохновленных музыкой Дебюсси «Маленьких повестей» и весьма «универсальных» по стилю «Эпиграмм», а в третьем — «Итабиры», где нет и намека на национальный дух, несмотря на интенсивность бразильского колорита в тексте. В итоге, если учитывать большое количество исключений, быть может, и не следует делить вокальное творчество Вила Лобоса на три периода.

Вила Лобос в своих вокальных сочинениях, являет собой пример типично современного композитора. Он

¹ Арапонга — бразильская птица, пение которой отличается металлическим тембром.

не лишен недостатков, даже существенных, и «спасает» его лишь гениальность. С проблемами вокальной техники и фонетики он был мало знаком. В его чрезвычайно изысканной мелодической линии используются все считающиеся «опасными» интервалы, что ставит перед певцами почти неразрешимые задачи. Выбор текстов также свидетельствует о весьма эксцентричном и банальном вкусе. Кому пришло бы в голову положить на музыку «Семейное путешествие» («Itabira») или лишенный какого-либо интереса текст, использованный в знаменитой Кантिलене Пятой Бахианы? Что говорить о непристойностях, которые композитор положил на музыку в опере «Izaht»? А все же во всем этом гений побеждает, и если «Izaht» и не шедевр, то «Itabira» и Бахиана № 5 без всякого сомнения произведения исключительные.

Первые романсы из списка сочинений Вила Лобоса знакомят нас с композитором вполне традиционным: «Птица, раненная стрелой» Лафонтена, «Увядший цветок» Галле и «Матери» Виктора Гюго представляют собой импрессионистские опыты весьма относительного достоинства. Уже в «Тайной муке» (1913 г.) мы замечаем, что композитор эволюционирует. Чтобы лучше передать мучительную тревогу текста, он применяет изломанные мелодические линии, тесно связанные с резкими внезапными модуляциями, ничем не подготовленными и производящими необходимое впечатление.

Однажды Вил Лобос задумал передать в музыку душевное состояние сумасшедшего, но в течение целого года не мог найти подходящего текста. Он дошел до того, что напоил народного поэта Катуло для того, чтобы заставить его написать что-нибудь на эту тему. Наконец, он случайно натолкнулся на страницу журнала, где были напечатаны стихи неизвестного поэта Ж. Кадилье. Этот текст послужил для задуманной песни «Безумец», написанной для баритона с оркестром,

представляющей собой политональную, в высшей степени диссонирующую музыку с изломанной мелодической линией, достаточно трудной для исполнения.

Общий заголовок «Миниатюры» объединяет шесть песен, сочиненных с 1912 по 1917 год. Две первые были написаны для голоса и струнного квартета, остальные для голоса и фортепиано. «Viola» («Гитара») на слова Силвио Ромеро уже отмечена национальными чертами, но лучший романс этой серии — «Деревенский колокол». Смелые диссонансы, интересные эффекты, изображающие чередования ударов колокола и биений сердца, делают эту пьесу одной из самых значительных среди романсов первого периода.

За «Миниатюрами» последовали две довольно интересные песни: «Sertão no Estio» («Сертан летом») и «Festim Pagão» («Языческая пирушка»), которые принадлежат к самым ранним произведениям Вила Лобоса в национальном духе. Последняя с ее акцентами на слабую долю такта кажется напевом африканского происхождения.

Пользующиеся таким успехом «Типичные бразильские песни» (их тринадцать), охватывают почти все бразильские национальные жанры. Десять первых созданы были еще в 1919 году, но три последние гармонизованы и включены в сборник лишь в 1935 году. Следует отметить, что это не оригинальные произведения композитора, но лишь великолепные гармонизации народных мелодий.

«Макосê-се-така» («Спи в гамаке») — колыбельная из Приамазонья, записанная самим Вил Лобосом; мелодия «Nazani-na», заимствованная из фонографических записей индейских песен Рокето Пинту, «Papa Cogumliassu» — чарующая своим лиризмом колыбельная, записанная в штате Парá. Две следующие песни переносят нас в атмосферу *макумбы*, колдовства и черной магии. Одна из них — «Xango» («Шангó») — на афри-

канский текст, очень драматична, с захватывающими ритмами; другая, на бразильский текст, полна обаяния и называется «Звезда, эта новая луна». Следующие за ними песни, каждая в своем роде, соперничают друг с другом совершенством формы и своеобразием колорита. Это деревенский напев «*Viola Quebrada*» («Разбитая гитара»); «Прощай, Эмма» с чередованием пения и декламации-вызова; «Бледная мадонна» — старинная серенада; «Ты прошла здесь по саду» — прелестная песенка из Рио; наконец, «Кабокло из Кашанга» — северо-бразильская мелодия. В 1935 году композитор присоединяет к этому сборнику три новых произведения: «Гуриатан де Кокейро» — на тему из Пернамбуко; «Итабайана» — на мелодию из штата Паранба и «Там, где родилась наша любовь» — на тему еще одной старинной песенки.

«Шангó — это напев *макумбы*, записанный Вила Лобосом. Многочисленные переложения его существовали и раньше, но все они отличались дурным вкусом. То, что сделал великий бразильский композитор, напротив, очень удачно и необыкновенно впечатляет, завораживает своим ритмом. Исполнение сводится к непрерывному *crescendo*, которое должно быть точно рассчитано, чтобы достичь предельного, «вибрирующего» драматизма. Текст повторяется дважды и финальный возглас «уэлеле» *ad libitum* должен прозвучать как вопль, будто поющий находится в состоянии шаманской одержимости.

Примечательно, что после завершения столь мастерски написанного сборника Вила Лобос возвращается к универсальному языку. Мы усматриваем здесь влияние Артура Рубинштейна, привлечшего внимание своего друга к исканиям Дебюсси. Национальное направление не стало еще окончательной позицией композитора из Рио. «Маленькие повести», сочиненные в 1920 году, носят вполне отчетливую печать влияния французского

композитора. В «Одиночестве» и в «Октябрьской луне» автор воспринял влияние Дебюсси бессознательно, но в «Моточке ниток» подражал ему намеренно. Гораздо интереснее «Иронические и сентиментальные эпиграммы» (1921—1923) на французский и португальский тексты Роналда де Карвалью.

Они отмечены оригинальностью стиля и независимостью гармонического языка. Следует обратить внимание на пятую эпиграмму — «Порочность», одну из самых удачных.

Сочиненная в Европе в 1923 году, «Сюита для голоса и скрипки» состоит из трех пьес: «Маленькая девочка и песня», «Хочу быть веселым» и «Сертанеж» (прекрасная обработка рабочей песни *кабокло*, без начала и конца). «Поэма о матери и ребенке» (1923 г.) на текст самого Вила Лобоса довольно интересна по композиции. Она написана в виде диалога между матерью и сыном, представляющего собой то пение, то разговорную речь о заходящем солнце и буре. Музыка этой трудной для исполнения поэмы — ярко изобразительна.

Серия «Serestas» («Серенады») многим музыковедам представляется наиболее полно выражающей специфику вокального творчества Вила Лобоса. Но здесь надлежит прежде всего заметить, что понятие *seresta* охватывает почти все формы бразильского народного пения, а не только серенады. Написанная в 1925 и 1926 годах на слова различных поэтов, серия образует целый букет народных бразильских песен, отобранных Вилом Лобосом в итоге его многолетних странствий. Цикл этот был сочинен в Париже и отражает жестокую тоску по родине. Во всей серии из четырнадцати пьес лишь одна мелодия непосредственно заимствована из бразильского фольклора — это «Modinha» («Серенада»). Все прочие, хоть и сочинены в народном духе, представляют собой оригинальные творения ком-

позитора, лишь использовавшего гармонические, ритмические и контрапунктические приемы, характерные для бразильского фольклора. Написаны они для среднего голоса и фортепиано, но впоследствии были оркестрованы.

Первая песня цикла — «Бедный слепец», — грустная и сентиментальная; за ней следуют «Ангел-хранитель» и «Песня опавшего листа», являющаяся по своей мелодии самой настоящей *серестой*. Затем следует «Modinha», одна из самых примечательных пьес сборника. Типичная для своего жанра, она наделена характерной для серенады насыщенной лиризмом извилистой мелодической линией. Впрочем, пьеса эта заслуживает, чтобы на ней остановиться поподробнее. В Байе ее поют в более быстром ритме и с оттенком иронии, совсем не так, как того требует Вила Лобос. Вступление к ней также весьма любопытно и совершенно не вяжется с духом пьесы. Тем не менее, это маленький шедевр, истинная жемчужина бразильской Lied. «Осеннее умиротворение» — одна из самых интересных песен, звучание которой прекрасно воссоздает сельский бразильский пейзаж. «Песнь вдовца» менее удачна; далее интерес вновь оживляется благодаря мастерски написанной «Песне извозчика» (слова Рибейру Коуту). Первоначальный вариант песни в ре мажоре с полным текстом стихотворения довольно сильно отличается от второй и окончательной редакции в до мажоре, где призыв пастуха, в отличие от первоначальной версии, стал нисходящим. В общеизвестном издании композитор сократил значительную часть текста, заменив его возгласами вроде «на, на» и «ля, ля», кроме того он убрал многочисленные глиссандо, отяжелявшие пьесу. Ввиду того, что поэт возражал против этих изменений, предпринятых без его согласия, композитор попросил Дору Васконселос написать новые слова для этой песни. «Песня извозчика» — истинный шедевр,

пользующийся все возрастающим успехом у слушателей. В Париже эта песнь хорошо знакома в исполнении Жерара Сузэй. Если «Апрель» и «Желание» отличаются поразительной свежестью, то «Redondilha», подлинная *сереста*, великолепно передает сентиментальную пронию *кабокю*. Двенадцатая песня, «Realejo» («Шарманка»), кажется весьма выразительной, это идеальный звуковой комментарий к тексту. «Полег» и «Серенада» менее интересны. В целом цикл представляет большую ценность как с точки зрения композиторской техники, так и благодаря точности отображения бразильской эмоциональности во всем ее многообразии.

К 1926 году относятся «Туземные поэмы». «Canide Ioupe», в элегическом стиле, на тему, записанную французским путешественником XVI века Жаном де Лари, которая воспроизводит песни Желтой птицы, «Tei-gú» — воспевают покойного *касика* (вождя) племени *пареси* из штата Матту Гроссу. Эти две пьесы написаны на туземный текст, третья — «Iaga» — еще одна версия древней легенды о сирене. Последние две не выдерживают сравнения с красотой и великолепной гармонизацией «Canide Ioupe».

В 1930 году Вила Лобос гармонизировал еще три туземных песни: «Père de la Jungle», «Ulalalocé» и «Katamalalô» менее значительные, нежели предыдущие. Вслед за этим он опубликовал два сборника «Modinhas» («Серенады» и «Песни»), из которых первый очень понравился певцам, обеспечившим ему широкое распространение. Подбор гармонизованных мелодий очень удачен, а поют их так часто потому, что они не представляют трудностей для исполнителя. Отметим «Nharrê», «Воспоминание», чарующее «Лунду маркизы де Сантос», популярную песнь «O Rei mandô me chama» («Король велел меня позвать») и восхитительную «Gatinha Parda» («Моя кошечка»). Второй альбом, состо-

ящий из семи песен, содержит добротные переложения детских народных песен.

Лунду представляет собой сочинение для голоса и гитар, с текстом обязательно галантного содержания, относящееся к колониальной эпохе в Бразилии. Текст, который Вила Лобос использовал для своего *лунду*, согласно принятым в 1822 году канонам, столь же страстен, сколь и галантен. «Nharorê» — очень сентиментальная песня *сертана*, между тем как «Кантилена» может показаться слишком надуманной, особенно в аккомпанементе, с его подражанием ударным в низком регистре. Эффект пения с закрытым ртом очень удачен, но производит порой впечатление излишней «учености».

«Итабира» (1943 г.) — самое сильное вокальное произведение Вила Лобоса. Оно посвящено Мариан Андерсон и сочинено для голоса с оркестром. Эта музыка комментирует отчаянно-драматический текст Карлоса Друммонде ди Андради. Один лишь Вила Лобос мог отважиться на такой замысел. Стихотворение растянуто, антимзыкально, но при всем этом в его хватающем за душу повествовании кроется исполненный тоски напев, характер которого прекрасно уловлен композитором. Удушливая атмосфера «Семейного путешествия» создается уже в первых тактах, рисующих безграничную тоску пустыни Итабира. Все оттенки текста находят свое отражение в этой огромной оркестровой фреске, в которой человеческий голос используется как солирующий инструмент. Произведение в целом трудно для исполнения. Написанное в эпоху отчуждения от национальных истоков, сочинение это тем не менее насыщено бразильским духом, ибо музыкант черпал свое вдохновение в великой драме родной земли, воспетой поэтом из Минас Жераис.

В отличие от фортепианной музыки, которую, за исключением концертов, Вила Лобос практически

перестал сочинять в последние пятнадцать лет своей жизни, композитор из Рио отдал значительную дань сочинению вокальной лирики. В этом начинании его поддерживали два друживших с ним поэта — Жилберту Амаду, давний соратник композитора, немало способствовавший ему в получении государственной субсидии во время первой поездки в Европу, и Дора Васконселос. Из произведений этой эпохи отметим романсы «Люблю тебя» и «Песню светлых вод», — оба написаны в Нью-Йорке в 1956 году, — а также «Поэму слов», «Семь раз» и прекрасные «Песнопения тропического леса» (1958 г.) для сопрано и оркестра.

Вила Лобос сочинил более ста песен и романсов, и — как мы это видели — все они весьма различного качества и направленности. Чтобы сделать его имя бессмертным, достаточно было бы этих произведений для голоса, весьма многочисленных, порой гениальных, хотя часто несовершенных и во многих отношениях неровных.

Вила Лобос никогда не посвящал себя исключительно сочинению опер. В 1912 году он испытал свои силы в этом жанре. Так, он набросал два произведения: «Аглаю» и «Элизу», которые впоследствии были слиты воедино в опере «Изахт», четвертый акт которой был показан в Рио в 1918 и вызвал одобрение традиционно настроенной критики. Написанная урывками во время работы музыканта в казино «Ассирия» и во многих театрах и мюзик-холлах, опера «Изахт» явно юношески незрелое произведение. В этой опере следует отметить увертюру, которую часто исполняли в симфонических концертах тех лет. Либретто, автором которого был сам композитор, рассказывает, порой довольно грубым языком, полную невероятных приключений историю танцовщицы, связанной с бандой хулиганов с Монмартра. В опере встречаются реминисценции цыганских напевов и, по мнению автора, она отличается сугубым психологизмом. Целиком опера «Изахт»

прозвучала впервые в концертном исполнении лишь 6 апреля 1940 года в Городском театре в Рио.

До 1921 года Вила Лобос набросал еще три оперы, все в трех актах, которые так и не были оркестрованы и никогда не исполнялись: «Иисус» (1918 г.), «Зоя» (1919 г.) и «Малазарте» (1921 г.). «Адская пляска» из второго действия «Зои» была напечатана, это очень эффектная пьеса.

Написанная в Нью-Йорке с января по март 1947 года, оперетта «Магдалена» — набор лучших мотивов из произведений маэстро — представляет собой в самом точном смысле попури и художественной ценности не имеет. Хотя она не вносит ничего нового в творчество композитора, оперетта эта имела некоторый успех в США благодаря яркой красочности партитуры. Действие разворачивается в Париже и в Андах; композитор с большим искусством воссоздает атмосферу страны инков, не впадая в нарочито пентатонный ориентализм. Либретто крайне слабое. Оперетта была с успехом исполнена в Лос-Анжелосе и в Сан-Франциско, но в Нью-Йорке в театре Зигфелда она провалилась. Несмотря на усиленную рекламу, критики не одобрили партитуры, которую они нашли слишком вычурной и недоступной для понимания публики Бродвея. Газета «New York Post» писала: «Партитура несомненно первоклассная, музыка красочна и полна жизни, но, к сожалению, либретто более чем посредственно». Следует отметить, что поставил «Магдалену» Жюль Дассэн.

В 1956 году Вила Лобос написал оперу «Иерма», вдохновившись знаменитой пьесой Федерико Гарсиа Лорки, до сего дня она еще не была поставлена. Либретто написано по-английски, на языке, который композитор мог положить на музыку, лишь преодолевая большие трудности (единственный иностранный язык, на котором он свободно говорил, был французский). В 1957—1958 годах он сочинил комическую оперу

в трех действиях под названием «Облачная дева», премьера которой состоялась в Рио в малоблагоприятных условиях.

В Нью-Йорке незадолго до смерти Вила Лобос приступил к работе над новой оперой, которая должна была называться «Америндия», на текст Доры Васконселос.

Заслуживают упоминания два значительных произведения духовного содержания: это оратория «Праведная жизнь» (1918 г.) для смешанного хора, органа и оркестра и «Святой Себастьян» (1937 г.) — дань святому-покровителю Рио для хора *a cappella*. Не являясь вершинами в вокальном творчестве композитора, эти религиозные нелитургические сочинения представляют известный интерес, а отдельные части в них не лишены величия, как, например, *Gloria* из «Праведной жизни». В 1965 году бразильский хоровой коллектив исполнил «Святого Себастьяна» в Шартрском соборе.

И, наконец, следует упомянуть о хоровых произведениях Вила Лобоса, который всегда ратовал за музыкальное образование бразильского народа путем организации самодеятельных хоровых обществ. «Практическое руководство», написанное композитором именно с этой целью, содержит немало хоровых произведений на детские фольклорные темы в аранжировке маэстро. В этих хорах особое место занимают «Песня Пажё» для четырехголосного хора, «Портнихи» для женского хора *a cappella* и «Баззум» для мужского хора. Из более поздних пьес отметим «Жозё», кадрили для мужского хора *a cappella*, и «Праздничные песни» для двух, трех и четырехголосного хора, которые Вила Лобос вместе с поэгом Мануэлом Бандейрой хотел противопоставить различным северо-американским праздничным песням, увлечение которыми все более распространялось в Бразилии. Речь идет о пяти простых по складу песнях, рассчитанных на самый широкий круг исполнителей:

«Со счастливым днем рождения», «Светлый праздник», «Счастливого рождества», «С Новым годом» и «Добро пожаловать». Песни эти нашли умеренный отклик в Бразилии.

БАЛЕТЫ И СИМФОНИЧЕСКИЕ ПОЭМЫ

Первый опыт Вила Лобоса в области балета видимо относится еще к 1902 году, когда он сочинил «Сюиту глубинных песен». После ряда произведений, менее интересных или быстро устаревших, Вила Лобос сочинил в 1917 году два значительных балета: «Уирапуру» и «Амазонка», причем последний представляет собою новую версию симфонической поэмы «Миремис». Эти два рядом написанных произведения коренным образом отличаются друг от друга. В «Уирапуру» слышится поэзия бразильских девственных лесов; «Амазонку» же характеризует первобытная дикость. По словам Мариу де Андраде¹, оркестр в ней «с трудом прокладывает путь, ломая ветви, ниспровергая деревья и попирая тональности и правила учебников по композиции».

Написанный на сценарий самого композитора, балет «Уирапуру» — тонкая партитура на туземные темы, где автор стремится создать новые звучания, вводя несколько типичных инструментов, но используя ударные лишь с большой осторожностью. Привлекательность сюжета, в сочетании с несложным тематизмом, опирающимся на общепринятую гармоническую архитектуру, обеспечили этой приятной пьесе неизменно большой успех у бразильской публики.

¹ Mario de Andrade. Musica, Dôce Música. São Paulo, 1932.

В спокойном и тихом лесу появляется безобразный индеец, играющий на флейте. На сцену выходит группа веселых, красивых индианок области Парá. Увидев безобразного индейца, они разочарованы, рассержены и прогоняют его грубыми толчками и побоями. В листве деревьев индианки жадно ищут Уирапурú, надеясь встретить красивого юношу. Внезапно вдалеке, то возникая, то снова смолкая, раздаются нежные трели волшебной птицы, вносящие радость во всю атмосферу. Соблазненная мелодичным пением Уирапурú, появляется индианка, искусный ловец ночных птиц. Увидев волшебную птицу, она пускает в нее стрелу, и птица падает. Но к ее удивлению, птица превращается в индейца. Индианки бросаются к нему, и никто из них не хочет уступить его другой. Победительницей выходит та, кто его ранила. В разгар ссоры раздается гнусавый, предвещающий недоброе, звук флейты. Опасаясь мести, индианки пытаются спрятать красивого незнакомца, которого однако открывает безобразный индеец; жестокий и мстительный, он смертельно ранит его своей стрелой. Индианки поспешно уносят раненого к колодцу, где внезапно он превращается в невидимую птицу. Влюбленные и печальные, они прислушиваются к его волшебной песне, постепенно замирающей в безмолвии леса.

Гигантской и совершенно непохожей на «Уирапурú» является партитура-близнец «Амазонка», передающая впечатления от путешествия в край этой величественной реки. В этом произведении встречаются поразительные оркестровые эффекты и смелые звуковые комбинации, применяются в качестве солирующих инструментов виолончель и виола д'амур и царит полная тональная свобода. Это музыка самой природы, которой автор научился у птиц и хищных зверей, у дикарей и ураганов, у шумных вод и первобытных верований. Музыка природы, рядом с которой Пасторальная симфония Бетховена или «Зигфрид» (имеется в виду не красота, а смысловое значение) кажутся лишь образцами «благовоспитанной» природы, которые можно выставить в витринах.

Содержание «Амазонки», программу которой написал Раул Вила Лобос, отец композитора, следующее: «Индийская девушка, освященная богами амазонских лесов, имела обыкновение приветствовать утреннюю зарю, погружаясь в воды Амазонки, которая порой еще гневается на дочерей Атлантиды. Юная индианка резвится, то призывая солнце ритуальными движениями, то грациозно склоняя свое божественное тело так, чтобы царственное светило могло обогреть его со всех сторон и чтобы оно могло отразиться в колеблющейся поверхности реки. И вот, по мере того, как прекрасные черты ее отражаются на сонной и холодной поверхности, она все более проникается гордым сознанием своей красоты и пьянеет от охватившей ее чувственности.

В то время, как дева погружена в самолюбование, бог тропических ветров овеивает ее своим ласковым дыханием. Девушка танцует, как невинное дитя, безрассудно упиваясь свсией радостью. Возмущенный тем, что она не обращает никакого внимания на его влюбленные касания, бог ветра в приступе ревности уносит целомудренный аромат дочери Маражосов в нечистое обиталище чудовищ. Одно из них вдыхает аромат девушки и в страстном желании обладать ею, устремляясь к ней, разрушает все на своем пути. Незримое, приближается оно к индианке. Подойдя к ней вплотную, оно в восхищении любитсЯ девушкой. Оно пытается спрятаться, но тень его, отбрасываемая солнцем, накладывается на тень индианки, которая, увидев свой образ, искаженным тенью чудовища, по своей доброй воле кидается в бездну».

«После „Амазонки“ — говорил нам Вила Лобос, — я отбросил всякую застенчивость и робость и стал писать музыку откровенно в новом духе». Хотя «Caixinha de Boas Festas» («Коробка с сюрпризами») менее значительное произведение композитора, оно заслуживает упоминания, ибо пользуется значительной популярностью как в Бразилии, так и за ее пределами.

Четыре сюиты «Открытия Бразилии» были написаны в 1937 году в качестве звуковой иллюстрации к одноименному фильму. В основу их положено письмо Перо Ваз де Каминья португальскому королю Мануэлу,

причем сюиты в точности воспроизводят различные эпизоды путешествия Кабрала. Вслед за интродукцией композитор живописует радость матросов по поводу того, что они вышли в открытое море. Вторая сюита начинается с «Мавританского впечатления», где марокканский матрос выражает тоску по родному краю, когда флот проходит мимо берегов его родины. Затем следует «Сентиментальное адажио», весьма убедительно передающее ощущение одиночества. После ряда эпизодов, рисующих сомнения мореплавателей и их разнообразные характеры, Вила Лобос последовательно описывает открытие страны, религиозную процессию с крестом и, наконец, первую мессу в Бразилии. Для этой последней части он написал большую пьесу для хора а саррелла, вводя одновременно мужской хор, поющий Кугие в григорианском ладу, и женский хор, поющий на туземный лад на наречии тупи-гуарани.

В балете «Манду Сарара», основанном на легенде Приамазонья, записанной Барбозой Родригесом, есть страницы, относящиеся к числу лучших из написанных Вилом Лобосом. Два брата, брошенные в лесу их отцом за то, что они любят Манду Сарару, олицетворение танца, оказываются лицом к лицу с Куррупирой,¹ пытающимся завлечь их в свою хижину, чтобы там пожрать. Автору удалось в этом произведении счастливо сочетать детские и взрослые хоры и красочно изобразить диалог Куррупиры и детей, напуганных криками чудовища, переданными с помощью нисходящих глissандо. После короткого оркестрового эпизода, в цифре 25 партитуры появляется тема Манду Сарары, пропетая сначала басами и баритонами, а затем и всей мас-

¹ Легендарное существо, воплощение зла, являющееся в виде маленького плешивого индейца, покрытого шерстью, одноглазого, с длинными зубами и вывернутыми назад ступнями и обладающего баснословной силой.

сой хора с впечатляющей звучностью. Детям удастся, наконец, вырваться от Куррупиры и после ряда приключений добраться до родительского дома, где их поджидает Манду Сарара, чтобы играть с ними и танцевать.

«Мадонна», другое интересное оркестровое сочинение Вила Лобоса, было написано в 1945 году. Как мы уже говорили, в «Грубой поэме» бразильский композитор попытался создать музыкальный портрет Артура Рубинштейна. В «Мадонне» он старался передать то впечатление изумительной мягкости и духовного благородства, которое Наталья Кусевицкая произвела на него во время их встречи в Париже. Произведение это отличается стройной архитектурикой и написано с большой искренностью.

«Фантазия для виолончели с оркестром», также созданная в 1945 году, сочинялась без какого-либо намерения придать ей фольклорный характер. Она заслуживает упоминания как уравновешенное произведение с поразительно виртуозной трактовкой солирующего инструмента.

Самые поздние сочинения Вила Лобоса для оркестра лишний раз свидетельствуют о его мастерском владении крупными инструментальными ансамблями, но не представляются столь же удачными и интересными, как его предшествующие сочинения. В этот последний период своей жизни композитор очень много путешествовал, и на его произведениях этих лет лежит известный отпечаток неустойчивости его жизни. С другой стороны, не следует забывать, что некоторые из этих сочинений были написаны по заказу и щедро оплачены, чем, быть может, объясняется отсутствие в них непосредственности. В самом деле, композитор тогда уже почивал на лаврах, которые завоевал ценою тяжких трудов. Для быстрого получения коммерческого успеха им использовались старые темы и целые куски из преж-

них произведений. «Эросион» (1950 г.), заказанный оркестром Луисвилла (Кентукки), не что иное, как по-пурри из различных симфонических поэм на туземные темы, одна из которых — «Амазонка» (сама представляющая переработку «Миремис»). Балет «Руда, бог любви» (1951 г.) был заказан театром Ла Скала, но первое представление его состоялось в Париже (1954 г.) и принесло разочарование. Этот балет не вносит ничего нового в творчество композитора.

Две пьесы, хотя и редко исполняемые, но заслужившие известное признание, это симфоническая поэма «Одиссея народа» (1953 г.) и балет «Император Джоунз» (1956 г.), вдохновленный пьесой О'Нила, с solo контральто и баритона. Первая имела некоторый успех, и в ней, несомненно, встречаются прекрасные страницы патристического и описательного характера. Что касается балета «Император Джоунз», то поставленный балетной труппой Элленвила близ Нью-Йорка с участием танцовщика Хосе Лимона, он прошел со значительным успехом. Дерзостный замысел О'Нила был понят композитором, и музыка занимает почетное место в этот период его деятельности. «New York Times» (14. VII. 1956) высказалась по поводу балета следующим образом: «Музыка Вила Лобоса была создана специально для танца и в определенном смысле стимулировала хореографию. Она прекрасно отвечает поставленной цели и вместе с тем достигает мощного эффекта в сценах языческого колдовства».

Наконец, нельзя обойти молчанием музыку к кинофильму «Green Mansions» («Зеленые палаты»), из которой композитор создал прекрасную сюиту для солиста, мужского хора и оркестра, озаглавленную «Песни тропического леса» (1958 г.). В партитуре мы находим ту же естественную тонкость звучания, которая возвращает нас к уже далеким дням «Уирапуру», но в 1958 году Вил Лобос уже не был первооткрывателем.

Достаточно беглого взгляда на каталог сочинений Вила Лобоса, чтобы убедиться в многочисленности его концертов и симфоний. Сочинения эти однако большого успеха не имели ни в Бразилии, ни за ее пределами. Это отнюдь не означает, что они лишены достоинств, но показывает, что они трудны и часто исполняются кое-как из-за недостаточного количества репетиций. Большинство концертов было написано Вил Лобосом после его успехов в США в 1945 году. Почти все они патронировались друзьями-исполнителями или иностранными культурными организациями.

Давнее произведение, еще продолжающее нравиться меломанам, — «Фантазия в переменных темпах» — серия из трех пьес, озаглавленных, соответственно, «Судороги души», «Ясность духа» и «Удовлетворение», существующая в двух версиях: для скрипки с оркестром и для скрипки с фортепиано. Ее композиция довольно своеобразна, а исполнение требует от солиста значительного мастерства. Многие страницы этого произведения и по сей день относятся к числу лучших в бразильской скрипичной литературе.

Концерт № 1 для фортепиано и оркестра (1945 г.) в четырех частях был заказан, впервые исполнен и записан канадской пианисткой Эллен Баллон. Каденция и Анданте показывают, с каким умением Вил Лобос писал для фортепиано. В концерте № 2, написанном в 1948 и впервые исполненном в 1950 году Соуза Лимой, отличается своей томной прелестью медленная часть, но в целом он не блещет новизной.

Концерт для арфы с оркестром (1953 г.), посвященный Никанору Сабалете, первому его исполнителю, был лучше принят публикой. Филадельфийская газета «Evening Bolletín» (15. I. 1955) похвалила красивое Анданте, увлекательное Скерцо и длинную и трудную

каденцию. Концерт для гитары (1951 г.), написанный специально для Андреса Сеговии, был инструментован для малого оркестра. Гитара рискует затеряться в звучании оркестра вплоть до того места между II и III частями, где автор предоставляет ей длинную каденцию, в которой солирующий инструмент развивает затейливое комментирование главных тем. Произведение это производит большое впечатление в записи, но для больших аудиторий ему не хватает звучности. Сочинение это насквозь лирично, и единственный упрек ему — недостаточная звуковая насыщенность.

Концерт № 3 для фортепиано с оркестром, посвященный Арналдо Эстрела, был начат в 1952, но закончен лишь в 1957 году, когда и был впервые исполнен в Рио Бразильским симфоническим оркестром под управлением Элеазара де Карвальу. На самом деле концерт этот стал уже не Третьим, а Пятым. Те, которые носят номера 4 и 5, на самом деле Третий и Четвертый.

Концерт № 4 (по нумерации каталога) для фортепиано с оркестром был впервые сыгран Бернардом Сегаллом в Питтсбурге. «Post Gazette» (18. I. 1954), сравнив его с немецкими романтиками и с Чайковским, замечает, что в первой части фортепиано используется чисто орнаментально, а Скерцо и последняя часть кажутся незавершенными. Следует, однако, отметить великолепную и очень искусно написанную каденцию, при том, что в целом фортепиано в этом концерте используется скорее как оркестровый голос, нежели как солирующий инструмент. По правде сказать, произведение это несколько фрагментарно и разочаровывает своей тривиальностью.

Концерт № 5 для фортепиано с оркестром (1954 г.), посвященный Фелисии Блументаль и исполненный впервые Лондонским Филармоническим оркестром под управлением Жана Мартинона, без сомнения один из тех

концертов Вила Лобоса, которые чаще других играют выдающиеся пианисты, такие как Жак Клейн и Ганс Граф. Медленная часть необыкновенно волнует, а первые ее аккорды неизменно оставляют глубокое впечатление. Однако, как выразился лондонский «Times» (10. V. 1955), «хотя весь концерт в целом написан от души, но на душу слушателя он производит лишь мимолетное воздействие».

В этом же 1954 году был сочинен Концерт № 2 для виолончели с оркестром, заказанный Альдо Паризо и впервые с большим успехом исполненный Нью-Йоркской Филармонией. Олин Даунз из «New York Times» похвалил уравновешенность произведения, состоящего из четырех частей, хотя две последние могут исполняться без перерыва; автор придал им легкий оттенок бразильского фольклора. Слушателя охватывает волна лиризма, в частности в Анданте, столь характерном для манеры Вила Лобоса. Инструмент трактуется в нем скорее как *obbligato*, нежели как солирующий.

Вил Лобос написал двенадцать симфоний. Первая была задумана в классических формах, и в ней представляют интерес лишь две последних части. Симфония № 2, созданная в 1917 году, написана для большого оркестра и нескольких типично бразильских инструментов. По своему тематизму произведение это весьма оригинально, отличается непринужденными ритмами и красивыми гармониями. В этой симфонии, написанной в циклической форме, по совету Венсана д'Энди, красива основная тема и романтично *Andante moderato*. В *Allegro* привлекает внимание таинственное *solo* кларнета в сопровождении там-тама, подводящее к драматическому финалу.

Симфонии № 3, 4 и 5 менее значительны. Вил Лобос выразил свои впечатления от войны, победы и мира. Следует отметить, что в симфонии № 5 (1920 г.) автор применил звукоподражательный хор

без слов; этот же прием он затем с успехом развил в Нонете и «Шоро № 10».

Симфония № 6, написанная спустя двадцать четыре года, построена совершенно иначе. Если первые пять отличались повышенной эмоциональностью и классичностью формы, шесть последних, написанных между 1944 и 1956 годами, определенно выдержаны в этом новом индивидуальном стиле, который Вила Лобос создал за сорок лет непрерывных усилий, стремясь отобразить бразильскую душу.

Этот новый способ выражения, медленно складывавшийся с 1938 года, в частности, в его камерных произведениях, представляет сжатый, синтетичный музыкальный язык, менее окрашенный национальными чертами, но более соответствующий современной урбанизированной Бразилии, нежели отсталой Бразилии времен молодости композитора. Главная тема этой симфонии вдохновлена линией гор, пролегающих близ Рио, воссозданной в музыке, согласно методу, изобретенному композитором и который он окрестил «миллиметризацией».

Симфония № 7, самая любимая композитором, также требует большого оркестра и тщательного исполнения. Это субъективное произведение, прекрасно выражающее динамизм натуры автора, напоено несколько неопределенной бразильской сентиментальностью, почти поглощенной плотностью оркестровой ткани. Главная тема, порученная фаготу, построена на буквах слова «Америка», первая из которых «а» (ля). Весьма оригинальное Скерцо выражает трагическую дилемму человечества — необходимость выбора между миром и войной.

Симфония № 8, написанная в 1950 году, была пять лет спустя хорошо принята в Филадельфии. Газета «Inquirer» похвалила медленную часть — ту, в которой Вила Лобос чувствует себя всего приволь-

ней,— а также богатство и разнообразие ритмики в произведении, но симфонию в целом сочла чрезмерно романтической. Симфония № 9 по-видимому была сочинена в 1952 году, но никогда не исполнялась, хотя и значилась в программе Межамериканского фестиваля музыки, состоявшегося в 1965 году в Вашингтоне.

Композитор написал Симфонию № 10 в 1952 году по заказу Комиссии по празднованию четырехсотлетия города Сан-Паулу. Он задумал ее для солистов, хора и оркестра, и положил в основу текста стихотворение «Beata Vergine» («Блаженная дева») патера Жозе де Аншиета, миссионера XVI века, оказавшего значительное влияние на колониальную Бразилию. Первое исполнение в Париже силами оркестра и хора Французского радио и телевидения состоялось 4 апреля 1957 года. Кларендон в статье («Figaro», от 6 и 7 апреля), думается, слишком суров в своем приговоре: «Симфония в целом выражала усталость и вызвала жестокую скуку». Для бразильцев, однако, произведение это, несмотря на свою тяжеловесность, полно несомненного историко-религиозного значения.

Симфония № 11 была заказана Бостонским симфоническим оркестром, который исполнил ее впервые 2 марта 1956 года под управлением композитора. Сочинена она была двумя годами раньше по предложению Фонда Кусевицкого. Эта обширная партитура — романтическое произведение, запоздало переведенное на современный язык. Бостонская публика, обычно настроенная весьма консервативно, приняла ее восторженно, а газета «Boston Globe» заявила, что симфония Вила Лобоса «одно из лучших сочинений, заказанных к 75-летию юбилею оркестра». В симфонии этой чрезвычайное разнообразие музыкального материала и богатство мыслей приводят к тому, что слушатель теряется среди множества музыкальных тем и мотивов, которых хватило бы на три или четыре симфонии. Надо

сказать, что во многих из последних сочинений Вила Лобоса проявляется тенденция к многословию или столь же крайней сжатости. Эта сложность, возможно, отражает то затруднение, которое испытывал композитор в стремлении не отстать от последних эстетических требований современной музыки. Как бы там ни было, влиятельная бостонская газета «Christian Science Monitor» (3. III. 1956) резюмировала ситуацию так: «Каждая новая симфония Вила Лобоса является мировым событием».

Симфония № 12 была весьма сочувственно принята на Первом всеамериканском фестивале музыки, состоявшемся в апреле 1958 года в Вашингтоне. Она использует все оркестровые ресурсы, коими овладел композитор за время своей долгой артистической карьеры. Хотя кое-кто и нашел ее несколько устаревшей, суровый критик «Washington Post» Поул Хьюм заметил: «Первая часть воссоздает атмосферу, не слишком отличающуюся от добротного бродвеевского мюзикла, впрочем, следует добавить, что речь идет о произведении, которым Бродвей мог бы с успехом вдохновиться... Симфония насыщена эффектами и колоритом огромной фрески. Ее сила, приемы развития, весь ее могучий контекст, возможно, несколько старомодны, но если отказаться от таких произведений, симфонические концертные программы станут гораздо скучнее» (21. IV. 1958).

Большая часть симфоний Вила Лобоса, особенно сочинения последних лет, трудны для исполнения. К сожалению, иные дирижеры не решаются включать в программы произведения, требующие большого числа репетиций и тем самым ложащиеся тяжким бременем на уже порядком урезанный бюджет. Следовало бы это препятствие преодолеть, чтобы произведения Вила Лобоса стали более широко известны. Публика от этого только бы выиграла.

Упомянем еще две небольшие симфонии (*Sinfonietas*); последняя из них была посвящена Римской Академии музыки, где она впервые исполнялась. Эта очаровательная пьеса весьма показательна для Вила Лобоса более зрелого и более утонченного.

КАМЕРНАЯ МУЗЫКА

Камерные произведения Вила Лобоса представляют одну из обширнейших и богатых областей бразильской музыки. Композитор сочинил семь сонат; из них заслуживает особого внимания Вторая, для виолончели и фортепиано (1916 г.), стройная по форме и совершенно свободная от фольклорных влияний.

Вила Лобос является автором пяти трио. Уже в заключительном *allegro pop ttorpo* в первом из них (1911 г.) видно, сколь велика была приверженность автора к Баху, и в последнем (1945 г.) сказывается дух «универсализма». Третье трио, очень сложное по фактуре, отличается большим богатством композиторской техники. Трио для гобоя, кларнета и фагота прельщает также своей ритмической смелостью и виртуозностью письма. Дуэт (1946 г.) для скрипки и виолончели — также весьма значительное сочинение «универсалистского» характера.

Лучшими камерными произведениями Вила Лобоса являются его струнные квартеты. Всего он создал семнадцать сочинений этого жанра, причем, в разных стилях, переходя последовательно от упрощенного преломления фольклора к более опосредованному его использованию (V квартет) и, наконец, к развитому универсализму. Арналдо Эстрела в своем очерке о камерной музыке в Бразилии¹, подчеркивает важность

¹ Arnaldo Estrela. Boletim Latino-Americano de Musica. Rio, 1946.

III квартета (1916 г.), известного также под названием «Quatuor des Pírcas», здесь во второй части необычно используется pizzicato. В IV квартете следует отметить вторую часть в чисто бразильском вкусе, а также и трудное Скерцо.

Явно спонтанный народный колорит V квартета резко контрастирует с тонким и концентрированным национальным характером квартетов VI, VII и VIII. VI квартет, хотя и изобилует мелодиями, своей лиричностью очень похож на серенаду и значительно уступает прекрасной звучности и полиритмии VII квартета, лучшего из написанного Вила Лобосом в этом жанре.

VII квартет не просто «солидное» сочинение. В нем ощущается вихрь мыслей, бешено пляшущих и грозящих друг на друга, точно в «Улиссе» Джеймса Джойса, пытающегося в нечеловеческом усилии выразить истерзанную душу художника. В этом произведении практически нет единой темы, а во второй части проступают бразильские интонации.

Прекрасная фактура VIII и IX квартетов заслуживает большего, нежели простое упоминание. В VIII квартете, мне кажется, особенно важно подчеркнуть непосредственное веселье и очаровательный ритм третьей части, а также финал, где первой скрипке отведено большое место. Неизменное восхищение вызывают две его темы — одна могучая и драматичная и другая, лениво-грациозная. В целом VIII квартет — широко развернутое произведение, проникнутое могучим вдохновением и бразильское по духу, между тем как в IX квартете автор идет по иному пути, к полному универсализму. Блестящий Финал в духе Равеля, полный грации, молодости и силы, завершает это конструктивно прочное сочинение, которое, однако, порой может показаться несколько рассудочным, подчиненным решению чисто формальных задач.

В течение последних десяти лет своей жизни Вила Лобос сочинил еще восемь квартетов, в которых проявлялась все растущая тенденция к усложнению, затрудняющая, надо полагать, их понимание. Отметим XI квартет, отличающийся исключительным ритмическим богатством и исполняемый из всей этой серии чаще всего. Относительно XV квартета «New York Times» писала 10 августа 1958 года: «Стиль его складывается из сочетания многих влияний, что, впрочем, не мешает ему оставаться оригинальным». Замечание это применимо к той части музыки Вила Лобоса, которую он сочинил в период, предшествующий болезни. Добавим, что Скерцо этого квартета — одно из самых коротких во всей музыкальной литературе, так как длится всего немногим более минуты. В предпоследнем, XVI квартете автор проявил большую изобретательность и исключительную мелодическую непринужденность, — неизменно присущие ему качества.

Среди произведений для скрипки отметим сюиту «Мученичество насекомых» (1925 г.), к которой принадлежит популярная среди бразильских скрипачей пьеса «Бабочка и свет». Это описательное произведение, страдающее некоторым однообразием, несмотря на частые модуляции. Очень выразительно финальное *prestissimo* и *pizzicato*, передающее внезапную гибель бабочки. Следующий затем эпизод *calma* описывает желанный покой, даруемый смертью насекомому-мученику. Отметим также «Фантазию в переменных темпах», сюиту из трех пьес («Судороги души», «Ясность духа» и «Удовлетворение») для скрипки с оркестром (или для скрипки с фортепиано). «Песня черного лебедя», написанная для скрипки или виолончели и фортепиано, также пользуется значительным успехом. Извлеченная из симфонической поэмы «Кораблекрушение Клеоникоса», пьеса начинается тоническим септаккордом, исполняемым арпеджиато и изображаю-

щим спокойную поверхность озера, где плавает черный лебедь. Слушателя пленяет тема *molto espressivo*, вступающая во втором такте. Пьеса завершается повторением *da capo* начальной мелодии, затихающей в *morendo* росо а росо, которое должно передать последние усилия лебедя допеть свою песню.

Вила Лобос написал множество пьес для различных составов, среди которых можно упомянуть Квартет для арфы, челесты, флейты, саксофона и женского хора — впечатление от светской жизни в Рио, а также Нонет для флейты, гобоя, кларнета, саксофона, фагота, челесты, арфы, ударных и смешанного хора. Произведение это сыграло огромную роль в современной музыке, являя собой синтез музыкальной атмосферы Бразилии. Это мастерское произведение характеризуется полной гармонической свободой, редким мастерством оркестровки и инструментальным использованием хора. Среди последних произведений укажем на необычную пьесу для флейты и виолончели — «Свистящая струя» (1950 г.), успех которой за пределами Бразилии весьма показателен.

Можно было бы упомянуть и о других менее значительных произведениях, но они теряются в массе сочиненного Вила Лобосом. Среди них наиболее интересными являются Дуэт для гобоя и фагота (1957 г.), Фантазия для саксофона и фортепиано и прекрасный *Concerto grosso*, написанный по заказу Американского духового оркестра (*American Wind Symphony*).

Вила Лобос неоднократно посещал Бостон, и до моего приезда туда уже дирижировал Бостонским симфоническим оркестром. Дирижер он был отличный; он обладал властью и чуткостью, присущими большому музыканту, каким он действительно и был.

Кульминацией в моих отношениях с Эйтором Вила Лобосом были 1955 и 1956 годы. В связи с празднованием 75-летия Бостонского оркестра мы обращались с предложениями к композиторам всего мира. В их числе были некоторые молодые американцы, а также самые маститые композиторы Европы. Эйтор Вила Лобос был не только величайшим композитором Бразилии, но и одним из самых великих во всем мире. Приезд его в Бостон для того, чтобы продирижировать своей симфонией № 11, стал знаменательным моментом в истории оркестра и весьма значительным в наших личных отношениях.

Шарль Мюнш

Мюнш, Шарль (Charles Münch) (1891—1968) — выдающийся французский дирижер. Учился в консерватории в Страсбурге как скрипач, довершил свое образование у Люсьена Капе в Париже и у Карла Флеша в Берлине. Дирижерский дебют М. состоялся в 1932 г. в Лейпцигском Гевандхаузе. В 1935—38 гг. возглавлял Симфонический оркестр города Парижа, с 1938 г. дирижирует Оркестром Парижской консерватории и руководит классом дирижирования там же. В 1949—62 гг. главный дирижер Бостонского симф. орк., после возвращения во Францию М. до конца жизни возглавлял Парижский симф. орк. Автор книги «Я — дирижер оркестра» (1954), изданной в русском переводе в 1960 и 1965 гг. — *Примеч. перев.*

Эйтор Вила Лобос был одним из величайших композиторов XX века, потому что он сумел отразить в своей музыке самые разнообразные стороны жизни своей родной Бразилии. К тому же музыка его понятна народам всех стран, так как она общедоступна. Музыка рождалась в нем с поразительной непосредственностью потому, что сама природа наделила его композиторским даром необычайной плодовитости. Своими творениями он обогатил мир музыки.

Леопольд Стоковский

Вила Лобос был музыкантом, который заслужил мое глубокое уважение с того момента, как я познакомился с его музыкой. В наше время, когда в музыкальном искусстве так редко встречаешься с искренностью и непосредственностью выражения, истинной радостью было видеть художника, отличающегося этими качествами в сочетании с техническим мастерством, позволяющим ему говорить собственным языком.

Как виолончелист я являюсь его коллегой, а потому превосходные произведения, которые он написал для этого инструмента, вызывают во мне особый энтузиазм. Бразилия может гордиться сыном, который завещал миру столь оригинальную и прекрасную музыку.

Джон Барбиролли

Стоковский, Леопольд (Leópol'd Stokowski) (р. 1882) — известный американский дирижер польского происхождения. Родился в Кракове, учился в Королевском музыкальном колледже в Лондоне, с 1900 г. — органист церкви Сент-Джеймс на Пикадилли. С 1905 г. — органист и хормейстер в церкви св. Варфоломея в Нью-Йорке. С 1909 г. дирижер симф. орк. в Цинциннати, с 1912 г. возглавляет симф. орк. в Филадельфии. С. дирижировал многими выдающимися оркестрами в США, Европе и Южной Америке. Автор обработок ряда сочинений Баха для симф. орк. — *Примеч. перев.*

На одном состоявшемся в Париже между двумя мировыми войнами приеме, где присутствовали самые видные представители современной музыки всех стран, я беседовала со знаменитым композитором Флораном Шмиттом. Говоря о Бразилии, о нашем гениальном Вила Лобосе, который находился в соседней гостиной и произведения которого уже покорили публику и критику Старого света, Флоран Шмитт сказал мне: «Знайте, дитя мое, — и тут он повысил голос, чтобы все присутствующие могли его расслышать, — я отдал бы все свои произведения за одну единственную страницу музыки вашего соотечественника Вила Лобоса».

Никогда не забуду тех чудесных часов, которые мы провели за несколько лет до смерти Вила Лобоса в Театре Елисейских полей во время записи его фантазии «Не по возрасту развитый Момо» для фортепиано и оркестра, которую он мне посвятил. Я уже не раз играла эту вещь с разными оркестрами, а также и под управлением автора. На этот раз Вила Лобос дирижировал национальным оркестром Французского радиовещания, и репетиция прошла так успешно, что мы решили тут же приступить к записи. Когда мы дошли до последнего аккорда, лицо моего дорогого маэстро засияло. Удовлетворение свое он продемонстри-

Барбиrolли, Джон (Giovanni Battista Barbirolli) (1899—1970) — английский дирижер итальянского происхождения. Концертировал с 12 лет как виолончелист, учился в Тринити-колледже и в Королевской Академии музыки (1912—17). С 1925 г. дирижировал основанным им камерным оркестром, а также (до 1933) — оперными спектаклями итальянских и английских трупп в театре Ковент-Гарден (Лондон). С 1933 г. выступал преимущественно как симфонический дирижер с оркестрами Шотландии и Англии. В 1937—43 гг. — преемник Тосканини в оркестре Нью-Йоркской филармонии. С 1943 г. приглашен в Манчестер, где реорганизовал Халле-оркестр. С 1962 по 1967 гг. — главн. дирижер симф. оркестра в Хьюстоне (США) — *Примеч. перев.*

ровал выражением полнейшего блаженства, что глубоко взволновало меня и останется навсегда в моей памяти. Его радость передалась всем музыкантам оркестра, которые, вместе со мной, долго аплодировали не только великому таланту композитора и мастерству дирижера, но еще и динамизму и неисчерпаемой энергии человека, который в течение последних лет своей жизни сумел осилить столько препятствий, казавшихся непреодолимыми, и обеспечить себе победу, достигнув апогея самой блестящей карьеры, когда-либо выпадавшей на долю бразильского музыканта.

Магда Тальяферро

Музыка обязана этому гениальному композитору не только тем, что он оставил нам в своих творениях, но еще и тем, что он имел мужество противостоять разрушительным тенденциям так называемого модернизма.

Вила Лобос следовал заповедям истинной музыки и он обогатил ее, наложив на нее печать своей могучей личности.

Примеру его честности и сознательности последовали лишь очень немногие, и это лишний повод ценить и любить его.

Вила Лобос останется одной из великих фигур современной ему музыки и величайшей гордостью страны, которая его породила.

Пабло Казальс

Тальяферро, Магда (Magda Tagliaferro) — выдающаяся бразильская пианистка, училась в Парижской консерватории, впоследствии совершенствовалась под рук. А. Корто. Преподавала в Париже, Южной Франции и в Бразилии (спец. «курс интерпретации»), в СССР гастролеровала в 1962 г. — *Примеч. перев.*

Казальс, Пабло (Pablo Carlos Salvador Casals) (1876—1973) — прославленный испанский виолончелист,

Бразильский композитор, которого Институт Франции только что принял в свои ряды, дал нам прослушать один из своих «Шоро», этих в высшей степени красочных произведений, которые уже несколько лет тому назад утвердили славу их автора. В их глубоко волнующей и очень своеобразно оркестрованной музыке слышится эхо тайной меланхолии, которая так естественно сливается с огромными пространствами родной страны того, кто вполне заслуженно считается самым выдающимся композитором Латинской Америки.

Луи Обер

Для всех нас показательным уроком стал вечер, посвященный произведениям Вила Лобоса, состоявшийся в прошлое воскресенье в концертах Паделу и превратившийся почти в фестиваль в его честь. «Уирапу-ру» — это птица далеких островов, птица любви, убитая безобразным индейцем. Уже говорилось, чем является для Вила Лобоса лес с его безграничными пространствами, его тайнами, с подавляющей силой его воздействия на человека. Когда-нибудь будут говорить, что бразилец этот сумел остаться одним из великих

а также дирижер, композитор и музыкально-общественный деятель. Родился в Каталонии, учился у Хосе Гарсиа в Барселоне, затем в Мадридской консерватории. В 1895—98 гг. солист оркестра Большой оперы в Париже. В начале XX в. выступает в прославленных камерных ансамблях. В 1919 г. создает и возглавляет симф. орк. в Барселоне. С приходом к власти Франко переселяется во Францию (Восточные Пиренеи), где организует ежегодные концертные фестивали, посвященные Баху, в которых выступает до 1968 г. К. — автор произведений в инструм., симф., ораториальных жанрах; почетный доктор многих университетов мира — Барселоны, Эдинбурга, Монако, Монпелье, Парижа, Праги. почетный гражданин многих городов мира. — *Примеч. перев.*

поэтов нашего времени, ибо таящийся в нем чародей оркестра, влюбленный в тембры, так властвует над звуковой стихией, что способен услышать и заставить петь в ней голоса мироздания.

Марсель Бофис

Эйтор Вила Лобос в течение своей долгой музыкальной деятельности непрерывно обновлялся, никогда не утрачивая своеобразных качеств, завоевавших ему известность, — как в Европе, так и в Америке, — из которых складывается его могучая индивидуальность. Про него не раз говорили, что его переполняет некая первобытная творческая сила, роднящая его с тропической растительностью, и это соответствует истине. И вместе с тем в нем живет умный и властный художник, которому известны все ухищрения техники и доступны все тайны его искусства. Но что, пожалуй, наиболее примечательно в его личности, так это равновесие всех столь противоречивых качеств, равновесие, которое и придает ему по сравнению с другими музыкантами неповторимую оригинальность.

Рене Дюмениль

(«Le monde», 14.III. 1952).

Обер, Луи (Lovis Aubert) (1877—1968) — французский композитор, пианист и музыкальный критик. Воспитанник Парижской консерватории, в классе по композиции у Форе был товарищем Равеля и Кёклена; член Института Франции с 1956 г. Автор многих сочинений, из которых широко известны: опера-сказка «Голубой Лес» (1909); балеты «Волшебная ночь», «Синема», «Прекрасная Елена», прославленная «Хабанера» для оркестра (1918) и мн. др. — *Примеч. перев.*

Бофис, Марсель (Marcel Beaufils) (р. 1899) — доктор искусствоведения (1942), профессор музыкальной эстетики в Парижской консерватории (с 1947), автор трудов: «Шуман» (1932), «Через музыку к непознаваемому» (1942), «Парсифаль» (1944), «Вагнер» (1947) и др. — *Примеч. перев.*

Натура щедрая, неистовая, невероятно подвижная, он создает произведения по своему образу и подобию. Его Первая симфония, написанная в 1916 году, если и не достигает несравненного мастерства, неслыханной оркестровой виртуозности таких вещей как, скажем, «Шоро № 8», «Шоро № 10» или «Амазонка», то позволяет их провидеть. В ней автор не отказывается ни от классических форм, ни от традиционного деления на четыре части.

Он не стыдится прибегать в ней к ресурсам контрапункта, имитации или футированной экспозиции, как, например, в скерцо. Но насколько милее он нам в тех сочинениях, где, отдаваясь своей музыкальной пылкости, своему буйному темпераменту, он под воздействием неудержимой силы дает волю своей фантазии. Эта фантазия воплощается то в каком-нибудь определенном ритме, то в музыкальной теме, то в замысле, то в совокупности всех этих черт, образующих единое целое, пронизанное его вдохновением, его творческой силой, как в «Серестах» или в «Шоро».

Флоран Шмитт

(«Le Temps», 28.XII. 1929).

Созданные им сочинения отличаются бесконечным богатством и разнообразием.

Дюмениль, Рене (René Dumesnil) (1879—1967) — французский музыковед и публицист. Родился в Руане, изучал в Сорбонне в Париже литературу и музыку. Его увлечение современной музыкой проявилось в многочисленных статьях и крупных работах: «Современная французская музыка» (1930), «Французская музыка между двумя войнами» (1946), «Французская романтическая музыка» (1945), «История музыкального театра (1913) и мн. др. В 1949 г. удостоен Национальной премии за исследование, посвященное Флоберу. — *Примеч. перев.*

На всем его творчестве лежит печать его личности: она проступает в самой ткани его музыки, в мелодии и гармонии, в оркестровке. Для прославления родины, замечательной своей страны, он сделал то, что доступно лишь очень небольшому числу избранных.

Музыка его хранит все то, что было свойственно его сердцу: она щедра; она отличается тем удивительным свойством, которое делает непреходящими как произведения искусства, так и чувства; это свойство позволяет им стареть и при этом сохранять всю силу своего воздействия. Свойство это — искренность. Дорогой Эйтор, как нам его недостает! Он приезжал в Париж и щедро расточал свои богатства. Он оставил нам сокровища, которые даже смерть, разлучившая его с нами, не в силах отнять у нас и никогда у нас не отнимет.

Рене Дюмениль

Он и его творения ошеломляли нас так же, как некогда поднимавшиеся из глубины океана новые, незнакомые звезды поражали древних мореплавателей.

Музыка Вила Лобоса стала выражением и формой народной души его страны и заставила нас полюбить эту душу еще сильнее или во всяком случае ее понять.

В его операх, в его оратории, в камерной музыке, в пьесах для фортепиано бразильские мелодии рожда-

Шмитт, Флоран (Flourant Schmitt) (1870—1958) — французский композитор, ученик Парижской консерватории по классу Массне и Форе, в 1900 г. удостоен Римской премии; директор консерватории в Лионе (1921—24); автор многочисленных произведений в разных жанрах, из коих наиболее известны: балеты «Трагедия Саломеи» (1907), «Маленький Эшер» (1924), «Ориана» (1938), 2 орк. сюиты из музыки к «Антонию и Клеопатре» Шекспира, Концертная симфония (1928—31) и мн. др. — *Примеч. перев.*

ются из недр древнего мелоса. Но вместе с тем в стиле его проявляется и то, чем он обязан был Европе, Старому свету, начиная от самого чистого классицизма и кончая самой причудливой фантазией. Таким образом, то, что до него было фольклором, стало музыкально-всеобщим, доступным для всех выражением в звуках духа нового мира.

Луи Жокс

Я вновь его вижу (увы — это последнее мое воспоминание о нем!) за рабочим столом, ибо этот великий труженик, даже принимая друзей, все время над чем-нибудь работал. Оркеструя, он говорил о музыке, расспрашивал о работах своих друзей и братьев по искусству, интересовался всем тем, что в жизни представляет ценность. Обычно вечер заканчивался в одном из ресторанов, куда он постоянно приглашал своих друзей и где угощал с очаровательным радушием. Каждой весной он возвращался в дорогой его сердцу Париж, который он всю жизнь горячо любил и который отвечал ему взаимностью. Теперь без него весна утратила для меня часть своей прелести, но, к счастью, нам остались его творения... Благодаря им, он не совсем нас покинул, ибо в них он оставил нам лучшее, что было в нем самом.

Сюзанна Демаркез

Демаркез, Сюзанна (Suzanne Demarquez) (1899—1965) — французский музыковед, критик и композитор. Училась в Парижской консерватории. Как композитор, писала преимущественно камерные инструментальные сочинения. Д. известна как автор многочисленных статей о современной музыке (несколько посвящено творчеству Вила Лобса), а также солидных монографий: «Пёрселл» (1951), «Андре Жоливе» (1958), «Мануэль де Фалья» (1963), «Берлиоз» (1969). — *Примеч. перев.*

Когда я познакомился с Вила Лобосом, я был поражен богатством его натуры, удивительной силой его музыки, внесшей нечто совершенно новое в музыкальную атмосферу Парижа. А главное, — так воспеть свою страну, доказать с таким жаром, что музыка и родная земля могут слиться в одной безраздельной любви, а музыка может вырваться за пределы чистых абстракций, которыми она столь часто ограничивается, — вот что особенно радовало мое сердце бретонца.

Вила Лобос и я, мы стали друзьями, почти братьями. Я встречался с ним каждый год, так как атмосфера Парижа, восхищавшегося им, была ему по душе. Деятельность он развивал невероятную; живой, восприимчивый, открытый всем богатством чувства, он не испытывал, однако, никакого почтения к привычкам и этикету, принятому в музыке, нарушая все запреты с присущей ему независимостью. С веселой уверенностью он ввязывался в потасовки, проявляя при этом смелость и не страшась быть дерзким, хотя ему и приходилось расплачиваться за это царапинами, нанесенными аристархами от музыки, не желавшими нарушить спокойствие, приобретенное тяжелыми усилиями.

И такого друга, такого брата больше нет среди нас. Я часто вспоминаю этого чудесного человека, и особенно — в день, посвященный его памяти. Если он воспел свою страну, если он прославил ее величие и превознес ее красоту в выражениях, полных врожденного благородства, он останется жить не только как поэт, как рапсод, в котором трепещет бразильская душа, он останется в веках еще и как музыкант, тот, кто беззаветно предан своему искусству, человек, вся душевная жизнь которого пронизана глубокой привязанностью к родной земле, всегда будет жить, как носитель и выразитель великой идеи.

Поль ле Флем

«Шоро», Бахианы, «Открытие Бразилии» — вот врата в новый мир, открывавшиеся перед молодой аудиторией, которая сразу приняла щедрый дар великого композитора. Атмосфера горячей симпатии, окружавшая маэстро в нашем маленьком зале, так растрогала его, что он выразил готовность посетить нас еще раз. И за концертом последовали новые концерты, которые он сопровождал пояснениями с присущим ему юмором, лукавством и порой грубоватой прямоотой.

Мы пользовались плодами его долгой музыкальной деятельности, часто связанной с нашими великими музыкантами Равелем, Шмиттом, Мийо и другими, которых он любил настолько, что популяризировал их имена у себя на родине.

Впервые нам довелось встретиться с художником-творцом, достойным этого имени, чье искусство, отличающееся неисчерпаемым мелодическим и ритмическим богатством, воплощалось в произведениях все более широких и величественных. Неизменно оставаясь оригинальным, он делал вид, что не знаком с последними модными веяниями и уверенно следовал по избранному им пути.

Пьер Видаль

Ле Флем, Поль (Paul Le Flem) (р. 1881) — французский композитор родом из Бретани, сказания, легенды и природа которой часто служат темами его сочинений. В Париже учился в Сорбонне (философск. факультет) и одновременно в Консерватории у Лавиньяка, затем в Schola Cantorum у Русселя и д'Энди. В 1925—39 гг. возглавляет хор Сен-Жерве; в 1923—39 гг. преподает полифонию в Schola Cantorum, на протяжении 1921—36 гг. — авторитетный музыкальный критик журнала «Cornoedia». Автор опер «Оквесен и Николетта» (1909), «Соловей из Сен-Маю» (1938), «Лужайка фей» (1944) и др. сочинений. — *Примеч. перев.*

1908. Народная бразильская сюита (гитара соло).

1911. Трио № 1 (скр., влч., ф-п.).

1912. Соната-фантазия № 1 (скр., ф-п.).

1913. «Изахт», опера в 4-х д.

1914. Африканские танцы (ф-п. или орк.); Соната-фантазия № 2 (скр., ф-п.).

1915. Концерт № 1 для влч. с орк.; Квартет № 1 и № 2 (2 скр., альт, влч.).

1916. Миниатюры (голос, ф-п.); Квартет № 3 (2 скр., альт, влч.); Симфония № 1; Симфониетта № 1; Соната № 2 для влч., ф-п.; Трио № 2 (скр., влч., ф-п.).

1917. «Амазонка», балет; «Песня черного лебедя» (скр., ф-п.); Квартет № 4 (2 скр., альт, влч.), Симфония № 2, Сюита цветов (ф-п.); «Уирапуру», балет.

1918. «Семейство малыша № 1» (ф-п.); Трио № 3 (скр., влч., ф-п.).

1919. Типичные бразильские песни (голос, ф-п.); «Карнавал бразильских детей» (ф-п.); Симфонии № 3 и № 4 (с фанфарой); «Праведная жизнь», оратория; «Зоя», опера в 3-х д.

1920. Шоро № 1 (гитара соло); Маленькие повести (голос, ф-п.); Легенда о кабокло (ф-п.); Соната № 3 для скр., ф-п.; Симфония № 5 (с хором и фанфарой).

1921. «Пряха» (ф-п.); «Малазарте», опера в 3-х д.; «Семейство малыша № 2» (ф-п.); Квартет (арфа, челеста, фл., сакс., женск. хор); Трио (гоб., кл., фаг.).

1922. Фантазия в переменных темпах (скр. ф-п. или скр., орк.).

1923. Нонет (фл., гоб., сакс., фаг., челеста, арфа,

ударные и хор); Грубая поэма (ф-п. или орк.); Сюита для голоса и скр.; Соната № 4 для скр. и ф-п.

1924. Шоро № 2 (фл., кл.); Шоро № 7 (фл., гоб., кл., сакс., фаг., там-там, скр., влч.).

1925. Шоро № 3 (кл., сакс., фаг., 3 валт., тромб., муж. хор); Шоро № 8 (2 ф-п. и орк.); Шоро № 10 (орк. и смеш. хор); «Мученичество насекомых» (скр. с орк. или скр. с ф-п.); Сересты (голос с ф-п. или с орк.).

1926. Шоро № 4 (3 валт., тромб.); Шоро № 5 (ф-п.); Шоро № 6 (орк.); Сиранды (ф-п.).

1927. «Воспоминание о бразильских лесах» (ф-п.).

1928. 2 Шоро-бис (скр., влч.); Шоро № 11 (ф-п., орк.); Шоро № 14 (орк., фанфара, хор); Квартет (фл., гоб., кл. сакс.); Квинтет (фл., гоб., кл., англ., фаг.).

1929. Шоро № 9 (орк.); Шоро № 12 (орк.); Шоро № 13 (два орк. и фанфары); «Франсетта и Пия» (ф-п.); Интродукция к «Шоро» (орк.); «Не по возрасту развитый Момо» (ф-п. с орк.); Сюита наваждений (голос ф-п.).

1930. Бразильская бахиана № 1 (анс. влч.); Бразильская бахиана № 2 (орк.); Бразильская бахиана № 3 (ф-п.).

1931. Квартет № 5 (2 скр., альт, влч.).

1932. «Коробка с сюрпризом» (орк.); «Портнихи» (женск. хор); Практическое руководство (ф-п.).

1933. Сиранда на семь нót (фаг., струн.); Модиньи (голос, ф-п. или голос, орк.).

1936. «Баззум» (мужск хор); Бразильский цикл (ф-п.).

1937. 4 сюиты «Открытие Бразилии» (орк.); Месса Святого Себастиана (хор).

1938. Бразильская бахиана № 3 (ф-п., орк.); Бразильская бахиана № 5 (голос, анс. влч.); Бразильская бахиана № 6 (фл., фаг.); Квартет № 6 (2 скр., альт, влч.).

1939. «Манду Сарара», балет; 6 прелюдий (гитара соло).

1942. Бразильская бахиана № 7 (орк.); «Итабира» (бас или контральто с орк., или с ф-п); Простая поэма (ф-п); Квартет № 7 (2 скр., альт, влч.).

1943. Модиньи, второй сб. (голос, ф-п.).

1944. Бразильская бахиана № 8 (орк.); Квартет № 8 (2 скр., альт. влч.); Симфония № 6.

1945. Праздничные песни (хор); Бразильская бахиана № 9 (хор или орк.); Концерт № 2 для ф-п. с орк.; Фантазия для влч. с орк.; «Мадонна» (орк.); Квартет № 9 (2 скр., альт, влч.); Симфония № 7; Трио (скр., альт, влч.); Дуэт (скр., альт).

1946. Два пейзажа (голос, ф-п.); Квартет № 10 (2 скр., альт, влч.); «Бред» (влч., ф-п., там-там).

1947. «Магдалена», оперетта в 2 д.; Симфониетта № 2.

1948. Биг-Бенд (голос с орк.); Концерт № 2 для ф-п. с орк.; Фантазия (сакс., 2 влч., стр.); Квартет № 11 (2 скр., альт, влч.).

1949. «Дань Шопену» (ф-п).

1950. Симфония № 8; Эросион (орк.); Классическая самба (голос с ф-п. или голос с орк.); Квартет № 12 (2 скр., альт, влч.).

1951. Квартет № 13 (2 скр., альт, влч.); Концерт для гитары с орк. или с ф-п.; Симфония № 9; «Рúда», балет.

1952. Концерт № 4 для ф-п. с орк.; Симфония № 10 (с солистами и хором).

1953. Концертная фантазия (кл., фаг., ф-п.); Концерт для арфы с орк.; «Рассвет в тропическом лесу» (орк.); Квартет № 14 (2 скр., альт, влч.); «Одиссея народа» (орк.); Концерт № 2 для влч. с орк.

1954. Концерт № 5 для ф-п. с орк.; Квартет № 15 (2 скр., альт, влч.).

1955. Симфония № 11; Квартет № 16 (2 скр., альт, влч.); Концерт для гармоники с орк.

1956. «Йерма», опера в 3-х д.; «Император Джонз», балет; Симфония № 12.

1957. Дуэт (гоб., фаг.); Концерт № 3 для ф-п. с орк.; Квинтет (фл., арфа, скр., альт, влч.); Квартет № 17 (2 скр., альт, влч.).

1958. «Облачная дева», опера в 3-х д.; Благословенная мудрость (хор); Концертная фантазия для анс. влч.; Магнификат аллилуйя (солист, хор, орк.); «Песнь тропического леса» (соло, мужск. хор, орк.); Концерто гротто (фл., гоб., кл., фаг.).

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора 3

Место Вила Лобоса в бразильской музыке . . . 7

Жизнь

Детство 14

Музыканты *шоро* 19

В поисках индивидуальности 24

Новатор 31

Неделя современного искусства в Сан-Паулу . . . 37

Пребывание в Париже 46

Годы зрелости 57

Человек 72

Творчество

«Шоро» 79

Бразильские Бахианы 86

Фортепианные пьесы 91

Сочинения для голоса. Романсы, оперы и хоровые произведения 101

Балеты и симфонические поэмы 113

Концерты и симфонии 119

Камерная музыка 125

Вила Лобос глазами современников 129

Основные сочинения Вила Лобоса 140

Васко Мариз

Эйтор Вила Лобос

Жизнь и творчество

Редактор В. Н. Г у р к о в

Художник Н. И. В а с и л ь е в

Худож. редактор Р. С. В о л х о в е р

Техн. редактор А. Б. Э т и н а

Корректор М. А. С е л ю т и н а

Сдано в набор 30/VII 1976 г. Подписано к печати 18/XI 1976 г. Формат 70×90¹/₃₂. Бумага типогр. № 2. Печ. л. 4,5 (6,3). Уч.-изд. л. 6,46. Тираж 10 000 экз.

Изд. № 2005. Заказ № 3280. Цена 43 коп.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение, 191011, Ленинград, Инженерная, ул., 9.

Типография издательства «Калининградская правда», г. Калининград, ул. Карла Маркса, 18.