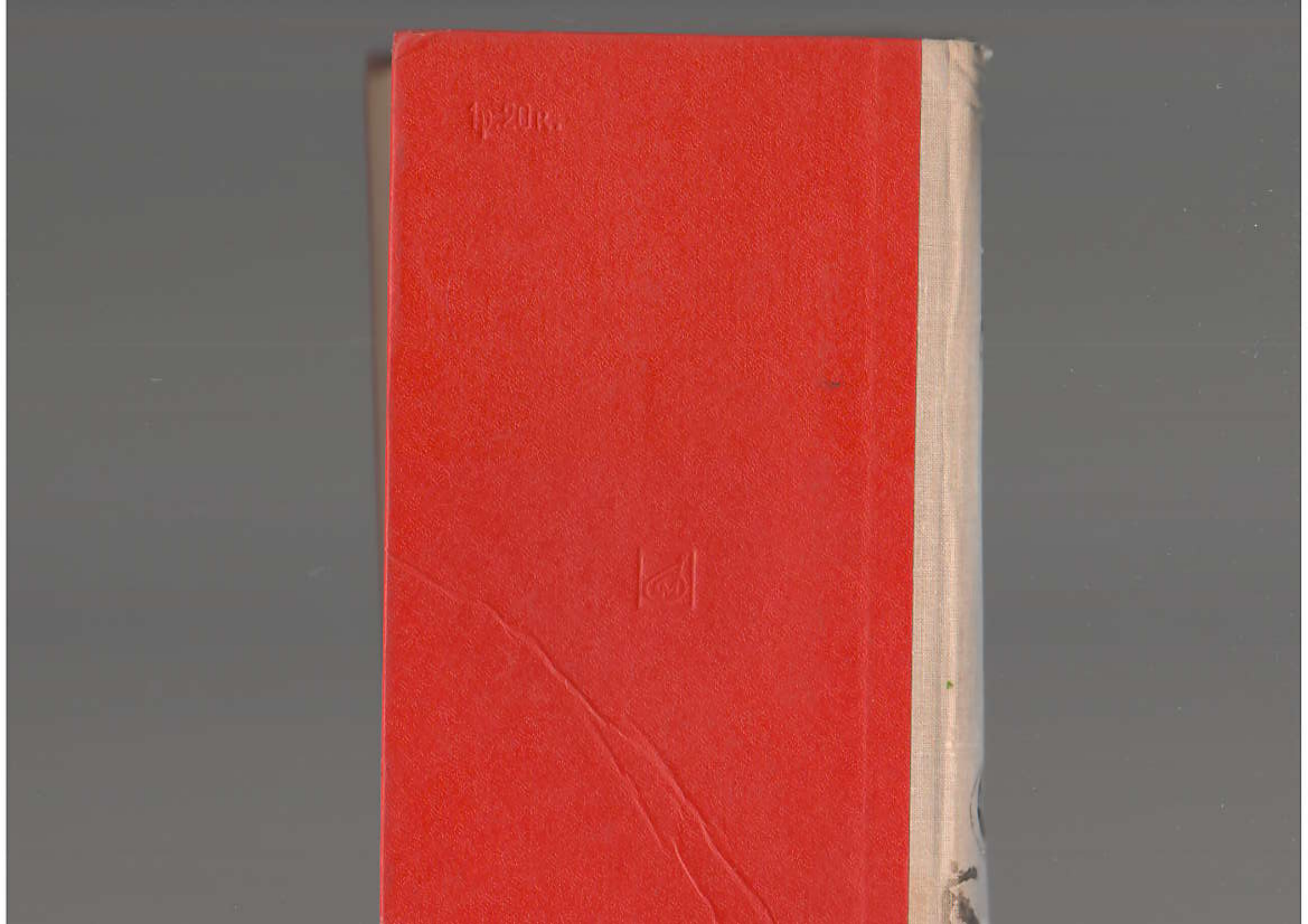
85.4(3)
М 11

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН

Вып. V


1р.20к.

85.2
М697

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН

Выпуск
V

Под редакцией
Б. ЛЕВИКА

Издание четвертое

Рекомендовано Управлением учебных заведений и научных учреждений Министерства культуры СССР в качестве учебного пособия для музыкальных училищ

БИБЛИОТЕКА
Инв.№ 16079
Таш. ГИК
ОПИСАНО

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» МОСКВА 1980

z.M.K.WO'.M.I. NF
M.R.WO.
INV. № 89932
947 (0.8)

85.23(3)

78 И
М 89

В составлении пятого выпуска учебного пособия «Музыкальная литература зарубежных стран» принимали участие:

Р. И. Барановская. Чешская музыкальная культура. Бедржих Сметана. Антонин Дворжак.

Б. С. Ионин. Шарль Гуно. Французский музыкальный импрессионизм. Клод Дебюсси. Морис Равель.

Б. В. Левик. Французская музыкальная культура второй половины XIX века.

Л. Л. Рыцлин. Жорж Бизе.

Р. К. Ширинян. Норвежская музыкальная культура. Эдвард Григ.

Пятый выпуск учебного пособия по музыкальной литературе зарубежных стран для музыкальных училищ посвящен творчеству композиторов второй половины XIX — начала XX века: Гуно, Бизе, Сметаны, Дворжака, Грига, Дебюсси, Равеля.

М 90203-139 / 026(01)-80 527-80 4905000000

ЧИТ. ЗАЛ.

ФРАНЦУЗСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

O'z.M.K.WO'.M.I. NF
M.R.WO
INV. № 8893 0819

Абдулла Қодирий номидаги
Тошкент давлат маданият ин-ти
асосий кутубхонаси
Тартиб № 11684
Фундаментальная библиотека
Таш ГИК им. А. Кадыри
Инв. №

Музыкальная культура Франции после буржуазно-демократической революции 1848 года отличалась пестротой разнообразных явлений во всех областях музыкально-общественной жизни. По-прежнему центром художественно-интеллектуальной жизни страны оставался Париж, и основные, ведущие тенденции французской музыкальной культуры сказались со всей яркостью в Париже — одной из блестящих мировых столиц.

Сложность и многообразие явлений парижской музыкальной культуры второй половины XIX века определяется в первую очередь сложностью и противоречивостью социально-исторической обстановки во Франции этого периода. Февральская революция 1848 года свергла июльскую монархию. Временное правительство, возглавлявшее французскую республику в течение трех лет (1848—1851), было в основе своей буржуазным. Во главе его стоял знаменитый французский поэт А. Ламартин, которого сменил крайний реакционер Л. Кавеньяк. Жестокое подавление пролетариата, уже активно выступавшего со своими требованиями, разыгравшийся белый террор, реакционная политика правительства, лицемерно заигрывавшего с рабочим классом, — все это подготовило почву для так называемого бонапартистского переворота.

Еще в декабре 1848 года президентом республики был избран Луи-Наполеон Бонапарт — племянник Наполеона Бонапарта I. В результате государственного переворота 2 декабря 1851 года вся полнота власти без ограничений была передана президенту; а через год — 2 декабря 1852 года — Франция официально была провозглашена империей во главе с Луи Бонапартом — авантюристом, именовавшим себя Наполеоном III. Виктор Гюго прозвал его «Наполеоном маленьким». В истории Франции начался период, получивший название Второй империи.

Замечательно меткую характеристику дал бонапартизму В. И. Ленин: «Бонапартизм есть лавирование монархии, потерявшей свою старую, патриархальную или феодальную, простую и сплошную, опору, — монархии, которая принуждена эквилибрировать, чтобы не упасть, — заигрывать, чтобы управлять, — подкупать, чтобы нравиться, — брататься с подонками общества, с

прямыми ворами и жуликами, чтобы держаться не только на штыке»[1].

Вторая империя во Франции была периодом вопиющих контрастов в жизни страны: на одном полюсе — невиданное обогащение крупной буржуазии, на другом — крайнее обнищание широких трудящихся масс. Бурное развитие капитализма, сосредоточение огромных богатств в руках немногих, разрастание крупных банков, поддерживаемых императорским двором, — все это отразилось и на внешнем облике страны, особенно столицы. Парадное великолепие Парижа ошеломляло: быстро разрушались старые узкие улицы, оставшиеся от средневековья, и на их месте строились широкие красивые проспекты; было проложено кольцо Больших бульваров, сооружались новые дворцы, вокзалы, роскошные магазины, сады и парки. Все это имело целью показным блеском поднять престиж Франции и сделать Париж мировой столицей, законодателем мод, центром денежных спекуляций и легких развлечений. По каждому незначительному поводу устраивались пышные торжества, сопровождавшиеся процессиями войск со знаменами и с музыкой сводных духовых оркестров. Тысячи человек принимали участие в исполнении торжественных кантат. Процветала музыка легкого жанра в многочисленных ресторанах, кафе-концертах, на танцевальных площадках, расположенных в увеселительных садах и на бульварах.

Но весь этот блеск был лишь внешней, показной стороной жизни Парижа; положение трудового народа ухудшалось с каждым днем. «...Нищета масс резко выступала рядом с нахальным блеском беспутной роскоши, нажитой надувательством и преступлением»[2]. Оппозиция к империи Наполеона III со стороны рабочего класса усиливалась. К пролетариату примкнула передовая часть мелкой буржуазии и интеллигенции. Демократическое движение нарастало. Назревал кризис Второй империи, давший себя почувствовать в период войны с Австрией 1859 года и разразившийся в период франко-прусской войны 1870 года. Война обнаружила все внутреннее ничтожество, всю гнилость империи, расстроенное состояние армии,

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 17, стр. 273—274.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 17, М., 1960, стр. 341.

бездарность ее командиров. При первых же ударах немцев французская армия развалилась, и после битвы при Седане сам Наполеон III сдался в плен.

Позорное поражение Франции способствовало еще большему усилению движения народных масс, недовольных буржуазным строем. Кульминацией общественной активности парижского рабочего класса явилась Парижская коммуна (18 марта — 28 мая 1871 года) — первая в истории пролетарская революция, первый опыт диктатуры пролетариата. «...При всех ошибках, — писал В. И. Ленин, — Коммуна есть величайший образец величайшего пролетарского движения XIX века... Как ни велики жертвы Коммуны, они искупаются значением ее для общепролетарской борьбы: она всколыхнула по Европе социалистическое движение... Коммуна научила европейский пролетариат конкретно ставить задачи социалистической революции»[1].

Версальским правительством Тьера Коммуна была разгромлена, многие коммунары — цвет парижского пролетариата — расстреляны, во Франции воцарилось буржуазное правительство, возглавившее буржуазную республику, какой Франция является по сей день. Положение народа нисколько не изменилось к лучшему и оставалось таким же тяжелым, как и прежде.

Демократическое движение народных масс во Франции второй половины XIX века отразилось на ее искусстве. В различных его сферах — живописи, литературе, театре, музыке — заметно стремление к демократизации, выражавшееся в использовании сюжетов из жизни людей из народа, в реалистической направленности искусства, в общедоступности художественных образов и средств выражения. Ярко демократическими тенденциями, горячим сочувствием к «маленьким» людям проникнуто творчество таких выдающихся французских писателей, как Мопассан, Флобер, Золя. В многочисленных романах Золя («Деньги», «Чрево Парижа» и другие) дается уничтожающая по силе обличения картина буржуазных нравов Парижа периода Второй империи. Художник-живописец Гюстав Курбе писал реалистические

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 16, стр. 453.

полотна большой впечатляющей силы. В 1875 году состоялась первая постановка оперы Бизе «Кармен», явившейся высшим достижением реализма и демократизма в истории французской оперно-театральной культуры.

Демократизация музыкального искусства проявлялась как в оперно-театральной, так и в концертной жизни Парижа. Но особенно сильно этот процесс сказался в массово-бытовых жанрах, в области городского фольклора. Еще Пьер Беранже начал традицию демократической городской песенности. Эта традиция была продолжена и развита французскими поэтами-песенниками последующего времени, так называемыми шансонье (chansonniers) [1], среди которых были рабочие и ремесленники.

Обычно такого рода песни распевались в артистических кафе и в театрах на окраинах Парижа. Собрания эти носили название «гогетт» (что значит по-французски «веселая пирушка»). Большое число поэтов и певцов из рабочего класса определило пролетарскую направленность многих песен. Особенно популярна была «Песнь о хлебе» Пьера Дюпона, прозванная также «Марсельезой голодных» и возникшая еще перед революцией 1848 года.

Большое влияние на демократизацию музыкального искусства во Франции оказала Парижская коммуна. Правда, Коммуна просуществовала недолго, и ее мероприятия в области политической и культурной жизни не могли закрепиться в условиях буржуазной Третьей республики: все лучшее, что наметила Коммуна, было уничтожено. Но самые мероприятия носили глубоко прогрессивный характер и активно проводились в жизнь, несмотря на трудности и саботаж отдельных театров (особенно театров «Grand Opéra» и «Opéra comique»), многих артистов, а также профессоров консерватории.

Один из лозунгов Коммуны гласил: «Искусство массам!». И действительно, в концерты и театры хлынул новый, массовый зритель-слушатель. В Тюильрийском дворце устраивались общедоступные концерты для пролетариата и малоимущих слоев населения. Духовые оркестры Национальной гвардии выступали на улицах и площадях Парижа. Основанная в эти дни Федерация

[1] Chanson в переводе с французского означает «песня».

артистов, во главе которой стоял художник Курбе, поставила своей целью профессиональное объединение работников художественного фронта для поддержки Коммуны в ее художественно-театральной политике, в приобщении к искусству широких народных масс.

Большие реформы были предприняты и в области музыкального образования, несмотря на трудности в связи с бегством из Парижа значительной части профессоров консерватории. Эти реформы не удалось реализовать из-за падения Коммуны и гибели директора консерватории, музыканта-коммунара Сальвадора Даниэля [1], расстрелянного версальцами. Крупный музыкант, композитор, педагог с большим опытом, писатель и музыкальный критик, широко эрудированный человек, Сальвадор сразу же принялся за создание новой консерватории, деятельность которой отвечала бы всей художественной политике Коммуны. Но этим мероприятиям не суждено было осуществиться.

Музыкальным памятником Коммуны явился «Интернационал» — гимн солидарности мирового пролетариата. Автором текста «Интернационала» был пролетарский поэт Эжен Потье (1816—1887), создавший этот текст 3 июня 1871 года — вскоре после падения Коммуны; автором музыки был рабочий — резчик по дереву Пьер Дежейтер (1848—1932). Мелодия «Интернационала» сочинена Дежейтером в 1888 году — через семнадцать лет после Коммуны. Вначале «Интернационал» распевался рабочими города Лилля, а затем распространился в других крупных городах Франции и за ее пределами, став знаменем борьбы пролетариата за освобождение. В. И. Ленин сказал об «Интернационале»: «Эта песня переведена на все европейские и не только европейские

[1] Сальвадор Даниэль (1831—1871), испанец по происхождению, начал интересоваться идеями социализма еще в 40-е годы. В начале 50-х годов он уехал в Алжир, где изучил арабский язык и написал ряд исследований по истории арабской музыки. Там же он преподавал в музыкальной школе и дирижировал хорами музыкальных обществ «Алжирский орфеон» и «Алжирская гармония». Интерес к арабской музыке вызвал к жизни ряд музыкальных произведений Сальвадора, среди них — опера на арабский сюжет, арабские песни и другие. В 1855 году Сальвадор вернулся в Париж. Приняв активное участие в борьбе за Коммуну, Сальвадор в последние дни ее существования был назначен директором Парижской консерватории на место умершего Обера.

языки. В какую бы страну ни попал сознательный рабочий, куда бы ни забросила его судьба, каким бы чужаком ни чувствовал он себя, без языка, без знакомых, вдали от родины, — он может найти себе товарищей и друзей по знакомому напеву «Интернационала». Рабочие всех стран подхватили песню своего передового борца, пролетария поэта, и сделали из этой песни всемирную пролетарскую песнь»[1]. До 1944 года «Интернационал» был официальным гимном Советского Союза, ныне же он сохранил свое значение как партийный гимн.

Заметные изменения произошли в области музыкального театра. Основные жанры французского оперного искусства — «большая» опера и комическая опера — находятся в состоянии художественного упадка. Правда, в театре «Grand Opéra» продолжали ставиться «большие» оперы Мейербера и Галеви; французские композиторы второй половины XIX века писали и ставили «большие» оперы[2]. Но творчество композиторов (даже крупных) в этой области носило уже эпигонский характер. В период Второй империи и Третьей республики — эту далеко не героическую эпоху — воплощать героические и социальные темы буржуазный театр больше не мог. Что же касается комической оперы, то оперы Обера, написанные в 50-е и 60-е годы, далеко уступают по своей художественной значимости его же операм более ранних лет. Французская комическая опера выродилась в искусство почти чисто развлекательное и безыдейное. Лучшие ее традиции преломились в жанре французской классической оперетты — типичном порождении парижской театральной жизни периода Второй империи.

Создателем французской классической оперетты был Жак Оффенбах (1819—1880). Связанная с традициями комической оперы (музыкального спектакля с разговорными диалогами), оперетта заключала в себе новые черты: независимо от сюжета (античность, средневековье, современная парижская жизнь), она являлась замаскированной пародией и сатирой на буржуазные нравы Парижа периода Второй империи. При наличии социальной сатиры основное в опереттах Оффенбаха

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 22, стр. 273.

[2] «Сафо» Гуно, «Этьен Марсель» и «Генрих VIII» Сен-Санса, «Сид» и «Иродиада» Массне, «Сигурд» и «Саламбо» Рейе и другие.

(«Орфей в аду» — 1858[1], «Прекрасная Елена» — 1864, «Парижская жизнь» — 1866, «Герцогиня Герольштейнская» — 1867, «Перикола» — 1868 и другие) — их легкая комедийность и развлекательность. Они получают соответствующее выражение в музыке Оффенбаха — мелодически и ритмически богатой и по-французски изящной, основанной на танцах и песнях, бытовавших на улицах, бульварах и в кафе-концертах Парижа.

Среди танцев излюбленным оказался модный канкан. Но в опереттах Оффенбаха звучат и другие танцевальные и песенные мелодии: вальс, тарантелла, галоп, баркарола. В некоторых опереттах Оффенбаха, например в «Периколе», пробивается задушевная лирическая струя, нашедшая наиболее полное проявление в его последнем произведении — лирико-фантастической опере «Сказки Гофмана» (1880), поставленной посмертно в 1881 году.

Кроме оффенбаховских оперетт, прославились оперетты Шарля Лекока (1832—1918) «Дочь мадам Анго» (1872) и «Жирофле-Жирофля» (1874), а также «Корневильские колокола» (1877) Роберта Планкетта (1848—1903).

В области оперы наиболее прогрессивным направлением в годы Второй империи и Третьей республики стала французская лирическая опера, пришедшая на смену помпезной, ходульной, декоративной «большой» опере. В более скромной лирической опере правдиво, искренне раскрывался внутренний мир человека (любовь, страдание, радость и т. д.).

Наиболее значительными и популярными операми этого направления были «Фауст» (1859) и «Ромео и Джульетта» (1867) Гуно, «Искатели жемчуга» (1863) Бизе, «Лакме» (1883) Делиба, «Манон» (1884) и «Вертер» (1892) Массне. Лирический элемент проникает в «большую» и комическую оперу. Таковы, например, «большие» оперы «Африканка» (1865) Мейербера, «Гамлет» (1868) Тома, «Иродиада» (1881) и «Сид» (1885) Массне и комические оперы «Лекарь поневоле» (1858) Гуно, «Король сказал» (1873) Делиба и другие.

Как видно, французской лирической опере были свойственны сюжеты из различных эпох — древнего мира,

[1] Здесь и далее указываются даты первых постановок.

средневековья и современности; сюжеты, заимствованные из мировой классики («Фауст», «Миньон» и «Вертер» по Гёте, «Ромео и Джульетта» и «Гамлет» по Шекспиру); ориентально-экзотические сюжеты («Искатели жемчуга», «Лакме» и другие). Но при этом творческая задача была единой — изображение любовной драмы с ее перипетиями, часто кончающейся трагически. Даже в оперных либретто по литературным произведениям мировой классики социальная или философская идея отодвигалась на второй план и акцентировалась любовная драма, приобретавшая подчас сентиментальный, слащавый оттенок.

Во французской лирической опере социальная драма (в той или иной степени присутствовавшая в «большой» опере) уступила место драме личной, интимной; зато в воплощении этой личной драмы в лучших операх достигалась теплота и задушевность — преимущественно через мелодию. Передача чувств и переживаний главных героев оперы, мелодичность, тесно связанная с французской романсно-песенной или народно-танцевальной культурой, — все это способствовало демократизации оперы, делало ее общедоступной.

Обычно фоном для личной драмы являлись народно-бытовые жанровые сцены, еще больше способствовавшие проникновению в оперу городского — песенного и танцевального — фольклора (сцена на ярмарке и вальс в «Фаусте» Гуно, игра в карты в «Манон» Массне и т. д.). Эти жанрово-бытовые сцены по контрасту оттеняли личную драму. Лирическая линия в опере была сосредоточена в любовных сценах-дуэтах, каватинах, в ариозо или ариях любовного содержания; остальное представляло собой внешний фон. Все это придавало музыке оперы мягкую лирическую окраску. В некоторых операх любовные темы приобретают лейтмотивное значение; такова, например, красивая, хотя и не слишком глубокая, тема любви Вертера и Шарлотты в опере Массне «Вертер»:

Правдивое воплощение любовной драмы, бытовой фон, мелодичная музыка, связанная с бытующими песенно-танцевальными жанрами, — все это придает французской лирической опере реалистическую направленность. Но, с другой стороны, недостаточность больших художественных обобщений, «благопристойная» умеренность, отсутствие смелости и дерзаний в постановке музыкально-театральных проблем, иногда слащавая сентиментальность ограничивают реалистические тенденции этого направления[1].

Для постановок лирических опер существовал в Париже, правда недолго, оперный театр «Théâtre lyrique» («Лирический театр»).

Наиболее высокое достижение французского оперного реализма связано с деятельностью Жоржа Бизе (1838—1875). Сложный, не лишенный противоречий творческий путь Бизе, путь исканий, вел его от оперетты («Доктор Миракль», 1857) и комической оперы в россиниевском духе («Дон Прокопио», 1859), от лирико-экзотической оперы в романтическом духе («Искатели жемчуга», 1863) через ряд законченных и незаконченных опер различного типа (среди них законченные «Пертская

[1] Характерно, что на исходе XIX века в некоторых операх Массне («Сафо», «Наваррка»), как и в операх А. Брюно на сюжеты Золя или в «Луизе» Г. Шарпантье, проявляются натуралистические тенденции при талантливости многих страниц музыки.

красавица» — 1867 и «Джамиле» — 1872) к таким замечательным завоеваниям реализма и демократизма в музыкальном театре, как музыка к драме Альфонса Доде «Арлезианка» (1872) и опера «Кармен» (1875). В последней с большой художественной силой и яркой эмоциональностью раскрывается драма простых людей из народа, утверждается право человека на свободное проявление большого чувства. Опера «Кармен», не укладывающаяся в ограниченные рамки жанра лирической оперы и впитавшая лучшие традиции французского музыкально-театрального искусства, — явление в своем роде уникальное на фоне всей оперной культуры Франции того периода.

Среди различных жанров французского музыкального театра большое значение получил балет как самостоятельный законченный хореографический спектакль, в котором драма действующих лиц раскрывается только средствами танца, жеста, мимики, пластики в сочетании с оркестрово-симфонической музыкой. Романтический характер придавали балету сказочные сюжеты, переплетение бытовых и сказочно-феерических сцен, вызывающих необходимость красочной зрелищности в постановках, яркие контрасты, иногда локальный (местный) колорит в музыке. К характерным образцам французского романтического балета принадлежат балеты Адольфа Адана «Жизель» (1841) и «Корсар» (1856). Но высшие достижения французского хореографического спектакля связаны с балетным творчеством Лео Делиба (1836—1891), создавшего три балета: «Ручей» (1866), совместно с Людвигом Минкусом, «Коппелия» (1870, на сюжет сказки Эрнста-Теодора-Амадеуса Гофмана «Песочный человек») и «Сильвия» (1876, по пасторали Торквато Тассо «Аминта»). В отличие от Адана, чья балетная музыка носит в значительной степени прикладной и поверхностно-салонный характер, Делиб достиг большой психологической выразительности, драматизма в сочетании с живописной красочностью и тонкостью. Он внес в балетную музыку сквозное симфоническое развитие. Балеты Делиба высоко ценил П. И. Чайковский. Так, о балете «Сильвия» он писал: «...это первый балет, в котором музыка составляет не только главный, но и единственный интерес. Что за прелесть, что за изящество, что за богатство мелодическое, ритмическое и гармоническое»[1]. Как и в операх того времени, в балетах Делиба музыка основана на бытующих песенно-танцевальных жанрах. Среди танцев можно встретить вальс, мазурку, венгерский чардаш, чешскую польку, галоп и другие. Приведем в качестве примера всемирно знаменитый вальс из балета Делиба «Коппелия»:

В последней трети XIX века значительное оживление заметно в области французской инструментальной музыки. Как это ни странно, в Париже, городе с такой богатой художественной культурой, с таким обилием музыкальных учреждений, инструментальной — симфонической и камерной — музыке до начала 70-х годов уделялось сравнительно мало внимания. Общественные интересы, симпатии широкой публики больше всего привлекал музыкальный театр. И это несмотря на то, что в Париже жил и творил Берлиоз (так и не получивший у себя на родине полного признания при жизни), что в Париже полностью расцвело вдохновенное искусство польского гения — Шопена, что там во всем своем блеске развернулся пианизм великого Листа. Несмотря на обилие концертов, во французской столице не было благоприятных условий для внедрения в общественную жизнь национальной инструментальной музыки.

Оркестр консерватории под управлением Ф. Габенека, организованный в 1828 году, начал свою деятель-

[1] П. И. Чайковский, С. И. Танеев. Письма. М., 1951, стр. 21.

ность исполнением симфоний Бетховена. В общедоступных «Народных концертах классической музыки» (с 1861 года) под руководством дирижера Ж. Падлу преобладали произведения немецкой классической музыки. Все это имело положительное значение для повышения художественного вкуса широких кругов французских слушателей. Однако произведения французской инструментальной музыки с большим трудом пробивали себе дорогу на концертную эстраду Парижа. Об этом с горечью писал Сен-Санс: «До 1870 года всякий французский композитор, одержимый безумной мечтой применить свое дарование в области инструментальной музыки, не имел другого способа исполнить свои произведения, как организовав концерт собственными силами и пригласив на него критиков и знакомых... Немногочисленные камерные общества были в такой же мере закрыты для каждого свежего дарования, как и оркестровые концерты; в их программу включались лишь знаменитые, неоспоримые имена великих классических симфонистов. В ту эпоху только человек, абсолютно лишенный здравого смысла, мог сочинять музыку»[1].

С 1870 года положение изменилось к лучшему. Под влиянием патриотического подъема в связи с франко-прусской войной в Париже в 1871 году возникло «Национальное общество», поставившее своей целью исполнение в концертах симфонических и камерных произведений современной французской музыки. Одним из основателей общества был французский композитор и музыкально-общественный деятель Камиль Сен-Санс. Активными деятелями этого предприятия были также Сезар Франк, Эрнест Гиро (друг Бизе, написавший речитативы к опере «Кармен»), Жюль Массне, Габриэль Форе, Венсан д'Энди и другие. До конца XIX века обществом было дано более трехсот концертов симфонической и камерной музыки. Первоначальное решение пропагандировать только современную французскую музыку было в конце концов изменено, и в программы концертов вошли также произведения композиторов других национальностей (в том числе русских) и старая классическая музыка. Функционирование «Национального

[1] К. Сен-Санс. Гармония и мелодия. Цит. по кн.: Ромен Роллан. Музыканты ваших дней. М., 1938, стр. 271, 273.

общества» способствовало росту общественного интереса к инструментальной музыке, что в свою очередь явилось для молодого поколения французских композиторов побудительным стимулом к творчеству в данной области. Движение во французской музыке, связанное с особым расцветом инструментальной музыки, названо было французскими музыковедами Жюльеном Тьерсо и Роменом Ролланом «обновлением» (rénovation). Основание к такому определению заключалось в действительно прогрессивном характере движения, в освежении французской музыки молодыми дарованиями, в новых тенденциях, результатом которых был ряд превосходных произведений симфонической и камерной музыки. Положительным фактом явилось также изучение и собирание французского фольклора.

Вместе с тем это движение не было свободно от противоречий, ограничивавших положительное его значение. Здесь отсутствовала единая твердая линия, ясная целеустремленность, были черты эклектики. Кроме того, в деятельности отдельных композиторов заметны реакционные клерикальные тенденции. Так, ученик и близкий друг Сезара Франка — Венсан д'Энди явился основателем «Певческой школы» в Париже (1894), директором которой он был в течение многих лет. В своей педагогической и концертной деятельности школа опиралась в основном на церковную музыку средневековья. Религиозная символика и мистика дают себя знать и в творчестве д'Энди. Этот своего рода воинствующий неокатолицизм связан с католической реакцией во Франции тех лет. Однако было бы несправедливым не указать на положительные стороны в деятельности д'Энди: собирание французского народного творчества и использование его в ряде сочинений (Фантазия на народные темы для гобоя с оркестром, «Горная поэма» и другие), редактирование и издание опер Монтеверди и Рамо.

Характерной чертой французской музыкальной культуры было увлечение идеями Вагнера, сказавшееся в ряде эстетических работ[1]. Дирижер Шарль Ламуре пропагандировал музыку Вагнера в своих симфонических

[1] В книгах Л. Кнепбоброже, Катюль Мендеса, Шюрэ, а также в оперном творчестве некоторых французских композиторов («Фервааль» д'Энди, «Гвендолина» Шабрие, оперы Рейе).

Ташкент давлат маданият ин-ти ... Фундаментальная библиотека ... Ташкент ГИК им. А. Кадыри ... Инв. 20479

концертах. Вагнерианство, грозившее подавить французскую национальную культуру, вызвало, начиная с 90-х годов, активную оппозицию. Дебюсси, высоко ценивший гений Вагнера, стремился в своей опере «Пеллеас и Мелизанда» создать тип музыкальной драматургии, принципиально противоположный вагнеровской музыкальной драме, но отвечавший французскому национальному характеру.

Таковы в основном некоторые противоречия французской музыкально-общественной жизни второй половины XIX века.

И все же эта эпоха выдвинула целую плеяду первоклассных мастеров инструментальной музыки, среди которых выдающуюся роль сыграли Камиль Сен-Санс и Сезар Франк. Сен-Санс (1835—1921) — композитор, дирижер, пианист, органист, музыкальный критик и публицист — оставил огромное наследие, музыкальные произведения самых разнообразных жанров и форм: оперы, симфонии, программные симфонические поэмы, оратории, кантаты, концерты для фортепиано, скрипки и виолончели с оркестром, инструментальные ансамбли разных составов, фантазии, сюиты, рапсодии, множество мелких пьес для разных инструментов, романсы и песни. Но далеко не все произведения Сен-Санса сохранились в репертуаре исполнителей. Очень многое ныне устарело вследствие некоторой старомодности и эклектизма. Однако лучшие произведения Сен-Санса, созданные в 70-е и 80-е годы, по праву принадлежат к высоким достижениям французского классического музыкального наследия. К ним относятся прежде всего опера «Самсон и Далила», сохраняющая до сих пор (особенно три арии Далилы) свою популярность, симфонические поэмы «Пляска смерти», «Фаэтон», «Прялка Омфалы», Второй и Четвертый фортепианные концерты, виолончельный концерт, Интродукция и рондо-каприччиозо для скрипки с оркестром и некоторые другие сочинения. Все они отличаются чисто французским мелодическим изяществом, отточенностью и ясностью формы, тонким гармоническим вкусом, чувством художественной меры, красивой, прозрачной оркестровкой.

Значительнейшей фигурой в инструментальной музыке Франции 70—80-х годов прошлого столетия является Сезар Франк (1822—1890). Бельгиец по происхождению, Франк родился в Льеже, музыкальное образование получил в Париже, где обучался фортепианной игре под руководством П. Циммермана и игре на органе у Ф. Бенуа. Проработав некоторое время органистом в парижских церквах, Франк с 1872 года поступил на должность профессора класса органа в Парижской консерватории. Органный класс Франка оказался творческим центром, вокруг которого сплотились молодые, жаждавшие нового французские музыканты — композиторы, дирижеры, педагоги, исполнители. Таким образом Франк стал главой молодой французской школы, представителями которой были не только непосредственные его ученики, как, например, д'Энди, Шоссон, Дюпарк, но к которой примкнули и музыканты, у него не учившиеся (например, Габриэль Форе, бывший учеником Сен-Санса в школе Нидермейера). Деятельность композиторов школы Франка ознаменовалась прежде всего решительным поворотом в сторону инструментальной музыки, хотя они и писали оперы и оратории. Лучшие их произведения отличаются высоким уровнем художественного мастерства, тонкостью и благородством музыкального выражения. К ним относятся, например, известная «Поэма» Шоссона для скрипки с оркестром, некоторые камерные и фортепианные произведения Форе и другие.

Однако значительностью и глубиной содержания музыки Сезар Франк превосходит всех своих учеников и последователей. Лучшее в его наследии относится к области светской инструментальной музыки. Действительно, после Берлиоза Франком была создана лучшая французская симфония (ре минор). Его камерные произведения (струнный квартет, фортепианный квинтет, скрипичная соната) составляют украшение концертных программ, его «Прелюдия, хорал и фуга» для фортепиано является неотъемлемой частью репертуара большинства пианистов. Не меньшей художественной силой и яркостью отличаются произведения Франка для фортепиано с оркестром («Симфонические вариации», поэма «Джинны»), симфонические поэмы для оркестра («Эолиды», «Проклятый охотник»), симфоническая поэма для оркестра и хора «Психея».

Перу Франка принадлежит ряд произведений духовной музыки и сочинений для органа. Музыке Франка присущи глубина и серьезность, творческое претворение

классических традиций (особенно Баха и Бетховена) в сочетании с романтической свободой. Этически возвышенное содержание произведений Франка, отсутствие в них внешних эффектов, архитектоническая законченность и строгость, красота и выразительность тематизма — все это выделяет Сезара Франка как одного из выдающихся представителей французского музыкального искусства.

В последние десятилетия XIX века во французской музыке намечаются импрессионистические тенденции, переросшие в определенно законченный стиль лишь в творчестве Дебюсси. Эти тенденции заметны в некоторой гармонической изысканности и фрагментарности фактуры опер Массне, в темброво-колористических находках Бизе и Делиба, в утонченно-хрупких романсах Шоссона и Дюпарка.

Такова общая картина французской музыкальной жизни второй половины XIX века в ее основных направлениях.

ШАРЛЬ ГУНО

1818 * 1893

Возникновение нового направления и жанра лирической оперы во французском оперном искусстве в середине XIX века было обусловлено целым рядом причин, затрагивающих проблемы развития французской оперы.

Одна из этих причин заключалась в том серьезном кризисе, который переживали оба ведущих направления во французской оперной культуре — «большая» и комическая опера. Если «большая» опера 20—30-х годов формировалась под влиянием передовых демократических идей накануне революционных событий 1830 года («Немая из Портичи» Обера, «Вильгельм Телль» Россини и особенно «Гугеноты» Мейербера), то в 50—60-е годы под влиянием изменившихся социальных и исторических условий (Франция Второй империи) «большая» опера переживает упадок: исчезает масштабность идейного замысла — героическая тема мирно уживается с банальной пышностью постановок, романтический пафос подменяется пустой риторикой или мелодраматизмом, музыкальный стиль становится пестрым и эклектичным.

Комическая французская опера, питавшаяся в 30—40-е годы истоками народно-бытового искусства, сюжеты которой отличались блестящим остроумием и напряженностью развития, оперные формы — развитыми сольными и ансамблевыми номерами, приходит в середине XIX века к крайней обедненности содержания, к чистой развлекательности. Но именно в ней заметны

две внутренние тенденции развития: одна приведет к оперетте (Оффенбах) с ее социально-заостренными, злободневными сюжетами, другая — к лирической опере. Повышенный интерес к жизни обыкновенных людей, их личному, интимному миру переживаний, повседневному быту отличает не только новый жанр в оперном искусстве Франции, но и ее литературу и поэзию более раннего времени («Исповедь сына века» Альфреда Мюссе явилась своеобразным credo молодого поколения Франции 20—30-х годов).

Проявление личного отношения к окружающему выразилось у поэтов и музыкантов прежде всего в непосредственности, эмоциональной «открытости» и страстности высказывания, в стремлении убедить слушателя при помощи непрестанной напряженности тона признания или исповеди.

Эти новые веяния в искусстве оказали решающее влияние на появление лирической оперы. Она возникла как антитеза «большой» и комической опере, но она не могла пройти мимо их завоеваний и достижений в области оперной драматургии и средств музыкального выражения. После своего появления лирическая опера в свою очередь способствовала «лиризации» этих жанров. Самыми значительными художниками в области лирической оперы были Ш. Гуно, А. Тома, Ж. Массне, Л. Делиб.

В 1851 году в Париже открылся «Лирический театр», на сцене которого были поставлены многие замечательные образцы французской лирической оперы («Фауст», «Мирейль» и «Ромео и Джульетта» Гуно, «Троянцы в Карфагене» Берлиоза, «Искатели жемчуга» и «Пертская красавица» Бизе). Значение этого театра заключалось еще и в том, что он пропагандировал многие оперные сочинения различных национальных школ (Глюк, Моцарт, Бетховен, Верди).

Отличительной особенностью нового оперного жанра стала лирическая трактовка любого литературного сюжета — на историческую, философскую или современную тему. Все узловые моменты сюжетной линии, взаимоотношений основных персонажей, характер музыкального развития направлены к раскрытию личной драмы героев. В драматургии нового жанра эта тенденция выразилась в большом количестве лирических сцен,

в основном любовных, составлявших центральные эпизоды оперы. Именно они оказывают решающее влияние на весь ход музыкально-сценического развития оперного спектакля. Если в лирической опере используется система лейттем, то, как правило, основные лейттемы связаны также с любовно-лирической линией оперы.

Герои лирической оперы наделены чертами простых людей, лишенных исключительности и некоторой гиперболизации, характерных для романтической оперы.

Очень важное место в большинстве опер данного направления занимают многочисленные жанрово-бытовые эпизоды и сцены, в которых обнаруживаются особенно тесные связи с народной песенной и танцевальной культурой Франции. Композиторы смело вводят их в оперы для того, чтобы придать больше жизненной правдивости передаваемым событиям и еще ярче оттенить личную драму героев.

Среди наиболее важных и характерных черт стиля лирической оперы надо выделить чрезвычайно яркий мелодический язык. Именно мелодика оказалась для большинства композиторов, работавших в этом жанре, наиболее действенным и благодарным материалом в передаче разнообразных и тонких человеческих переживаний. В мелодическом стиле лирической оперы использовались лучшие достижения «большой» и комической оперы и жанрово-интонационная сфера городской французской песни и романса (особенно последнего). Этот сплав стал причиной особой «общительности» лирической оперы в ее соприкосновении с широкой аудиторией слушателей.

Таким образом, главная особенность лирической оперы — все бóльшая демократизация содержания и музыкального стиля — следствие реалистических тенденций во французском музыкальном искусстве второй половины XIX века, которые дали миру величайшие достижения: музыку к драме Доде «Арлезианка» и оперу «Кармен» Бизе. К сожалению, самый жанр лирической оперы в 80-е—90-е годы XIX века также попадает в полосу тяжелого кризиса. Причина заключалась в определенной эстетической ограниченности этого направления, неспособного подняться до глубоких художественных обобщений. Поэтому часто индивидуально

очерченные характеры героев значительнейших литературных источников подменялись трафаретными музыкальными образами, а глубина человеческих переживаний — излишней чувствительностью. Не случайно в лирическую оперу к концу XIX века проникают черты натурализма (Брюно, Шарпантье).

На фоне постепенного «оскудения» и «измельчания» жанра лирической оперы творчество Гуно воспринимается и оценивается как классический этап в ее развитии.

Шарль Гуно родился в 1818 году в Париже в семье художника. Мать композитора была одаренной пианисткой. Музыкальные впечатления детских лет, в частности оперы «Отелло» Россини и «Дон-Жуан» Моцарта, оказали определенное влияние на формирование художественного вкуса будущего композитора. В своей книге «Воспоминания артиста» Гуно пишет: «Опера Россини «Отелло» пробудила мое музыкальное чутье... Моцарт сделал больше: к музыкальному наслаждению, испытанному ранее, прибавилось проникновенное влияние правдивого выражения в соединении с прекрасным»[1].

Начальные занятия музыкой не носили у Гуно систематического характера. Поступлению в Парижскую консерваторию предшествовало изучение гармонии и контрапункта у Антона Рейха. В консерватории педагогами Гуно стали Жан Франсуа Лесюэр и Фроманталь Галеви, прививше ему отточенную композиторскую технику. В 1839 году Гуно был удостоен Римской премии, которая дала ему право жить в Италии и Германии до 1842 года. Огромное впечатление произвели на него изобразительное искусство и природа Италии. В книге «Воспоминания артиста» можно найти большое количество метких и тонких описаний произведений итальянской живописи и скульптуры. К современной итальянской музыке Гуно отнесся значительно сдержаннее. Зато в Германии он испытал сильное влияние музыки Мендельсона и Шумана.

[1] Цит. по кн.: Ш. Гуно. Воспоминания артиста. М., 1962, стр. 38.

Шарль Гуно

Особенно значительными в жизни и творческой деятельности Гуно стали 50-е годы. Заметно тяготение его к демократическим формам музыкальной жизни Парижа (в течение восьми лет он возглавляет общество «орфеонистов» и пишет для него огромное количество хоровых произведений). Это помогло художнику глубоко проникнуть в интонационную и образную сферу французской городской песни и романса, что впоследствии нашло яркое претворение в вокальном стиле его опер.

Первые оперы Гуно, созданные в 50-е годы, — «Сафо» (1851), «Окровавленная монахиня» (1854) и «Лекарь поневоле» (1858) — явились как бы эскизами, этюдами к созданию настоящего большого полотна — оперы «Фауст».

Появившись в 1859 году на сцене «Лирического театра», «Фауст» знаменовал собой рождение нового жанра и направления во французской оперной культуре — лирической оперы. Историческое и художественное значение «Фауста» не было по достоинству оценено музыкальными кругами Парижа. Только через десять лет, после постановки оперы на сцене «Grand Opéra» в значительно переделанном виде, она получила всеобщее признание сначала во Франции, а затем и во всем мире.

Во второй редакции Гуно заменил разговорные диалоги речитативами (аналогично тому, что сделал после смерти Бизе с оперой «Кармен» Э. Гиро) и добавил балетную сцену «Вальпургиева ночь». Первое нововведение сыграло очень большую роль в дальнейшей судьбе оперы, ибо оно укрепило ее драматургию и помогло углубить музыкальные характеристики большинства действующих лиц. Появление же балетной сцены «Вальпургиева ночь» явилось типичной данью вековым традициям французского оперного театра.

Вслед за «Фаустом» Гуно создал ряд разнообразных по жанру опер: это лирико-комическая «Филемон и Бавкида» (1860), комическая «Голубка» (1860), опера «мейерберовского» плана «Царица Савская» (1862) и лирическая «Мирейль» (1864), которые по своим художественным достоинствам значительно уступают «Фаусту».

Последнее достижение Гуно в жанре лирической оперы — «Ромео и Джульетта» (1867). Эту оперу роднит с «Фаустом» то, что в обеих наиболее ярко раскрыта лирическая сторона трагедий Гёте и Шекспира, а социальные и философские мотивы отходят на второй план.

В 70-е годы Гуно постепенно отходит от оперного жанра. В этом сказалась определенная неустойчивость идейных и художественных позиций композитора, у которого на протяжении жизни постоянно сталкивались демократические тенденции и клерикальные идеи, в конце творческого пути все же одержавшие верх. В последние два десятилетия, наряду с малозначительными операми «Сен-Мар», «Полиевкт» и «Дань Заморы», он пишет много духовных сочинений. Среди них оратории «Искупление» (1882), «Смерть и Жизнь» (1884), духовные песни.

Умер Гуно в 1893 году, оставив наследие в виде двенадцати опер, более ста романсов и песен, большого количества мужских хоров, трех симфоний, пьес для различных инструментов и духовных сочинений.

Среди довольно многочисленного оперного наследия Гуно опера «Фауст» занимает особое и, можно сказать, исключительное место. Ее всемирная известность и популярность не знают себе равных среди других опер Гуно. Историческое значение оперы «Фауст» особенно велико потому, что она была не только лучшей, но по существу первой среди опер нового направления (опера «Искатели жемчуга» Бизе была поставлена в 1863 году, «Миньона» Тома — в 1866 году, «Пертская красавица» Бизе и «Ромео и Джульетта» Гуно — в 1867 году, «Лакме» Делиба появилась лишь в 1883 году, а лучшие оперы Массне — «Манон» и «Вертер» — соответственно в 1884 и 1892 годах). Ко времени постановки «Вертера» опера «Фауст» выдержала уже около тысячи представлений.

Одна из главных причин такой популярности «Фауста» состояла в том, что в нем сконцентрировались лучшие и принципиально новые черты молодого жанра лирической оперы: эмоционально непосредственная и ярко индивидуальная передача внутреннего мира

героев оперы; колоритно и сочно показанный жизненный фон, на котором развертываются все коллизии душевной драмы Маргариты и Фауста. Это заменяет здесь порой недостаточно углубленно-психологическое раскрытие человеческих характеров, настоящую жизненно-полнокровную силу, которая свойственна во французской музыке только «Кармен» Бизе. Безусловно, одной из самых сильных сторон оперы явился ее яркий мелодический стиль, выросший на основе французской песенной и романсовой лирики середины XIX века.

Обращение Гуно к величайшему литературному источнику рубежа XVIII и XIX веков было не единичным и не случайным. Многие композиторы, работавшие в жанре лирической оперы, обращались к сочинениям Шекспира, Гёте и находили в них глубокие и острые жизненные конфликты, решенные не в бытовом, а в общечеловеческом аспекте, яркие и сложные человеческие характеры. Эти источники не шли ни в какое сравнение с пышной ходульностью лжеисторических сюжетов, лежавших часто в основе «большой» оперы, или внешней развлекательностью и излишней чувствительностью сюжетной линии большинства комических опер того времени.

Безусловно, в «Фаусте» Гуно не могли найти адекватное отображение глубочайшее философское содержание трагедии, серьезнейшие проблемы, связанные с передовыми социальными и философскими взглядами рубежа двух столетий.

В совместной работе над либретто оперы с Ж. Барбье и М. Карре Гуно сохранил в большей или меньшей неприкосновенности те эпизоды первой части трагедии, которые отличаются «театральностью» и действенностью (сцена Фауста и Мефистофеля с Валентином, оканчивающаяся дуэлью и убийством Валентина, сцена в тюрьме), либо эпизоды чисто лирического плана (сцена Фауста и Маргариты в саду), либо раскрывающие индивидуальные черты героев (баллада о фульском короле Маргариты, квартет Марты, Мефистофеля, Маргариты и Фауста в сцене в саду). Наоборот, те разделы трагедии, которые заключают в себе основной философский и социальный смысл и наиболее монументальны по масштабам, в опере опущены, а оставшиеся получили более бледное музыкальное воплощение (мо-

нолог старого Фауста в прологе, заключительный хор ангелов, «Вальпургиева ночь»)[1].

Облик основных персонажей тоже претерпел в опере существенное изменение по сравнению с трагедией Гёте.

В образе Фауста сглажены острая противоречивость и «раздвоенность» его сознания, вечная неудовлетворенность, вызванная стремлением к познанию мира, акцентированы традиционные черты лирико-романтического оперного героя.

Гуно не смог в музыке оперы передать всю многогранность и сложность образа гётевского Мефистофеля, воплотившего дух воинствующего критицизма той эпохи. Мефистофель у Гуно выступает скорее как олицетворение сверхъестественных таинственных сил, типичное для драматургии и опер романтической эпохи. Но дьявольская ирония, все разъедающий скепсис, испепеляющая издевка над искренними порывами человеческой души нашли свое яркое воплощение в опере.

Образ Маргариты стал в опере центральным (не случайно опера при постановке в Германии называлась «Маргарита») как воплощение чистоты, душевного целомудрия и благородства. Цельность и законченность ее облика раскрыты в опере наиболее последовательно и гармонично. Но взаимоотношениям Фауста и Маргариты в опере придан несколько иной колорит. В «Фаусте» Гёте трагедия Маргариты усугубляется жестокостью окружающего мира, осудившего, бросившего ее в тюрьму и приговорившего к смерти за то зло, на которое ее толкнул Фауст.

Глубокий философский замысел «Фауста» Гёте, стремившегося раскрыть исторические и социальные судьбы всего человечества на примере конфликта главных героев, получил у Гуно воплощение в виде гуманной лирической драмы Маргариты и Фауста.

В драматургии оперы использованы лучшие традиции французского оперного театра: развернутые сцены, объединяющие в себе сольные эпизоды, ансамбли, хоры, балет, инструментальные эпизоды сочетаются с отдельными законченными номерами (ария, каватина, ариозо, дуэт, куплеты, терцет). Такое сочетание

[1] Содержание оперы см. в приложении.

ведет к весьма органичному единству сценического и музыкального развития. В опере достаточно широко использована система интонационных связей ряда сцен, она относится в основном к Маргарите и Фаусту, то есть к лирической линии оперы. Эта система не играет той самодовлеющей роли, как в операх Вагнера, но является одним из важных компонентов в создании драматургического единства оперы.

Ограничив сферу применения лейттем двумя персонажами, Гуно углубил их роль в характеристике основных образов (у Фауста — лейтмотивы возвращенной молодости, достигнутого счастья, две темы любви Маргариты и Фауста). Некоторые из лейтмотивов имеют «сквозное» значение для всей оперы, а некоторые — лишь для отдельных сцен.

Музыкальный стиль оперы отмечен мелодическим богатством — обилием ярких пластичных мелодий, на которых строятся развернутые сольные, ансамблевые и хоровые номера. Даже речитативы в опере мелодизированы (это особенность французской оперы). Гуно удачно сочетает ариозное пение и декламационность, усиливая декламационные моменты в драматических эпизодах (сцена в тюрьме).

Постоянное обращение Гуно к жанрам бытовой музыки, интонационной сфере народной песни, романса, ритмической структуре марша, танца объясняется его стремлением максимально демократизировать оперный жанр.

Поскольку центральную роль в драматургии оперы играет лирическая линия Маргариты и Фауста, то все узловые и самые яркие моменты в сценическом и музыкальном отношении — в основном ансамблевые сцены (в саду, в тюрьме) и лишь частично сольные (каватина Фауста, баллада и ария Маргариты). Эта линия проходит через все действия оперы: оркестровая интродукция и пролог — монолог Фауста, дуэт его с Мефистофелем и ариозо Фауста в дуэте; первое действие (вторая картина) — встреча Маргариты и Фауста на площади — завязка драмы; второе действие, центральное в раскрытии этих двух образов — каватина Фауста, баллада и ария Маргариты, дуэт Маргариты и Фауста — лирическая кульминация оперы; третье действие — переломное в драматизации образа Маргариты — ария «с прялкой» и особенно сцена Маргариты и Мефистофеля перед храмом; четвертое действие — сцена Маргариты и Фауста в тюрьме — драматическая кульминация оперы.

Оркестровая интродукция к опере не ставит целью охватить весь круг образов оперы. Смысл и назначение ее — противопоставить мудрости и аскетизму старого Фауста свободное проявление чувства у Валентина. Два первых небольших эпизода интродукции (Adagio и Andante) составляют, по существу, ее первый раздел, связанный единым характером; ровная ритмика, спокойное движение мелодии, вступающей в Andante в виде фугато, воссоздают образ Фауста-философа:

Второй раздел (фа мажор) построен на мелодии большого дыхания чисто романсового типа, отличающейся диатоническим складом, отчетливо выраженным гомофонным стилем, яркой кульминацией в развитии (тема каватины Валентина):

Пролог оперы (в кабинете у Фауста) посвящен Фаусту-философу. Он делится на две сцены. Оркестровое вступление к первой из них, близкое по характеру и смыслу начальному разделу оркестровой интродукции, вводит в развернутый монолог Фауста, прерываемый хором, доносящимся из-за сцены. Монолог Фауста достаточно свободен по композиции, строится на постоянном чередовании речитативных эпизодов и хора. Он имеет свою динамику, проходит различные фазисы развития — от печального раздумья в начале к страстному гневному излиянию и отчаянию в конце.

Оркестр не ограничивается ролью аккомпанемента, а усиливает выразительность речитатива. Музыка хора появляется в первый раз в партии оркестра в виде идиллически-пасторального наигрыша, вносящего одновременно смысловой и жанровый контраст. Метроритм

этого наигрыша напоминает баркаролу, он вносит успокоение в напряженный речитатив монолога Фауста:

Вторая сцена пролога связана с появлением Мефистофеля. Она не отделена резкой гранью от предыдущей сцены, а воспринимается как ее прямое продолжение: монолог Фауста перед появлением Мефистофеля достигает наибольшей экспрессии. Он сопровождается стремительными, внезапно обрывающимися пассажами, резко акцентированным уменьшенным септаккордом, возбужденным тремоло.

Дуэт Фауста и Мефистофеля далек от традиционного ансамбля. Это скорее диалогическая сцена, написанная в трехчастной форме с резко контрастной средней частью. В крайних частях доминирует образ Мефистофеля, в средней части — Фауста. Его ариозо здесь передает радостное упоение жизнью, реальное ощущение возвращенной юности. В основу ариозо положена новая лейттема — тема вернувшейся к Фаусту молодости:

Эта мелодия, как и тема каватины Валентина из интродукции, лежит в сфере романсовой лирики, о чем свидетельствуют закругленные фразы, их мягкие окончания, отделенный от вокальной партии аккомпанемент оркестра в виде повторяющихся аккордов. Юношеская непосредственность чувства, выраженного в ариозо, усиливается благодаря вальсовому ритму, весьма часто используемому Гуно в опере.

В репризе сцены достигается вершина драматизма в момент, когда Фауст преодолевает последние сомнения после настойчивых предложений Мефистофеля. Здесь композитор прибегает к одному из самых ярких контрастов в опере: появлению перед Фаустом видения Маргариты за прялкой. Устанавливается новая тональность — ми мажор, и появляются новые лейттемы — темы любви Маргариты и Фауста. Чисто изобразительный эффект в оркестровке — зыбкое тремоло — ассоциируется с жужжанием прялки и одновременно помогает передать пленительную душевную красоту Маргариты:

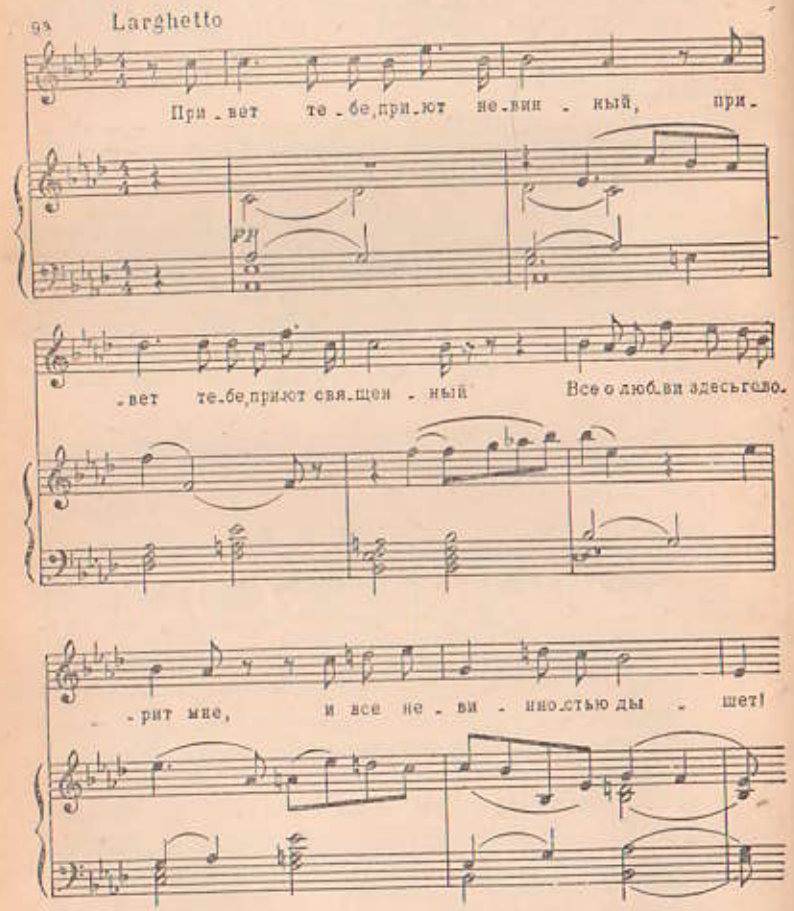
Видение разрушает последние сомнения Фауста, он отдает себя во власть Мефистофеля. Заключение дуэта — апофеоз на теме возвращенной молодости. Таким образом, значение сцены Фауста и Мефистофеля в драматургии оперы огромно: оно является музыкально-драматической завязкой оперы и экспозицией основных персонажей; характерный для каждого действующего лица круг мелодических, ритмических и гармонических средств намечен уже здесь.

Наиболее последовательно и многогранно раскрыты в опере **образы Маргариты и Фауста.** Первая встреча героев в сцене на площади (вторая картина первого действия) — начало лирической линии оперы. Этот эпизод вмонтирован в огромную по масштабам массовую сцену и не выделяется резко из ее жанрового и эмоционального плана: тот же вальсовый ритм, который объединяет собой всю сцену, те же мягкие очертания романсовой мелодии, близкой интонационно и тонально (соль мажор) к теме возвращенной молодости.

Второе действие оперы занимает центральное место в ее драматургическом замысле. В нем находится кульминация лирической линии оперы — дуэт Фауста и Маргариты. Здесь наиболее органично сочетаются принцип «сквозного» сценического и музыкального развития, с постепенным и неуклонным нарастанием к кульминации, — и отдельные замкнутые номера, которые представляют собой законченные музыкальные портреты героев оперы — Фауста, Маргариты, Зибеля.

Каватина Фауста — наиболее яркая и цельная его музыкальная характеристика. Во вступительном речитативе уже слышится искреннее волнение и сдержанное, но пылкое чувство к Маргарите. Оркестровое сопровождение помогает создать атмосферу ночной природы, трепетного ожидания. Изысканные гармонии вступительного речитатива, основанные на длительном ожидании тональности ля-бемоль мажор, цепочки неразрешенных созвучий в сочетании с тонкими тембровыми оркестровыми эффектами подготавливают каватину:

Каватина имеет трехчастное строение. Первая часть рисует благородный мечтательный образ Фауста. Этому способствуют ровная мелодическая линия, выдержанная в одной тесситуре, спокойный аккомпанемент с выразительными подголосками у различных солирующих инструментов:



Вторая часть каватины вносит страстную взволнованность. Тесситура вокальной партии становится более напряженной, в оркестровом аккомпанементе появ-

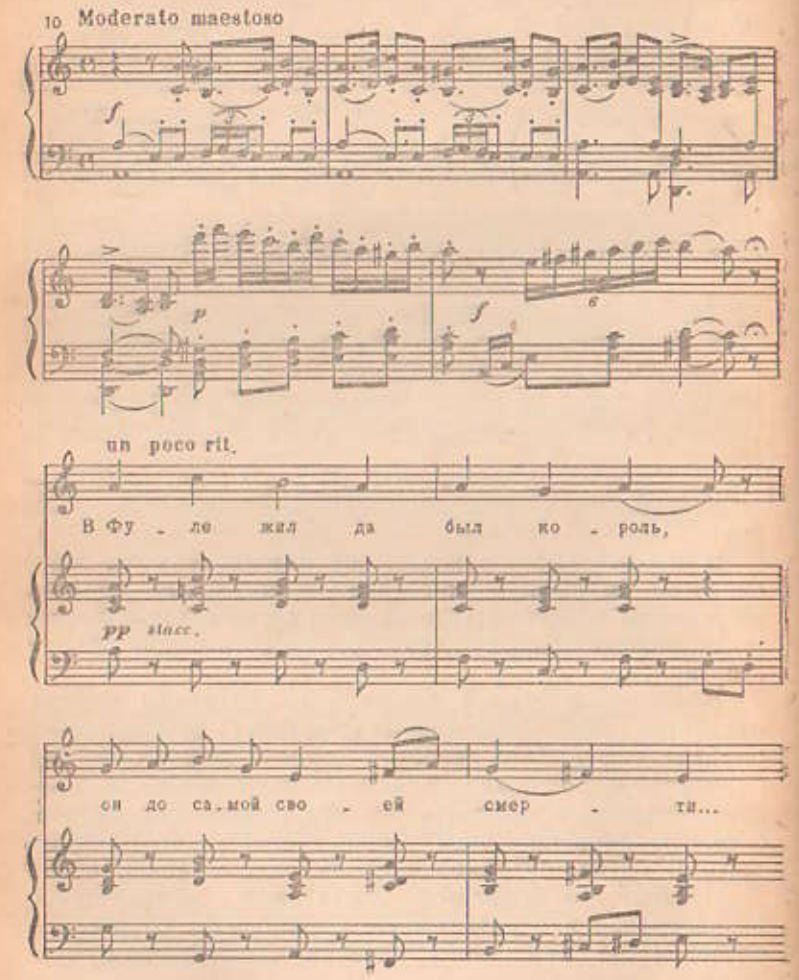
ляются «струящиеся» арпеджированные пассажи, а затем и самостоятельная мелодическая линия, дополняющая вокальную партию. Частая смена тональностей также помогает созданию эмоционального напряжения:

В третьей части каватины происходит как бы своеобразное взаимопроникновение музыкальных образов Маргариты и Фауста; именно эта часть носит созерцательно-просветленный характер, свойственный облику Маргариты.

В непосредственной близости от каватины Фауста находятся два музыкальных портрета Маргариты — баллада о фульском короле и «ария с жемчугом». Это объясняется, возможно, желанием композитора не противопоставить, а сблизить эти два образа как лирические, сохранив при этом индивидуальные черты каждого. В сцене, объединяющей балладу и арию, образ Маргариты раскрывается достаточно многопланово, разнообразно и в развитии — от неосознанного робкого влечения до радостного упоения вспыхнувшим чувством.

Баллада о фульском короле по мелодии, фактуре и гармоническому складу близка народной песне эпического плана (ровное движение четвертями, вызываю-

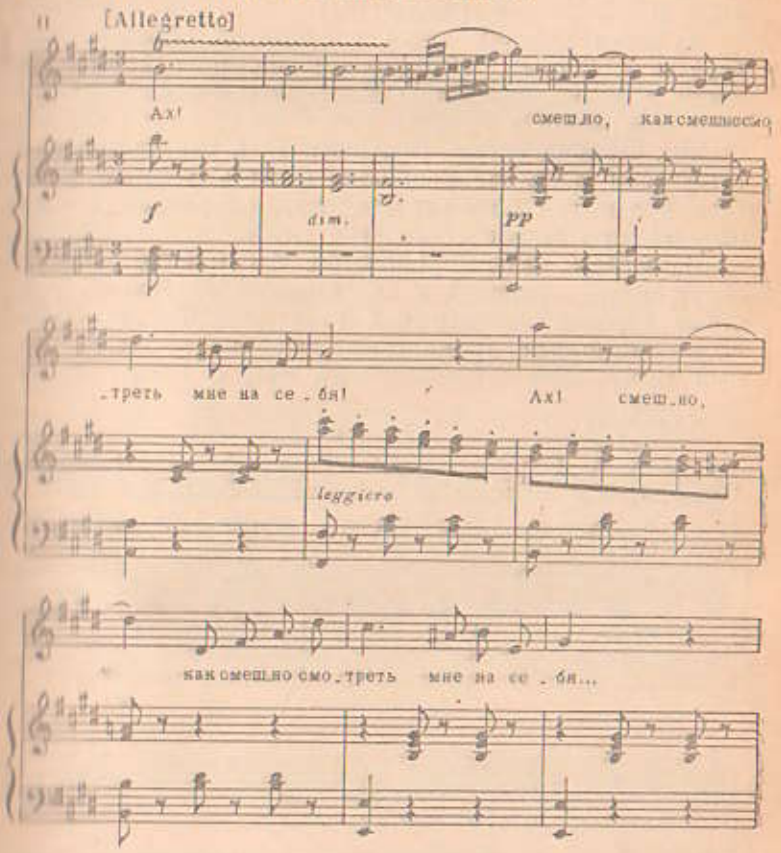
щее впечатление некоторой монотонности, отрывистое аккордовое сопровождение оркестра, напоминающее лютню, подчеркнуто плагальные обороты гармонии и черты ладовой переменности):



В балладе верно передана душевная доверчивость и искренность Маргариты. В речитативных связках, разделяющих эпизоды, заключен основной психологи-

ческий смысл этого номера, так как контраст между речитативами и балладой передает возникшее, но тщательно скрываемое Маргаритой чувство к Фаусту.

В «арии с жемчугом» облик Маргариты раскрывается в ином свете. Природная грация, изящество, несколько наивное самолюбование, свойственные ей, воплотились в жанре блестящего вальса:



Контраст арии по отношению к балладе подчеркнут не только подвижным темпом, но, главное, характером вокальной партии, насыщенной колоратурными пассажами, всевозможными украшениями, а также прозрачным оркестровым сопровождением, усиливающим

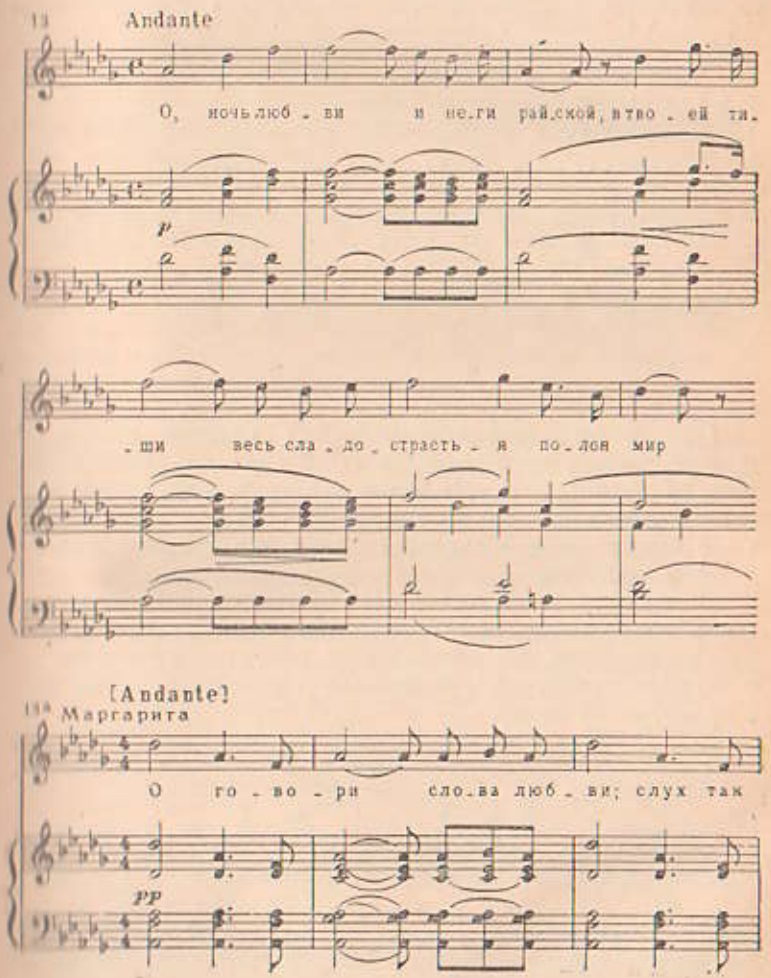
впечатление легкости, окрыленности. Ария не воспринимается как дань традиционным виртуозным ариям, так как она подчинена определенной художественной цели: противопоставить «скрытности», поглощенности одной неотвязной мыслью в балладе — предельную искренность в проявлении чувства в арии (аналогично раскрывается образ Виолетты в первом действии «Травиаты», Джильды — в «Риголетто»).

Кульминационная точка в развитии образов Маргариты и Фауста, а следовательно, и в лирической линии произведения — дуэт Маргариты и Фауста из второго действия. Он принадлежит к числу самых вдохновенных страниц оперы. Построенный в композиционном отношении довольно свободно (можно условно наметить в нем три больших раздела), он раскрывает душевный мир героев с большой глубиной и тонкостью.

В первом разделе (Andante, фа мажор) упоение окружающей природой и захватившим Маргариту чувством передано сходными с каватиной Фауста стилевыми средствами (романсовые обороты мелодии, ровный аккордовый аккомпанемент, метр и ритм вальса):

В несколько измененном виде звучит здесь тема заклинания цветов, впервые появившаяся в оркестровом сопровождении ариозо Мефистофеля из этого же действия (см. пример 16 в).

Второй раздел дуэта (Andante, ре-бемоль мажор) построен на двух вариантах одной темы, из которых второй является зеркальным обращением первого:



Оба мотива уже встречались в прологе оперы, в момент появления перед Фаустом видения Маргариты. Второй звучит и в четвертом действии, перед трагической развязкой, при воспоминании безумной Маргариты о Фаусте. В дуэте второго акта они взаимно дополняют друг друга.

Заключительный раздел (Larghetto, соль-бемоль мажор) почти целиком построен на новой теме «достигнутого счастья». Ее интенсивное развитие (в основном в партии оркестра) приводит к ликующему апофеозу в оркестровой коде:

Замечательного единства и цельности всей сцены Гуно достигает сквозным музыкальным развитием, которое сочетается со сменой эпизодов, выражающих различные градации в переживаниях героев (от робкого, трепетного до страстного, пылкого), с органичным вплетением в сцену ранее звучавших тем (в виде реминисценций или в развернутом симфоническом плане).

На грани второго и третьего действий оперы происходит коренной перелом в судьбах и отношениях основных героев. Это находит свое выражение уже в оркестровом вступлении к третьему действию и в арии Маргариты «за прялкой».

Во вступлении противопоставлены два образа — мрачно-настороженный в начале, основанный на секундовой интонации в басу, и чисто изобразительный, передающий мягкое жужжание прялки, аналогичный видению Маргариты в прологе оперы. Сценический и музыкальный контраст максимально усилен во вступлении благодаря небольшому хору женщин в задорном танцевальном ритме.

Вступительный речитатив к арии Маргариты освещает ее образ по-новому: глубокая скорбь с оттенком

обреченности передана нисходящими мелодическими фразами, иногда застывающими на одной ноте хоральными аккордами сопровождения (см. пример 14).

Впечатление безнадежности усиливается благодаря тремолирующему сопровождению, выдержанному как остинатный фон на одних и тех же звуках в ми миноре. Вспышкой последней надежды на счастье выглядит прорыв чувства в конце арии на словах: «Мой король, буду твоей рабою» (неожиданный поворот в мажор, решительные квартовые скачки в мелодии, возбужденное тремоло в сопровождении и широкая распевная мелодия у струнных в оркестре):

14а

Заключение арии напоминает вступительный речитатив — то же аккордовое сопровождение, «застывшие» декламационные фразы.

Драматическая кульминация третьего действия — вторая картина, сцена перед храмом, где происходит встреча Маргариты с Мефистофелем. Богатая гамма переживаний Маргариты — от полной смирения молитвы до крайнего отчаяния — воплощена в гибком и выразительном речитативе. Драматизм сцены обострен резким контрастом: крайне напряженному диалогу Маргариты и Мефистофеля противопоставлено холодное, «отрешенное» звучание органа и хора молящихся в храме. Контраст, к которому прибегает здесь композитор, не только смысловой, но и жанровой, стилевой. Со строгой диатоникой и плагальными оборотами хорового и органного звучания контрастирует прерывистый, задыхающийся ритм речитатива Маргариты:

14б

Завершающий этап в развитии образов Маргариты и Фауста — сцена в тюрьме в четвертом действии. Это

не традиционный любовный дуэт или дуэт-воспоминание, а психологически сложная сцена, напоминающая и по смыслу, и по композиции заключительные сцены Альфреда и Виолетты, Джильды и Риголетто из опер Верди. Свободное чередование различных эпизодов пронизано неуклонным драматическим нарастанием вплоть до трагической развязки в конце сцены. Гуно находит здесь новые средства музыкального выражения, особенно в мелодическом стиле, где все основано на постепенной замене ариозного пения выразительной декламацией.

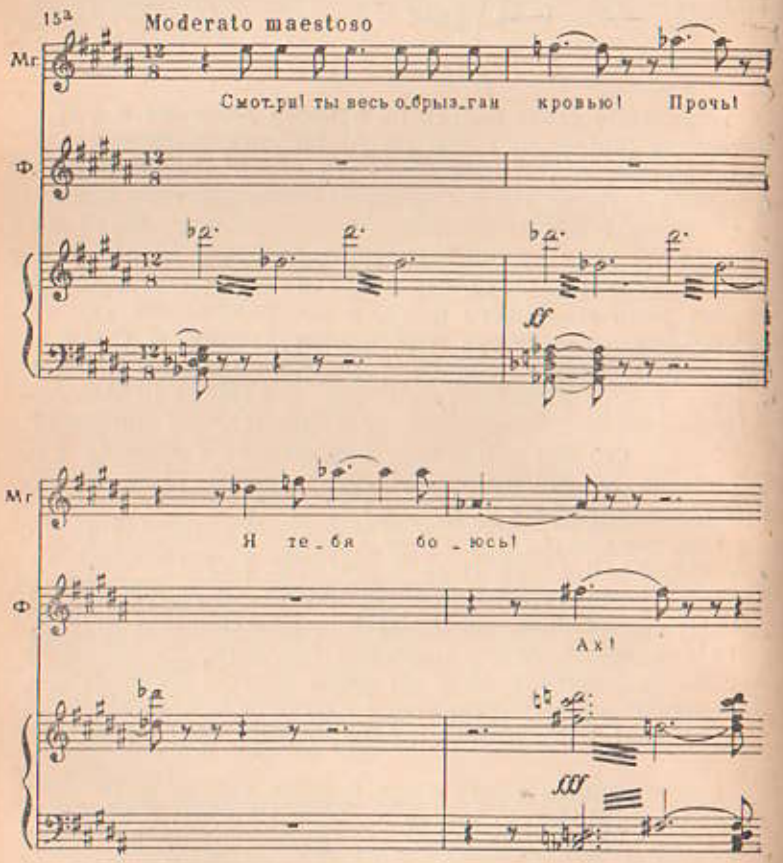
Первый раздел сцены-дуэта Маргариты и Фауста (Allegro non troppo) воспринимается как продолжение их дуэта в саду из второго действия: та же наполненность пылким чувством, тот же широкий кантиленный характер двух мелодических линий — в оркестре и в вокальных партиях:

Появление темы вальса из первого действия и фраз, которыми обменялись там же Маргарита и Фауст, сначала производит впечатление светлого воспоминания о первой встрече. Но изящной, беззаботной теме вальса в оркестре теперь противостоит как бы застывшая на одной ноте декламация Маргариты, в бреду вспоминающей о встрече с Фаустом. Вальс в этой сцене уже не играет роль жанрового фона, а воспринимается скорее символично, как образ несбывшейся мечты о счастье. Драматизм сцены усиливают реплики Фауста, пытающегося увести Маргариту с собой. С каждой последующей репликой отчаяние Фауста растет, он начинает понимать, что его готовность пожертвовать всем (у Гёте — даже конечной целью своей жизни) ради спасения Маргариты уже не нужна ей.

Трагическая кульминация сцены — терцет Маргариты, Фауста и Мефистофеля, логично вырастающий из дуэта. Драматическая напряженность ситуации нашла идентичное воплощение в музыке. В терцете Гуно добивается яркой речевой выразительности, передающей душевное смятение Фауста, нетерпение Мефистофеля, бессвязную речь Маргариты. Сочетание вокальных партий создает впечатление перебивающих друг друга голосов.

Единственным контрастом в этом ансамбле является эпизод (Moderato maestoso, соль мажор), в котором передано экстатически-просветленное состояние Маргариты. Сопровождающие пение арфы еще больше усиливают впечатление отрешенности, неземной чистоты.

Заключительные предсмертные слова Маргариты: «Смотри! Ты весь обрызган кровью! Прочь! Я тебя боюсь!» — кульминация сцены. Тревожное тремоло оркестра прерывается уменьшенными септаккордами; партии Маргариты и Фауста крайне напряженны из-за высокой тесситуры, многочисленных цезур, усиливающих впечатление бессвязности речи Маргариты:



Этот эпизод во многом предвосхищен монологом Фауста из пролога (перед появлением Мефистофеля).

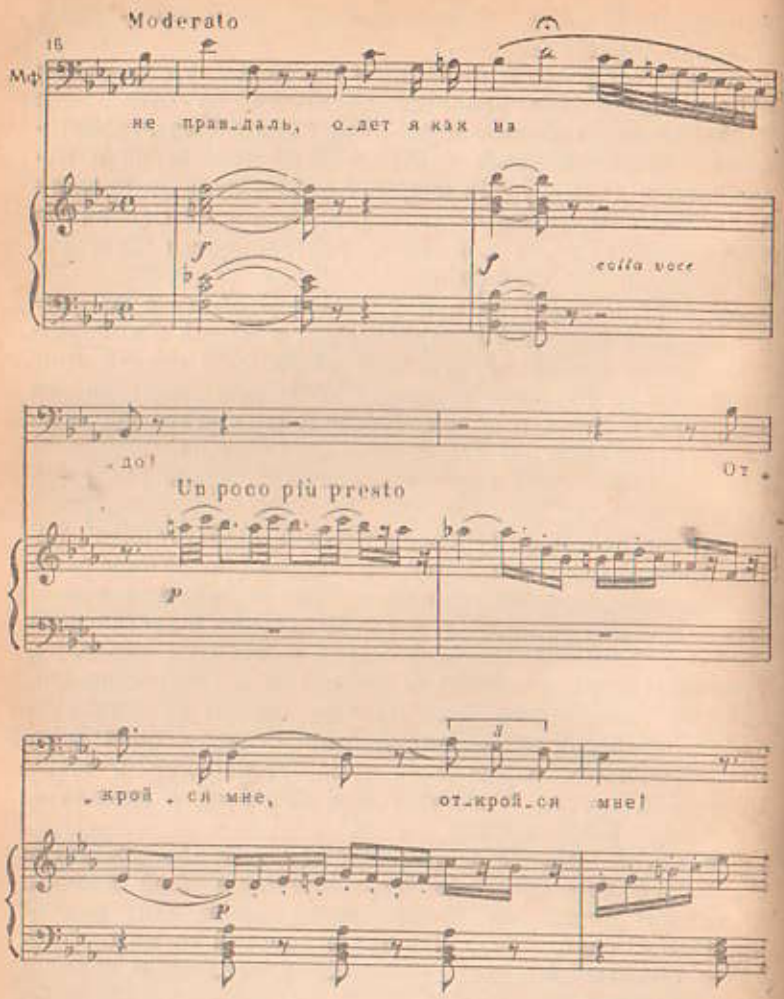
Зловещая реплика Мефистофеля: «Спаслась» — завершающая точка сцены.

Образ Мефистофеля занимает в драматургии оперы особое место. Он является антитезой по отношению к лирическим героям оперы. Для Гуно образ Мефистофеля — источник ярких контрастов в сценической и музыкальной драматургии оперы. Его появление в прологе и диалог с Фаустом — завязка драмы, построенная на противопоставлении сомнений, растерянности Фауста и злой иронии Мефистофеля.

В первом действии куплеты Мефистофеля с их уничтожающей издевкой контрастируют с живой и колоритной сценой ярмарки, шуточной застольной песней Вагнера «Была на свете мышь». Во втором действии — в квартете, а затем в ариозо Мефистофеля — его ироническая галантность по отношению к Марте противопоставляется лирической непосредственности дуэта Маргариты и Фауста.

Третье действие, серенада и сцена с Маргаритой перед храмом, — кульминация в развитии образа Мефистофеля. Для его характеристики Гуно использует совершенно новые жанровые и музыкально-стилистические средства. Обычные оперные формы — куплеты, серенада, ариозо (третье действие) — предстают в гиперболизированном, гротесковом преломлении; вместо ариозно-кантиленного стиля — декламационный стиль; особая роль оркестрового сопровождения помогает передать и внешнюю галантность, и дьявольскую хитрость, и демоническую силу Мефистофеля.

В сцене пролога подчеркивается основное качество Мефистофеля — сочетание галантности и злой иронии. В момент появления Мефистофеля происходит резкий тональный сдвиг из фа мажора в далекий си мажор, сопровождаемый жестким, как удар, аккордом. В вокальной партии Мефистофеля тонко переданы то вкрадчивость его речи, то возмущение и гнев. Гуно удалось достичь редкого слияния музыки и текста в передаче интонаций живой человеческой речи. Иронический смысл слов Мефистофеля метко передан традиционными приемами виртуозного оперного пения (каденционные пассажи, ферматы на верхних нотах), но значительно переосмысленными в плане гротеска:



В этом переосмыслении большую роль играет партия оркестра — угловатые ходы в мелодии, «скачущий» пунктированный ритм, отрывистые интонации на forte, обилие цезур.

Куплеты первого действия — наиболее законченная характеристика Мефистофеля. «Взвизгивающие» фразы

скрипок, хроматически «сползающий» средний голос на фоне тонического органного пункта в басу, отрывистые аккорды — все это подчеркивает саркастический смысл куплетов. Жанровая особенность их заключается в своеобразном сочетании стилевых черт застольной песни и стремительной тарантеллы, что дает возможность композитору гиперболизировать характерные черты образа:

В небольшом ариозо Мефистофеля из второго действия Гуно использует прием одновременного контрастного противопоставления вокальной и оркестровой партий: ноктюрнообразному «убаюкивающему» оркестровому сопровождению, основанному на мягких арпеджированных последованиях, плагальных гармонических оборотах, противостоит завораживающая декламация

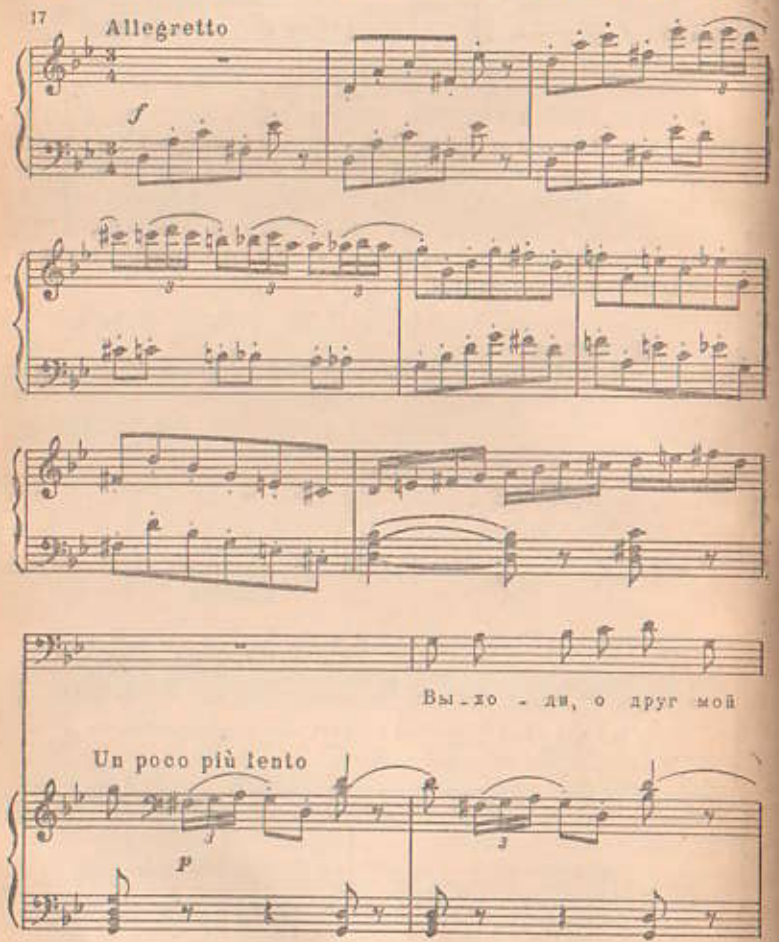
Мефистофеля, построенная на многократном повторении одного звука:

Это контрастное противопоставление вокальной и оркестровой партий помогает Гуно раскрыть смысл слов Мефистофеля, заклинающего цветы: «А вы, цветы, своим душистым тонким ядом должны весь воздух отравить и

впиться Маргарите в сердце», и во многом накладывает отпечаток на последующую любовную сцену Маргариты и Фауста. Связь между этими двумя номерами осуществляется при помощи темы «заклинания цветов»:

Особую драматическую роль играют реплики Мефистофеля в любовном дуэте Маргариты и Фауста из сцены в саду. Его саркастический смех в конце дуэта воспринимается как предзнаменование шаткости счастья героев оперы, предвосхищение их трагической судьбы. Злая ирония Мефистофеля выражена в его отношении к любви Фауста и Маргариты:

В серенаде из третьего действия нашла выражение беспредельная ненависть Мефистофеля ко всему человеческому. Иронический смысл слов, обращенных к Маргарите, передан контрастом между напевной мелодией вокальной партии и угловатой, насыщенной хроматизмами и неожиданными последованиями темой — в оркестровом вступлении к серенаде. В сочетании с характерным для серенад гитарным аккомпанементом весь номер производит впечатление пародии на любовное признание:



Остальные персонажи оперы — Валентин, Зибель, Марта, Вагнер — раскрыты в музыке оперы менее углубленно и разнообразно. Некоторые эпизоды, связанные с ними, играют роль драматургического контраста к основной, ведущей линии оперы; таковы куплеты Зибеля и каватина Фауста во втором действии, каватина Валентина и куплеты Мефистофеля в первом действии. В некоторых сценах, как, например, сцена ссоры Мефистофеля и Валентина, поединок Фауста и Валентина и убийство Валентина в третьем действии, участие Валентина помогает максимально обострить психологический контраст между главными образами — циничным и беспощадным Мефистофелем и Фаустом, в котором борются «мефистофельское» и человечное начала.

Образ Валентина впервые раскрывается в каватине как цельный, но несколько схематичный лирически обобщенный образ. Музыка крайних разделов трехчастной композиции каватины пронизана пылким приподнятым чувством, это прославление жизни и любви. Широкая кантиленная мелодия чисто романсового плана близка теме возвращенной молодости Фауста (см. пример 6). Средняя часть каватины (Un poco più animato) — марш с характерным аккордовым сопровождением, типичными квартовыми мелодическими интонациями. Он рисует мужественный облик Валентина — воина, солдата. Значение каватины в первом действии — противопоставить жизненно наполненный, эмоционально открытый образ Валентина сложности и противоречивости Фауста и откровенной бесчеловечности Мефистофеля.

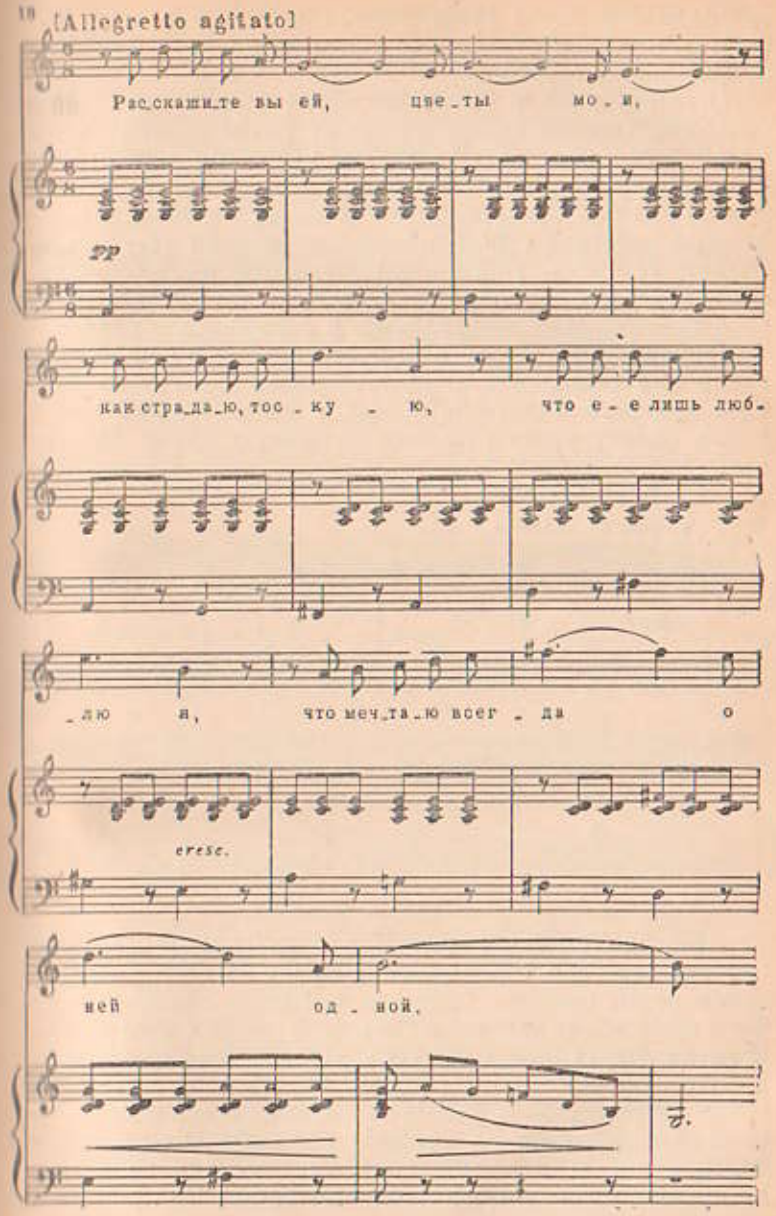
В терцете из третьего действия Валентин предстает как единственный человек, протестующий против жестокости Мефистофеля, осмелившийся оказать ему сопротивление и именно поэтому бессмысленно погибающий от руки Фауста. В терцете, одном из самых драматичных оперных ансамблей, Гуно удалось сохранить индивидуальные черты каждого образа — холодную насмешливость Мефистофеля, сомнения, а затем страх и смятение Фауста и мужественность Валентина. Это достигается при помощи дифференцированности вокальных партий у каждого из действующих лиц: декламация Мефистофеля, построенная преимущественно на мелодике небольшого диапазона, сопровождается «острыми» украшениями в оркестре; смятенные, прерывистые фразы — у Фауста и гневная, с восходящими квартовыми интонациями и маршеобразным ритмом тема — у Валентина.

Образ Зибеля в опере неразрывно связан сюжетно, эмоционально и стилистически с образом Маргариты. Его юношеская непосредственность, наивное простодушие лучше всего раскрыты в сцене на площади первого действия и в куплетах второго действия. В сцене на площади партия Зибеля ограничивается несколькими репликами на фоне вальсовых мелодий, которые условно можно считать темами Зибеля (они имеют значение лейттем в основном только для этого действия; см. примеры 19—21).

Куплеты Зибеля — яркий пример претворения композитором стилевых черт романса в опере, связи всей музыки произведения с бытующими жанрами (в данном случае с вальсом). Вальсовая природа куплетов имеет свой источник — заключительную сцену первого действия. Куплетная форма, интонационный строй и оркестровое сопровождение этого номера позволяют говорить об использовании Гуно самых типичных черт французского бытового романса. Юношеская пылкость Зибеля передана устремленной вверх мелодией, постепенно «завоевывающей» свою вершину, трепетным аккордовым аккомпанементом (см. пример 18).

Куплеты Зибеля неразрывно связаны с другими сценами и образами оперы: в оркестровом сопровождении речитатива, разделяющего два куплета, появляется тема, связанная с Маргаритой, из сцены с Фаустом на

19 [Allegretto agitato]



площади (на слова Мефистофеля «Чистота ее нам мешает»), и острые стаккатные аккорды, характеризующие Мефистофеля в прологе.

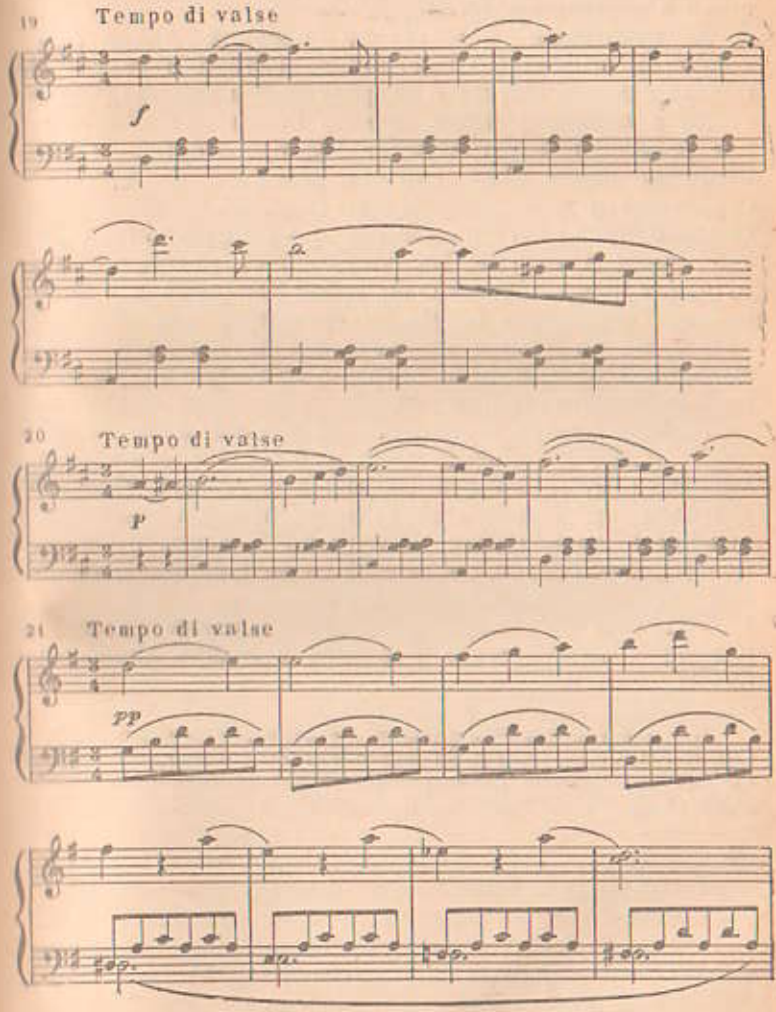
Огромна роль в опере массовых сцен и жанровых эпизодов. Они не только оттеняют развитие драмы, но порой тесно переплетаются с ее узловыми моментами. Таков, например, хор (за сценой) в прологе, о котором уже шла речь, большая хоровая сцена первой картины первого действия с разнообразными хорами (студентов, солдат, горожан, горожанок). Каждый из них имеет свой характер: у солдат — несколько тяжеловесный, у горожан — скерцозно-шутливый, у горожанок — грациозно-танцевальный. Даже в момент слияния в общем звучании они сохраняют индивидуальную окраску. В третьем действии молитвенный хор и затем военный марш и хор солдат резко оттеняют душевную драму Маргариты:

18a Tempo di marcia

Особенно велико значение в опере второй картины первого действия (продолжение сцены на площади), которая почти целиком является массовой сценой. На ее фоне происходит завязка лирической линии оперы — знакомство Маргариты и Фауста и ссора Мефистофеля с Валентином, Зибелем, Вагнером, то есть первое столкновение непримиримых сил. И тот и другой эпизоды получают каждый свое дальнейшее развитие в опере. Вся картина довольно велика по размерам. Она построена по принципу концентрической композиции. Центральным

эпизодом ее является признание Фауста Маргарите. Переплетение лирического и жанрово-бытового начал здесь настолько тесно, что жанровое перестает быть только лишь фоном. Вальс, связывающий всю эту картину, содержит несколько тем, большинство которых имеет мягкую светло-лирическую окраску:

19 Tempo di valse



По своему характеру они тесно связаны с образом Зибеля. Центральный эпизод всей картины — объяснение Маргариты и Фауста — тоже имеет вальсовый характер, жанрово и интонационно вплетается в сцену. Динамизм развертывания сцены достигается небольшими размерами эпизодов, связанных с разными действующими лицами. Это нисколько не нарушает стремительности в развитии действия.

К некоторым недостаткам оперной драматургии «Фауста» относятся известный схематизм в раскрытии образа старого Фауста в интродукции и прологе, эпилог сцены в тюрьме с хором ангелов (здесь нашли отражение религиозные устремления Гуно) и картина «Вальпургиева ночь». Хор ангелов своей риторичностью и откровенным морализированием снижает впечатление от самой напряженной по смыслу и музыкальному развитию сцены в тюрьме. Балетно-хоровая картина «Вальпургиева ночь» представляет собой типичный для французской «большой» оперы дивертисмент, заключающий ряд ярких по музыке эпизодов, но выпадающий из музыкальной драматургии оперы и значительно уступающий ее лучшим страницам [1].

Перечисленные недостатки ни в коей мере не умаляют достоинств оперы, выразившихся в подлинной поэтичности музыкального воплощения сюжета гётевской трагедии, яркости ее музыкальных образов, единстве и цельности драматургии, в настоящей демократичности музыкального стиля, сделавшей ее доступной и популярной для слушателей разных стран.

«Фауста» по праву можно считать одним из первых и лучших классических образцов в жанре лирической оперы.

[1] В современных постановках большинства оперных театров Советского Союза последний акт оперы перекомпонован с целью придать ему большее драматургическое и смысловое единство.

ЖОРЖ БИЗЕ

1838 * 1875

Жорж Бизе — крупнейший французский композитор второй половины XIX века, создатель бессмертного творения для музыкального театра — оперы «Кармен» и замечательной музыки к драме Альфонса Доде «Арлезианка».

Бизе принадлежит к числу прогрессивных французских художников, создававших в реакционнейшую пору Второй империи и Третьей республики демократические, полные глубокого жизненного содержания произведения. Завершение творческого пути Бизе ознаменовано большой победой — созданием реалистической музыкальной драмы. Бизе блестяще удалось решить задачу, которая в условиях иных национальных культур ставилась и выполнялась его великими современниками — Верди, Вагнером, Мусоргским и Чайковским.

Творчеству Бизе свойственны точность и ясность мысли, новизна и свежесть выразительных средств, законченность и изящество формы. Бизе присуща острота психологического анализа в постижении человеческих чувств и поступков, характерная для творчества великих соотечественников композитора — писателей Бальзака, Флобера, Мопассана.

Центральное место в творчестве Бизе, разнообразном по жанрам, принадлежит опере. Оперное искусство композитора возникло на национальной почве и вскормлено традициями французского оперного театра.

Оперный театр Франции, занимавший ранее одно из ведущих мест в мировом искусстве, к 60-м годам XIX

столетия утрачивает передовой характер. «Большая» опера, некогда отражавшая общественный подъем нации, превратилась в бессодержательное эффектное зрелище, комическая опера стала бездумной и чисто развлекательной.

Лирическая опера, возникшая в середине века, при всех художественных достоинствах лучших ее образцов, была лишена ярких новаторских устремлений. Буржуазной публике Франции всего милей была оперетта с ее канканом, блестящими нарядами и фривольными сюжетами. В эти годы Бизе начал путь оперного композитора.

Первые оперы Бизе, созданные в конце 50-х и в 60-е годы, надо рассматривать как пробу сил молодого неопытного таланта, испытывающего себя в разных жанрах.

Критически используя достижения французской оперы, Бизе смело и решительно отвергал в лучших своих произведениях все обветшавшее и мертвое, что мешало ему в решении новых творческих задач. Трудным и тернистым был путь композитора: признания у публики буржуазной Франции он не получил. Лишь сила и целеустремленность большого таланта, презрение к жизненным благам помогли Бизе совершить его творческий подвиг.

Короткая жизнь композитора (он прожил неполные тридцать семь лет) была насыщена неустанными пытливыми исканиями, которые по плечу лишь гениальному художнику. В борьбе с предрассудками буржуазного общества Бизе нашел путь к реализму в оперном жанре. Творческие устремления его были проявлением общего роста реалистических тенденций во французском искусстве (Гюго, Флобер, Золя, Курбе).

Создание лучших произведений композитора совпало с крупнейшими событиями в общественной жизни Франции: франко-прусской войной, закончившейся поражением Франции и крушением Второй империи, и первой в истории человечества пролетарской революцией — Парижской коммуной.

Эти события, потрясшие французскую нацию, обусловили ту смелость и новизну мысли, которые отличают творения Бизе в 70-е годы. Количество произведений,

вполне им законченных, сравнительно невелико. Но и того, что успел создать Бизе за свою короткую жизнь, достаточно, чтобы говорить об огромном вкладе его в сокровищницу мирового искусства.

Зрелые произведения Бизе 70-х годов выявляют его оригинальный художественный стиль. Искусство Бизе насыщено оптимизмом, глубоко человечно, утверждает жизнь и вместе с тем раскрывает ее противоречия и конфликты.

Этим определяется реализм творческого метода композитора. Трагические судьбы отдельных людей не могут нарушить вечной гармонии жизни. Герои произведений Бизе, привлекающие его симпатии, — это смелые и гордые люди, обуреваемые сильными страстями, борющиеся за свое счастье. Судьбы героев раскрыты в тесной связи с народной жизнью. Народ Бизе рисует полным силы, энергии, красоты.

Гениально одаренный художник, Жорж Бизе обладал всеми качествами, чтобы стать замечательным оперным композитором. И действительно, с юношеских лет определилось его тяготение к опере. Тонкое чувство сцены, понимание ее специфических законов, дар метко и ярко обрисовать различные человеческие характеры и выразить чувствования героев рельефными запоминающимися мелодиями, отличное владение вокальным стилем и превосходное мастерство оркестровки — все эти качества сделали Бизе великим мастером оперного искусства.

Музыкальная драма Бизе отличается правдивостью образов, чувств и замечательной яркостью и жизненностью обстановки действия. Герои опер Бизе — простые люди из народа. Их судьбы композитор показывает в неразрывной связи с народной жизнью. Подобно тому как и в некоторых операх Верди, здесь возникает новый и оригинальный метод характеристики через народно-жанровую музыку — песни и пляски. Так создан образ Кармен — один из ярчайших в оперной литературе XIX столетия.

Склонность к сочным жизненным краскам, броским рельефным образам привела Бизе к изображению жизни южных и восточных народов. Так возникли восточные по колориту оперы «Искатели жемчуга» и «Джамиле», провансальская «Арлезианка» и испано-цыганская «Кар-

мен». Не выезжая из Парижа (за исключением трехлетнего пребывания в Италии в юные годы), Бизе с удивительным правдоподобием воссоздает локальный колорит Аравии, Испании, южной Франции.

Рисуя картины народной жизни Испании, Прованса, Востока, Бизе редко использует подлинные народные мелодии; но, изучая быт этих народов и их музыкальный фольклор и как бы вживаясь в них, композитор гениальной творческой интуицией улавливает самое характерное, типичное и пронизывает им музыкальную ткань своих произведений.

Творческое общение с народной музыкой обогатило мелодический и особенно ладогармонический язык композитора. Музыкально-выразительные средства Бизе отмечены удивительной свежестью и красочностью. Но никогда композитор не гнался за оригинальностью в ущерб содержанию или просто желая удивить слушателя. «И вот является француз (которого смело назову гениальным), — писал Чайковский о Бизе, — у которого все эти пикантности и пряности не результат выдуманности, а льются свободным потоком, льстят слуху, но в то же время трогают и волнуют»[1].

Народный характер музыкального тематизма часто влечет за собой обращение к вариационному методу развития. Это можно наблюдать главным образом в оркестровом творчестве композитора. Музыкальному стилю Бизе его гармонизации, голосоведению, фактуре инструментальной и вокальной присущи ясность и изящество, музыкальные формы и конструкции в малых и больших масштабах, в оперных и инструментальных жанрах покоряют логикой, завершенностью и стройной красотой.

Отдав самые свои горячие творческие устремления и усилия музыкальному театру, Бизе вместе с тем стал и одним из замечательных симфонистов Франции. Увертюра к опере «Кармен», антракты из этой же оперы, две оркестровые сюиты, составленные из музыки к «Арлезианке», — все это шедевры симфонической музыки Бизе, более того — всей французской симфонической музыки.

---

[1] См. «Дни и годы П. И. Чайковского». М. — Л., 1940, стр. 236.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство и годы учения. Жорж Бизе (его настоящее имя — Александр-Цезарь-Леопольд) родился в Париже 25 октября 1838 года. Здесь прошла вся жизнь композитора. Жорж Бизе вырос в трудовой интеллигентной семье. Отец его был учителем пения и автором ряда романсов и фортепианных пьес, из которых лишь незначительная часть была издана. Мать Бизе тоже была музыкальна и недурно играла на фортепиано, она же стала его первой учительницей музыки. Это была женщина умная, культурная, с широкими и разносторонними интересами; влияние ее на развитие сына оказалось благотворным и длительным. В семье Бизе были еще музыканты, с которыми он несомненно общался в детские годы. Это его дядя Франсуа Дельсарт — знаменитый в Париже педагог, создатель известной в то время школы ритмопластики, и тетка Розина Дельсарт — талантливая пианистка.

Семья Бизе жила очень скромно, и жизненные трудности были знакомы Жоржу с детства. По-видимому, в маленьком Бизе воспитывали трудолюбие, честность и скромность, которые он сохранил на всю жизнь.

Музыкальная одаренность Бизе проявилась очень рано, с четырех лет близкие заметили его блестящий музыкальный слух, феноменальную память. Вскоре он начал заниматься фортепиано и теорией музыки. На музыкальные занятия в семье смотрели очень серьезно, и в десятилетнем возрасте Жорж был определен в Парижскую консерваторию.

Парижская консерватория в 50-е годы (годы учения Бизе) утратила передовой характер, присущий ей ранее. В ней господствовал консервативно-академический дух; впрочем, она давала учащимся крепкие профессиональные навыки и знания. Бизе посчастливилось стать учеником лучших музыкантов и педагогов Парижской консерватории того времени. Учителем его в фортепианной игре был Антуан Мармонтель — авторитетный педагог и блестящий пианист. Мармонтель воспитал целую плеяду первоклассных музыкантов, получивших мировую известность; среди учеников Мармонтеля можно назвать Э. Гиро, Г. Венявского, К. Дебюсси и Л. Дьемера.

Бизе был одареннейшим пианистом, имевшим, несомненно, основание претендовать на артистическую карьеру. Однако рано проявившийся интерес к сочинению музыки заслонил в нем пианиста-виртуоза. По окончании консерватории юноша славился в музыкальных кругах как блестящий чтец партитур. Он обладал редкой способностью свободно читать сложнейшие партитуры и сразу, с листа их аранжировать для фортепиано. Берлиоз, знавший молодого Бизе, писал о нем:

«Его пианистический талант... настолько велик, что в этих оркестровых переложениях, которые он делает с первого взгляда, его не могут остановить никакие технические трудности. Со времени Листа и Мендельсона мы мало видели чтецов равной с ним силы»[1].

Учитель Бизе Мармонтель писал о пианистическом таланте Бизе—своего юного ученика, только что закончившего консерваторию: «Его исполнение, всегда выдержанное и блестящее, приобрело полноту звучания, разнообразие нюансов и тембров, которые придавали его игре неподражаемое очарование... Он умел, как заюнченный виртуоз, выделить мелодию, оставляя ее под прозрачным покровом гармонии... Слушатели неизменно подчинялись очарованию этого нежного и покоряющего туше»[2]. Многих музыкантов — современников Бизе — восхищал мужественный блеск его forte, чудесно сочетавшегося с мягкостью и бархатистостью piano.

С первого же года пребывания в консерватории Бизе серьезно начинает заниматься и теоретическими предметами. Десятилетний Жорж под руководством педагога П. Циммермана изучает контрапункт и фугу. Циммерман, старейший профессор консерватории, глубокий знаток полифонии и классической музыки, многому научил своего талантливого ученика. После смерти Циммермана учителем Бизе становится Фроманталь Галеви — видный педагог и известный композитор, работавший преимущественно в жанре «большой» оперы. По-видимому, именно в классе Галеви Бизе приобщился к оперному жанру, не оставляя его до конца жиз-

[1] Цит. по кн.: А. Хохловкина. Жорж Бизе. М., 1954, стр. 78.
[2] Там же, стр. 76.

Жорж Бизе

ии. Бизе сблизился с Галеви, часто бывал в его доме; люди, окружавшие Галеви, были связаны с французским музыкальным театром. Брат Галеви Леон и племянник композитора Людовик впоследствии сотрудничали с Бизе как его либреттисты. В 1869 году Бизе женился на дочери Галеви Женевьеве.

Еще в детстве Бизе любил и глубоко уважал Шарля Гуно, с которым ему также довелось заниматься (Гуно часто заменял на уроках старого Циммермана). Несомненно, замечательный мастер французской лирической оперы оказал решающее влияние на формировавшийся талант молодого Бизе еще в консерваторские годы.

Лучшие страницы оперной музыки Гуно, его изящная и лирически насыщенная мелодика не могли не оказать благотворное воздействие на стиль Бизе.

Среди учеников консерватории Бизе занимает блестящее положение. Он легко овладевает композиторской техникой и исполнительским мастерством. Ежегодно произведения Бизе отмечают премиями на конкурсах, которые систематически проводились в Парижской консерватории среди пианистов и по теоретическим курсам. За время пребывания в консерватории с 1848 по 1857 год Бизе получил семь премий по различным музыкальным дисциплинам.

Музыкальные интересы Бизе очень широки и разнообразны, он хочет стать универсальным музыкантом. В 1852 году Бизе начинает посещать класс органа и очень быстро достигает успехов и здесь. Любовь к органу не оставляет его и в зрелые годы. Уже будучи известным композитором, Бизе занимается на органе с Сезаром Франком.

В консерваторские годы Бизе упорно работает над композиторской техникой, настойчиво овладевая различными музыкальными формами и жанрами. Его юношеские сочинения были высоко оценены учителями. Из сочинений, написанных в консерватории, прежде всего заслуживает внимания симфония до мажор. При жизни Бизе она не была издана, лишь в 30-е годы XX века обнаружена и издана в 1935 году. В этом юношеском произведении можно заметить черты зрелого симфонического стиля Бизе: светлый и свежий гармонический колорит, естественное ощущение круп-

ной формы, непринужденность развития и характерные особенности будущего оркестрового мастерства. Помимо симфонии до мажор, Бизе сочинил в консерватории оркестровую увертюру ля мажор и одноактную комическую оперу «Дом доктора». Пробует свои силы Бизе и в малых формах — в фортепианных и вокальных пьесах.

В последние годы пребывания в консерватории Бизе представляет на конкурс несколько кантат и в год окончания консерватории (1857), за кантату «Кловис и Клотильда», получает Римскую премию. В этом же году Бизе для конкурса, объявленного Оффенбахом, пишет оперетту «Доктор Миракль», которая также была отмечена премией.

Получение Римской премии, установленной парижской Академией изящных искусств, предоставляло молодому музыканту государственную стипендию и трехлетнее пребывание за границей для художественного совершенствования.

К моменту окончания консерватории девятнадцатилетний Бизе стал «большим музыкантом», по выражению его учителя Мармонтеля. Серьезное, разностороннее образование, блестящая профессиональная техника создали предпосылки для дальнейшего развития и совершенствования композиторского мастерства. Работа под руководством двух крупнейших мастеров оперного жанра Гуно и Галеви приобщила Бизе к традициям французской оперной культуры середины века.

Поездка в Италию и трехлетнее пребывание в этой стране (1858—1860) оказали существенное воздействие на художественное формирование молодого Бизе. Впечатлительный одаренный юноша, наделенный живым воображением, жадно впитывал все новое и значительное, что дарила ему жизнь. Его восхищает прекрасная южная природа Италии, ее прославленное искусство. Бизе совершает поездки по различным провинциям Италии, посещает побережье Адриатики и Средиземного моря, север Италии — Пьемонт и Ломбардию. С чувством симпатии и интересом наблюдает композитор жизнь и обычаи трудового народа Италии.

Постоянным местом пребывания лауреатов Римской премии была вилла Медичи в Риме. Здесь в кругу то-

варищей проводит Бизе часы напряженной творческой работы и досуга. Наиболее тесная дружба связывала Бизе с Эрнестом Гиро, также учеником Мармонтеля. Гиро, умный и тонкий музыкант, стал близким другом Бизе на всю жизнь. Они очень хорошо дополняли друг друга — экспансивный, пылкий Бизе и уравновешенный, спокойный Гиро. Друзей объединяла общая любовь к искусству, в первую очередь к музыке, единство художественных взглядов. Позднее Гиро стал превосходным педагогом, занявшим виднейшее место в Парижской консерватории; из его класса вышли такие крупные композиторы, как Клод Дебюсси и Поль Дюка. Гиро был хорошим знатоком оркестрового письма, он оставил известный труд «Руководство по инструментовке», и сейчас не утративший своего значения. С именем Гиро связано и лучшее творение Бизе — опера «Кармен»: после смерти Бизе Гиро написал и оркестровал речитативы к этой опере, сумев сохранить черты стиля Бизе. Он же составил из музыки к драме Альфонса Доде «Арлезианка» вторую сюиту для оркестра.

Пребывание Бизе в Италии — важный период в его интеллектуальном развитии. Он много читает, размышляет и пытается определить свои творческие взгляды. В 1858 году Бизе пишет матери: «Я неплохо использовал этот год. Прочел более пятидесяти хороших книг как по истории, так и по литературе; путешествовал, познакомился немного с историей искусства, стал немного разбираться в живописи, скульптуре...»[1]. В эти годы формируется художественный вкус Бизе, определяются его музыкальные склонности.

В мировом искусстве Бизе отдает предпочтение моцарто-рафаэлевской линии. «Я убежден больше, чем когда-либо, что Моцарт и Россини — два самых великих музыканта. Восторгаясь всеми силами Бетховеном и Мейербером, я чувствую, что моя натура больше склонна любить чистое и легкое искусство, чем драматическую страсть». Светлое, солнечное восприятие жизни, излучаемое творчеством таких разных и вместе с тем во многом сходных художников, как Моцарт, Рафаэль и Россини, глубокая уравновешенность мысли и чувства, изящество и красота форм, присущие им, пленили Бизе и стали неотъемлемыми качествами его собственного творчества.

[1] Здесь и далее все высказывания Бизе цитируются по книге: Жорж Бизе. Письма. М., 1963.

Под воздействием глубоких и сильных впечатлений итальянской жизни и искусства Бизе к себе самому предъявляет новые, более строгие требования. Его не удовлетворяет теперь та легкость творческого процесса, которая льстила юношескому самолюбию. Все чаще встает перед Бизе задача найти свой путь в искусстве.

Некоторые основные художественные принципы уже глубоко продуманы молодым композитором, и он спешит воплотить свои искания в творчестве. Определяется пристрастие Бизе к оперному жанру. В его сознании складывается идеал оперного произведения, доступного всем и вместе с тем высокохудожественного. Путь к его достижению композитор ищет в создании ярких, запоминающихся, ритмически оригинальных мелодий — «мотивов»: «...наконец, я открыл этот Сезам, который столько времени искал, — пишет молодой композитор в одном из «итальянских» писем. — В моей опере найдется с дюжину мотивов, настоящих, ритмичных и легко запоминаемых, однако же я не сделал ни одной уступки против моего вкуса».

В эти годы Бизе полон творческих замыслов и проектов, среди которых первое место принадлежит оперным и программно-симфоническим произведениям. В итальянские годы Бизе удалось вполне закончить лишь несколько произведений: комическую оперу в двух действиях «Дон Прокопио», оду-симфонию «Васко да Гама», «Te Deum»; Andante и Scherzo симфонии были завершены уже по возвращении в Париж.

Вдали от родины и близких Бизе живо интересуется всем, что дорого ему в Париже. Частые письма Бизе к Гуно и родным свидетельствуют о том, что он в курсе всех значительных событий парижской музыкальной жизни; особенно его беспокоит судьба постановки «Фауста» его друга Гуно.

Возвращение в Париж. «Искатели жемчуга». Годы кризиса. С возвращением в Париж для Бизе начались трудные и интересные годы творческой работы. Бизе приветливо встречают в музыкальной среде, особенно

те, кто помнит его как талантливого ученика консерватории. Его ценит и любит Шарль Гуно, поддерживает старик Берлиоз, теплый прием встречает Бизе в доме своего учителя Галеви, где все живут интересами музыкального театра. Именно в этой области молодой композитор мечтает добиться признания. Хотя Бизе полон веры в себя, ему приходится испытывать тяжелые разочарования на тернистом пути оперного композитора. Он совершенно лишен ловкости и умения приспосабливаться. «В настоящее время, чтоб быть музыкантом, нужно обладать или полной обеспеченностью, или независимостью, или подлинным дипломатическим талантом», — писал Бизе в одном из писем этого времени.

Вскоре, в 1862 году, ему предоставляется возможность выступить в первый раз с большой трехактной оперой: он получает заказ от «Лирического театра» на оперу «Искатели жемчуга». В 1863 году опера была поставлена и принесла автору некоторый успех. Сочувственно встретила оперу публика, пресса же отнеслась к ней довольно холодно. Лишь Берлиоз откликнулся на премьеру благожелательной статьей в «Journal des Débats». «Партитура этой оперы... — писал он, — содержит значительное количество прекрасных выразительных отрывков, полных огня и богатого колорита... Партитура «Искателей жемчуга» делает большую честь г. Бизе...»

Опера «Искатели жемчуга» — самое значительное и удачное произведение Бизе этого периода. Во многом следуя традициям французской лирической оперы и не вполне освободившись от их условностей, Бизе создал произведение, говорящее о стремлении к жизненной правде, к реалистическому раскрытию образов. Лучшие сцены оперы, как и образы главных героев (Надир, Лейла, Зурга), написаны кистью смелой и сочной. В опере проявляется мелодическая щедрость Бизе. Многие ее сцены и сейчас широко известны и любимы публикой.

В «Искателях жемчуга» отразилось увлечение французского композитора экзотикой Востока. «Восточной» теме посвящено много произведений этого времени (ода-симфония «Пустыня» и опера «Лалла Рук» Фелисьена Давида, опера «Африканка» Мейербера, опера «Царица

Савская» Гуно). Восточный колорит в этих произведениях дан в условно-экзотическом плане. Бизе, также не используя подлинные восточные мелодии, претворил в «Искателях жемчуга» локальный колорит более чутко, правдиво и интересно, хотя и не вполне преодолел условности ориентальной экзотики.

Ободренный успехом «Искателей жемчуга», Бизе с энергией принимается за следующее оперное сочинение. Теперь это большая пятиактная опера «Иван Грозный», заказанная театром «Grand Opéra». Партитура была закончена в 1865 году, но отклонена парижскими театрами. Впрочем, «Иван Грозный» не был удачей молодого композитора. Жанр «большой» оперы с ее преувеличенными страстями, внешними зрелищными эффектами был чужд Бизе; неудачно было и либретто, не имевшее ничего общего с исторической правдой. К жанру «большой» оперы после «Ивана Грозного» Бизе больше не обращался.

Вторая половина 60-х годов в творчестве Бизе отмечена важными художественными сдвигами. В эти годы совершается решающий перелом в воззрениях Бизе, происходят его художественные идеалы и творческие цели.

Реакция становится все более открытой и жестокой. Гюго изгнан из Франции, его «Отверженные» запрещены цензурой за обличительные страницы, Флобер подвергается гонениям за опубликование «Мадам Бовари» и «Саламбо». Бизе видит, что буржуазной публике не нужно большое искусство, что оперетта и канкан вполне заменяют ей оперу и симфонию. Композитор, с его прямотой и честностью, не мог, да и не сумел бы приспособиться к вкусам и потребностям буржуа. Все более определяются воззрения Бизе как художника-демократа, оппозиционно настроенного к порядкам буржуазного строя. Бизе приходится трудно, так как в среде музыкантов он не находит единомышленников. Его современники — композиторы Массне, Гуно и Тома, работавшие в жанре лирической оперы, зачастую создавали произведения сентиментальные, лишенные больших идей и чувств.

Бизе вынужден брать всякую малоинтересную, ре-

месленную работу, чтобы жить: перекладывает популярные оперы Тома для фортепиано в четыре руки, музыку «легкого» жанра для маленьких оркестров кафе-концертов, увеселяющих ночную парижскую публику. Он работает по 15—16 часов в сутки и не имеет времени заняться осуществлением собственных творческих планов. «Я работаю чудовищно», «я изнурен», — пишет Бизе в письмах.

Напряженные поиски этого пятилетия (1866—1871), когда созревают художественные взгляды Бизе, нашли выражение в его единственной музыкально-критической статье «Беседы о музыке», посвященной вопросам искусства и опубликованной в «Национальном и Иностранном обозрении». В статье Бизе поднимает основные проблемы искусства: он утверждает великую эмоциональную силу искусства и вместе с тем показывает жалкую роль и положение «большого искусства» в современной ему Франции Второй империи. «Поистине, скажу вам, композиторы — это парии, мученики современного общества... О, музыка! — восклицает он далее, — какое прекрасное это искусство! Но и какое жалкое ремесло!» В этих словах чувствуется горечь художника, сознающего свои огромные творческие силы, жаждущего сказать людям многое и значительное, но встречающего непонимание, равнодушие, вынужденного продавать свой талант за кусок хлеба. Бизе ополчается против скудоумия, косности, академизма в искусстве, высмеивает педантичные дискуссии, оперирующие высокопарной псевдоученой фразеологией. Он требует от искусства прежде всего смелого и талантливого отражения жизни.

Художественные идеалы Бизе раскрываются в ярком и страстном высказывании о творчестве Верди. Академические круги упрекают Верди в грубости, отсутствии изящества. Бизе ополчается против такого близорукого и снобистского отношения: «Когда страстный, буйный, подчас даже необузданный темперамент, подобный Верди, дарит искусству живое, мощное произведение, сотворенное из золота, грязи, желчи и крови, не вздумайте сказать ему холодно: «Но, дорогой мой, в этом мало вкуса, это не изящно». — Изящно!.. А разве Микеланджело, Гомер, Данте, Шекспир, Бетховен, Сервантес и Рабле изящны?..».

Содержание статьи говорит о большой внутренней работе художника. Он сам сознает значительность происходящих в нем перемен. «Во мне произошла необычайная перемена. Я меняю кожу и как художник, и как человек», — пишет он в одном из писем.

«Переоценка ценностей», возвышение всего сильного, смелого, правдивого были свойственны передовым художникам французского искусства 60-х годов. В своих творческих исканиях и прежде всего в оперном жанре Бизе должен был прийти к музыкальной драме — идеалу, царившему в мыслях величайших оперных композиторов этой поры (Вагнер, Верди, Мусоргский, Чайковский).

Первой своей задачей Бизе считает преодоление существующих во французской опере жанровых ограничений, тормозящих ее развитие. «Большая» опера кажется ему мертвым жанром, лирическая — раздражает своей слезливостью и мещанской ограниченностью, комическая же более других заслуживает внимания своими демократическими элементами, но и она нуждается в реформе.

В современной ему литературе Бизе особо выделяет Гюго; его гуманизм, смелый протест восхищают Бизе. «Мне очень приятно, что вы энтузиаст Виктора Гюго, так как он мой герой», — пишет он своему ученику и другу Э. Галаберу. Внутренняя работа приводит Бизе к продумыванию эстетико-философских и политических вопросов. Именно в это время, перед Парижской коммуной, взгляды Бизе складываются как взгляды демократические и оппозиционные. «Поистине, выращивание экю уродует сердца и мозг», — пишет он. Бизе с громадным интересом следит за нарастающими политическими событиями, хотя и не разбирается полностью в их сущности.

Творчество Бизе второй половины 60-х годов отражает в себе все трудности и достижения этого периода; оно очень активно и говорит об исканиях композитора, открывающего новые перспективы. С энергией и настойчивостью Бизе пробует себя в разных жанрах.

Из крупных и наиболее значительных сочинений этого периода прежде всего следует выделить оперу «Пертская красавица» по одноименному роману Вальтера Скотта.

Эта опера была новой, более высокой ступенью в оперном творчестве Бизе. В ней все отчетливей проявляется его стремление к жизненной правде в обрисовке характеров и быта. Герои оперы — простые люди: кузнец Смит, перчаточник Симон Гловер и его дочь Катарина, цыганка Маб. Впервые у Бизе появляются в опере сочные и живые бытовые и массовые сцены, предвосхищающие жизненные и яркие сцены «Кармен» и «Арлезианки». Но в стремлении к реализму Бизе пока еще не столь смел и последователен, каким он станет позднее. Еще довлеет над ним груз трафаретных приемов лирической оперы. Бизе сознает это, понимая необходимость их преодоления. Он пишет: «На этот раз я еще пошел на уступки, о которых, признаюсь, сожалею. Я многое мог бы сказать в свое оправдание; что именно, догадайтесь сами... Школа приятных мотивчиков, рулад, всяческой фальши умерла, умерла окончательно! Похороним же ее без слов, без сожалений, без лишних переживаний, и... вперед!».

«Пертская красавица» была поставлена в 1867 году в «Лирическом театре» и имела успех, впрочем не очень длительный; опера прошла всего двадцать один раз и более на парижской сцене при жизни Бизе не появлялась.

Помимо «Пертской красавицы» во второй половине 60-х годов Бизе работает и над другими оперными произведениями, оставшимися незавершенными. Для конкурса на открытие всемирной выставки в Париже Бизе начинает оперу «Кубок Фульского короля». Лишь несколько эскизов было сделано к опере «Никола Фламель» на сюжет драмы Дюбрейля.

Интересны работы Бизе в области инструментальной музыки. Наиболее значительна из них симфония или симфоническая сюита «Рим, или Воспоминание о Риме» (в четырех частях). Еще в Италии были сделаны наброски этой «римской» симфонии. Замысел окончательно был реализован в 1868 году.

Ко второй половине 60-х годов относится также сочинение первого сборника романсов. Именно в творчестве Бизе и его современников — композиторов Сен-Санса и Делиба — складывается стиль французской вокальной лирики середины века, отличающийся мелодическим изяществом и сочным гармоническим колоритом.

Творческий расцвет. Последние годы жизни. В 1870 году разразилась франко-прусская война. Бизе, подобно многим французам, был потрясен и захвачен событиями. Он с отчаянием переживает поражение французских войск и понимает, что одна из причин его коренится в разложении и бездарности правительства Второй империи. В письмах Бизе этого периода выражены чувства лучшей части французской интеллигенции. «Итак, — пишет он к Гиро, — прусская армия спокойно маневрирует, прекрасно зная, где расположены различные части нашей армии, с удобством разбивает их одну за другой, а наши генералы ничего не знают!» «...Разумеется, я не шовинист, ты это знаешь, но со вчерашнего дня у меня сжимается сердце и слезы стоят в глазах!... Бедная страна!.. Бедная армия!..» Заглядывая вперед, Бизе видит несчастные последствия этой войны. Эта война обойдется человечеству в 500 000 жизней. Что до Франции, то она потеряет в ней все...» — пишет он Галаберу.

В конце августа 1870 года Бизе вступает в войска Национальной гвардии. В тяжелое время осады Парижа Бизе находится в столице Франции. Родные уговаривают Бизе оставить Париж и приехать к ним в Бордо, но Бизе наотрез отказывается: «Я не могу оставить Париж! Это абсолютно невозможно! Это было бы просто трусостью! Надеюсь, что правительство примет строжайшие меры против тех парижан, кто покинул нас в критический момент. Я знаю много сильных, здоровых людей, которые подобно шекспировскому Фальстафу полагают, что честь не больше чем условность. Я не подам им руки!».

Патриотические чувства Бизе находят выражение в песне на слова любимейшего его писателя Гюго «Отдавшие жизнь за Францию».

Весной 1871 года вспыхнуло восстание парижского пролетариата и была провозглашена Парижская коммуна. Это грандиозное событие не было понято Бизе — человеком буржуазного воспитания, далеким от политической жизни. Идеалы Коммуны, сущность ее преобразований казались Бизе утопическими, неосуществимыми. Но и правительство Тьера внушало ему отвращение. Он достаточно проницателен, чтобы видеть, что буржуазный строй Третьей республики, сменившей Вторую

империю, бесчестен и безразличен к нуждам народа. Бизе понимает, что как художник и музыкант он по-прежнему вынужден влачить жалкое существование, он не может примириться с лживостью и лицемерием, характерными для нравов буржуазного общества.

Однако творческая активность Бизе именно в эти годы исключительно велика. Все пережитое им и потрясшее его было мощным толчком к напряженнейшей работе. Последние пять лет жизни — подлинный расцвет творчества Бизе. В эти годы в произведениях композитора рельефнее выступает тема народа. Если раньше он с любовью рисовал сцены народной жизни как красочный фон, то теперь он отводит им одно из значительных мест в своих произведениях. Народ как воплощение неиссякаемой энергии, кипения творческих сил, с его неизбывным оптимизмом запечатлен композитором в «Арлезианке» и в «Кармен». В эти годы Бизе вырастает и как художник-психолог, проникающий в глубины человеческого сердца.

Произведения последнего пятилетия различны по жанрам и творческим устремлениям. Здесь и музыкальные драмы из народной жизни «Арлезианка», «Кармен» и «интимная» лирическая опера «Джамиле», и увертюра «Родина», непосредственно выразившая патриотические чувства Бизе, и героическая опера «Дон Родриго», не законченная композитором. В этот же период Бизе написал сюиту для фортепиано в четыре руки «Детские игры» — ряд изящных и живых сценок из детской жизни. Пять пьес из этой сюиты были оркестрованы композитором и составили «Маленькую сюиту»: «Марш» («Труба и барабан»), «Колыбельная» («Кукла»), «Экспромт» («Волчок»), «Дуэт» («Маленький муж и маленькая жена»), «Галоп» («Бал»).

В операх 70-х годов Бизе обновляет существующие жанры французской оперы и придает им новые жизненно ценные черты.

Летом 1871 года по заказу «Комической оперы» Бизе написал одноактную оперу «Джамиле» на либретто Луи Галле по поэме «Намуна» Альфреда Мюссе. Опера «Джамиле» — поэма о любви и преданности, написанная вдохновенно и изысканно. В центре оперы поэтический образ Джамиле — рабыни, беззаветно любящей и страдающей, побеждающей силой своего чувства равнодушие пресыщенного Гаруна. Лучшие лирические страницы оперы связаны с образом Джамиле. Ее партия построена на напряженно-страстных, широкого дыхания мелодиях или грациозных танцевальных темах, раскрывающих обаяние и женственность этого образа.

Восточный колорит в опере воссоздан композитором мастерски тонко и чутко; Бизе удалось избежать условности оперного Востока, характерной для современных ему оперных произведений. Музыка «Джамиле» во многих лирических и жанрово-бытовых эпизодах насыщена интонациями и ритмами арабской народной музыки.

«Джамиле» успеха не имела (премьера в 1872 году), так как публика, обычно посещавшая театр «Комической оперы», не смогла по достоинству оценить ее поэтического содержания и музыкальных красот. Однако новая опера Бизе вызвала оживленную и содержательную дискуссию в прессе. Наиболее проницательные критики положительно оценили смелые завоевания Бизе в жанре комической оперы: «Искать новые пути — это свидетельство артистической смелости...», — отмечал один из рецензентов. Видный музыкальный критик и композитор Эрнест Рейе, с симпатией наблюдавший творческое развитие Бизе, писал: «Джамиле» — какова бы ни была ее судьба — знаменует новый этап в карьере молодого мастера. В этом произведении есть больше, чем проявление таланта, оно есть выражение осознанных намерений»[1]. С другой стороны, Бизе пришлось услышать немало глупых и нелепых упреков, высказанных невежественными рецензентами, отражавшими мнение публики — постоянной посетительницы «Комической оперы», не терпевшей нарушения ее привычек и вкусов. Сам Бизе был удовлетворен оперой. «Отзывы были очень интересны, и никогда еще одноактная опера не обсуждалась столь серьезно, я даже могу сказать — страстно», — писал он.

Следующая большая работа композитора — музыка к драме Альфонса Доде «Арлезианка». Партитура была сочинена быстро, и осенью 1872 года спектакль состоялся в театре «Водевиль». Оркестр театра был маленьким — всего двадцать шесть посредственных музыкан-

[1] Цит. по кн.: А. Хохловкина. Жорж Бизе, стр. 202.

тов. Они-то и исполнили впервые выдающееся произведение Бизе. Драма Доде не имела успеха, а гениальная музыка прошла незамеченной. Гиро вспоминал позднее: «В вечер первого представления эту очаровательную и поэтическую партитуру еле слушали» [1].

Музыка к «Арлезианке» — новая творческая победа Бизе на избранном им пути. Двадцать семь номеров партитуры раскрывают в ярчайших музыкальных образах глубокую драму из народной жизни. Партитура Бизе — крупнейшее достижение его оркестрового стиля.

Закончив «Арлезианку», Бизе работает одновременно над двумя оперными произведениями — «Дон Родриго» по драме Корнеля «Сид» [2] и «Кармен». Летом 1872 года в письме к Галаберу Бизе сообщает, что по заказу «Комической оперы» для него делают либретто «Кармен» известные опытные либреттисты А. Мельяк и Л. Галеви. Весной 1873 года либретто было готово, и Бизе принялся за работу.

Летом 1874 года «Кармен» была закончена в клавире. За два месяца Бизе оркестровал ее. Премьера состоялась лишь в марте 1875 года. Пели первоклассные артисты: партию Кармен исполняла талантливая певица М. Галли-Марье, создавшая необычайно яркий образ героини оперы, Хозе пел известный тенор П. Лери, эффектный образ Эскамильо создал баритон Ж.-А. Буйи. Постановка была хорошо подготовлена, и, казалось, все предвещало успех. Однако опера провалилась. На публику произвели впечатление отдельные номера — куплеты тореадора, ария Микаэлы. В прессе опера получила убийственную оценку. В ряде статей высказывалось возмущение низменностью и «безнравственностью» сюжета оперы. Буржуазная публика была шокирована реализмом содержания.

Бизе был потрясен провалом оперы, на успех которой он так надеялся. Но он не потерял мужества и уже помышлял о новых сочинениях. На этот раз у него возник замысел ораториального произведения. Внезапная

[1] Цит. по кн.: А. Хохловкина. Жорж Бизе, стр. 205.

[2] Интересна судьба этого сочинения. Известно, что Бизе играл оперу целиком своим друзьям. Однако сохранились лишь вокальные партии.

болезнь сломила его, и спустя три месяца после премьеры «Кармен» Бизе скончался в предместье Парижа Буживаль.

«АРЛЕЗИАНКА»

Музыка Бизе к драме Альфонса Доде «Арлезианка» известна главным образом по двум концертным сюитам, составленным из ее лучших номеров. После неудачной постановки пьесы Доде Бизе выбрал четыре номера из музыки к драме и сделал из них концертную сюиту. В нее вошли Прелюдия, Менуэт, Adagietto и Перезвон. После смерти Бизе Гиро составит вторую сюиту из четырех номеров: Пастораль, Интермеццо, Менуэт (из «Пертской красавицы») и Фарандола. Очень быстро сюиты стали украшением симфонического репертуара, и все выдающиеся дирижеры мира постоянно включают их в свои концертные программы.

Оркестр Бизе не поражает мощью и силой, он звучит прозрачно и легко, иной раз даже камерно, но всегда сверкает свежими пленительными красками и радует слух изобретательностью и тембровыми находками.

Блеск и сочность оркестровой звучности определяются преобладанием тембров деревянных духовых инструментов, среди которых особое предпочтение отдается флейте. Партия флейты разработана Бизе виртуозно и разнообразно: он использует ее и как инструмент подвижный, легкий и грациозный, и как инструмент с мягким певучим тембром. Струнная группа оркестра используется чаще всего как аккомпанирующая, что создает особую мягкость и прозрачность колорита. Во многих эпизодах народного характера композитор вводит тембры, напоминающие звучание народных инструментов: малый барабан (провансальский барабан), флейту piccolo (провансальская флейта «галубе»), струнные pizzicato (испанская гитара), кастаньеты и другие. Большой интерес представляет использование композитором звучности хора без слов, трактуемого как особый оркестровый тембр. Подобный прием он еще ввел в свое юношеское произведение — симфонию-кантату «Васко да Гама». Теперь Бизе вновь обратился к этому приему в Пасторали из «Арлезианки».

Содержание драмы Доде во многом близко опере Бизе «Кармен». И в том и в другом произведении разыгрывается драма любви и ревности[1]. Обе драмы кончаются трагически — гибелью главных героев. Действие развертывается на фоне южной природы, красочного быта жителей юга. Картины народной жизни — не только фон для развития драмы: это нечто большее и значительное — это поэма о красоте и силе жизни.

Партитура музыки к драме Доде включает двадцать семь номеров — хоровых, симфонических, мелодрам и музыкальных связок. Некоторые из них являются вполне законченными симфоническими эпизодами. Особенный интерес представляют собой номера, вошедшие в обе симфонические сюиты. Их музыка в обобщенных образах передает содержание драмы, ее идею. Здесь и эпизоды, связанные с характеристикой героев и их чувств, и эпизоды, рисующие жизнь трудового Прованса.

В музыке к «Арлезианке» Бизе использовал некоторые подлинные провансальские мелодии: «Марш трех королей» и «Танец резвых лошадей». Однако, как и в «Кармен», не только они определяют народный характер музыки. Тонкая интуиция Бизе помогла ему отобрать наиболее типичные мелодические обороты и ритмы музыкального фольклора Прованса и «пронизать» ими всю музыку драмы.

Первая сюита начинается Прелюдией (она звучит перед началом драмы). Прелюдия состоит из трех контрастных разделов, каждый из них широко развит, и все вместе они составляют сложную трехчастную нереприз ную форму. Внутренний контраст Прелюдии несколько напоминает контраст в увертюре к «Кармен». Как и там, здесь противопоставлены два начала: оптимистическое, народное, и трагическое, связанное с судьбой Фредери — главного действующего лица.

[1] Содержание драмы «Арлезианка»: сын фермера Фредери обручен с девушкой из Арля — Арлезианкой, которую он страстно любит. Арлезианка не показывается на сцене, известно лишь, что это красивая и гордая девушка. Свадьба Фредери не может состояться, так как приходит известие, что Арлезианку видели с другим мужчиной. Фредери охвачен отчаянием и ревностью. Родные уговаривают его забыть неверную и соединить свою жизнь с другой девушкой — Виветтой, которая давно любит Фредери. Фредери соглашается, уже назначен день свадьбы. На ферме праздник, однако Фредери не в силах забыть Арлезианку; он в отчаянии выбрасывается из окна на каменные плиты двора и разбивается насмерть.

Первый раздел Прелюдии, написанный в форме вариаций, представляет собой энергичный марш, основанный на мелодии провансальской народной песни («Марш трех королей»). Тема исполняется унисоном струнных и деревянных инструментов; активное затактовое начало, чеканный ритм, низкий регистр придают ее звучанию решительный и устойчивый характер. Ладовое строение темы строго диатонично, в ней настойчиво подчеркивается тоника:

Следующие за темой четыре вариации сохраняют неприкосновенными мелодию, ритмический рисунок, строение темы (aa¹bb¹ — две периодичности); варьируются тембровый, фактурный и динамический элементы (исключение составляет третья вариация, в которую вносится и существенное ладовое изменение: минор сменяется одноименным мажором). Таким образом создаются вариации на мелодию остинато. В вариационный цикл проникает принцип трехчастности: четвертая вариация, более всего близкая к изложению темы, воспринимается как динамическая реприза.

Первая вариация звучит мягко и приглушенно, почти лишена каких бы то ни было нарастаний и спадов; исполняется квартетом деревянных духовых, мелодию ведет кларнет:

После унисонного звучания темы в первой вариации внимание привлекает насыщенное аккордовое изложение, почти каждый звук мелодии сопровождается сменой гармонии; после стаккатного проведения темы первая вариация звучит на певучем legato.

Вторая вариация переводит тему в еще более высокий регистр. Тема исполняется всеми деревянными инструментами; движение более оживленно, тему сопровождает фигурация струнных и барабан. Вторая вариация насыщена динамическими контрастами. Каждое построение мелодии, начиная с pianissimo, дает большое нарастание и заканчивается fortissimo.

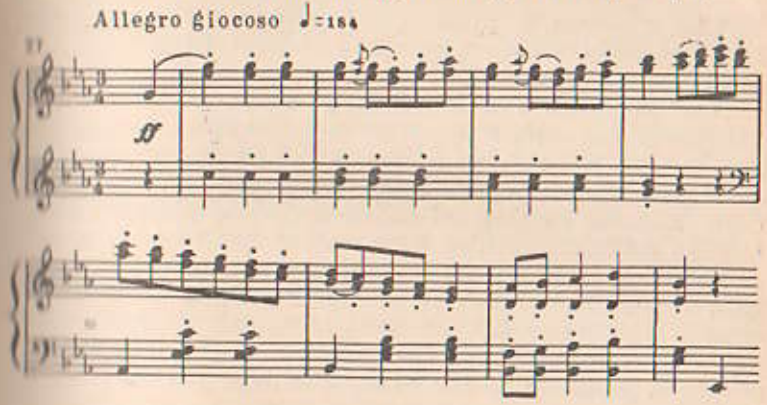
Третья вариация, Andantino, своеобразная медленная часть вариационного цикла, привлекает внимание рядом новых выразительных элементов: мажорный лад, более медленный темп, новый тип фактуры — плавное триольное сопровождение баса, контрапунктирующего мелодии, которое смягчает острый пунктированный рисунок темы. Появляется новый тембр: тема изложена двухголосно у виолончели и валторны, а контрапунктирующий голос исполняется фаготом staccato:

Последняя, четвертая вариация по решительному маршевому движению и звучанию fortissimo ближе всего к начальному проведению темы. Отличие заключается в том, что тема излагается четырехзвучными аккордами, что «утяжеляет» ее и придает ей бо́льшую значительность. Последняя вариация, о чем уже упоминалось, воспринимается как динамическая реприза. Во втором и третьем разделах Прелюдии (Andante molto и Un poco meno lento) энергичным вариациям на тему «Марша трех королей» противопоставлена музыка, характеризующая действующих лиц драмы — главного героя Фредери и его младшего брата Жанно. Andante molto — музыка лирически нежная, хрупкая — раскрывает образ наивного кроткого Жанно. Плавная певучая мелодия звучит мягко и приглушенно у кларнета и саксофона в унисон. Мерные прозрачные аккорды засурдиненных струнных создают спокойный фон для развития мелодии:

Третий раздел, Un poco meno lento, посвящен образу Фредери. Напряженность, экспрессивность темы контрастирует нежной лирике предыдущего эпизода. Жалобные «стоны» мелодии, взволнованные триоли аккордов сопровождения, напряженное ладовое звучание — все это передает мятежный и страстный характер Фредери:

Тема интенсивно развивается, отражая развитие чувств Фредери. Вначале она звучит трепетно у струнных divisi, далее приобретает насыщенность и страстность в проведении всей струнной группой в унисон в сопровождении аккордов медных инструментов. Динамически нарастая, тема приводит к напряженной и яркой кульминации на субдоминантовой гармонии (II низкая ступень).

Второй номер сюиты — Менуэт — принадлежит к эпизодам, связанным с обрисовкой народного быта Прованса. Это танец, исполненный блеска и энергии. Основная его тема исполняется струнной группой оркестра:



В ее развитии композитор использует перекличку тембров деревянной и струнной групп. Трио Менуэта по характеру и движению больше напоминает вальс. Его мелодию, плавную и закругленную, выразительно «поют» кларнет и саксофон. Нежный прозрачный фон, как бы кружевом окутывающий мелодию, звучит у струнных:

Как и первая часть, трио Менуэта отмечено народным колоритом: «волыночная» квинта в басу и плавная фигурация на пентатонном звукоряде у скрипок, а затем у арфы придают звучанию свежесть и своеобразие. Сочетание сочного народного колорита с изысканностью голосоведения и инструментовки создает блестящий художественный эффект[1].

Третий номер сюиты — Adagietto — связан с характеристикой второстепенных персонажей драмы Доде — идиллической четы стариков Рено и Балтазара, как бы заново переживающих на склоне лет свою юношескую любовь. Прелестью поэтического чувства веет от музыки Adagietto, близкой по складу лирической музыке XVIII столетия. Прозрачное и певучее звучание струнного квартета выделяет эту пьесу из остальных номеров сюиты. Приглушенный, матовый колорит засурдиненных струнных, «старомодность» мелодии и каденционных оборотов передают не реальное чувство, а как бы отзвук его, пришедший из далекого прошлого.

Блестящим и ярким Перезвоном завершается первая сюита. Перезвон — красочная картина народного праздника. Первый раздел пьесы (она написана в трехчастной форме), Allegretto moderato, звучит торжественно и весело; на всем его протяжении слышится остинатный мотив, имитирующий радостный перезвон колоколов:

[1] С. В. Рахманинов создал интересную фортепианную транскрипцию Менуэта, чем способствовал еще большей популярности этой пьесы.

Валторны, арфа и струнные fortissimo создают замечательный эффект перезвона колоколов. Скрипки настойчиво повторяют один и тот же пентатонный мотив, вторящий мотиву перезвона. Солнечный и праздничный колорит пьесы создается не только «звонкими» тембрами оркестра, но и ладовой основой мотивов перезвона (пентатоника с элементами лидийского лада).

Средний раздел, Andantino, написан в ритме старинного танца сицилианы. «Церемонный» характер танца, натуральный лад мелодии тонко сочетаются с острыми гармоническими диссонансами (уменьшенная октава), придающими звучанию терпкий «привкус». Тембровые краски соответствуют идиллическому и вместе с тем несколько печальному настроению музыки. Две флейты то плавно ведут мелодию в терцию или сексту, то сливаются в унисон, иногда же создают диссонирующий интервал. Струнные на остинатном ритме мягко аккомпанируют мелодии:

Вторую сюиту, как уже упоминалось, составляют Пастораль, Интермеццо, Менуэт и Фарандола.

Начало Пасторали звучит сочно и тяжеловесно у струнной группы, поддержанной «медью», вообще мало использованной в сюитах. Энергичная ритмическая фигура с активной стопой напоминает ритмику песен, связанных с трудовыми процессами:

Середина Пасторали, Andantino, — один из самых поэтичных эпизодов «Арлезианки». Название Пастораль, собственно, относится именно к нему:

Прелесть и свежесть звучания эпизода во многом объясняется его ладовым строем: переменный лад сочетается с одноименным мажоро-минором.

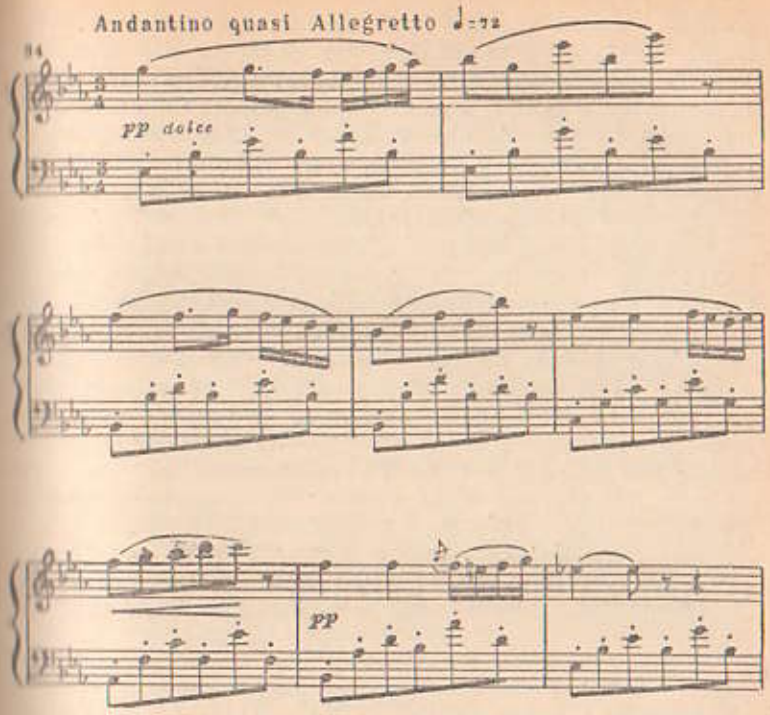
Тембровая сторона Andantino свидетельствует о замечательной оркестровой изобретательности композитора. В партитуре музыки к спектаклю к звучанию оркестра присоединяется хор без слов, тихо поющий за сценой. В сюите песенная тема интонируется флейтой и кларнетом.

В партитуру включены инструменты, близкие по тембру южнофранцузским народным инструментам: флейта piccolo, напоминающая звучание провансальской одной флейты «галубе», а также бубен. Фоном для мелодии служат аккорды струнных в ритме болеро.

Следующее за Пасторалью Интермеццо также содержит контрастные музыкальные образы. Начальная тема, обрамляющая большой средний раздел, имеет характер решительный и жесткий. Она звучит во вступлении к третьему акту драмы и характеризует грубые и косные нравы фермеров Прованса. Тяжелую поступь унисонной темы сменяют жалобные аккорды «низких деревянных духовых (как бы стоны и жалобы Федери):

Центральный раздел, Poco più mosso, основан на развитии темы, представляющей собой замечательный образец «полнокровной», широко льющейся мелодии Бизе. Она словно выражает чувство упоения жизнью.

Менуэт, третий номер сюиты, Гиро заимствовал из оперы Бизе «Пертская красавица». Если Менуэт из первой сюиты «Арлезианки», «сочный» и энергичный, представляет собой трактовку этого танца как танца народного, то Менуэт из «Пертской красавицы» своей грациозностью, изысканным и прозрачным звучанием, сдержанным плавным движением скорее связан с салонно-аристократическим вариантом этого танцевального жанра. В его оркестровке композитор обращается к любимому им сочетанию тембров флейты и арфы, создающему нежную звучность:



Вторая сюита завершается блестящей Фарандолой, которая воспринимается как финал обеих сюит. Это танец, вырастающий в полную движения и жизни монументальную картину народного праздника. В драме музыка Фарандолы звучит в момент, когда в разгар веселья и танца свершается трагическая гибель Фредери. Как тут не вспомнить финальную сцену «Кармен» с ее противопоставлением смерти и ликования!

Композитор объединяет здесь народные темы Прованса — «Марш трех королей» и «Танец резвых лошадей», обе они мелодически просты, ярки и динамичны. Вначале он показывает темы в отдельности и сопровождает каждую рядом вариаций. Затем, пользуясь сходством их гармонического строения, а также тождеством их формы (две периодичности), дает их в одновременном звучании. Таким образом возникает форма двойных ва-

риаций с кодой, где обе темы звучат одновременно. Развитие Фарандолы пронизано все нарастающей динамикой. В оркестровке Бизе использует tutti, что не часто встречается в сюите, танец сопровождается звоном бубна, флейтой piccolo, придающими музыке праздничный блеск. По сочному и сверкающему колориту и увлекательной силе воздействия Фарандолу можно сравнить с увертюрой к опере «Кармен».

Поразительная яркость и своеобразие тематического материала, свежесть и сочность ладогармонических средств, блеск оркестрового письма сделали «Арлезианку» одним из любимых произведений концертной эстрады. «Арлезианка» по праву занимает свое место в ряду лучших симфонических произведений, написанных для театральных постановок, нисколько не уступая прославленным сочинениям этого жанра — музыке Мендельсона к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь», музыке Грига к драме Ибсена «Пер Гюнт». Чайковский, познакомившийся еще в 1878 году с «Арлезианкой» Бизе, с восторгом отзывался о сюите в письме к Н. Ф. фон Мекк: «Рекомендую Вам оркестровую сюиту покойного Bizet «L'Arlésiénne» ...Это в своем роде маленький chef-d'oeuvre» [1].

«КАРМЕН»

Опера Бизе «Кармен» — музыкальная драма, развертывающая перед зрителем с убеждающей правдивостью и с захватывающей художественной силой историю любви и гибели ее героев: солдата Хозе и цыганки Кармен. Хозе и Кармен — простые люди из народа, их судьба показана в «гуще» народной жизни. Сцены, изображающие взаимоотношения героев, тесно переплетаются с народными сценами, не только создающими локальный испанский колорит, но и имеющими важное значение в развитии драмы. Их поразительная жизнерадостность и увлекающая красота оттеняют драму главных героев и определяют оптимистический тон оперы вопреки ее трагической развязке.

[1] П. И. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. 7. М., 1962, стр. 478.

Либретто оперы написано А. Мельяком и Л. Галеви [1] по одноименной новелле Проспера Мериме превосходно, с глубоким знанием сцены и с учетом специфики оперного спектакля.

В музыкальном воплощении сюжета Бизе кое в чем остался близким к новелле, но во многом от нее отошел. Неукротимость нрава и свободолюбие героини, ее капризная изменчивость, непреодолимое обаяние красоты, нарисованные точным пером рассказчика, сохранены в опере и приобретают подчас еще большую художественную яркость. Однако образы главных героев облагорожены и смягчены по сравнению с новеллой Мериме. Напомним, что в новелле в образе Кармен женская привлекательность сочетается с хитростью и воровскими наклонностями (она крадет часы у автора рассказа, по ее наущению убивают ее мужа — одноглазого цыгана Гарсиа); Хозе в новелле не только страстный любовник, но и бандит.

В оперном Хозе сохранилась от литературного образа ревнивая страстность характера. В трактовке его образа Бизе еще дальше отходит от Мериме; образу наваррца придана большая человечность, лиризм. Это простой деревенский парень, захваченный властным, всепоглощающим чувством. Он мечтает о спокойном и прочном счастье. Кармен же дороже всего ее свобода, она не терпит принуждения. И в опере, так же как и в новелле, их отношения с первой встречи развиваются как конфликтные, что в конечном счете приводит к трагической развязке.

Некоторые сюжетные отклонения в опере поясняют и углубляют любовный конфликт. Введен новый персонаж — Микаэла, деревенская девушка, невеста Хозе. Появление ее в опере не только обостряет драматизм отношений главных героев, но и оттеняет своеобразие и обаяние облика Кармен. Микаэла, верная, нежно любящая девушка, — это традиционный в лирической опере образ. Расширено и развито значение в опере тореро Эскамильо (в новелле — Лукас). Он является в известной мере антиподом Хозе, его блестящая жизнерадост-

[1] Мельяк и Галеви — опытные литераторы, авторы многих либретто французских опер.

ность и самоуверенность контрастируют с мрачной и ревнивой страстью Хозе.

Есть в опере и более существенные отличия от новеллы, которые влияют на ее идейный замысел и общий характер. Это, в первую очередь, усиление народного элемента — широкое развитие эпизодов из народной жизни. Да и самое изображение испанской жизни существенно отличается от рассказа Мериме. Испания у Мериме изображена в духе мрачной романтики. События в новелле происходят все время ночью, то в суровых и диких горных ущельях, то в затемненных мраком городских трущобах. Бизе видит Испанию иной, залитой сверкающим сиянием горячего солнца, полной кипением жизни. Действие в опере выносится на улицы и площади Севильи с их живой толпой. В ночной сцене в таверне Лилас Пастья (второе действие) блещет яркими красками цыганская пляска и происходит встреча народа с тореро.

Лишь третье действие — в горах — сохраняет сумрачный романтический колорит новеллы, но и здесь он оправдан развитием сюжетной линии: в этом действии намечается трагическая развязка.

Сохраняя лаконизм, концентрированность развития и изящество формы, присущие новелле Мериме, Бизе придает ее оперному воплощению масштабы подлинной жизненной трагедии.

Тонкими художественными средствами и глубоко убедительно композитор заставляет слушателя поверить в подлинность испанского колорита оперы, сравнительно мало цитируя музыкальный фольклор. В опере есть лишь единичные случаи обращения к подлинным народным мелодиям. Их всего три: кубинская песня из сборника Ирадьера, положенная в основу знаменитой хабанеры, мелодия испанского танца поло, использованная во вступлении к четвертому действию, известная шуточная испанская песенка и ритм шуточного испанского танца Coblas в Песне и мелодраме первого действия. И эти немногие народные мелодии подверглись творческой переработке. Бизе глубоко изучил особенности испанской народной музыки. Благодаря тончайшей музыкальной интуиции он сумел уловить самое существенное и характерное, что составляет ее своеобразие, и пронизал всю ткань оперной партитуры типичными для

испанской музыки оборотами, каденциями, ритмоинтонациями, ладами.

Опера «Кармен» создана на основе традиций французского музыкального театра, но вместе с тем она внесла и много нового. «Кармен» написана в жанре комической оперы и согласно ее традициям содержит разговорные диалоги, соединяющие музыкальные номера. Однако с комической оперой ее связывают лишь внешние признаки. Когда разговорные диалоги Эрнест Гиро превратил в музыкально-речитативные сцены, связи с комической оперой оказались вовсе нарушенными. Из богатых достижений французской оперы Бизе сумел отобрать все самое ценное и прогрессивное: от «большой» оперы — яркость театрального действия, от лирической — тонкость в раскрытии интимной драмы, от комической — жанрово-бытовые и народные сцены.

Опираясь на лучшие достижения национальной оперы и реформировав важнейшие ее элементы, Бизе создал по существу новый жанр — реалистическую музыкальную драму. Замечательный драматург-реалист, остро чувствующий законы оперной сцены, Бизе в равной мере заботился и о драматической напряженности действия, и о музыкальной завершенности номеров. Отсюда своеобразие в композиции оперы. В ней сочетаются «сквозные» сцены, основанные на музыкально-драматическом диалоге, и закругленные песенные, ариозные, танцевальные номера. Всем оперным сценам, независимо от их строения, Бизе придал большую стройность и цельность. Многие из них симметричны, чему часто способствует их репризное строение, многие заканчиваются небольшими кодами, завершающими развитие музыкального материала.

Большие хоровые сцены, такие, как, например, секстет и хор в третьем акте или марш и хор в четвертом, имеют черты рондообразной структуры.

Наряду с музыкальной закругленностью номеров и сцен опера пронизана непрерывным симфоническим развитием. Оно проявляется в «сквозном» проведении ряда тем. Их, правда, всего три, но они очень важны, так как связаны с основными движущими силами драмы: тема роковой страсти Кармен, тема любви Хозе и тема Эскамильо. То обстоятельство, что их всего три и они предельно ярки, заставляет их узнавать во всех изменен-

ных проведениях[1]. Симфонизм оперы проявляется и в жанровой и интонационной «цельности» музыкальных характеристик главных действующих лиц.

Характеристика главной героини вытекает из самой природы этого образа: Кармен — дитя народа, и она обрисована через «серию» народных песен и плясок (хабанера в сопровождении хора, сегидилья, цыганская песня). Ее партия пронизана народными испанскими и цыганскими оборотами, исполнена огненного темперамента, свойственного музыке этих народов. Во второй половине оперы, где трагический исход отношений Кармен и Хозе делается все более очевидным, образ Кармен приобретает черты драматизма и психологической углубленности. Столь различные приемы создают образ необычайно выпуклый и динамический.

По-иному обрисован Хозе. Его партия насыщена лирическими кантиленными мелодиями, близкими к итальянскому оперному стилю; наряду с выразительным драматическим речитативом есть и эпизод иного плана — солдатская песня во втором действии, близкая к андалузским песням.

Микаэла — образ, типичный для лирической оперы, в ее партии отдано преимущество французскому ариозно-романсному складу; блестящий Эскамильо напоминает эффектных героев «большой» оперы. Даже черты оперетты, музыкально-драматического жанра, в котором Бизе тоже пробовал свои силы, отчасти претворены в опере. Неудачливый поклонник Кармен — капитан Цунига — охарактеризован комическими, опереточного плана интонациями.

Певец в опере всегда на первом плане; Бизе — мастер оперного вокального стиля, как ариозного, так и речитативного. Оркестр, не оспаривая первенство у певцов, играет важную драматическую и выразительную роль; он часто «говорит» за действующих лиц или «досказывает» то, что не было полностью раскрыто в вокальной партии.

---

[1] Из трех лейтмотивов оперы лейтмотив роковой страсти — самый гибкий и появляется в опере в самых разных вариантах. Сравним, например, его напряженно-трагическое звучание в увертюре с дерзким и страстным — в сцене выхода Кармен (первое действие) или зловещим — в сцене гадания.

Особенно же примечательны выдающиеся по красоте и яркости самостоятельные оркестровые эпизоды, живописующие картины природы, своеобразного быта Испании, передающие характер и дух ее народа: блестящая красочная увертюра и три антракта, предшествующие действиям.

Опера открывается **увертюрой**, в которой представлены две контрастные сферы произведения: сверкающая жизненной силой народная сфера и — связанная с историей трагической любви и гибели главных героев. Соответственно этому увертюра разделяется на два контрастных раздела. Первый построен на теме блестящего марша-шествия из четвертого акта, трио (фа мажор) — на музыке припева куплетов Эскамильо из второго действия. Музыка припева становится лейттемой тореадора.

Маршу-шествию противопоставлен важнейший музыкальный образ оперы — тема роковой страсти Кармен. В первом появлении, в увертюре, она звучит трагически, ее интонациям присуща напряженность, создаваемая двумя увеличенными секундами («венгерская», или «цыганская» гамма).

На драматическом фоне тремоло струнных, в высоком регистре виолончелей тема звучит как выражение острого человеческого переживания.

Так увертюра дает яркий художественный контраст радостного упоения жизнью и тяжелого страдания.

В **первом действии** развертывается ряд сцен, рисующих жизнь толпы, наполняющей площади и улицы Севильи. Здесь и болтовня скучающих солдат, и смена караула — событие для праздной толпы, и военные игры мальчишек, и любовные встречи, и ссора женщин на сигарной фабрике. И народ-то все разный: солдаты, дети, молодые кавалеры с гитарами и девушки — работницы фабрики. Все это создает как бы выхваченную из жизни красочную картину испанского города[1].

Уже первый хор солдат, открывающий действие, исполнен беспечной праздности и веселья. Солдаты пере-

---

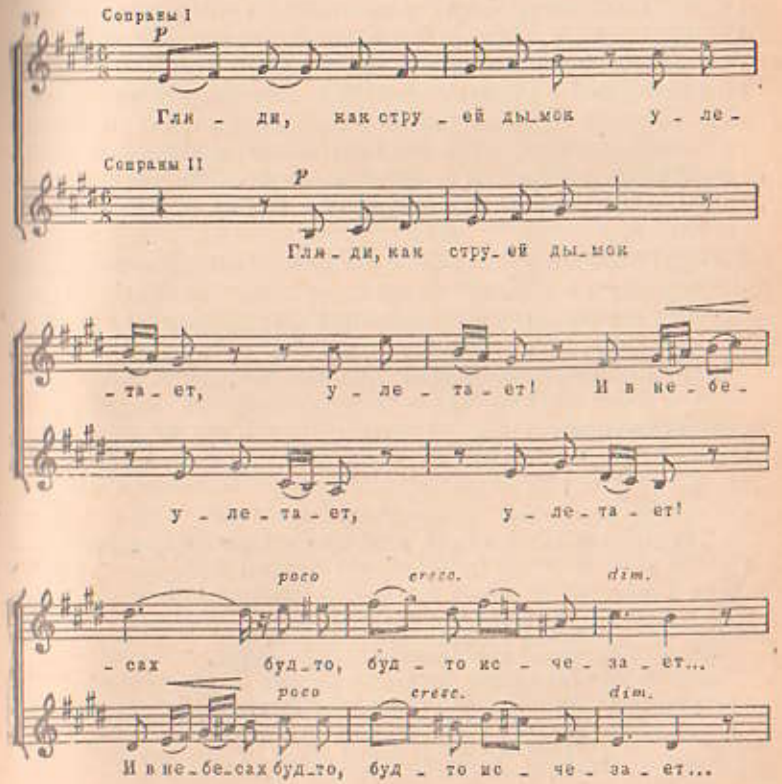
[1] Содержание оперы см. в приложении.

говариваются, наблюдая оживленное движение на площади. В среднем разделе этой сцены, при появлении Микаэлы, в оркестре звучит легкая, грациозная тема:

Задорный хор мальчишек сопровождает смену караула на сцене. Слышна фанфара трубы — сигнал для караула, затем у двух флейт (обычной и piccolo) звучит «игрушечный» марш с темой хора, полной юмора и живости:

Звонкие детские голоса вносят новые, свежие краски, полные света и радости. Развитие темы хора полно неожиданных ладовых «сдвигов».

Хор мальчишек сменяется хором работниц. Бизе — враг однообразия, он неистощим в изобретениях сценических и музыкальных. Хор работниц иного характера, в нем преобладают нежные «пастельные» краски, прозрачный колорит. «Скользящая» грациозная тема звучит в оркестровом вступлении у струнных. Плавное поступенное движение мелодии, мягкое звучание женских голосов хора контрастируют фанфарным темам и звонким голосам мальчиков, четкому маршевому ритму предыдущего номера. Хор работниц идет в неторопливом движении (Andantino), на фоне прозрачных фигураций засурдиненных струнных. Фразы в голосах хора бегут, словно догоняя друг друга, и затем как бы растворяются в мягких окончаниях:



Грациозная стаккатная тема среднего раздела оживляет хор, мягкие тональные сдвиги освежают его звучание. Как и в предыдущем номере, композитор изящно закругляет форму хора, давая сокращенную репризу и «угасание» темы в коде.

Еще одна хоровая сцена первого действия — ссора работниц — полна динамики и движения. В музыкальной скороговорке женского хора передаются суматоха, крайнее возбуждение ссорящихся, крики и вопли. Полифоническое изложение имитирует голоса, перебивающие друг друга.

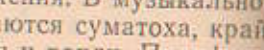
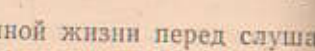
В центре этой кипучей уличной жизни перед слушателями предстает Кармен, исполненная обаяния молодости, красоты. Первый выход Кармен (цифра 78) привлекает внимание своей яркостью и значительностью. После поэтичного хора работниц слышен энергичный унисонный мотив, затем в оркестре появляется лейттема роковой страсти Кармен в оживленном темпе и в ином по сравнению с увертюрой ритме. Задорное и решительное звучание ее, подчеркнутое аккордами, сразу же приковывает внимание. Так же настойчивы и страстны хоровые фразы теноров и ответные реплики Кармен, вызывающе-своевольные, обращенные к впервые замеченному ею Хозе [1].

Сцена выхода Кармен с ее речитативными репликами служит своеобразным вступлением к хабанере. Хабанерой начинается целая цепь сольных номеров в партии Кармен, все полнее и полнее раскрывающих ее образ. Хабанера содержит первый любовный призыв к Хозе. Замечательно яркая и своеобразная музыка рисует обольстительную красоту цыганки, ее неукротимый нрав. Кармен как бы излагает здесь свою жизненную

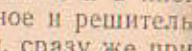
[1] А. Блок в цикле стихов «Кармен» первое стихотворение посвящает этой маленькой сценке выхода Кармен:

Как океан меняет цвет,
Когда в нагроможденной туче
Вдруг полыхнет мигнувший свет, —
Так сердце под грозой певучей
Меняет строй, боясь вздохнуть,
И кровь бросается в ланиты,
И слезы счастья душат грудь
Перед явленьем Карменситы.

философию: любовь свободна и изменчива, и никто не может властвовать над ней.

В хабанере народность облика Кармен выявлена очень определенно; в ней использована (не совсем точно) мелодия народной кубинской песни, взятая композитором из сборника Ирадьера «Цветы Испании». Ритм сопровождения в хабанере  характерен для этого танца, как и ритмический рисунок вокальной мелодии  . За хабанерой, в мимической сцене, когда Кармен бросает цветок своему избраннику Хозе, в оркестре звучат непосредственно одна за другой тема роковой страсти Кармен и тема любви Хозе.

С хабанерой и следующей вокальной сценой Кармен, обозначенной как Песня и мелодрама, контрастирует дуэт Микаэлы и Хозе. В нем преобладают светлые, идиллические настроения, красивые, напевные мелодии.

В песне Кармен, которая входит в сцену Песня и мелодрама, звучит тот же дерзкий вызов и уверенность в неотразимости своего обаяния, что и в хабанере. Это новая ступень в обольщении Хозе. Песенку о грозном муже Кармен напевает вполголоса, почти без сопровождения; текст ее взят из песни Земфиры («Цыгане» Пушкина, в переводе Мериме). Пунктированный ритм в такте на $\frac{6}{8}$:  близок к ритму шуточного испанского танца Coblas. Более того, источником мелодии песни Кармен послужила известная шуточная испанская песенка. Песня и мелодрама разрастается в целую сцену: отношения Кармен и Хозе осложняются тем, что по приказанию Цуниги Хозе должен отвести Кармен в тюрьму.

Последний, третий номер Кармен в первом акте оперы — сегидилья: Кармен дает обещание любить Хозе и назначает ему место свидания. Из трех ее песен в первом действии сегидилья, пожалуй, самая яркая в художественном отношении. Характер ее музыки грациозен, она так же «завлекательна» и лукава, как и предшествующие. В сегидилье нет подлинных народных напе-

вов, но вся она пронизана характерными элементами испанского музыкального фольклора. Интересна ладовая структура песни — мелодический минор, переплетающийся с параллельным мажором, с использованием второй низкой ступени. «Гитарный» аккомпанемент оркестра, танцевальный ритм песни воспринимаются также как подлинно испанские. В сегидилье вместе с тем заключена психологически тонкая характеристика Кармен, со всей капризностью и изменчивостью ее натуры. Богатство ладовых изменений, неуловимость тональных устоев, красочные неожиданные тональные сдвиги — все призвано раскрыть пленительный и страстный характер.

Сегидилья может служить образцом песни-сцены, часто встречающейся в строении сольных номеров оперы. Она перерастает в дуэт, и средний раздел ее составляет диалог Хозе и Кармен, из которого становится ясно, что Хозе не может более сопротивляться и окончательно покорен.

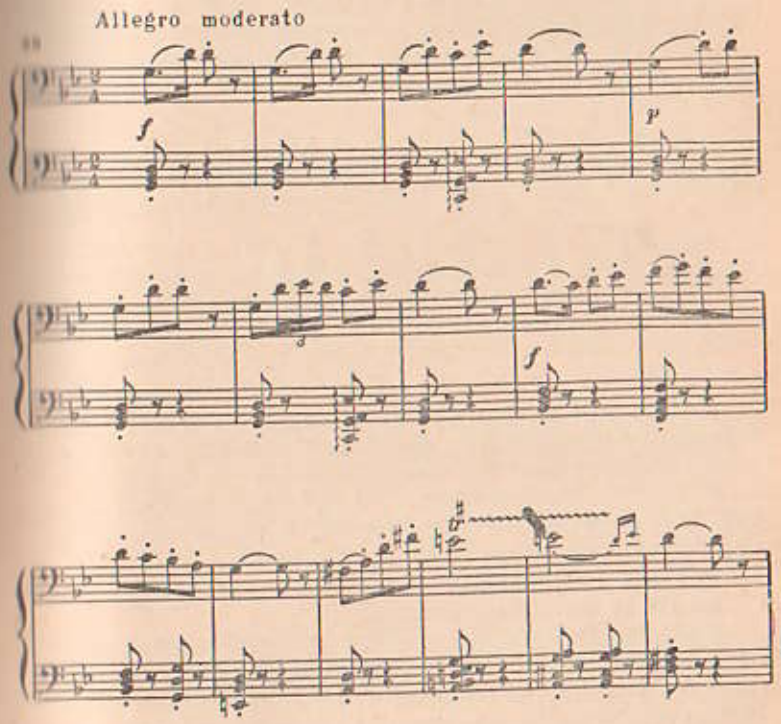
Финальная сцена завершает первый акт, повторяя музыку фугато сцены ссоры. В ней звучит также тема хабанеры — одного из значительнейших эпизодов акта: Кармен насмешливо напевает ее перед Цунигой. Хозе в сопровождении солдат ведет ее в тюрьму. Но неожиданно Кармен толкает Хозе и при общем смятении исчезает. Так заканчивается первое действие.

Второе действие оперы также построено на чередовании народных сцен и сцен драматических, продолжающих развитие сюжета. Однако композиционный замысел здесь несколько иной. Если в первом действии сцены «обольщения» чередовались со сценами народными, то во втором внимание зрителя больше концентрируется на личной драме. Линия развития действия ведет от темпераментной размашистой цыганской пляски и встречи толпы с тореро к более камерному по характеру квинтету контрабандистов и, наконец, к драматической кульминации и смысловому центру второго действия — дуэтной сцене Кармен и Хозе.

Так же как и в первом акте, во втором налицо разительные сценические и музыкально-драматические контрасты, вызывающие всегда большой интерес к развивающимся на сцене событиям.

Второму действию предшествует оркестровый антракт: это вариации на солдатскую песенку Хозе из предстоящего акта. Она рисует образ Хозе — простого крестьянского парня и солдата одновременно.

Песня Хозе сродни андалузским напевам, она свежа и своеобразна по своему ладовому колориту: в ней ладовая переменность параллельных тональностей (соль минор и си-бемоль мажор) сочетается со сменой одноименных тональностей. Очень прост и интересен ритмический рисунок песни, варьирующий квинтовый мотив относительно сильной доли такта:



Вступление завершается маленькой мажорной кодой, основной мотив песни переходит от одного тембра к другому; имитационная перекличка при дроблении темы — прием, частый у Бизе в завершающих разделах.

Второе действие начинается цыганской песней и пляской; песню с упоением поет Кармен, ей подпевают цыганки Фраскита и Мерседес. Музыка танца имеет народный характер, усугубляемый «звенящими» тембрами треугольника, бубна (tambourе de basque), тарелок:

Постепенно темп песни Кармен ускоряется от сдержанного Andantino до «летящего» Presto. Ускорению темпа соответствует и нарастание динамики от pianissimo до fortissimo. Мелодии запева и припева образуют широкую волнообразную линию. Таким образом композитор привлекает ряд музыкально-выразительных средств, чтобы создать блещущую темпераментом и яркими красками сцену цыганской пляски.

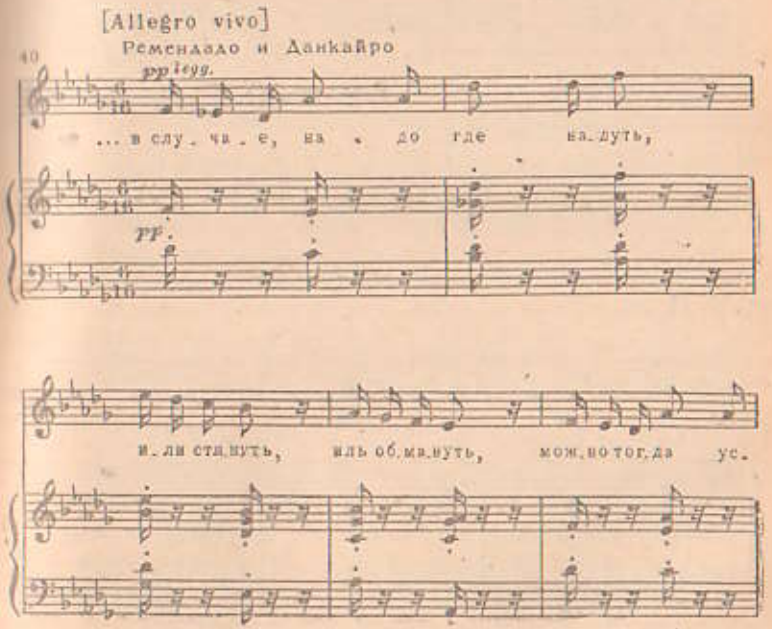
Куплеты тореадора, один из известнейших номеров оперной музыки, привлекательны своей эффектностью и блеском. В куплетах ощущается несколько условно-оперный, «испанистый» характер: взлеты гамм в оркестре, ритм болеро — самого популярного испанского танца, «обрубленные» окончания фраз.

Вторая тема в куплетах, поразительная по простоте и мелодической яркости, вошла в увертюру оперы, она имеет значение лейттемы Эскамильо и характеризует его

смелость, удачливость в жизни. В двух последних действиях, особенно четвертом, она приобретает важное драматургическое значение.

Уход Эскамильо сопровождает эта же тема в ми мажоре, от которого как бы «перекидывается арка» в ми минору цыганской пляски; так завершается большой раздел второго действия, включающий народные сцены.

Квинтет контрабандистов (в нем участвуют Кармен, Фраскита, Мерседес, Данкайро и Ремендадо), по сравнению с предшествующими сценами второго акта, отличается большей интимностью. После цыганской пляски и куплетов Эскамильо, написанных как бы размашистой и сочной кистью, квинтет поражает легкостью и ажурностью звучания. Это — грациозное скерцо. В его движении угадывается ритм тарантеллы. Высокое звучание голосов участников квинтета (два тенора, два сопрано и меццо-сопрано) придает ансамблю прозрачность и изящество:

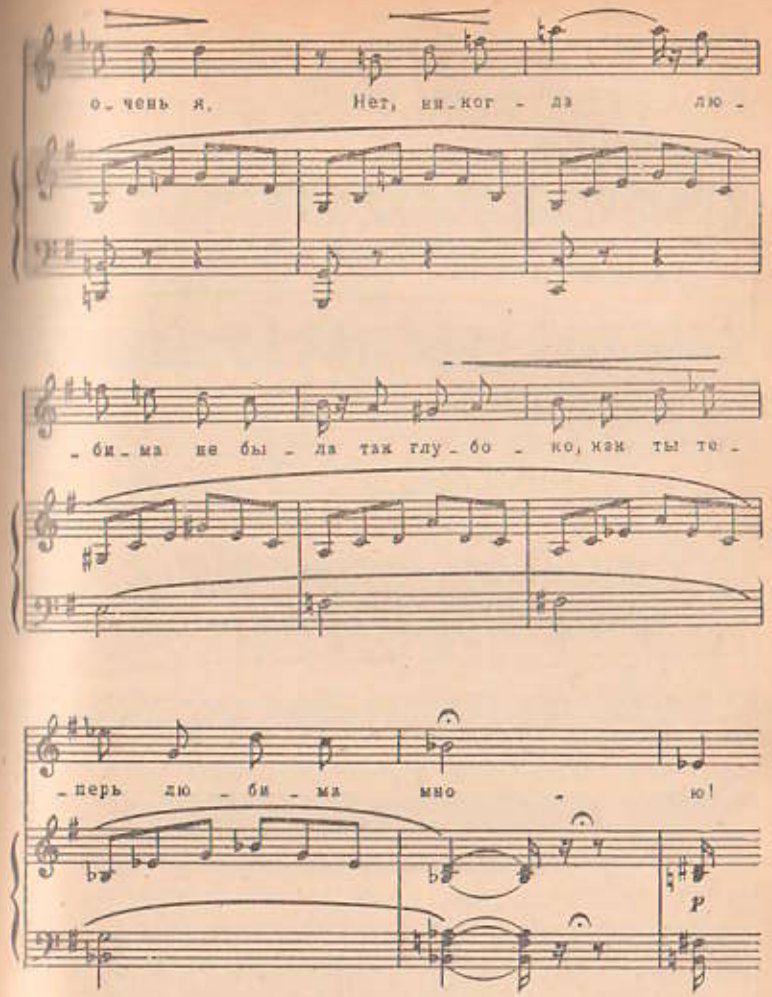


Квинтет представляет собой развернутую сцену, имеющую законченную трехчастную форму. В среднем ее разделе — разговор Кармен с контрабандистами — в оркестре разрабатывается основная тема квинтета, но появляется и новая тема (соль мажор):

Первая тема квинтета подготавливает тему последующего дуэта Кармен и Хозе.

Как было сказано, центр драматического развития второго акта оперы заключен в дуэтной сцене. Это важный этап в развитии взаимоотношений Кармен и Хозе и первая значительная кульминация. Дуэтная сцена велика по объему и разнообразна: здесь и речитативные диалоги, и песенные и ариозные эпизоды, и совместное пение участников ансамбля. Начинается дуэт песенкой Хозе, звучащей за сценой. Кармен встречает Хозе пляской. Она танцует с кастаньетами, напевает простую, без слов мелодию:

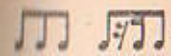
Хозе с восхищением и любовью смотрит на Кармен. Но «идиллия» скоро кончается: к песне Кармен присоединяется сигнал трубы, призывающий Хозе в казарму. Кармен насмехается над солдатом, мучая его притворным недоверием к его чувству. В кантиленной мелодии, близкой по интонации к его лейттеме (см. цифру 101), Хозе страстно убеждает Кармен в своей любви:



Далее у гобоя появляется мотив роковой страсти Кармен, по характеру близкий первому его звучанию в увертюре; тремоло струнных и pizzicato басов поддерживают его.

Ариозо Хозе («ария с цветком») — великолепный образец кантиленного вокального стиля Бизе. В широкой мелодии пластичного рисунка органично сочетаются

мягкий лиризм и напряженность эмоции. Прозрачно и мягко, в мерных аккордах звучит сопровождение оркестра (деревянные духовые, арфа):

Ариозо Хозе непосредственно переходит в дуэт. Сопровождение его построено на ритмической фигуре  . Она связана с танцевальными ритмами предшествующих сцен оперы (песня о грозном муже) и более всего с тарантелльным ритмом квинтета контрабандистов. В дуэте ведущая роль принадлежит Кармен: она манит Хозе образами вольной жизни в родных горах. Увлекающе и стремительно развертывается мелодия:

Сначала Хозе протестующе восклицает «Кармен!», но постепенно эти восклицания все слабеют. В среднем разделе дуэта (он написан в трехчастной форме) появляется новая тема, также родственная квинтету контрабандистов:

Ссора с Цунигой решает судьбу Хозе. Он становится контрабандистом. В ансамбле, следующем за этой сценой, привлекает к себе внимание ироническая, насмешливая мелодия Кармен, обращенная к Цуниге («Мой капитан, мой капитан!»), которая, как и все эпизоды, связанные с этим персонажем, имеет опереточный характер.

В **третьем действии** происходит поворот к трагической развязке, предсказанной в сцене гадания Кармен — центральной в этом действии. От предшествующих актов третий отличается мрачным колоритом — события происходят ночью в диких ущельях гор Испании. Симфоническое вступление никак не предвещает последующих драматических событий, это светлый поэтический ноктюрн. Его безмятежный, спокойный характер создает художественный контраст к напряженному развитию событий третьего действия. Вступление — замечательная страница симфонической музыки Бизе. Партитура прозрачна и изысканна по краскам. Прекрасная задумчивая мелодия неторопливо развертывается в идиллически светлых тембрах флейты и кларнета. К основной мелодии присоединяется контрапунктирующий голос, и возникает певучий ансамбль. Аккомпанируют «пению» нежные звенящие арфы, поддерживающие мелодию мерной и спокойной фигурацией:

[Andantino quasi allegretto]

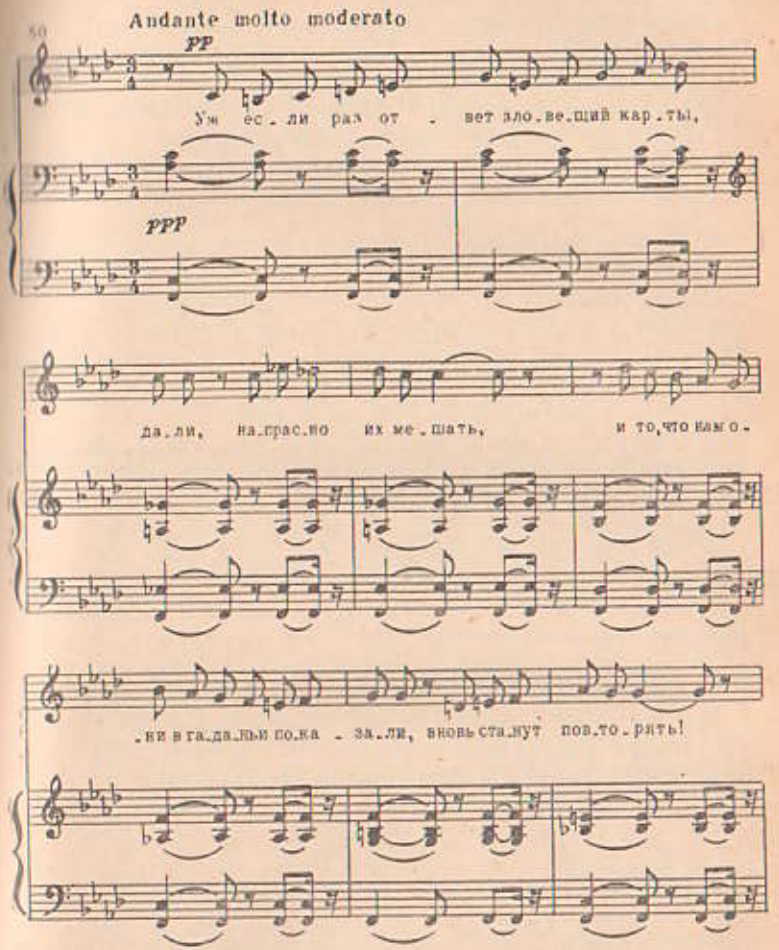
После светлого пейзажа-идиллии во вступлении секстет и хор, открывающие третье действие, обращают на себя внимание сумрачным колоритом. Оркестровое вступление, предшествующее хору, — марш-шествие несколько тревожного и таинственного характера. Этот эпизод — законченная живописно-изобразительная картина: осторожно крадущиеся шаги контрабандистов, спускающихся с тяжелой ношей по горным тропам в дикое мрачное ущелье. Тембр флейты в низком регистре звучит тускло и безжизненно; таинственно и настороженно pizzicato струнных (альтов и виолончелей):

Тема марша-шествия — основная тема большой сцены вплоть до терцета, она определяет колорит и настроение начала третьего действия. Секстет и хор контрабандистов выдержаны в том же характере и построены в сложной трехчастной форме. В среднем разделе звучит ансамбль участников, основанный на новом тематическом материале,

Центральное место в третьем действии занимает терцет — сцена гадания Кармен, Фраскиты и Мерседес. Это первый эпизод в партии Кармен, освещающий ее с трагической стороны. Карты предвещают ей и ее возлюбленному смерть. Здесь уже нет обычных для партии Кармен народно-танцевальных мелодий: пение ее представляет собой выразительный речитатив и напевное ариозо. В речитативе, предваряющем ариозо, большое значение приобретает мотив роковой страсти, исполняемый флейтой. Уменьшенные гармонии и «угрожающие» хроматические ходы струнных придают лейттеме зловещий характер:

В ариозо выражена трагическая предопределенность и осознание неизбежности смерти. Оно написано в фа миноре, который завершает цепочку минорных тональностей третьего действия, спускающихся по терциям (до минор — марш, секстет и хор, ля минор — начало сцены гадания, фа минор — ариозо Кармен). Такое движение по минорным тональностям дает ощущение сгущающегося драматизма, конечной «ступенью» которого оказывается ариозо Кармен. В ариозо развертывается кантиленная тема скорбного характера. Хотя она совершенно нова, несомненна связь ее с прежней характеристикой главной героини оперы. В мелодической

линии ариозо получают претворение (правда, иное — трагическое) интонации Кармен в ее напевах двух первых актов — сегидилье и цыганской песне с хором:



Основой этих интонаций является поступенно восходящий звукоряд, создающий одновременно напряженность и певучесть. Трагический характер ариозо в сцене гадания подчеркивается траурно звучащими аккордами

оркестрового сопровождения. Ариозо Кармен составляет средний раздел терцета. Грациозно-шутливая музыка крайних разделов оттеняет его трагическое звучание. Терцет, подобно многим другим номерам оперы, имеет законченную сложную трехчастную форму.

Следующий сольный номер третьего действия — речитатив и ария Микаэлы — представляет собой лирическое интермеццо в напряженно развивающемся, драматическом действии. Мелодия вокальной партии основана на певучей кантилене, движется плавно, поддерживаемая арпеджиообразным сопровождением струнных.

Сцена ссоры и поединка Хозе с Эскамильо — драматическая кульминация. Дуэт Хозе и Эскамильо написан в стремительном движении, в нем чувствуется жар предстоящей схватки. Финал третьего действия на время отодвигает развязку: Хозе уходит с Микаэлой, в прощальных его репликах звучат отчаяние и угроза. Эскамильо же приглашает всех на бой быков в Севилью и, удаляясь, напевает свою бодрую песню.

В **четвертом действии** наступает развязка оперы — гибнут оба главных ее героя. Трагическая гибель Кармен показана на фоне праздничной и ликующей народной сцены. В этом действии с наибольшей силой и концентрированностью выражены основная идея оперы и ее драматургические принципы.

Антракт перед четвертым действием предваряет праздничное настроение, царящее в народной сцене начала действия. Музыка антракта оркестрована Бизе с неподражаемым мастерством. Блестящее и вместе с тем массивное звучание всего оркестра привлекает уже во вступительных аккордах и напоминает начало увертюры. Затем на прозрачном фоне pizzicato струнных с бубном вступает солирующая флейта со страстной и вместе с тем тоскливой мелодией:

Эта мелодия заимствована композитором из вокальной пьесы известного испанского певца Мануэля Гарсиа, основанной на народном напеве испанского танца «болеро».

Хоровая сцена, открывающая последнее действие, исполнена праздничного оживления. Народ, заполняющий площадь перед цирковой ареной, возбужден предстоящим зрелищем — боем быков. Слышатся выкрики торговцев, призывающих покупателей: «Вот билеты, апельсины, сигареты, мандарины!» Краткие реплики хора, перебивающие друг друга, создают впечатление суеты и возбуждения:

Вслед за хором в театральных постановках оперы обычно вставляются три танцевальных номера, составляющих небольшую балетную сюиту. Первый танец — Фарандола из «Арлезианки», второй — Цыганский танец (средний эпизод Пасторали), также из «Арлезиан-

ки», и третий танец — Оле́, взятый из оперы Бизе «Перт-ская красавица». Эти танцевальные номера включены в оперу после смерти автора, но они органично входят в народную сцену четвертого акта, расширяя и обогащая ее новыми красочными эпизодами, придавая ей более развернутый характер.

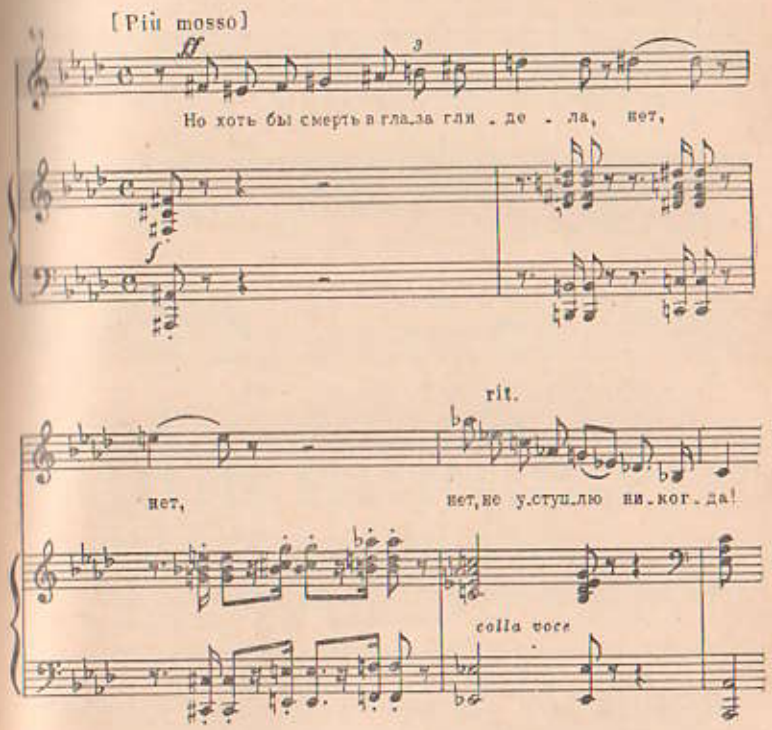
Народная сцена завершается шествием квадрильи в цирк под звуки блестящего марша. Вначале марш звучит приглушенно, как бы издалека, у фаготов pianissimo, но по мере приближения процессии звучность нарастает, прибавляются все новые голоса духовой группы. К оркестровой музыке присоединяется хор — это народ с восторгом и восхищением любуется красивым зрелищем, радостно встречает любимых героев цирковой арены. Слышны приветственные крики народа: «Вот они, вот они! Подходит квадрилья!». Сцена шествия разрастается в большое рондообразное построение из семи разделов. Рефреном является тема марша, эпизоды рондо — более певучие и плавные, хотя и сохраняющие маршевое движение. Первый (в фа-диез миноре), тоже прозвучавший в увертюре, исполняется детскими голосами хора; второй эпизод (в ре мажоре, у мужских голосов) содержит новую тему; третий, кульминационный (в это время на сцене появляется Эскамильо, рядом с ним Кармен), исполняет весь хор, и в нем звучит знакомый лейтмотив Эскамильо.

Маленький дуэт Кармен и Эскамильо и сцена Кармен с подругами-цыганками отделяют марш-шествие от заключительной сцены четвертого действия. Лирический дуэт, полный согласия, контрастирует остро конфликтным дуэтным сценам Кармен и Хозе. Оркестровая музыка, сопровождающая сцену Кармен с цыганками, звучит тревожно и как бы подготавливает к трагической развязке последней сцены.

Дуэт Кармен и Хозе и заключительный хор — кульминация и развязка оперы. П. И. Чайковский, горячо любивший оперу Бизе, особенно высоко ценил последнее ее действие и заключительную сцену. «...Что за чудный сюжет для оперы! — писал он Н. Ф. фон Мекк. — Я не могу без слез играть последнюю сцену; с одной стороны, народное ликование и грубое веселье толпы, смотрящей на бой быков; с другой стороны — страшная трагедия и смерть двух главных действующих лиц, которых злой

фатум столкнул и через целый ряд страданий привел к неизбежному концу»[1].

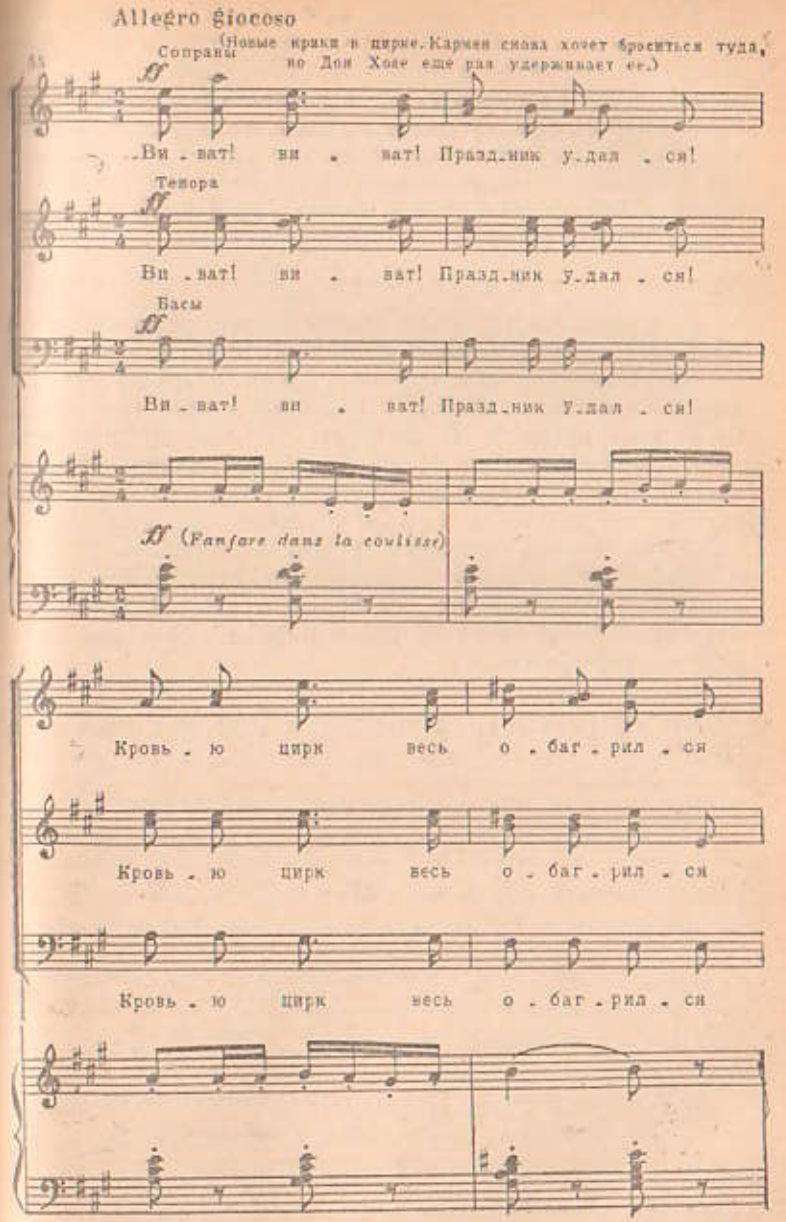
В дуэтной сцене мы становимся свидетелями последнего поединка героев, оканчивающегося трагически для обоих. Все так же беззаветно и страстно любит Хозе Кармен и стремится вернуть ее любовь. Душевная драма Хозе раскрыта в сцене с глубоким сочувствием. Его партия насыщена напряженными благородными певучими мелодиями, близкими по интонациям и характеру к его любовному ариозо второго действия. В них выражается любовь и мольба. Но Хозе слышит решительный и гордый ответ Кармен:



[1] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. II. М., 1935, стр. 383.

Речитативы Кармен в этой сцене наиболее выразительны. Непреклонность, нежелание смирить свою гордую, свободолюбивую натуру в ней сильнее страха смерти. В чувствах Хозе наступает перелом: «Разлюбила меня?» — восклицает он с тоской. Следующие за этим ариозные фразы Хозе потрясают отчаянием: «Но я, как прежде, обожаю, Кармен, тебе я всё прощаю»:

Последний этап заключительной сцены проникнут особенно напряженной динамикой и драматизмом; реплики Хозе и Кармен делаются короче, смена их становится все более бурной и резкой. Вносится новый момент, это ликующие крики толпы из цирка:



Фраза Кармен «Свободна я, свободной и умру» звучит на фоне победных фанфар, доносящихся из цирка, и музыки ликующего марша. Кармен рвется к воротам цирка, Хозе не пускает ее. В последний момент, когда Хозе ударом ножа убивает Кармен, тема роковой страсти Кармен звучит непосредственно рядом с темой марша, создается потрясающий контраст. Восторженная толпа выбегает из цирка и видит рыдающего Хозе над телом убитой Кармен.

В истории оперного театра XIX века опера «Кармен» занимает одно из первых мест. С 1876 года начинается ее триумфальное шествие по сценам оперных театров Вены, Брюсселя, Лондона, Дублина; в 1878 году опера была поставлена в Петербурге. Чайковский писал об этой опере в письме к Н. Ф. фон Мекк: «Вчера вечером я... проиграл от начала до конца «Кармен» Бизе. По-моему, это в полном смысле шедевр, т. е. одна из тех немногих вещей, которым суждено отразить в себе в сильнейшей степени музыкальные стремления целой эпохи... Я убежден, что лет через десять «Кармен» будет самой популярной оперой в мире...» [1]. Эти слова оказались пророческими.

[1] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. II, стр. 383.

ЧЕШСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Истоки чешской музыкальной культуры уходят далеко в прошлое. Ее первые ростки относятся к началу X века — времени, когда складывалось чешское государство. И хотя о музыке западных славян, и в частности о чешской, в ту далекую эпоху почти не сохранилось исторических сведений, ее характерные традиции, сложившиеся и живущие в народном творчестве в течение нескольких столетий, говорят об общности их с песенной культурой южных и восточных славян. Родственными являются образы народных песен, прочно связанные с жизнью и бытом простого крестьянина, отражение в них картин родной природы.

Вместе с тем не все жанры песен южных и восточных славян есть в древней чешской культуре. Героический эпос возникает в ней значительно позднее. Его появление обусловлено особенностями исторического развития Чехии. Героические песни, имеющиеся в древнеславянском творчестве с IX—X века, появляются в Чехии лишь в XV веке. Они были могучим отголоском народного патриотического движения — гуситских войн. Религиозные по тексту, героические по духу, поэтическому содержанию, гуситские песни явились первыми значительными национально-самобытными образцами чешской песни. На протяжении всей последующей истории Чехии путь ее народа являет пример самоотверженной героической борьбы за независимость Родины. На этом пути гуситские гимны всегда оставались ярким воплощением свободолюбия и героизма чешского народа.

Судьбы чешской культуры складывались сложно в связи с тяжелым политическим положением Чехии на протяжении нескольких веков. Ее развитие протекало в труднейших условиях все более суровой борьбы за удержание самостоятельности и независимости. Уже с XIII века немецкие рыцари, направляемые католической церковью, при пособничестве чешских магнатов начали захват обширных территорий Чехии. Поэтому движение против немцев приобретает характер всенародный и демократический. Пять крестовых походов были отражены народной армией под водительством национальных героев Яна Жижки и Прокопа Великого. Но в 1526 году к власти пришел представитель австрийской династии Габсбургов Фердинанд, который нарушил

слово сохранить независимость Чехии. Его царствование положило начало постепенному захвату Чехии Австрией и, наконец, включению ее в состав австрийской империи. В течение последующих XVII и XVIII веков совершенно уничтожаются следы былой самостоятельности Чехии. Единым государственным языком становится немецкий, в школах обучаются на немецком языке, весь дух национальной культуры стремятся подчинить немецкому. Но даже такое насильственное онемечивание не могло уничтожить в народе любви к своей культуре, в том числе к музыке, она продолжала жить и развиваться. Более того, ей суждено было оказать сильное влияние на развитие европейской музыкальной культуры.

Тяжелый гнет и произвол вынуждают многих чешских музыкантов покинуть родину и обосноваться в разных странах Европы. Поэтому развитие европейской музыки в XVIII и начале XIX века в разных жанрах и стилях оказывается связанным с деятельностью чешских музыкантов[1]. Расцвет симфонизма в XVIII веке, и в частности создание симфонических школ в Мангейме, Вене и других европейских музыкальных центрах, в значительной мере отмечены деятельностью крупнейших чешских мастеров. В Мангейме начиная с середины XVIII века работала целая семья чешских музыкантов — дирижеров, скрипачей, композиторов по фамилии Стамиц. Большую роль в развитии камерно-инструментальной и симфонической музыки XVIII века сыграли чешские музыканты Йиржи Бенда, Ян Ваньхаль (автор многих симфоний и струнных квартетов), Леопольд Кожелух. Лучшие образцы творчества «божественного чеха» Йозефа Мысливечека (1737—1781) — так его прозвали в Италии, где он поставил 130 опер, — знал и ценил Моцарт. Другим великим чешским современником Моцарта был пианист-виртуоз Ян Дусик[2]. Однако роль чешской музыкальной культуры отнюдь не исчерпывается большой и плодотворной деятельностью ее представителей в разных странах. Самобытная национальная культура продолжает существовать и развиваться в самой Чехии. Прага сохраняет свое значение одного из передовых музыкальных центров Европы, чутко и остро реагирующего на яркие, выдающиеся явления музыкальной жизни. Так, именно в Праге, а не в Вене получили восторженное признание оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» и «Дон-Жуан». Последнюю Моцарт написал специально для Праги в 1787 году.

Чешская народная музыка находит живое претворение в творчестве венских классиков — Гайдна, Моцарта, Бетховена, а также в более поздние годы — у Шуберта и Брамса.

Несмотря на сложные политические условия чешская национальная музыка продолжает развиваться в XIX веке вопреки стремлениям австрийских властей уничтожить, нивелировать ее. Труден и тернист был путь многих чешских музыкантов, связавших себя с судьбой родины. С трудом отстаивают они право народа иметь свои музыкальные учреждения, театр, свободно творить. Этим объясняется замедленный процесс становления национальной оперы и сравнительно позднее развитие симфонической и камерной музыки. На рубеже XVIII—XIX веков встречаются лишь отдельные значительные явления в отечественной национальной музыке, как, например, оперы Франтишка Шкроупа (1801—1862), среди которых особенно интересна опера «Свадьба Либуше», написанная на тот же сюжет, что и опера Сметаны «Либуше». Перу Шкроупа принадлежит также музыка к драме И. К. Тыла «Фидловачка». Песня «Где Родина моя», звучащая в музыке к пьесе, стала национальным гимном чехов.

Творчество Шкроупа вдохновлено национальным возрождением Чехии, проявившимся прежде всего в широком просветительном движении. Его возглавили представители прогрессивной чешской интеллигенции, вошедшие в историю Чехии под именем «будителей». Они называли себя так с целью подчеркнуть свою роль деятелей, призванных пробудить в народе патриотические чувства, его волю к освобождению родины. «Будители» выступали выразителями национально-освободительных чаяний народа, продолжателями гуситского движения,

[1] Истории музыки известно имя чешского композитора Богуслава Черногорского (1684—1742) — учителя итальянского скрипача-виртуоза Тартини и великого оперного композитора Глюка.

[2] В историю музыкальной культуры XIX века вошли имена чешских композиторов и педагогов: Антонина Рейха — учителя Листа, Гуно и Берлиоза, а также Войцеха Живного — первого педагога и воспитателя Шопена.

крестьянских войн. Движение «будителей» оказало решающее воздействие на возрождение всех областей чешской национальной культуры. Из среды «будителей» выдвинулась целая плеяда чешских ученых — историков, филологов, фольклористов, выдающихся писателей, поэтов, музыкантов.

В частности, из музыкантов, наряду со Шкроупом, видное место принадлежит Йозефу Прокшу (1794—1864) — историку музыки, педагогу, автору «Очерков по истории музыки в Чехии», учителю Сметаны. Своеобразным ярким явлением в истории национального чешского театра явилось творчество драматурга Матея Копецкого (1775—1847) — создателя комедийных спектаклей для народного театра марионеток. Они оказали заметное воздействие на формирование чешской комической оперы. В частности, молодой Сметана задолго до работы в области оперы написал увертюру к пьесам Копецкого «Доктор Фауст» и «Олдржих и Божена».

Оживление, наступившее в культурной и художественной жизни Чехии в начале XIX века, достигает большого подъема в период пражского восстания 1848 года. Репрессии, последовавшие за его разгромом, вынуждают многих выдающихся деятелей чешской культуры на долгие годы покинуть родину. Но с 1862 года, в связи с поражением Австрии в войне, наступает некоторое облегчение в зависимом положении Чехии. Это дает возможность вернуться на родину из эмиграции многим передовым людям Чехии. Теперь национально-освободительное движение разгорается с небывалой силой и достигает своего наибольшего подъема к концу 60-х годов. Оно развивается под знаком уже не только освобождения Чехии от австрийского владычества, но и борьбы против социального гнета.

Ярко демократические идеи пронизывают творчество писателей Чехии, выдвинутых этой новой общественной эпохой. Жизнь крестьян, городской бедноты, страстный протест против их бесправия — такие темы впервые получают яркое воплощение в произведениях выдающихся чешских писателей второй половины XIX века — Божены Немцовой, Яна Неруды и других.

На могучей волне подъема национального движения, развития прогрессивной литературы достигает высокого

расцвета и чешская музыка. Эта эпоха выдвигает двух крупнейших чешских композиторов — основателя национальной классики Бедржиха Сметану (1824—1884) и его соратника и последователя Антонина Дворжака (1841—1904). В их творчестве получают наиболее полное, классически совершенное воплощение самые возвышенные свободолюбивые идеи.

Сочинения Сметаны и Дворжака отмечены не только ярко выраженным национальным характером, но и высоким мастерством, владением всеми профессиональными приемами композиторского письма. Поэтому эти композиторы по праву считаются основателями чешской музыкальной классики. Их творчество положило начало развитию разнообразных жанров чешской музыки, обогатило и расширило круг этих жанров. Сметана создает классические образцы национальной оперы на разные темы: историко-героическую («Бранденбуржцы в Чехии», «Либуше»), комическую («Проданная невеста»), лирико-бытовую («Тайна», «Поцелуй»). Позднее, на грани XX века, Дворжак, продолжая развивать традиции Сметаны, обогащает чешскую оперу новым, ранее не представленным в чешской музыке жанром лирико-фантастической оперы («Русалка»), а также комической с ярким народно-сказочным колоритом («Черт и Кача»). В творчестве Сметаны и Дворжака впервые появляются выдающегося значения чешские камерные произведения (трио, квартеты), программная симфоническая музыка («Моя Родина» Сметаны, симфонические поэмы и «Гуситская увертюра» Дворжака), симфонии, хоровая и вокальная музыка. Наряду со Сметаной Дворжак явился основателем чешской композиторской школы, он воспитал целую плеяду крупных чешских композиторов.

Непосредственными учениками, вышедшими из класса Дворжака, были такие крупные чешские композиторы рубежа XIX и XX веков, как Йозеф Сук (1874—1935), Оскар Недбал (1874—1930) и Витезслав Новак (1870—1949).

Значительную роль в развитии чешской музыкальной культуры конца XIX и начала XX века сыграли выдающиеся чешские мастера, современники Сметаны и Дворжака, — Карел Бендль (1838—1897) — автор одиннадцати опер и Зденек Фибих (1850—1900).

Наиболее ярким и оригинальным из чешских композиторов, выдвинувшихся на рубеже XX века, был Леош Яначек (1854—1928). Его творчество, особенно оперное, представляет смелое, самобытное явление в европейской музыке XX века. Некоторые из опер и симфоний Яначека навеяны классическими произведениями русской литературы XIX века. Это оперы «Катя Кабанова» (по «Грозе» Островского), «Из мертвого дома» (по Достоевскому), симфония «Тарас Бульба» (по Гоголю). Перу Яначека принадлежит одна из самых значительных опер в европейской музыке XX века — опера «Ее падчерица».

Начиная с середины XIX века культурная жизнь Чехии отмечена живым интересом к другим славянским культурам, и в частности к русской. Это проявляется как в области литературы, истории, фольклористики, так и в музыке. Событием, положившим начало дальнейшей живой и все крепнувшей связи между русской и чешской музыкальными культурами, был приезд Балакирева в 1866 году в Прагу и постановка им двух опер Глинки, вылившаяся в подлинный триумф русской музыки.

Наибольшего расцвета связи русской и чешской музыки достигли во время пребывания П. И. Чайковского в Праге в 1888 году, когда была поставлена под его управлением опера «Евгений Онегин». С этого момента возникла прочная дружба Чайковского и Дворжака; по инициативе Чайковского Дворжак был приглашен выступить с авторскими концертами в Петербурге в 1890 году.

Ученика Чайковского С. И. Танеева связывала двадцатилетняя творческая дружба с чешским квартетом, состоявшим из замечательных музыкантов — скрипачей Иозефа Сука и Карела Гофмана, альтиста Оскара Недбала и виолончелиста Гануша Вигана. В начале XX века квартет гастролировал с Танеевым в нескольких европейских странах, часто выступал в России. В их постоянный репертуар входили камерные произведения Чайковского, Бородина, Аренского, Глазунова, Танеева. Чешскому квартету посвятил Танеев свой четвертый квартет. Некоторые крупные чешские музыканты не только приезжали, но и долгие годы работали в России. Это были: Э. Ф. Направник — главный дирижер петер-

бургского Мариинского театра, автор оперы «Дубровский»; позднее В. И. Сук — композитор и дирижер московского Большого театра; Ульрих Авранек — хормейстер Большого театра и многие другие.

Плодотворное содружество русской и чешской музыкальных культур находит продолжение и в наши дни в постоянном живом творческом общении советских композиторов, музыковедов, исполнителей с представителями социалистической культуры братской Чехословакии.

БЕДРЖИХ СМЕТАНА

1824 * 1884

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство и юность. Начало исполнительской и композиторской деятельности. Родина Сметаны — небольшой чешский городок Литомишль. Здесь 2 марта 1824 года в семье пивовара Франтишека Сметаны, находившегося на службе у местного помещика, родился сын Бедржих. Отец Бедржиха был человеком пламенных патриотических убеждений. Несмотря на запрет властей, в семье Сметаны говорили только по-чешски, мальчик был обучен грамоте на родном языке. Мечты об освобождении Чехии глубоко запали в его душу еще с детских лет. Этому способствовало окружение, в котором среди друзей отца был известный чешский художник Антонин Мачек, создатель картин на сюжеты из чешской истории. От него Бедржих узнал о героических событиях в истории освободительного движения чешского народа.

В годы учения в гимназии, живя в небольшом городке Гавличков Брод, Сметана подружился с юношей Карлом Гавличеком, впоследствии ставшим выдающимся писателем и общественным деятелем Чехии. С ним Сметана был связан много лет. Гавличек еще более укрепил в сознании будущего композитора идеи служения своему народу. Примечательно высказывание Гавличека, которое можно считать девизом всей его жизни: «За честь, за благо народа люди раньше умирали, а мы будем ради этого жить и трудиться». Не менее важным в идейном формировании Сметаны было влияние одного из учителей гимназии, в которой учился Сметана, —

Вацлава Дивока, прививавшего ученикам любовь к чешской национальной культуре.

Выдающаяся музыкальная одаренность Сметаны выявилась очень рано. В четырехлетнем возрасте он начал учиться игре на скрипке, а через некоторое время и на фортепиано. В доме отца Сметаны, который был очень музыкальным человеком, недурно игравшим на скрипке, часто собирались друзья, любители квартетной игры. Таким образом, мальчик с раннего детства был приобщен к серьезной музыке. Жизнь в небольших провинциальных городках способствовала тому, что он с детских лет узнал и полюбил народные чешские напевы, многие из которых слышал в своей семье, в кругу друзей отца, гимназических товарищей. Очень рано — в шесть лет — Сметана выступил в концерте как пианист. Он исполнил увертюру к опере «Немая из Портичи».

Не случайно известный чешский искусствовед Зденек Неедлы сравнивает музыкальное детство Сметаны и Моцарта: в восемь лет маленький Бедржих уже сочинял музыку.

В гимназические годы Сметана написал много фортепианных пьес. Показательно, что темами этих первых сочинений явились различные впечатления юности, воплощенные в жанре польки: «Лунзина полька», «Вспоминая о Новом Месте».

В 1840 году Сметана переехал в Пльзень, где завершил свое гимназическое образование. Первые три года, проведенные в Пльзене в семье родственника Сметаны — профессора Йозефа Сметаны, способствовали идейному формированию композитора в духе свободолюбия, патриотизма. От Йозефа Сметаны узнал он о прославленном гуситском движении и его героях — простых, благородных и самоотверженных людях. В это время формируются также художественные взгляды молодого музыканта. Сметана-исполнитель не прошел мимо таких явлений виртуозного пианизма XIX века, как Мошелес, Гуммель, Тальберг. Но глубокая натура Сметаны со всею силой и страстностью устремилась к творчеству Бетховена, Берлиоза, Шумана, Шопена. Это оказало значительное, хотя и различное воздействие на дальнейшее развитие дарования Сметаны. Как проницательно замечает академик Неедлы, «в Берлиозе он

видел вождя тех, кто шел за искусством, которое должно было быть выражением пробуждения новой жизни европейских народов. Хотя содержание творчества Сметаны решительно отличается от творчества Бетховена, Сметана находит в бетховенской музыке тот живой источник, который постоянно освещает и наполняет его собственное искусство. Шуман был ему близок своей субъективной страстностью как поэт молодых, не имевший, правда, титанической страстности Бетховена, но зато располагавший более к интимному дружескому сближению»[1]. Действительно, в ряде последующих сочинений Сметаны — его операх, симфониях, хорах — ощущается воздействие величественного, глубоко демократического духа музыки Бетховена. Ясно проявляются в дальнейшем и творческие связи с музыкой Берлиоза, особенно в решительном обращении к программности. Но в первых значительных творческих опытах молодого Сметаны, в частности в фортепианной музыке, с наибольшей силой сказалось влияние творчества Шумана и Шопена.

Особенно близка Шуману серия пьес, вышедшая под названием «Багатели и экспромты» (1844). Даже в истории их создания есть аналогия с шумановскими пьесами 30-х годов, навеянными его любовью к Кларе Вик. Сметана в это время переживал не менее бурное увлечение юности, перешедшее в пламенную любовь к подруге детства — Катержине Колар, ставшей в 1849 году его женой. Даже названия пьес — «Любовь», «Удрученность», «Желание» и другие, не говоря уже об их характере, живо напоминают шумановские.

В музыке Шумана Сметана находит особенно родственную ему в ту пору эмоциональную сферу. Шопен оказывается Сметане близок благодаря ярко национальной основе его творчества. Подобно Шопену в его мазурках и полонезах Сметана нашел в жанре польки простую и вместе с тем национально-самобытную художественную форму отражения жизни своего народа. Если ранние фортепианные произведения Сметаны больше связаны с творчеством Шумана, то все последующие носят на себе след поэтического дыхания музыки Шопена, тонкого прозрачного стиля его пианизма.

[1] З. Неедлы. Бедржих Сметана. Прага, 1945, стр. 19.

Бедржих Сметана

Большое значение в формировании Сметаны — исполнителя и композитора — имело знакомство с Ференцем Листом, перешедшее в дальнейшем в большую дружбу.

Жизнь в Праге. События 40-х годов и деятельность Сметаны. В 1843 году Сметана переезжает в Прагу и поступает в консерваторию, где учится в классе замечательного педагога Йозефа Прокша. Для Сметаны он оказался отличным руководителем, так как был композитором и исследователем чешской народной музыки. Прокш направил композиторскую деятельность Сметаны в сторону собирания и изучения народной музыки, претворения ее в творчестве. Сметана вел трудную жизнь в Праге; для обеспечения средств к жизни он вынужден был пойти на должность учителя музыки в графское семейство Тун. Но он умел использовать те небольшие преимущества, которые давала ему эта служба: во время каникул, когда семейство графа выезжало в загородные имения или совершало поездки по стране, Сметана его сопровождал и благодаря этому имел возможность изучать народную музыку.

Художественная среда Праги в то время была необычно благодатной для молодого Сметаны. Эпоха чешского возрождения выдвинула таких деятелей, как историк Франтишек Палацкий, автор большого труда по чешской истории, в котором показана национально-освободительная борьба Чехии, поэт Ян Коллар — автор знаменитой поэмы «Дочь Славы», выразившей идею единения славян, историк и филолог Павел Йозеф Шафарик — собиратель и издатель сборников народных песен. В 40-е годы замечательный поэт Карел Эрбен издает трехтомный сборник чешских народных песен.

Яркие художественные впечатления необычайно увлекают молодого Сметану. Кроме того, в Праге развертываются события, вылившиеся в восстание 1848 года, и Сметана стал непосредственным их участником: он стоял на страже у моста близ Градчан — Пражского кремля — и подносил патроны на баррикады.

Творчество этих лет протекает необычайно интенсивно и становится все более связанным с событиями, переживаемыми народом Чехии. Сметана сочиняет ряд песен и маршей, явившихся непосредственным боевым откликом композитора на восстание 1848 года. Это «Песня

свободы» на слова Коллара — и сейчас популярная национальная песня, — марш студенческого легиона Пражского университета, «Марш Национальной гвардии», «Ликующая увертюра».

В 40-е годы Сметана захвачен идеей организации в Праге музыкального учебного заведения на чешском языке в отличие от учебных заведений, где обучались на чужом, немецком языке. Именно в это время Сметана познакомился с Листом, посетившим Прагу в 1846 году. Лист горячо поддержал начинания Сметаны, он издал за границей «Шесть характерных пьес» Сметаны, оказал ему этим большую материальную поддержку: средства от их издания были положены в основу организации школы. В этом же 1846 году Сметана познакомился с Робертом Шуманом и его женой Кларой во время их концертов в Праге, он слушал Берлиоза, дирижировавшего в Праге своей «Фантастической симфонией». Эти творческие встречи воодушевили Сметану, помогли найти свой путь в искусстве.

Жестокая политическая реакция, последовавшая за разгромом пражского восстания, преследования, которым подвергались многие прогрессивные деятели, не смогли заглушить в Сметане его демократических убеждений. Они нашли выражение в целой серии фортепианных пьес, написанных преимущественно в виде народных танцев, как, например, «Свадебные сцены» (1843), две серии полек — «Три поэтические польки» и «Три салонные польки» (1851). Творчество сочетается у Сметаны с большой организаторской и исполнительской деятельностью, носившей подчеркнуто патриотический характер. О некоторых концертах Сметаны 1848 года оповещали афиши, которые против обыкновения включали текст на чешском языке.

Преследование полицией прогрессивных деятелей создало для Сметаны немыслимо трудную обстановку, и в 1856 году он вынужден был эмигрировать в Швецию.

Годы изгнания. Творчество 50-х годов. Годы 1856—1861 Сметана провел на чужбине. Он поселился в шведском городке Гётеборге, где развернулась его исполнительская, педагогическая и творческая деятельность. Большую отраду композитору в его трудной жизни принесло дружеское участие Листа, которого Сметана неоднократно навещал в Веймаре. У Листа Сметана

познакомился с русским музыкантом и критиком А. Н. Серовым. В кругу учеников и последователей Листа Сметана почерпнул новые интересные взгляды на комическую оперу, столь существенные для его будущего творчества. Пристальное изучение творчества Листа пробуждает у Сметаны интерес к программному симфонизму. В Швеции им были написаны три симфонические поэмы героико-драматического содержания: «Ричард III» (по трагедии Шекспира), «Лагерь Валленштейна» (по Шиллеру), «Гакон Ярл» (по драме датского писателя Эленшлегера).

Особенно значительна из них поэма «Лагерь Валленштейна». Любопытна история ее создания. Знаменитый чешский трагик Коллар предложил композитору написать симфоническое вступление к драме Шиллера «Валленштейн», проникнутой духом протеста и борьбы против тирании Габсбургов. В своей поэме Сметана связал содержание драмы с освободительной борьбой в Чехии. Наряду с воинственными торжественными маршевыми напевами в поэме звучат мелодии в духе народных чешских танцев, в том числе польки. По мнению академика Неедлы, это «скорее картина жизни чешского народа, большого сборища на ярмарке или на храмовом празднике, нежели точное воспроизведение сюжета Шиллера». Любовью к родине проникнуты также фортепианные пьесы «Воспоминания о Чехии в форме полек» (1859—1860).

На чужбине Сметану постигает один тяжелый удар за другим. Не успевает композитор оправиться после смерти горячо любимой им дочери Бедржишки (ей посвящено замечательное фортепианное трио соль минор), как ему приходится пережить еще одно тяжелое горе: вскоре умирает верный друг Сметаны — жена Катержина. Из Праги доходит весть о смерти близкого друга юности Гавличека, который был сослан за участие в национально-освободительном движении и умер в ссылке.

Между тем в Чехии намечается некоторое ослабление существующего режима, вызванное неудачами Австрии в ее войне с Италией и Францией; правительство ненавистного народу австрийского наместника в Чехии терпит крах. Благодаря этому многие выдающиеся люди Чехии, в том числе и Сметана, получили возможность вернуться на родину.

Расцвет творческой деятельности Сметаны в 60-е годы. Оперное творчество этих лет. В 60-е годы развитие чешской культуры отмечено ярким расцветом демократических идей. Появляются такие произведения выдающихся писателей-реалистов, как романы и повести из народной жизни Божены Немцовой, стихи Яна Неруды — одного из близких друзей и соратников Сметаны. Несколько ранее, в 1858 году, выходит в свет сборник баллад Эрбена «Букет», в которых звучит горячий призыв к национальному возрождению и освобождению Чехии.

Этот новый подъем национальной культуры необычайно воодушевляет Сметану. С 1861 года — с момента возвращения в Прагу — он развивает кипучую и разностороннюю музыкальную деятельность. Нет той области чешской музыкальной культуры, в которой Сметана не был бы руководителем: он педагог, дирижер, пианист, музыкально-общественный деятель, неутомимый борец за процветание народного искусства. Совместно с Фердинандом Геллером, видным чешским музыкантом, он открывает первую чешскую музыкальную школу.

К моменту возвращения Сметаны в Чехию здесь уже возникло двести хоровых обществ. По меткому выражению Зденека Неедлы, «словно разом было наверстано то, чего чешский народ до сих пор не имел и в чем так сильно нуждался». Сметана подхватывает это могучее национальное движение: в 1863 году он становится руководителем крупнейшего хорового общества «Глагол Пражский», которое возглавляет в течение ряда лет, сочиняет для него много хоров, непосредственно отражающих жизнь народа, его устремления. Таковы, например, хоры «Три всадника» — драматическая поэма о чешском реформаторе Яне Гусе, «Чешская песня» — радостный патриотический гимн.

В том же 1863 году возникло художественное товарищество прогрессивных деятелей чешской культуры «Умелецка беседа», в котором Сметана возглавил музыкальную секцию. Многочисленные концерты из произведений музыкальной классики, чешской музыки, организованные Сметаной и проходившие при его личном участии в 60-е годы, положили начало широкой концертной жизни в Чехии. Открытие в 1873 году при участии композитора Филармонического общества завершает

эту значительную область музыкально-просветительной деятельности Сметаны.

В поистине всенародное движение превратилась борьба Сметаны за основание чешского национального театра. В ту пору все пражские театры находились под контролем австрийских властей. Спектакли на чешском языке были запрещены. В 1862 году по инициативе Сметаны был открыт Временный театр, на сцене которого были поставлены его первые оперы. Сметана не только возглавил руководство театром, но был его бессменным дирижером в течение восьми лет. Сметана явился инициатором всенародной подписки и сбора средств для постройки здания Национального театра. В торжественный день закладки здания были исполнены произведения Сметаны «Торжественная увертюра» и хор «Рольницке» («Земледельческая песня»), которым композитор как бы подчеркнул народно-демократический характер этого начинания. Выступая на торжестве закладки здания театра 16 мая 1868 года, Сметана произнес слова, которые могут служить эпиграфом ко всей его собственной деятельности: «В музыке — жизнь чехов».

В эти годы особенно ярко расцветает творчество композитора. «Из этого счастливого настроения народа, пробужденного к жизни, — пишет академик Неедлы, — возникает первая опера Сметаны «Бранденбуржцы в Чехии» — смелая, сильная, особенно картины народа, восставшего против панов. И далее «Далибор» и «Проданная невеста» — как сознательно соединенные два типа национальной оперы — музыкальная комедия и музыкальная трагедия»[1].

Опера «Бранденбуржцы в Чехии» (1863) — первая чешская классическая историко-героическая опера. Хотя в ней представлены события, относящиеся к XIII веку, Сметана воплотил здесь наиболее острые темы современности. В опере оживают события эпохи царствования Рудольфа Габсбурга — основателя династии Габсбургов, продолжавшей угнетать Чехию и во времена Сметаны. Тема борьбы с угнетателями поставлена и раскрыта в опере с большой выразительной силой. Автор не только представляет здесь чешский народ, ненавидящий поработителей, но подчеркивает свои симпатии к обездоленной его части. Таков образ одного из героев оперы — предводителя пражской бедноты Пирки.

[1] З. Неедлы, Бедржих Сметана, стр. 41.

Хотя в опере есть развитая любовная драматическая линия, в центре внимания композитора находятся массовые народные сцены, основанные на мелодиях в характере чешских национальных гимнов. Их суровое мужественное звучание сообщает всей опере героический тон. С особой силой он ощущается в заключительной сцене оперы, изображающей изгнание бранденбуржцев из Праги. Слова хора «Настанет день после долгой ночи» звучали как боевой призыв к борьбе с угнетателями. Премьера «Бранденбуржцев», состоявшаяся в Праге в 1866 году под управлением Сметаны, явилась выдающимся национальным событием, положившим начало чешской оперной классике.

Вскоре после премьеры «Бранденбуржцев», в том же году Сметана поставил на сцене Временного театра комическую оперу «Проданная невеста». Это произведение с громадным воодушевлением было принято чешской публикой и создало мировую славу композитору. По яркости национального колорита музыки, по цельному и глубокому выражению в ней неистощимого оптимизма народа, его веры в жизнь «Проданная невеста» считается лучшей чешской классической национальной оперой.

В 1867 году Сметана создает свою третью оперу — «Далибор», открывающую новый, героико-трагический жанр в чешской опере. «Далибор» написан на текст пражского драматурга и общественного деятеля Иозефа Венцига (который был в то время председателем «Умелецкой беседы»). Содержание заимствовано из старинной чешской легенды о рыцаре Далиборе. До сих пор в Праге стоит башня «Далиборка», куда, по преданию, был заточен отважный рыцарь, пострадавший за свое сочувствие и покровительство восставшим крестьянам. Наряду с Далибором в опере воплощен благородный образ Милады — возлюбленной Далибора, самоотверженной девушки, погибающей в борьбе за спасение любимого ею рыцаря. Содержание и характер образов дали повод назвать оперу «Далибор», по аналогии с героической оперой Бетховена, чешским «Фиделио». «Далибор» по жанру — героическая трагедия. В образе Далибора Сметана воспевает народного героя, чьи думы, чаяния, жизнь неотделимы от судьбы народной. Романтическая

трактовка легенды в либретто оперы не изменила намерений Сметаны. В образе Далибора воплощена неугасимая воля народа к свободе, страстный протест против насилия. Лейтмотив Далибора, получающий широкое развитие в музыке оперы, близок по складу суровым народным героическим песням-маршам. На нем основаны наиболее значительные сцены, связанные с судьбой героя. Этот лейтмотив появляется в сцене сна Далибора, когда ему является убитый графом народный музыкант, друг Далибора — Зденек. В оркестре в этой сцене у солирующей скрипки звучит импровизация, основанная на лейтмотиве Далибора. Народное искусство и героическая борьба за независимость народа неотделимы — таков замысел Сметаны, подчеркнутый этой сценой.

Творческий метод Сметаны в этой опере обогащается новыми приемами. Сохраняя ведущее значение вокального начала, разнообразных вокальных оперных форм (сцен, арий, хоров), Сметана вводит лейтмотивы, углубляющие характеристики героев.

После блистательной премьеры «Далибора», состоявшейся в вечер закладки фундамента Национального театра 16 мая 1868 года в буржуазно-националистической прессе появились статьи, пытавшиеся подорвать все возраставший авторитет и признание Сметаны. Один из представителей этой клики, Пивода, обвинил Сметану в «вагнерианстве», якобы не преодоленном Сметаной в «Далиборе». Эти обвинения были совершенно безосновательны, они были продиктованы стремлением опорочить смелое, ярко патриотическое по духу произведение Сметаны. Лейтмотивы в «Далиборе» ничего общего с вагнеровской лейтмотивной системой не имеют, нисколько не заслоняют ведущего значения вокальной мелодии, широким потоком льющейся в этой опере.

Сметана, по мнению его друга — выдающегося чешского поэта Яна Неруды, достиг в «Далиборе» высшего слияния слова и мелодии, именно поэтому «его музыка, — говорит Неруда, — наперекор вагнерианству такая чешская».

Таким образом, оперы Сметаны часто являлись не только предметом восхищения со стороны чешской публики, — они приобретали особо важную роль в национальном движении. Реакционные музыкальные круги, подстрекаемые австрийскими властями, стремились создать враждебную оппозицию против Сметаны. Немецкий руководитель театрального общества Ригер задумал отстранить Сметану от руководства театром, а вместо него назначить своего ставленника Мейера. «Пол-Праги говорит об этом, а певцы оперы, оркестр, журналисты стремятся к тому, чтобы это не удалось», — писал Сметана в 1874 году Яну Неруде. Борьба в защиту «Далибора» вылилась в движение за чешское национальное искусство. Виднейшие писатели, журналисты (в том числе руководитель «Умелецкой беседы» поэт и публицист Ян Неруда) включаются в это движение. Издается специальная газета «Далибор», на страницах которой друзья Сметаны отстаивают в его лице честь родного искусства. Сметана вновь появляется за дирижерским пультом, восторженно встреченный публикой. Такая поддержка и признание глубоко воодушевляют Сметану. Несмотря на продолжавшиеся в течение 70-х годов происки реакции, Сметана напряженно трудится в эти годы. Он создает чешскую вокальную школу и сам работает с певцами. В июне 1874 года Сметана дирижирует концертом воспитанников этой школы. Он продолжает выступать как пианист — с исполнением не только собственных сочинений и классики, но и произведений молодых чешских композиторов, в том числе Томашека, Дворжака.

Творчество 70-х годов. В 70-е годы композиторское творчество Сметаны находится в самом высоком расцвете, оно приобретает еще больший размах, охватывает новые жанры. В центре внимания композитора по-прежнему находится опера. Еще в конце 60-х годов, в связи с началом строительства Национального театра, Сметана задумывает оперу «Либуше».

Образ легендарной основательницы Праги Либуше, мудрой и справедливой правительницы, был навеян многими народными сказаниями, но прежде всего прославленной балладой Эрбена. В ней Либуше, подобно мудрой пророчице, предсказывает своему народу грядущее — долгий путь, полный испытаний и мук, увенчанный победой. Образ Либуше, по словам самого Сметаны, глубоко обязывал к тому, чтобы произведение, подобное Либуше, было безупречным. Композитор искал для него новых оперных форм, так как мыслил себе его в виде величавого эпоса о чешском народе, о его родине. Он нашел эти формы в жанре монументальной оперы, близкой по своему складу к оратории. Сметана определяет этот жанр названием «торжественная картина в трех частях». Размеренной эпиче-

ской величавостью пронизано все музыкально-драматическое развитие оперы, основу которой составляют грандиозные хоровые сцены (родственные по духу хорам «Бранденбуржцев» и «Далибора»). Некоторая статичность, размеренность повествования вполне соответствуют замыслу и намерениям автора создать не столько оперу с сюжетным развитием, сколько величавый сказ о народе и родине. Поэтичная легенда, положенная в основу либретто, включающего материалы старинных чешских летописей, явилась прекрасной основой для такого рода оперы.

В первых двух частях оперы — «Суд Либуше» и «Свадьба Либуше» — развертываются картины чешской старины. Либуше чинит суд над двумя братьями, один из которых укоряет Либуше: «Горе мужам, если ими управляет женщина». По требованию Либуше народ выбирает ей мужа — Пржемысла. В народной легенде Пржемысл — простой пахарь, а в либретто оперы он владетельный князь, богатырь, но в музыке Сметана равно подчеркивает и величие, богатырскую мощь Пржемысла, и его связь с народом: в сценах Пржемысла звучат крестьянские хоры, наигрыши свирелей в духе чешских народных песен. Радостно-величавая картина свадьбы Пржемысла и Либуше поэтизирует старинный чешский национальный обряд. Кульминацией служит заключительная, третья часть оперы — «Пророчество Либуше» с ее грандиозным эпилогом. Действие происходит в пражских Градчанах — месте многих народных героических сражений. Когда звучат пророческие речи Либуше, являются видения народных героев. В числе их и Ян Жижка во главе гуситских воинов. Сметана возрождает в музыке этого эпизода старинную боевую гуситскую песнь «Кто же вы, божьи воины», дает ей широкое симфоническое развитие: песнь звучит вплоть до окончания оперы, где величественными фанфарными интонациями темы Либуше-Родины завершается эпилог — просветленный апофеоз торжества и бессмертия народа.

В «Либуше», как и в предшествовавших двух героических операх, Сметана приближает содержание старинных героических легенд к современным волнующим темам освободительного движения народа. В этом смысле он особенно близок творческим исканиям русской национальной оперной школы с ее патриотическими устремлениями.

Премьера «Либуше» предназначалась Сметаной для открытия Национального театра. Несмотря на то, что он окончил оперу в 1872 году, триумфальная постановка ее была осуществлена лишь 11 июня 1881 года в здании построенного вновь после пожара Национального оперного театра, на фронтоне которого красуется и по сей день надпись: «Народ — себе».

Глубоко созвучно «Либуше» и другое величественное творение Сметаны, задуманное им осенью 1872 года,

незадолго до окончания «Либуше», — цикл симфонических поэм «Моя родина». Композитор написал вначале две симфонические поэмы — «Вышеград» и «Влтава», а вслед за ними и весь цикл, сложившийся из шести симфонических поэм, объединенных общей идеей. Цикл был окончен в 1879 году, но исполнен целиком в 1882 году.

Годы, в течение которых создавалось это сочинение, были наиболее творчески напряженными и вместе с тем сложными, связанными с горькими нравственными и физическими страданиями Сметаны.

В 1874 году композитора поражает тяжелая нервная болезнь, выразившаяся прежде всего в потере слуха. Болезнь протекает мучительно — Сметану все время неотступно преследует звучание высоких пронзительных тонов, гул в ушах, доводящий до отчаяния, причиняющий тяжкие муки. Врачи не подают никакой надежды на восстановление слуха. Композитор вынужден оставить театр, дирижерскую деятельность. Но даже такое состояние не подавило в нем творческой энергии. Со всей страстностью, неослабевающим пылом Сметана продолжает сочинять. Еще более расширяется круг жанров, к которым он обращается.

Наряду с циклом «Моя родина» Сметана в 70-е годы продолжает писать оперы. Его больше привлекают в это время комедийные бытовые сюжеты, продолжающие линию «Проданной невесты». Так, незадолго до постигшего его несчастья Сметана ставит оперу «Две вдовы» на сюжет из жизни мелкопоместного дворянства — веселую комедию с живо очерченными характерами действующих лиц. Это было последнее произведение, которым лично дирижировал композитор, удостоившийся восторженного приема и чествования: ему было поднесено множество венков и серебряная дирижерская палочка. Такое отношение публики было особенно отрадно больному Сметане, так как в реакционных кругах назревало намерение подвергнуть его травле за эту оперу, как и за «Далибора».

Затем последовало сочинение двух комических опер на либретто известной чешской писательницы Элишки Красногорской: «Поцелуй» (1876) на сюжет из крестьянской жизни и «Тайна» (1878) — забавная история, действие которой происходит в чешском провинциальном городке. В нем оригинально сочетаются наивная фанта-

стика и сочные, полные свежего народного юмора жанровые сценки. Обе эти оперы, живо развивающие традиции «Проданной невесты», и до сих пор являются любимыми, широко популярными в Чехии произведениями.

Суровые личные испытания, глубокие думы о судьбе национального искусства отразились в замечательном камерном произведении, создававшемся в 70-е годы параллельно с операми, — квартете «Из моей жизни» (1876). Сметана писал его, живя вдали от Праги, в деревне Ябкенницы, где он поселился у дочери, после того как покинул службу в театре из-за болезни. Здесь провел он и все последующие годы. Замысел квартета удивительно четко выражает идейно-художественные устремления композитора, для которого собственная жизнь и судьба национального искусства неразделимы. Личное переплетается здесь с идеей служения искусством своему народу. Образы зловещей личной судьбы не заглушают, а еще ярче оттеняют общую оптимистическую направленность произведения. Квартету в целом и каждой части в отдельности предпосланы краткие программные пояснения, обнаруживающие великую стойкость духа и мужество композитора. «Я хотел выразить в квартете бег моей жизни» — так поясняет Сметана замысел квартета [1].

Музыка квартета, лирически-приподнятая, то полная романтического порыва, мятежности, то живая, радостная, поэтично и тонко раскрывает программное содержание квартета. В выразительных мелодиях первой и третьей частей, польках скерцо и финала воплощены во

[1] «1-я часть — зов судьбы к бою в жизни. Склонность к искусству в молодости, склонность к романтике как в музыке, в любви, так и в жизни... а также предостережение моего будущего несчастья — тот непрерывно звучащий в финале тон... который предвещал мою глухоту.

2-я часть — полька — воспоминание о веселой жизни моей молодости как среди деревенского общества, так и в салонах, где я, как композитор, засыпал молодежь моими танцами, славился как страстный танцор.

3-я часть — блаженство первой любви моей к девушке, которая стала моей верной женой.

4-я часть — познание национального в нашем прекрасном искусстве, радость при взгляде на путь, пройденный в национальном искусстве... пока, наконец, не зазвучит в моем ухе страшно звучащий высокий тон — предостережение моей жестокой судьбы — моей нынешней глухоты».

ней непосредственной живой прелести картины народного быта. В музыке квартета находит выражение неистощимое жизнелюбие Сметаны, его вера в народ.

На первом исполнении квартета, которое долго нельзя было осуществить из-за происков враждебной клики (квартет был исполнен через три года после его окончания), присутствовал Лист. Он назвал квартет великолепным.

В конце 70-х годов были созданы и «Чешские танцы» для фортепиано. Эти сочинения, в которых жанр фортепианной миниатюры приобретает неповторимо индивидуальные черты, являются особенно демократичными, вылившимися непосредственно из впечатлений деревенской жизни. Живя в Ябкенницах, Сметана любил наблюдать, как танцует народ. Он часто виделся с местным школьным учителем Сужием, который играл на скрипке известные ему во множестве народные мелодии.

В «Чешских танцах» раскрываются живые, забавные бытовые картинки, звучат подлинно народные песенные и танцевальные мелодии — «Луковка», «Медведь», «Улан»; в них претворены разнообразные ритмы народных танцев — от плавной и мягкой соуседски до задорных и бойких польки, фуранта, скочны [1]. Жизнерадостность, любовь к жизни, которые не покидают Сметану даже в годы мучительной болезни, выразились с особенной силой в этих увлекательных блестящих пьесах.

[1] Чешская народная музыка отличается большим богатством и разнообразием танцевальных ритмов. Из многочисленных разновидностей чешских народных танцев наиболее распространены следующие:

Полька (по-чешски «пулька», что значит «полшага») — оживленный двухдольный танец с оригинальной синкопой в ритмическом рисунке сопровождения; именно он отличает чешскую польку от других ее национальных разновидностей (такова, например, наиболее популярная чешская полька «Танцуй»).

Фурнант (что значит «гордец») — танец, полный задора, горделивой удали, увлекательного стремительного движения. Особую характерность придает фурианту ритм, сочетающий трехдольную ритмическую основу с синкопированными смещениями, создающими внутри трехдольности двухдольные группировки.

Скочна (скакать, прыгать) — быстрый танец, существующий в разных размерах: в $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$, чаще всего в $\frac{2}{4}$. Этот танец благодаря быстрому движению напоминает галоп.

Соуседска — плавный, спокойный танец в трехдольном размере, приближающийся по характеру к медленному вальсу.

Последние годы жизни. В начале 80-х годов Сметана был свидетелем выдающихся событий в музыкальной жизни Чехии. После 1874 года он, постоянно живя в Ябкеницах, изредка наезжал в Прагу, живо интересовался строительством оперного театра, посещал «Умелецку беседу». 4 января 1880 года вся Чехия торжественно отмечала пятидесятилетие со дня первого публичного выступления Сметаны в качестве пианиста. На родине Сметаны, в Литомишле, было устроено факельное шествие, закончившееся серенадой у дома, где родился композитор. Поистине великим торжеством для Сметаны было открытие 11 июня 1881 года Национального театра, построенного на средства народа, и премьера его оперы «Либуше», приуроченная к этому событию. Вскоре Сметану чествовали в связи с сотым представлением «Проданной невесты» и первым исполнением цикла «Моя родина». Он ощутил великое счастье быть признанным своим народом как самый крупный национальный художник.

Несмотря на непрерывно усиливающуюся болезнь, Сметана продолжал сочинять. Произведения последних лет неравноценны. Рядом с «Вечерними песнями» на стихи выдающегося поэта Витезслава Галека, двумя скрипичными дуэтами «Из моей родины», оркестровой полькой «Венкованка» — сочинениями сочными, яркими, народными, создаются второй квартет, опера «Чертова стена». Последняя принесла композитору только жестокие переживания — он присутствовал на премьере и был свидетелем равнодушия, с каким встретила оперу публика. В музыке оперы, как и во втором квартете, встречаются резкие, причудливые звучания, им присуща некоторая разорванность формы, сложность ладогармонического мышления. Это во многом объясняется болезнью Сметаны, чувством подавленности, наложившим отпечаток на музыку, сочинявшуюся в то время. И все же композитор не падал духом. После «Чертовой стены» он в 1883 году пишет симфоническую сюиту «Пражский карнавал», а также приступает к работе над оперой «Виола» (по комедии Шекспира «Двенадцатая ночь»). Но работа над ней протекает затрудненно, урывками. Сам Сметана отзывался об этом так: «Пишу для того, чтобы поняли, что делается в голове музыканта в таком положении, как я...». Труд

укреплял в Сметане хоть некоторую надежду на спасение. В ноябре 1883 года Сметана присутствовал на открытии театра, восстановленного после предательски устроенного пожара. Это было его последнее посещение театра, прощание с музыкой, родной Прагой.

На странице рукописи «Виолы», датированной 25 января 1884 года, рукою Сметаны написано: «Конец... последний лист». 12 мая 1884 года композитор скончался в больнице для нервнобольных в Праге.

Бедржих Сметана явился первым классиком чешской музыки, основателем чешской композиторской школы. Он заложил основы всех жанров чешской музыкальной классики — оперы, симфонической, инструментальной и хоровой музыки. Творчество Сметаны широко и многогранно отразило передовые демократические устремления чешского народа в его борьбе за национальную независимость.

СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА «ВЛТАВА»

Цикл «Моя родина», состоящий из шести симфонических поэм, представляет собой величественную симфоническую эпопею о Чехии. Как и в своих героических операх, Сметана связывает программное содержание цикла, написанное им самим, с идеей освободительного движения народа. Обращение к героическому прошлому Чехии, воспетому в поэмах «Вышеград», «Табор», «Бланик», дало возможность композитору отразить идеи актуальные, созвучные самым смелым свободолюбивым устремлениям современной Сметане Чехии.

Поэтичная, глубоко художественная литературная программа подробно освещает содержание каждой поэмы, в которой воплощены не столько события, сколько разные стороны жизни Чехии, тема Родины дана здесь в самом разнообразном преломлении.

ПРОГРАММА ЦИКЛА

1. **«Вышеград».** «Звуки арфы Лумира раздавались в городе Вышеграде, стольном городе князей и королей чешских. Был Вышеград окружен славой и блеском. Наступило время страшных битв, и померкла слава Вышеграда. И слышится над ним только отзвук давно умолкнувшего пения Лумира».

2. **«Влтава».** «...Два ручейка протекали в прохладных шумящих лесах и, сливаясь вместе, дали начало Влтаве. Она течет сама, где слышатся отзвуки охотничьих рогов, она течет среди полей, приносящих богатый урожай. До ее берегов доносятся звуки веселой деревенской свадьбы. В лучах луны на ее волнах покачиваются русалки, запевающие свои волшебные песни. Им внимают руины старинных замков, хранящих воспоминания о былой славе и подвигах. Сквозь теснины Святоянских порогов прорывается Влтава, шумит и рвется из берегов. Но у красавицы Праги она разливается широким, вольным потоком и течет мимо древнего Вышеграда. Здесь она предстает во всей своей красоте и величии».

3. **«Шарка».** «Обманувшаяся в любви Шарка клянется мстить всем мужам. Проезжает рыцарь Штирад с веселой своей дружиной, видит связанную Шарку и сразу же загорается любовью к ней. Пьет вся дружина сладкий мед, поет песни, веселится и, утомленная, засыпает. Тогда на звук рога Шарки со всех сторон сбегаются девы-воительницы и убивают спящих мужей».

4. **«Из чешских полей и лесов».** «Сердце радуется красоте земли Чешской, расстилающейся вдоль и вширь перед взглядом. Легкий ветерок шелестит над лесами, но вот он затихает, и перед нами картина деревенского праздника. Звуки танцев и песен разносятся по всей стране».

5. **«Табор».** «Град крепкий, основанный гуситами, был он опорой и защитой воинов. «Кто же вы, божьи воины» — эта песнь раздается, придавая силы чехам, вызывая ужас среди врагов. Эпоха чешского народного подъема, чешской силы».

6. **«Бланик».** «Гуситские герои почивают в Бланике. Пастухи пасут на горе свои стада. Наступает лихолетье на Чешской земле. Тогда поднимаются витязи и приносят ей спасение. В новом блеске возвращается слава земли Чешской».

В поэмах первой, третьей, пятой и шестой воспета героика народа, показаны различные эпизоды многовекового его пути в борьбе за независимость, звучит страстный призыв к продолжению этого пути (в последней поэме). В поэмах «Влтава» и «Из чешских полей и лесов» композитором воплощены красочные образы чешской природы — могучей и величавой реки Влтавы, буйного весеннего цветения чешских полей, выражены радость и неподдельное веселье простого народа.

В этом первом крупном произведении чешской симфонической музыки Сметана закладывает основы национального симфонизма. В выборе жанра, композиционных форм, приемов развития композитор следует принципам листовского программного симфонизма. Поэтому ведущим жанром для него становится программная симфоническая поэма, основанная на монотематизме, сочетании вариационного и сонатно-симфонического развития. Но эти принципы Сметана применяет творче-

ски: художественно-поэтический замысел каждой поэмы цикла определяет особенности композиции и развития в ней. Так, например, первая и пятая поэмы цикла «Моя родина» основаны на вариационном развитии одной темы; во второй гибко чередуются разные по характеру эпизоды, объединенные многократным проведением основной темы. Оригинальным композиционным приемом, найденным Сметаной в цикле «Моя родина», является и объединение всего цикла лейтмотивом Вышеграда, воплощающим нерушимое могущество родины (Вышеград — древняя чешская крепость). Родина неотделима от народа, призванного бороться за ее независимость. Эта идея находит выражение в последней поэме «Бланик», где звучит тема Вышеграда и главная тема пятой поэмы «Табор» — боевой гуситский гимн, призыв народа к действию.

Лейтмотив цикла появляется в первой поэме — «Вышеград» — как песнь легендарного сказителя Лумира; он же является и главной темой этой поэмы. Его звучание в начале и конце цикла создает величественную арку, обрамляющую цикл.

Цикл «Моя родина» глубоко демократичен не только по своему идейному содержанию, но и по музыкально-выразительным средствам, целиком вытекающим из народной чешской песни, танца, героико-исторических песен (гуситский гимн). Своеобразное символическое значение цикла «Моя родина» как первого образца чешской симфонической классики выражено в первых мелодических звуках темы Вышеграда (B и Es — это инициалы Сметаны).

Работа над циклом протекала в течение пятилетия (1874—1879), которое можно с полным правом назвать «героическим» в жизни композитора (см. биографию).

Симфоническая поэма «Влтава» — наиболее яркая из всех поэм цикла. В основу ее положена поэтическая программа, в которой тема Родины воплощена в образе величавой реки Влтавы, протекающей через всю территорию Чехии. Картины народной жизни, развертывающиеся в различных эпизодах поэмы, следуют одна за другой, будто возникая перед взором плывущего по реке.

Несмотря на известную долю иллюстративности, неизбежной при такой программе, в поэме выражен

глубокий идейный замысел. Образ величавой и привольной Влтавы олицетворяет вольнолюбивый дух народа, его мечту об освобождении. Фантастические, жанровые и пейзажные картины, возникающие в поэме, придают раскрытию этого замысла особую национальную окраску.

Программное содержание поэмы обусловило и ее композиционные особенности. Поэма написана в свободной форме, приближающейся к рондо, в котором главная тема служит рефреном: она несколько раз звучит в поэме, обрамляя ряд эпизодов различного характера. Широта мелодического дыхания, лирическая насыщенность темы, простая, но своеобразная, непрерывно меняющаяся гармонизация — все это создает ощущение устремленности движения. Удивительно певучая, подкупающая красотой и задушевностью, тема Влтавы льется широко и привольно, подобно водам прекрасной реки, которую она олицетворяет:

Очень поэтично и образно звучит начало поэмы. В небольшом вступлении постепенно «вырисовывается» тема Влтавы, возникающая непосредственно из двухголосных мелодических фигураций в партии флейт (подобно тому, как «течение Влтавы образуется из двух ручейков, берущих свое начало в шумавских лесах»):

По своему интонационному складу, ладовой окраске, мелодической широте и распевности тема Влтавы так живо претворяет особенности чешской народной песни,

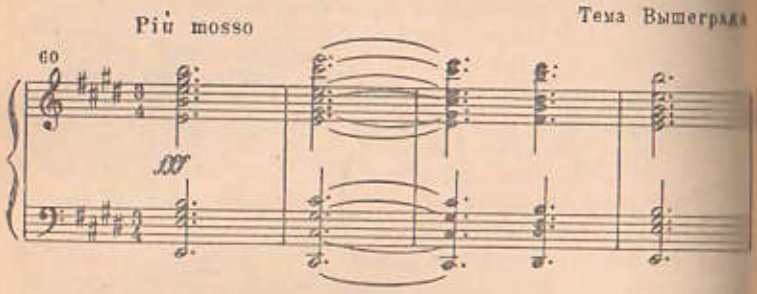
что воспринимается как подлинно народный напев. Его ладогармонический строй прост и вместе с тем очень свеж. Тема изложена вначале в тональности ми минор, затем в гармонизации мелодии появляется оригинальное отклонение в соль мажор с последованием ступеней I—VI—III, свойственным славянским напевам. Далее эта же мелодия звучит в новом гармоническом оформлении: начальная фраза на доминанте к ля минору, но с частыми переменными оборотами, особенно ярко подчеркивающими ее народный характер.

Тему Влтавы красочно оттеняют несколько эпизодов, отмеченных программными заголовками в партитуре. Это небольшие зарисовки то фантастического характера («Лесная охота», «Русалки в лунном свете»), то жанрового («Деревенская свадьба»), то величаво-эпического (тема Вышеграда в коде поэмы):

Постепенно, в соответствии с программой, тема Влтавы видоизменяется, подвергается развитию. Это происходит в эпизоде разработочного характера, носящем название «Святоянские пороги»: тема Влтавы становится напряженной, крайне возбужденной, изменяется ее гармонический склад — мелодия следует здесь по звукам уменьшенного септаккорда. В последующем разделе (выполняющем функцию репризы) тема Влтавы приходит к своему первоначальному виду, но приобретает новую ладовую окраску — основная тональность ми минор сменяется ярким ми мажором; сочнее становится ее инструментовка — тема звучит блестяще у tutti оркестра.

Такая заключающая поэму торжественная кода обусловлена замыслом поэмы, она символизирует грядущее освобождение Чехии, как об этом говорится в литературной программе: «У красавицы Праги Влтава разливается широким вольным потоком и течет мимо древнего Вышеграда». В коде, на фоне радостной, широко льющейся темы Влтавы, у медной духовой группы появляется

лейтмотив всего цикла — величественная тема Вышеграда:



Тем более изящно и поэтично заключение поэмы, где звучание оркестра постепенно становится мягким и прозрачным. Тема Влтавы «сворачивается», остается лишь ее начальный простой и задушевный мотив, светло и легко распетый на два голоса скрипками. Подобное окончание, аналогичное началу поэмы, создает своеобразное обрамление, придающее форме произведения стройность и завершенность.

«ПРОДАННАЯ НЕВЕСТА»

Опера «Проданная невеста» — лучшее сочинение Сметаны, любимейшая чешская национальная опера, первое произведение, приобщившее чешскую музыку к мировой музыкальной классике.

Ее появление в 60-е годы прошлого века в Чехии явилось событием большого общественного значения. Самый сюжет из жизни чешской деревни, правдиво раскрытые образы чешских крестьян, бьющая ключом жизнерадостность глубоко выразили оптимистический дух, который пронес народ сквозь все испытания. Несмотря на некоторую ограниченность жанра комической оперы Сметана сумел с наибольшей яркостью выразить веру в светлое будущее своего народа. По словам академика Зденека Неедлы, «чешскому человеку говорит здесь сам дух народа, его высочайший завет: не отчаивайтесь, будьте веселы, и тогда вы неодолимы». Сметана глубоко

человечно трактует комический сюжет. Комические образы даны здесь с юмором «сердечным, внутренним, согревающим. Этот юмор бьет ключом из счастливого, светлого взгляда на мир, а ничуть не из осмеяния этого мира» (Неедлы).

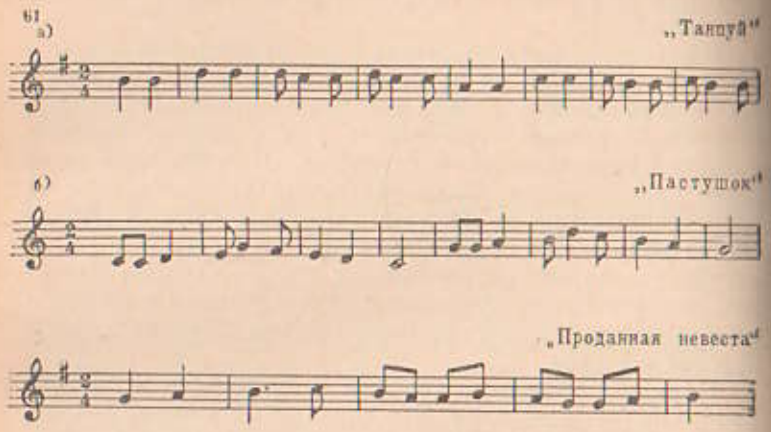
В основу сюжета положена забавная история женитьбы батрака Еника на крестьянской девушке Маженке[1]. Их верная любовь стойко выдерживает все испытания и в конце концов торжествует над человеческой хитростью, расчетливостью и глупостью. Действующие лица живо представляют различных людей чешского села со свойственными им характерами и привычками. В образе Еника воплощены привлекательные черты простого крестьянского парня, находчивого и умного. Такова и верная подруга Еника Маженка, девушка живая и энергичная, умеющая постоять за себя, нежная и верная в своем чувстве к Енику.

Наряду с главными героями в опере есть и другого рода действующие лица. Это глуповатый Вашек, хитрый и самоуверенный сват Кецал, расчетливые родители Маженки, готовые пренебречь чувствами дочери ради личной выгоды.

Все забавные происшествия, из которых складывается увлекательное действие оперы, развертываются на фоне массовых картин из жизни чешского села. Действие оперы происходит то на деревенской площади, то в кабачке, то на традиционном народном представлении бродячего цирка. Эти сцены составляют неотъемлемую часть оперы. Они красочно и живо рисуют жизнь крестьянской среды. Именно эти сцены — хоры, танцы — сообщают светлый, жизнерадостный тон всей опере. В них с особенной яркостью нашли органичное претворение особенности чешской народной музыки. Мелодии простые, безыскусственные, искренние и выразительные насыщают музыку этой оперы. Сметана почти не использует подлинных народных песен и танцев (за исключением фуранта второго действия), но все произведение проникнуто характерными чертами чешской народной музыки: интонациями чешских народных песен, их своеобразным ладовым строем, танцевальными ритмами.

[1] Содержание оперы см. в приложении.

Достаточно сравнить популярные народные мелодии «Танцуй» и «Пастушок» с темой начального хора из первого действия оперы:



Особенно ярко определяется национальная очерченность оперы тем, что вся ее музыка пронизана ритмом польки. Некоторые польки (как, например, хор в начале или полька в финале первого действия) стали популярными в народе — так верно воспроизвел Сметана в них характер и склад народной музыки.

Полька нашла разнообразное претворение в драматургии оперы. В одном случае она способствует созданию метких музыкальных характеристик действующих лиц; так, комическая скороговорка в партии свата подкреплена в ряде эпизодов ритмом польки (см. четвертую сцену первого действия). В другом случае она помогает раскрытию различных драматических ситуаций: например, ритм веселой польки естественно вплетается в динамично развертывающийся финал второго действия, усиливая в нем комический тон. Для достижения народного колорита композитор не ограничивается одной лишь полькой. В целом ряде эпизодов оперы можно легко заметить претворение и других народных жанров чешской музыки: плавной, комически важной соуседски (см. ариозо свата в сцене с Еником, № 4 из второго действия); бойкой скочны — своеобразного чешского галопа

(в духе которой написан симфонический эпизод появления в третьем действии бродячего цирка).

Мелодический язык оперы пронизан интонациями чешских народных песен. Особенно ярко это проявляется в партиях главных действующих лиц (таковы арии Еника и Маженки в первом и втором действиях и их дуэты). Ладогармонический строй оперы сочетает в себе черты, свойственные славянской народной песенной культуре (переменный лад, натуральный минор) и творчеству некоторых композиторов-романтиков XIX века (терцовые тональные сопоставления, резкие хроматические сдвиги).

Простоту и доступность сообщают опере песенные формы, положенные в основу большинства сольных и ансамблевых эпизодов. Но это не исключает и широкого применения развитых оперных форм, столь характерных для классических образцов комической оперы, предшествовавших «Проданной невесте», в частности для опер Моцарта и Россини. Развернутые ансамблевые сцены, динамичные финалы (особенно финал второго действия), применение приемов симфонического развития в ряде сцен — все это сообщает опере непрерывность, стремительность действия, придает ей значительность, художественное совершенство.

Увертюра. Ее стремительный, неудержимый разбег уже сам по себе эмоционально предвосхищает веселое, оживленное действие оперы. Но, кроме того, увертюра тематически подготавливает оперу, так как построена на темах финала второго акта: вступление и тема главной партии увертюры являются тематическим материалом начального раздела этой сцены, в которой происходит мнимая «продажа невесты». Главную партию отличают быстрое движение, прерывистый ритм, способствующие живому воспроизведению растерянности и недоумения присутствующих при странной сделке. Полька, сообщающая этой сцене необходимый оттенок комизма, включена в увертюру в качестве темы побочной партии. Яркая динамичность увертюры достигается интенсивным симфоническим развитием. Вся увертюра — и изложение тем, и их развитие — пронизана единым стремительным движением, полна постепенных нарастаний и внезапных остроумных контрастных сопоставлений.

Уже самое изложение главной партии отмечено ярким динамизмом. Ее тема очень своеобразна. Вначале

это краткий трехзвучный мотив, прерываемый паузами; затем он постепенно разворачивается наподобие спирали и превращается в неудержимо несущуюся тему:

62 [Vivacissimo]

Поочередно, подобно канону, вступают с темой все новые и новые голоса оркестра — сперва все партии струнной группы, затем и голоса других групп. Связующая партия, которая является продолжением развития главной, вливается в веселую задорную польку — тему побочной партии (ее интонации появились в пределах связующей):

[Vivacissimo]

63

После переменного лада фа мажор — ре минор главной и связующей партий побочная звучит в устойчивом до мажоре. Она изложена в трехчастной форме, где средний раздел имеет разработочный характер: основной мотив проходит секвентно в тональностях, следующих по малым терциям: C—c—Es—es—Ges—fis—A—C (реприза). Вторичное, репризное проведение темы польки приобретает значение заключительной партии, тема

немного изменена и в таком варианте сходна с заключительным хором оперы.

Разработка увертюры отличается особой динамичностью. Ее первый раздел основан на непосредственном сопоставлении главной и побочной тем, из которых наиболее интенсивному тематическому развитию подвергается главная тема. Ее появление в главной тональности (фа мажор) в середине разработки воспринимается как начало репризы, но это мнимая реприза: разработка продолжается. Главная тема проходит затем в разных тональностях в оживленном имитационном развитии у различных групп оркестра. Наибольшей напряженности достигает разработка в предыкте к репризе. Стремительная связующая партия (аналогично экспозиции) непосредственно вводит в тему побочной, с которой начинается реприза. Такое «зеркальное» строение репризы, при котором главная партия следует после побочной, дает возможность автору завершить увертюру динамичной главной темой. Однако не только это составляет особенность увертюры. Ее реприза и кода пронизаны неожиданными остроумными контрастами. Так, за кратким проведением вступления и главной темы внезапно наступает остановка движения, происходит резкий тональный сдвиг в ре-бемоль мажор, в прозрачном легком звучании появляется полька — побочная партия. За нею как бы издалека в стремительном беге вступает кода, построенная на варьированной теме главной партии. Изложенная вначале на доминантовом органном пункте, кода в быстром неудержимом движении ведет к радостному, ликующему заключению увертюры.

По яркости мелодий, мастерству тематической разработки, художественной законченности, а главное — бойкому, оживленному характеру, захватывающему своим искрящимся юмором, увертюра продолжает традицию лучших оперных увертюр, ставших классическим образцом («Свадьба Фигаро» Моцарта, «Севильский цирюльник» Россини, «Руслан и Людмила» Глинки). Она часто исполняется в виде самостоятельной симфонической пьесы.

«Проданная невеста» написана в жанре комической оперы, в значительной мере обусловившем ее музыкально-сценическое развитие. В ней, как и в лучших классических образцах этого жанра, сочетаются увлекательная

комедийная интрига и жизненно-правдивое развертывание событий. Особенностью композиции оперы является наличие в ней двух драматургических линий — лирической и комедийной, которые на протяжении оперы органично дополняют друг друга.

В первом действии, служащем завязкой оперы, более оттенена лирическая линия, здесь дана экспозиция образов двух главных действующих лиц — Маженки и Еника. Во втором — значительно усилена комедийная линия. Ее увлекательное развитие следует через сцены Вашека с Маженкой, Еника со сватом Кецалом и ведет к кульминации оперы — финалу второго действия. В начале третьего действия, в сцене бродячего цирка, комедийно-буффонная линия удерживается на кульминации. Затем забавным поворотом событий действие приходит к веселой развязке.

Первое действие начинается хоровой сценой на деревенской площади, где собрался народ повеселиться на досуге. Вводящее в сцену оркестровое вступление тематически подготавливает хор — в первых его тактах вырисовывается мелодический контур мотива хора. Другая тема вступления по характеру приближается к чешским инструментальным наигрышам («дударская»). Это ощущается не только в наивном простодушии напева, но и в своеобразном изложении, инструментовке: на фоне «пустых» квинт и октав у струнных звучит спокойный пасторальный наигрыш кларнета. Он хорошо контрастирует с начальными тактами вступления, где тема будущего хора звучит в подчеркнуто тонально-неустойчивом виде. Тем ярче и увереннее вступает она в начале хора, подкрепленная аккомпанементом в остром синкопированном ритме польки:

Сцена написана в рондообразной форме с двумя эпизодами: первый — хоровой, второй — дуэт Маженки и Еника. Она монотематична, так как построена на теме

рефрена, включая и контрастные эпизоды. Однако это не создает однообразия благодаря тому, что не только в эпизодах, но и в рефрене она появляется в виде вариантов в различном освещении. При своем первом появлении тема энергично и бодро звучит у всего состава хора в основной тональности — соль мажор.

В первом соль-минорном эпизоде она проходит в партии оркестра, служа фоном для коротких реплик-перекличек разных групп хора. Музыка этого эпизода более задумчива. Это рассуждения о трудностях жизни, проникнутые народной мудростью, но не лишенные юмора:

Возвращение рефрена, оттененное светлой соль-мажорной тональностью, и более широкое развертывание его подводит к дуэттино Еника и Маженки — второму эпизоду рондо. Примечательно, что и этот эпизод написан в соль миноре. Тема рефрена и здесь звучит в оркестре. Довольно большой последующий раздел сцены, в котором основная тема подвергается динамичной тональной разработке, прекрасно оттеняет ее появление в репризе. Теперь она звучит особенно ярко и утверждающе.

Оркестровое заключение, аналогичное вступлению, обрамляет сцену, придавая ей законченность. Оно образно и поэтично: к инструментальному наигрышу присоединяются голоса хора; постепенно они звучат все глуше и, наконец, замирают где-то вдали. Аналогичным эффектом угасания, «истаивания» веселых плясовых напевов

завершаются многие фортепианные польки Сметаны — такие же оживленные жанровые сценки, как и этот хор.

В следующей за хором сцене Маженки и Ениха развертывается лирическая линия, начатая во втором эпизоде предшествовавшей хоровой сцены. Ариозо Маженки служит выразительной характеристикой верной любящей девушки. Нежный, задушевный характер ариозо оттеняет мягкую поэтичность, женственность образа Маженки и вместе с тем некоторое лукавство. Своей плавной мелодией оно походит на чешские народные песни.

Это сходство подчеркивает ладогармонический строй, отмеченный частыми переменными тональными оборотами, типичными для чешских народных мелодий. Несложно и строение ариозо: оно написано в простой трехчастной форме.

Последующий дуэт Маженки и Ениха привлекателен наивной простотой и искренностью. Глубокое чувство молодых людей закрепляется клятвой в неизменной верности и готовности отстаивать свое право на счастье. Светлая напевная мелодия дуэта приобретает в опере значение лейтмотива верности:

Она проходит на протяжении оперы несколько раз: в сцене Маженки с родителями и сватом (№ 4) она звучит в оркестре и сопровождает слова Маженки о ее верности своему чувству; как воспоминание о светлых днях счастья появляется эта тема в пятой сцене последнего действия, где Маженка, полная мучительных сомнений, узнав о мнимой измене Ениха, все же не хочет поверить этому.

В первом действии дана завязка и комедийной линии оперы. В третьей сцене, где происходит сватовство Маженки, появляется одна из колоритнейших фигур оперы — плутоватый самоуверенный сват Кецал. Для его характеристики Сметана находит меткие выразительные средства. Среди них бойкая скороговорка, типичная для буффонного баса. Наряду с этим традиционным приемом комической оперы композитор насыщает партию Кецала мелодиями и ритмами, родственными чешским танцевальным жанрам. Таково здесь комическое соло Кецала в трио, написанное в духе деревенского полонеза, или приплясывающий ритм польки в репликах свата в четвертой сцене:

Первое действие заканчивается большой массовой сценой. Вместе с первым хором оперы финал обрамляет

действие живыми картинами народного быта. На редкость простые, непритязательные мелодии, будто вылившиеся из чешских народных танцев, полны шаловливой резвости, лукавства, они буквально излучают чувство радости жизни. Главная тема польки заимствована из юношеских пьес Сметаны для фортепиано («Свадебные сцены»), навеянных народными жанровыми картинами, которые во множестве наблюдал молодой Сметана:

Подобно пестрой веренице различных фигур народного танца, сменяются мелодии польки, одна другой своеобразнее. Кокетливая грация первой темы ярко оттеняется задорной удалью второй:

Эта, в свою очередь, — третьей, на первый взгляд более сдержанной, но также полной лукавого юмора:

Построена сцена очень просто, она складывается из двух разделов, аналогичных по тематике. Первый раздел, в котором темы польки звучат только в оркестре, представляет собой начало танцевальной сцены. Во втором разделе эти же мелодии появляются одновременно в оркестре и в мощном звучании хора — мужского, затем смешанного.

Вся сцена полна внутреннего целеустремленного движения, которое создается искусным развитием основной темы польки, пестрой сменой эпизодов, построенных на других танцевальных мелодиях; каждый раздел сцены подготавливается предыктом, основанным на теме польки, что усиливает динамическое нарастание внутри сцены.

Разнообразно, с тонким вкусом и большой изобретательностью применено тональное развитие основной темы польки. Она будто искрится, играет разными тональными красками. Сама по себе очень простая, эта тема в процессе развития подвергается остроумным тональным и гармоническим изменениям, появляется в отдаленных тональностях, переход в которые совершается неожиданным оригинальным сдвигом. Во вступлении вслед за изложением основного «ядра» темы польки следует цепь хроматических секвенций. Вступление само по себе очень образно. Здесь весело и игриво развертывается сценка приглашения на танец. Основной мотив будущей польки звучит подчеркнуто остро, молодцевато, как бы подражая лихому притоптыванию каблуков. Он то начинается, то внезапно прерывается ударом тремоло литавр:

Искренним захватывающим весельем отличается вся сцена. Ее роль в опере не исчерпывается только тем, что

это танцевальный номер. Полька является одной из важнейших сцен оперы, выражающих неиссякаемый народный оптимизм.

Второе действие (в сельской корчме), как и первое, обрамлено массовыми сценами. Оно начинается не большой сценкой Еника и свата с мужским хором — новым по составу ансамблем, подобного которому не было в первом действии.

Новизну и свежесть в массовую сцену вносит фуриант, контрастирующий своим трехдольным размером польке, преобладавшей в первом действии. В танце разработана мелодия шуточной чешской народной песни «Кулак»[1]. «Фуриант» по-чешски значит «гордец». И действительно, самое название верно передает характер быстрого молодцеватого танца. Оригинальной особенностью его является не столько трехдольный размер, сколько расстановка акцентов в трехдольном такте, вносящая элемент двухдольности. Именно в этом и заключается ритмическое своеобразие фурианта:

Такова мелодия песни «Кулак», грубовато-шутливая, ставшая основной темой фурианта:

Угловатая скачкообразная мелодия фурианта, отрывистый синкопированный ритм сопровождения контра-

[1] См. сб.: «Чешские и словацкие народные песни» под ред. Г. М. Шнеерсона. М., 1947, стр. 36.

...ют средней части танца, которая плавным «кружа-...ся» ритмом напоминает вальс:

Характер появляющегося в корчме нового действующего лица — Вашека — раскрыт в его небольшом ариозо из второй сцены. Это меткий музыкальный портрет самонадеянного претендента на руку Маженки. Его простодушие, глуповатый нелепый вид в роли жениха прекрасно переданы мелодией ариозо — простенькой, намеренно примитивной и вместе с тем овеянной мягким добродушным юмором:

Композитор как будто и подтрунивает над своим героем и одновременно сочувствует ему. Простые и остроумные выразительные средства найдены Сметаной

в музыке ариозо. В основу его положен несколько изменённый ритм польки. Прерывистость вокальной партии носит изобразительный характер: ведь Вашек — заика, и эта печальная, но в то же время комическая его черта передается соответствующими музыкальными средствами. Чрезвычайно просты тональный и гармонический склад арии, ее строение (трехчастное).

Таков облик Вашека и в последующем дуэте с Маженкой, в котором незадачливый жених оказывается вовлеченным в тонкую хитроумную игру, затеянную Маженкой. В дуэте, особенно в эпизоде фа мажор, образ Маженки по сравнению с первым действием заметно меняется, он приобретает черты лукавого озорства. Здесь она настоящая героиня комической оперы, ловко и искусно одурачивающая глуповатого Вашека. Однако в этом проявляется и благородное чувство Маженки, всеми средствами отстаивающей свое право на счастье.

В ряде сцен второго действия дано дальнейшее раскрытие образа Еника. Еник как лирический герой, каким он представлен в первом действии, выступает в сцене со сватом, открывающей второе действие. В большом дуэте со сватом (сцена 4), являющимся одним из самых остроумных и ярких эпизодов оперы, образ Еника раскрывается в новых гранях. Горячо, искренне любящий жених оказывается смекалистым парнем, способным на самые неожиданные выдумки для того, чтобы защитить свою любовь. Подобно большинству ансамблей оперы, дуэт Кецала и Еника разрастается в целую сцену. В ней широко представлены и речитатив, и небольшие ариозо, и мастерски написанные дуэты. Непринужденность и гибкость сценического развития сочетаются здесь со стройной композицией. Сцена имеет трехчастное строение, где крайние части написаны в виде ансамбля — дуэта, основанного на одной и той же танцевальной мелодии. Средний раздел сцены составляют два небольших сольных эпизода: лирическое ариозо Еника и более развернутое комически-величавое ариозо свата.

Строен и четок тональный план сцены. Крайние разделы написаны в тональности соль мажор, средняя часть — в до миноре (ариозо Еника) и ре мажоре (ариозо свата) — тональностях субдоминанты и доминанты.

Живость музыкального развития в этой сцене достигается не только сменой разнохарактерных эпизодов, оттененных разными тональностями, но и своеобразием приемов вокального письма. Задушевные певучие мелодии Еника сменяет то бойкая скороговорка свата, то плавная, исполненная комической важности мелодия его ариозо:

Ритм польки определяет характер всей сцены. В первой части сцены тема польки свободно варьируется только в партии оркестра, в вокальных партиях она отсутствует:

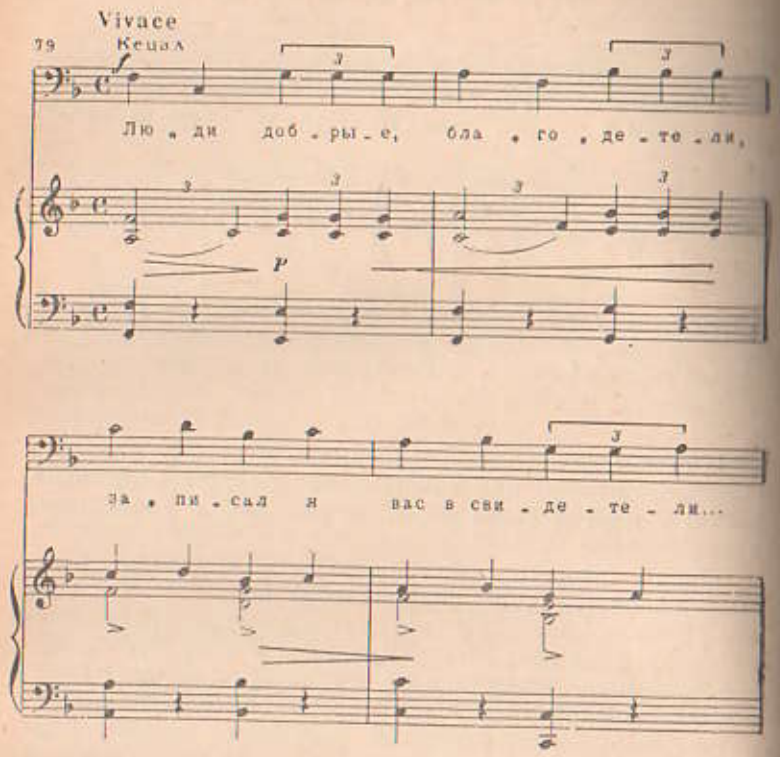
Зато в репризе на ней основаны и вокальные партии дуэта. Обрамляет репризу плясовой наигрыш в ритме польки, взятый из оркестрового сопровождения первой части дуэта. Такая тематическая общность эпизодов сцены способствует ее цельности.

Постепенно к концу дуэта ритм становится все оживленнее. Партия свата превращается в непрерывную скороговорку без пауз, а основная мелодия дуэта ритмически сжимается и излагается в виде забавной переклички у двух голосов:

В самом заключении непрерывно и потому особенно комично, подобно надоедливым наставлениям, болтовне, звучит в партии свата короткая начальная фраза темы дуэта.

Финал второго действия — сцена «продажи невесты» — является кульминацией всей оперы. Это наиболее крупная массовая сцена с участием солистов — Еника, свата, отца Маженки — Крушины и хора. Необычайное волнение, нарастающее по мере того как совершается невиданная сделка, находит в музыке своеобразное выражение: основу ее составляет полька. Благодаря этому и здесь сохраняется яркий национальный колорит музыки, живость и непринужденность действия. Тема польки (она же побочная партия увертюры) проходит сначала в оркестре. Появляясь затем в несколько приглушенном звучании у хора и в партии Крушины, она как бы выражает всеобщее недоумение и враждебную настороженность по отношению к Енику. К концу сцены тема польки разрастается в звучности и проходит в оркестре, сопровождаемая мощным звучанием ансамбля хора и солистов, как выражение общего возмущения свершившейся сделкой. Наряду с полькой интенсивно развивается и другая важная в этой сцене тема — обращение Кецала к толпе с просьбой быть

свидетелем сделки. Эта тема проходит через весь финал, появляясь то в оркестре, то в партии Кецала:



Ее тональное развитие создает выразительный эффект. Так, например, резкий тональный сдвиг в отдаленный от главной тональности до-диез минор в момент, предшествующий подписанию Еником контракта, подчеркивает напряженность данной ситуации. Так в финале действия, основанном на гибком и динамичном развитии несложного тематического материала, достигается большое драматическое напряжение.

Через **третье действие** следует и лирическая, и комедийная драматургические линии оперы, усиливая напряженность вплоть до неожиданной развязки.

Новую цепь блестящих и острых комедийных ситуаций вносит приезд в деревню бродячего цирка. Цирковое представление сопровождается мелодически выразительной симфонической музыкой, оттененной национально-характерным ритмом чешского танца скочны, близкого галопу. Она прекрасно иллюстрирует представление маленькой бродячей труппы. Цирк появляется под звуки комически-торжественного марша, забавно инструментованного более чем скромным составом оркестра: барабаном, тарелками, трубой и флейтой piccolo:

Открывает действие ариозо Вашека — трогательно-жалобное и потому еще более забавное. Минорный лад (фа минор), чувствительные «вздохи» в мелодии усиливают комедийность образа Вашека.

Неподражаемого юмора полны также сцены Вашека с цыганкой Эсмеральдой. Решение Вашека согласиться на «дебют» в роли медведя комически выражено в веселом дуэте директора цирка и Эсмеральды, написанном в ритме польки.

Лирическая линия получает свое дальнейшее развитие и завершение в арии Маженки и дуэте ее с Еником.

Новое, более серьезное и полное освещение дано образу Маженки в ее поэтической арии, приближающейся по характеру и масштабам к развернутым формам лирической оперы. Глубокое чувство девушки, ее грусть и волнение, вызванное мнимой изменой Еника, выражены в арии, полной романтической приподнятости, с мелодией более широкой и эмоциональной, нежели другие, более скромные песенные темы в партии Маженки. Сложнее и гармонический язык оркестрового сопровождения, богаче и красочнее инструментовка.

В лирическом дуэте Маженки и Еника образы героев, обаятельные в своей непосредственности, приобретают особую поэтичность. Дуэт представляет собой трогательное объяснение Еника со своей возлюбленной. Юноша открывает Маженке причину столь странного контракта с Кецалом. Изящная, немного грустная и вместе с тем кокетливая и капризная мелодия дуэта, оттененная ритмом польки, напоминает многие лирические фортепианные польки Сметаны:

Мягкий, полный непринужденной грации напев, вначале совсем простой и наивный, постепенно изменяется. Мелодия его прихотливо украшается хроматизмами, особую мягкость придает ей колоритная II пониженная ступень. Хотя Маженка еще продолжает оставаться в неведении и негодует на Еника, в музыке дуэта выражена сердечность и теплота лирического чувства, способного подавить вспыхнувшие гнев и обиду.

Счастливая развязка оперы наступает неожиданно. Динамичный ансамбль, построенный на бойкой пере-

кличке партий действующих лиц — мачехи Еника Гаты, его отца Михи, родителей Маженки — и хора, подводит к короткой заключительной сцене, в которой показано, как ум и находчивость Еника торжествуют над самодовольством свата, а верная любовь оказывается вознагражденной за все ее испытания.

Оперу заключает веселый хор, своей мелодией, ритмом польки, ликующим, радостным настроением близкий хору, открывающему «Проданную невесту». Обрамление оперы большими народными сценами особенно подчеркивает светлый оптимизм, присущий этому лучшему сочинению Сметаны.

АНТОНИН ДВОРЖАК

1841 * 1904

Антонин Дворжак — второй после Сметаны классик чешской музыки, один из выдающихся европейских композиторов второй половины XIX века, продолжатель Сметаны в деле создания ярко национальных, глубоко демократических по своему содержанию и духу произведений.

В творческом наследии Дворжака получили развитие не только те жанры, которые представлены в творчестве Сметаны (героико-эпическая, комическая опера, программные симфонические произведения), но и созданы были новые, обогатившие чешскую музыкальную классику ярко национальными, высокохудожественными произведениями.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство. Годы учения. Начало композиторского пути. Антонин Дворжак родился 8 июня 1841 года в деревне Нелагозевес, близ Праги. Он происходил из крестьянской семьи — отец его был мясником и владел небольшим постоялым двором.

Детские годы Дворжака, прожитые в родной деревне, расположенной на живописном берегу Влтавы, запечатлели в сознании мальчика поэтичные картины родной природы, в дальнейшем претворенные в творчестве композитора.

Еще более сильное воздействие на Дворжака оказал народный музыкальный быт — многочисленные песни и танцы, услышанные им в детстве. Мальчик был не только чутким, восторженным зрителем народных увеселений, но и их участником. Научившись при помощи сельского учителя немного играть на скрипке, он уже в девять лет принимал участие в любительском оркестре, собиравшемся по вечерам на постоялом дворе отца.

Эти первые музыкальные опыты, которым родители не придавали значения, во многом определили дальнейший путь мальчика. В двенадцать лет, окончив сельскую школу, Дворжак для продолжения образования переехал в небольшой город Злонице, где ему удалось найти в лице Антонина Лиманна вдумчивого музыкального наставника. Серьезный и просвещенный музыкант, он сумел раскрыть и развить выдающиеся творческие задатки юноши. Он обучал Дворжака игре на альте, рояле, органе, прошел с ним теорию музыки. В доме Лиманна юноша много музицировал, участвуя в камерных музыкальных вечерах, но, кроме того, очень увлекался игрой на органе.

Благодаря настоянию Лиманна, убедившего родителей не препятствовать избранному Дворжаком пути, юноша осенью 1857 года отправился в Прагу для продолжения музыкального образования.

Дворжак приехал в Прагу в мрачную пору политической реакции, наступившей вслед за разгромом пражского восстания 1848 года. Австрийские власти жестоко преследовали прогрессивных деятелей чешского национально-патриотического движения. Многие представители чешской интеллигенции — писатели, поэты, композиторы — находились в эмиграции. В такой суровой политической атмосфере начинал свой путь Дворжак.

Органная школа (учебное заведение, основанное в 1830 году Обществом друзей церковной музыки в Чехии), куда он поступил, дала ему крепкие профессиональные навыки. Но широкий музыкальный кругозор Дворжак приобрел благодаря самостоятельным упорным и напряженным занятиям.

Игра в одном из пражских оркестров помогла Дворжаку познакомиться с современной музыкой, и прежде всего с творчеством Шумана, Листа, Вагнера. Дружба с Карелом Бендлем — соучеником по Органной школе

Первые шаги Дворжака в области оперы были чутко, по-отечески поддержаны Сметаной. Хотя они сопровождались неудачами и первая увидевшая свет опера «Король и угольщик» не имела успеха, но тем не менее они сыграли значительную роль в освоении Дворжаком этого жанра.

Круг оперных жанров в творчестве молодого композитора достаточно широк. Его определяет прежде всего влияние оперного творчества Сметаны и отчасти Вагнера, волновавшего в те годы воображение Дворжака.

Уже первая опера «Альфред» (1870) на рыцарский сюжет близка по замыслу «Брандербуржцам» и «Далибору» Сметаны, но не лишена и воздействия творческих приемов Вагнера. Дворжак ее не опубликовал. Только после его смерти была исполнена увертюра к опере. Героическая линия продолжена далее в опере «Ванда» (1875). Эта большая пятиактная опера наряду с влиянием традиций «большой» оперы (виртуозный вокальный стиль, пышность и перегруженность действия внешними эффектами) заключает в себе значительные художественные достоинства, которые сказались в превосходных хоровых сценах эпического склада. Вместе с тем это произведение не может быть названо значительным явлением в области чешской национально-героической оперы.

Напряженные творческие искания Дворжака направлены в это же время и в сферу комической оперы — в первой половине 70-х годов им написано несколько комических опер.

Первая из них, «Король и угольщик» (1871), подготовлялась к постановке под руководством Сметаны, стремившегося поддержать молодого композитора. Благодаря Сметане Дворжак осознал недостатки оперы, проявившиеся в излишней сложности вокального письма, не соответствовавшего жанру комической оперы, и сам снял оперу с постановки. Во второй редакции композитор значительно приблизил ее к стилю бытовой национальной оперы, обогатив музыку чешскими ритмами (польки), интонациями народных песен.

В эти же годы сочинены были также одноактная опера «Упрямцы» (1874) и «Хитрый крестьянин» (1877), в которых Дворжак осваивает национальный жанр комической оперы и образцом для которых послужила «Проданная невеста» Сметаны. Отсюда и сюжеты из крестьянской жизни, и яркий чешский национальный колорит, и широкое использование жанра польки, служащего основой для характеристики действующих лиц (как, например, в партии главной героини в опере «Хитрый крестьянин» — крестьянской девушки Бетушки). Впечатление от «Проданной невесты» было таким яркам, что некоторые персонажи опер Дворжака схожи с ее героями, например кум Ржециха в «Упрямцах», прототипом которого послужил сват Кецал, или Еник и Вашек в «Хитром крестьянине», не только по имени, но и по облику повторяющие героев «Проданной невесты».

Национальный чешский стиль музыки опер сочетается с живостью действия, легкостью и непринужденностью в развитии драматической интриги, во многом идущими от комических опер Моцарта, которые он с увлечением изучал. Сходны персонажи и сюжетные мотивы «Хитрого крестьянина» и «Свадьбы Фигаро».

Насыщенность музыки опер Дворжака народной песенностью не случайна. Во многом это определяется его работой в области хоровой и вокальной музыки, сыгравшей большую роль в формировании национально-характерного стиля в творчестве Дворжака.

Хоровое искусство, имевшее в Чехии давние традиции, получает в это время широкое всенародное распространение. Особенно большое патриотическое значение приобретает деятельность национального чешского хора «Глагол Пражский», руководимого Сметаной. Различные знаменательные события в жизни народа отмечаются созданием хоровых произведений, воплощающих национально-освободительные идеи (напомним о хоре Сметаны «Рольницке», исполненном при торжественной закладке здания Пражского оперного театра в 1868 году).

В 1879 году Дворжак написал кантату «Гимн», которая была горячо встречена публикой и положила начало известности Дворжака. Текстом кантаты послужило стихотворение национального поэта Витезслава Галека «Наследники Белой Горы». Прославление героев исторического прошлого воспринималось в нем как призыв к действию в настоящее время.

В 1876 году Дворжаком сочинено было крупное хоровое произведение «Stabat mater», музыкально-поэтическое содержание которого обусловлено далеко не его религиозным текстом, трактованным здесь глубоко гуманно. Горе, тяжелые личные переживания композитора, вызванные смертью троих его детей, определили эмоциональный тон произведения, наполнили музыку особенной лирической силой, искренностью и человечностью.

Значительный интерес представляет первая большая работа Дворжака в области народного творчества — «Моравские дуэты» для женских голосов с сопровождением фортепиано на тексты народных чешских и словацких песен.

«Моравские дуэты» наряду с некоторыми инструментальными произведениями 70-х годов — фуриантами и менуэтом в ритме народного танца соуседски — обнаруживают упорные поиски национальных форм в творчестве. Это проявляется и в многочисленных камерных и симфонических произведениях этих лет — струнном квинтете, квартетах, трех симфониях, в которых, наряду с творческим освоением классиков (Моцарта, Бетховена), романтиков, все большее значение уделяется особенностям жанров чешской национальной музыки. Ритмы скерцо тяготеют к чешским фуриантам, в мелодике медленных частей проявляются черты народной песенности, в самом изложении — свободная, импровизационная, характерная для славянских народных фантазий-«думок» манера.

В конце 70-х годов композитор создает новые произведения, возникающие непосредственно на основе народных жанров. Таковы «Славянские рапсодии», «Чешская сюита», струнный квинтет ми-бемоль мажор, вторая часть которого носит название «Думка».

Но с наибольшей яркостью национальный гений Дворжака раскрывается в «Славянских танцах», знаменующих творческую зрелость первых сочинений, принесших композитору мировую славу.

80-е годы. Творческая зрелость. Настойчивые поиски самобытного пути приводят композитора к вершинам творческой зрелости, отличной, кроме «Славянских танцев», созданием в 80-е годы целого ряда других сочинений. Как и прежде, композитора влечет более

всего к инструментальной музыке. В 80-е годы написаны четыре симфонии, которые Дворжак нумерует начиная с первой, тем самым подчеркивая, что четыре написанные ранее симфонии он не относит к зрелым произведениям.

В области фортепианной музыки появляется много различных сочинений. Это пьесы в танцевальных жанрах — вальсы, мазурки, а также программные произведения, как, например, цикл «Из чешского леса» для фортепиано в четыре руки. Он состоит из шести разнообразных картин — бытовых, фантастических и героико-эпических, имеющих краткие программные заголовки («В прядильне», «Из старых времен», «Вальпургиева ночь» и т. д.). По замыслу тесно примыкают к ним пять хоров на тексты Витезслава Галека — «Среди природы».

Создание некоторых сочинений этих лет непосредственно связано с выдающимися национальными событиями в Чехии. Такова «Гуситская увертюра» (1883), исполненная в день открытия нового здания Национального театра; в основу ее положены старинные гуситские гимны и древнечешская «Песня о святом Вацлаве». В значительной мере близка национально-героическим сочинениям Дворжака и оратория «Святая Людмила» на исторический сюжет (по содержанию и характеру перекликающаяся с оперой Сметаны «Либуше»).

Два крупных оперных произведения 80-х годов, после долгих и упорных попыток Дворжака освоить этот жанр, приносят наконец значительный успех композитору. Содержание, идея их, как и некоторых других зрелых сочинений, обращены к жизни и истории славянских народов, в частности русского народа. Это опера «Димитрий» на исторический сюжет, трактованный в плане не столько народно-героической, сколько лирико-романтической оперы. Исторические события оттеснены в ней на второй план любовной драмой Самозванца, Ксении Годуновой и Марины Мнишек. В либретто оперы есть отступления от исторической правды, значительно снижающие ее идейный смысл. В истории чешской оперы она сыграла значительную роль как образец жанра исторической оперы, менее распространенной после Сметаны, нежели бытовая.

Несколько позднее, в 1889 году, была поставлена одна из лучших опер Дворжака — «Якобинец», действие

которой происходит в небольшом чешском провинциальном городке. Вся обстановка действия живо напоминает годы детства и юности Дворжака, а облик одного из главных действующих лиц оперы — учителя музыки Бенды — имеет сходство с учителем Дворжака Лиманном. Содержание оперы определило и глубоко национальную природу ее музыки, овеянной волнующими воспоминаниями юности. В опере живо воплощены картины чешского быта, ярко очерчены характеры людей простого сословия — учителя Бенды, его дочери Теринки и запевалы народного хора Ниржи.

Растущая известность, большой успех сочинений Дворжака на родине и за рубежом способствуют выдвижению Дворжака, занявшему в это время положение достойного преемника Сметаны. Его сочинения печатаются многими европейскими издательствами. Он совершает несколько гастрольных поездок по Чехии и за рубежом. Особенно успешными явились гастроли Дворжака в Англии в 1884 году, где в авторском концерте в Альберт-холле (лучшем концертном здании Лондона) была исполнена тысячью участниками «Stabat mater». Свои триумфы Дворжак расценивал как успех чешского искусства.

Композитор завязывает интереснейшие творческие связи с рядом современных зарубежных музыкантов, в частности с близким ему по духу Брамсом, знакомство с которым произошло еще в середине 70-х годов.

Особенно знаменательной явилась встреча Дворжака с П. И. Чайковским, происшедшая в Праге в 1888 году и положившая начало их теплой дружбе. Дворжак восторженно воспринял музыку Чайковского. Скромность, глубокая человечность, отличавшая каждого из них, способствовали их взаимной симпатии. Особенно восхищен был Дворжак музыкой оперы «Евгений Онегин»: «Не задумываюсь сказать, что ни одно из Ваших сочинений мне так не понравилось, как Ваш «Онегин». Это чудное сочинение, полное теплого чувства и поэзии, разработанное до деталей, коротко сказать: это музыка, манящая нас к себе и проникающая так глубоко в душу, что ее нельзя забыть», — писал он Чайковскому[1].

[1] «Дни и годы П. И. Чайковского». Письмо от 1(14) января 1889 года. М. — Л., 1940, стр. 461.

По инициативе Чайковского Дворжак был приглашен в Россию, где дал в марте 1890 года несколько авторских концертов в Петербурге и Москве. Русская музыкальная общественность приветствовала в лице Дворжака наиболее видного западнославянского композитора. Прогрессивная русская музыкальная критика (Г. Ларош, Г. Конюс) отмечала высокое мастерство композитора, яркий народный колорит его музыки.

На родине в 1890 году Дворжак был избран членом чешской Академии наук и доктором музыки Пражского университета. Однако австрийские власти отказались утвердить это звание, придравшись к тому, что такой ученой степени не было в австрийских университетах. В том же году Дворжака приглашают на должность профессора Пражской консерватории по классу анализа форм, композиции и инструментовки. Как композитор и первый крупный педагог по композиции, он с этого времени становится главою чешской национальной композиторской школы. Его класс привлекает одаренную молодежь; в нем воспитываются будущие крупные чешские композиторы — Йозеф Сук, Оскар Недбал, Витезслав Новак.

Педагогическая деятельность хотя и захватила композитора, но нисколько не ослабила интенсивности его творчества. Дворжака продолжает привлекать, как и прежде, широкий круг жанров, среди которых ведущее место имеют произведения ярко выраженного национального характера. Таковы цикл фортепианных пьес «Поэтические картины» и замечательное фортепианное трио, названное Дворжаком «Думки» (1890—1891). Подобно «Славянским танцам» и «Славянским рапсодиям», «Думки» представляют собой образец тонкого претворения народной музыки. Не только тематика, но и композиционные особенности «Думок» сложились под впечатлением народных инструментальных импровизаций с типичным для них сопоставлением образов лирического, повествовательного и танцевального характера. Шесть «Думок» составляют единый цикл, в котором своеобразным лейтмотивом служит тема первой «Думки», как бы ее запев. Национальная самобытность этих пьес достигается своеобразием фактуры, типичной для исполнения на народных инструментах (волыночный бас, свободное, как бы импровизационное изложение и т. д.).

Заслуженное признание Дворжака европейским музыкальным миром и то высокое положение, какого он удостоился как музыкант на родине, не смогли, однако дать ему постоянной и полной материальной обеспеченности, в которой он, обремененный большой семьей, особенно нуждался с приближением старости. Поэтому Дворжак согласился принять предложенный ему пост директора открывшейся в 1885 году Нью-Йоркской консерватории.

Дворжак прожил в США три года. Он много выступал, дирижируя неизменно с огромным успехом своими произведениями. С большим увлечением занимался он и педагогической деятельностью, имевшей определенное значение для его творчества этих лет: в консерватории он встретился с учащимися-неграми, познакомившими композитора со своим национальным фольклором, в частности с духовными негритянскими песнями-гимнами спиричуэлс. Новый красочный мир открылся композитору в негритянских и индейских мелодиях, особенности которых он претворил в целом ряде поздних сочинений.

Тоска по Чехии, горькое сознание зависимого положения родного народа, притесняемого Австрией, вызвали в душе Дворжака живое сочувствие к угнетаемым в Америке «цветным» народам, жизнь которых он имел возможность наблюдать. Эти настроения композитора отразились в Пятой симфонии — «Из Нового Света» (1893), «негритянском» квартете (названном так слушателями по начальной пентатонической теме) и сонатине для скрипки и фортепиано, вторую часть которой в западных странах назвали «Индейской колыбельной».

В 1894 году Дворжак вернулся на родину, в течение нескольких последующих лет много концертировал в Европе. Эти поездки принесли Дворжаку не только славу, но и знаменательные встречи с выдающимися современниками — Брамсом, Григом, Брукнером.

На гастролях в Лондоне в 1896 году был впервые исполнен виолончельный концерт си минор Дворжака — одно из его самых совершенных и ярких сочинений. Возвышенный эмоциональный тон концерта во многом определяется замечательными темами главной партии первой части и финала, звучащих в духе мужественных эпических-величественных напевов. Они оттеняются мелодиями медленной части типа народных славянских песен.

Сочинения последних лет. В последние годы жизни композитор полон новых творческих замыслов. Непрограммная инструментальная и симфоническая музыка уступает место программной. В период 1896—1898 годов Дворжак пишет четыре симфонические поэмы, сюжеты которых заимствованы из сборника народных чешских сказаний «Букет», составленного Эрбеном. Хотя по жанру они продолжают линию программной симфонической музыки, идущую от «Моей родины» Сметаны, в их сюжетных замыслах почти не нашла отражения героико-патриотическая идея. Ею отмечена лишь «Богатырская песнь» — произведение, непосредственно примыкающее к поэмам, но не имеющее определенной литературной программы.

Четыре сказания — «Золотая прялка», «Водяной», «Полуденница», «Голубь», овеянные увлекательной, наивной и вместе с тем суровой и «страшной» народной фантастикой, — вдохновили творческое воображение композитора. Пленившись своеобразной поэзией преданий родной страны, Дворжак создает произведения, не менее сильно, нежели в героическом жанре, утверждающие национальную самобытность чешского симфонизма.

Многолетние искания Дворжака в области оперы в последние годы к созданию двух лучших приводят опер. Подобно симфоническим поэмам, содержание этих опер заимствовано из народных сказок. В первой из них — «Черт и Кача», опере ярко комедийного характера (1899) — живо и захватывающе весело рассказана история находчивой деревенской девушки Качи и пастуха Ирки, сумевших ловко провести и черта, и своих господ. Музыка оперы отмечена ярким народным характером. В ней есть фантастические сцены в аду, всевозможные увлекательные комические происшествия. Особенно сочно написаны народно-жанровые сцены (танцы Качи с чертом — полька и галоп, танец Качи и Ирки в аду), основанные на народных танцевальных ритмах. Блестящий успех этой оперы, поставленной в ноябре 1899 года в Праге, еще более усилил интерес Дворжака к оперному жанру.

В начале 1900 года композитор приступил к работе над новой оперой «Русалка» — его лучшим оперным

произведением. Содержание ее близко распространенной в поэтическом творчестве разных народов легенде о трагической любви девушки-русалки к человеку. Она перекликается с «Русалкой» Пушкина, «Свитезянкой» Мицкевича, «Лорелеей» Гейне, «Ундиной» де Ламотт-Фуке и другими. Сказка, положенная в основу «Русалки» Дворжака, — чешский вариант этой легенды, в которой, наряду с прекрасной Русалкой и ее коварным возлюбленным — Принцем, действуют фантастические существа — Водяной и Баба-Яга, губящая Русалку и Принца. Полная поэтической прелести легенда с ее фантастическими сценами, происходящими ночью у озера, освещенного луною, с танцами Русалки и эльфов, появлением Водяного, романтически-таинственный и вместе с тем глубоко лирический, овеянный тихой грустью образ Русалки с ее трагической любовью к человеку — все это нашло в музыке вдохновенное, тонкое и красочное воплощение. Несмотря на то, что в опере есть и народно-жанровые сцены, поэзия природы, манящей своей таинственной прелестью, и трогательный, нежно-хрупкий образ Русалки определяют общий романтический, мечтательный характер ее музыки.

«Русалка» со дня блистательной премьеры 31 марта 1901 года стала одной из самых любимых чешских опер. Год постановки «Русалки» совпал с шестидесятилетием Дворжака, которое было торжественно отмечено постановкой в Национальном театре всех его опер, начиная с «Упрямцев». В том же году Дворжак стал директором Пражской консерватории, объединившейся с Пражской органной школой.

Последней работой композитора была опера «Армида» по поэме Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим», премьера которой состоялась 25 марта 1904 года. Это было последнее посещение театра композитором. Дворжак умер 1 мая 1904 года.

ПЯТАЯ СИМФОНИЯ

Симфония «Из Нового Света», написанная в 1893 году, является одним из наиболее значительных сочинений Дворжака. Ее гуманное жизненное содержание, яркий, национально-характерный круг образов в сочетании с

совершенными приемами симфонического письма ставит симфонию в один ряд с крупнейшими сочинениями европейской симфонической музыки второй половины XIX века. В то же время симфония подытоживает достижения чешской симфонической музыки, претворяя ее национальные традиции. Это проявилось в ряде особенностей произведения, типичных для чешского симфонизма: значительной роли эпически-повествовательного начала, интерес к жанрово-бытовым картинам, образам природы (вторая и третья части), опоре на народные чешские песенные и танцевальные жанры. Своеобразие замысла симфонии определило ее напряженный лиризм, не свойственный ранее симфонизму Дворжака, достигающий в некоторых частях (особенно в финале) подлинно драматического пафоса.

Название симфонии, данное композитором уже после ее окончания, не определяет ее программу. Оно навеяно впечатлениями от Америки, где симфония и написана. Дворжак воспринял Америку по-своему. В стране высокой цивилизации и прогресса он столкнулся с глубоко взволновавшими его явлениями — тяжелой судьбой негров и индейцев. В музыке симфонии нашли выражение и слились воедино горячее чувство композитора-патриота, обратившегося издалека к родине — Чехии, и благородный гуманный протест художника-демократа против унижения человеческого достоинства, которому подвергаются в Америке негры и индейцы. Отражение этих мыслей, настроений ощущается прежде всего в повышенном эмоциональном тоне симфонии, ее последовательно нарастающем драматизме, который сочетается с мягким, задушевным лиризмом. В этом органичном единстве драматического и лирического проявилась особенность раскрытия композитором темы родины в ее глубоко гуманистическом преломлении, неотделимой от темы защиты прав, свободы, независимости человека. Такое раскрытие замысла симфонии выразилось не только в эмоциональном тоне симфонии, но и в выборе круга конкретных музыкальных средств.

В мелодике и ладово-интонационном строе симфонии, наряду с особенностями чешских напевов, чешскими танцевальными ритмами, претворены мелодические образы, ладовые и ритмические свойства народных индейских и негритянских напевов, особенно спиричуэлс.

Дворжак не заимствовал народные темы. Он писал: «Я стремился воспроизвести в моей симфонии характер негритянских и индейских мелодий. Я не использовал ни одной из этих мелодий. Я просто писал характерные мелодии, вводя в них черты индейской музыки, и, используя эти мелодии в качестве своих тем, я развивал их, применяя все достижения современного ритма, гармонии, контрапункта и оркестрового колорита»[1].

Симфония написана в четырех частях, объединенных не только общим идейно-художественным замыслом, но и взаимосвязанных тематически. Через все части произведения проходит короткая тема-призыв. Это первый элемент темы главной партии первой части симфонии, близкий по характеру негритянской мелодии (см. пример 84). Последовательно проведенный через все части, он приобретает значение лейтмотива, своеобразного музыкального эпиграфа симфонии. Такой прием характерен для драматургии наиболее острых конфликтных симфонических произведений, в частности симфоний Чайковского[2]. Подобно тому как в Четвертой и Пятой симфониях Чайковского создается контраст подчас резким внезапным вторжением темы вступления в разных частях симфонии, так и в Пятой симфонии Дворжака тема главной партии проводится через все части. Звучание лейтмотива во всех частях симфонии способствует ее драматургической цельности, создает в симфонии единую линию развития. Интересен прием переосмысления важнейших тематических элементов симфонии, их драматизация в финале путем динамизации и преображения (такова, например, тема второй части цикла, приобретающая в разработке финала тревожный, грозный характер). Этот прием типичен для симфоний композиторов — современников Дворжака, особенно русских: Танеева (Симфония до минор), Скрябина (Третья симфония).

Первой части симфонии предшествует вступление, по своей значительности вводящее не только в первую часть, но и в симфонию в целом. Настороженным, тревожным характером, резкими контрастами оно сразу же

[1] Цит. по кн.: И. Бэлза. Антонин Дворжак. М., 1949, стр. 92.
[2] Напомним о сильном впечатлении, произведенном на Дворжака музыкой Чайковского, о творческой дружбе, связывавшей их,

создает напряженную эмоциональную атмосферу, присущую всему циклу:

Начальная сдержанно-скорбная тема вступления, звучащая у струнных, а затем у флейты в сопровождении гобоев, внезапно прерывается резкими тритоновыми репликами унисона струнной группы. Они «перекликаются» с уменьшенным септаккордом у группы духовых инструментов, что усиливает тревожное настроение. Эти контрастные тематические сопоставления сопровождаются резким тональным сдвигом. Основная тональность ми-минор «сдвигается» на полтона вниз. Тональность ми-бемоль минор оттеняет новую тему, появляющуюся у валторн и низких струнных, — будущую лейттему симфонии:

Здесь мелодически она еще не полностью оформлена, но отчетливо дан ее ритмический рисунок. Контуры мелодии проступают, следуя по звукам доминантового нонаккорда. Врывающийся тритоновый мотив секвентно подводит к доминанте главной тональности, мощно звучащей у оркестра. Тревожно, трепетно повисает звук *си* (доминанта) у тремоло скрипок. Это грань, за которой следует Allegro первой части симфонии. На фоне тремоло

струнных выступает чеканная волевая тема у валторн. Это тема главной партии, ее первый элемент:

Необычен и ритм, который часто встречается в негритянских мелодиях. Энергичный мужественный характер темы достигается не только синкопированным ритмом, но и особым интонационным строем. Тема главной партии широко развертывается по тоническому трезвучию вверх[1] от основного тона к терции и «откатывается» назад к тонике, затронув VI ступень. Тема свежо гармонизована последованием трезвучий I—VI—I. Первый элемент темы сопоставляется со вторым, звучащим у кларнетов и фаготов, напоминающим по ритму чешские танцевальные мелодии в духе польки:

Тема главной партии излагается, постепенно разрастаясь в звучности. Дальнейшее развитие переходит в связующий раздел, основанный на втором элементе главной партии и непосредственно подготавливающий побочную партию. Ее мелодия вырисовывается у альтов и виолончелей еще в пределах связующей партии.

[1] Напомним темы главных партий в таких драматических произведениях, как первая часть до-минорной сонаты Моцарта, финал его соль-минорной симфонии или первые части первой и семнадцатой сонат Бетховена. В них темы следуют по звукам тонического трезвучия вверх.

Тема побочной партии звучит у инструментов иных тембров — флейт и гобоев с оригинальным педальным фоном валторны и скрипок. Несмотря на то, что эта тема имеет такой же оживленный характер, как и главная, она служит действенным контрастом по отношению к ней. Неприхотливая, оттененная ритмом польки, она звучит в свежей гармонической окраске натурального соль минора (одноименного к тональности, параллельной главной). Приглушенная звучность оркестра придает ей мягкость:

Похожая ритмически на польку, тема своим ладовым строем близка колориту негритянских мелодий.

Изложение побочной партии отличается динамичностью, оно сопровождается оживленной перекличкой инструментов разных тембров. Интенсивное развитие второго элемента темы создает большое нарастание, которое непрерывной волной подводит к полнозвучному изложению всей темы побочной партии в соль мажоре. Тем спокойнее и светлее звучит в мягком прозрачном колорите у флейты в низком регистре певучая тема заключительной партии. Лад пентатоники, затейливая ритмика сообщают теме характерность негритянских напевов. В синкопированной ритмической фигуре нетрудно угадать элемент главной партии:

Дальнейшее развитие заключительной партии сопровождается постепенным усилением звучности, доходящим до *ff*. Начальный мотив темы, сочно и ярко звучащий в виде канона струнных с тромбонами и гобоев с трубами, уверенно, светло и радостно заключает экспозицию.

Разработка невелика по объему, но очень динамична благодаря непрерывной смене различных по характеру разделов. Она основана на преображении тем главной и заключительной партий, их тональном развитии, контрастном сопоставлении. В разработке с особой силой проявляется выдающееся мастерство Дворжака-симфониста: при резких контрастах, смене нескольких волн нарастания и спада в ней выдержана единая динамическая линия развития. Сопоставление тональностей, далеких от главной, создает крайнюю неустойчивость, нарастающую к кульминации, где тема главной партии проходит в тональности ми-бемоль минор, наиболее отдаленной от основной.

Приближение к репризе не создает разрядки. Наоборот, в разделе, выполняющем функцию предыкта, тема главной партии приобретает наибольшую неустойчивость, подвергается особенно интенсивному тональному развитию.

Реприза лишена каких-либо существенных изменений по сравнению с экспозицией, если не считать несколько усложнившегося тонального плана: побочная партия проходит в тональности соль-диез минор (на полтона выше, чем в экспозиции). Соответственно в одноименном мажоре, нотируемом как ля-бемоль мажор, звучит тема заключительной партии. В отличие от устойчивого просветленного заключения экспозиции первая часть завершается крайне бурной, возбужденной кодой, построенной на развитии главной партии (ее первом элементе). Интонационно обостренная хроматизмами, она то устремляется в верхний регистр у скрипок, то грозно проносится у тромбонов, виолончелей и контрабасов. Таким крайне драматическим обострением завершается первая часть симфонии.

Вторая часть, Largo, вводит в иной мир образов. Ощущение величавого покоя, глубокого сосредоточенного раздумья воцаряется с первыми же торжественными аккордами. Эта часть — едва ли не самая яркая в

симфонии, воплотившая с особой силой высокую гуманность замысла произведения.

Хотя Дворжак настойчиво предостерегал от программного раскрытия названия симфонии, эта часть, как известно, сочиненная ранее других под названием «Легенда» для оркестра, по словам композитора, навеяна отрывком из двадцатой главы «Песни о Гайавате» Генри Лонгфелло[1]. Известно, что Дворжак был увлечен этим старинным североиндейским эпосом и даже помышлял о создании оперы по мотивам «Гайаваты». В музыке Largo ощущается общность настроения с той главой, которая описывает погребение Миннегаги — любимой жены вождя племени Гайаваты. Суровый колорит северного пейзажа, погребальный обряд, совершаемый в глубоком молчании, сдержанная, затаенная в глубине души печаль — все эти поэтические образы поэмы проникновенно воплощены в музыке Largo:

И простились с Миннегагой,
Приготовили могилу
Ей в лесу глухом и темном
Под печальною цикутой.
Обернули Миннегагу
Белым мехом горностая,
Закидали белым снегом,
Словно мехом горностая, —
И простились с Миннегагой.

Largo открывается вступлением, в котором постепенно, в красочных сопоставлениях аккордов, следующих из тональности ми минор, происходит становление тональности ре-бемоль мажор:

Густые, звучащие подобно органу вступительные аккорды у духовых инструментов сменяются легким,

[1] Эти сведения сообщены И. Бэлзой в его книге «Антонин Дворжак». М., 1949, стр. 100.

прозрачным, как дымка, звучанием засурдиненной струнной группы. На этом фоне начинает свою просветленную задумчивую песнь английский рожок — так вступает основная тема Largo:

Плавно, размеренно и певуче льется мелодия, полная глубокой поэтической красоты. Из всех мелодий симфонии именно она особенно живо напоминает негритянские духовные гимны спиричуэлс, песни о суровой и трудной доле негров. Своеобразный тембр английского рожка, сходный с низким грудным тембром человеческого голоса, пентатонные обороты мелодии, простая структура темы свидетельствуют о народной природе этой чудесной мелодии [1].

Largo написано в сложной трехчастной форме. В первой части тема песни изложена в виде периода, состоящего из двенадцати тактов с небольшим дополнением. При повторном проведении тема несколько варьирована. В заключении первой части мелодия постепенно затихает, ее печальный мотив тихо и задумчиво «поют» две валторны на фоне прозрачного сопровождения струнных.

Средняя часть складывается из трех разделов. Она отмечена сменой мажорного лада одноименным минорным. Печально, с какой-то щемящей грустью выводит

[1] Строгий, сдержанный характер темы, напоминающей гимн, пентатонный лад, ритмическая структура — все эти характерные черты заставляют вспомнить о негритянской песне «Миссисипи», широко известной в исполнении Поля Робсона.

флейта с гобоем свой тоскливый напев. Настойчиво повторяющийся первый мотив, однообразный ритм приближают тему к народным плачам-причитаниям. Народный характер темы подчеркивается и ладом натурального минора. Трепетную взволнованность придает теме тремоло струнных в сопровождении:

Во втором разделе тему «плача» сменяет грустный протяжный напев, который в сочетании с мерным движением басового голоса у контрабасов pizzicato создает впечатление медленного шествия [1]:

[1] В «Песне о Гайавате» вслед за приведенным описанием похорон Миннегаги есть строки, соответствующие настроению и характеру средней части Largo:

До заката одиноко
Он бродил в лесах печальных,
В темных чащах, где когда-то
Шел он с милой Миннегагой.

Его звучание усиливается, будто шествие приближается, и вступающая вторично тема плача становится все ярче и взволнованнее. Меняется ее инструментовка: она проходит у скрипок, «оплетаемая» мелодическими подголосками флейт, гобоев и кларнетов. Разрастаясь, тема достигает наивысшего напряжения, а затем как бы никнет, сворачивается и сменяется напевом «траурного шествия».

Глухая тревога, трепетность продолжает ощущаться и здесь: вместо мерного pizzicato контрабасов в басу звучит приглушенное тремоло виолончелей. Внезапно, как яркий луч, озаряющий скорбную картину, появляется наивно-веселый наигрыш у гобоя:

Это третий раздел средней части, звучащий подобно светлой пасторали, радостному гимну природе[1]. За гобоем вступают трели флейт, кларнетов — целый хор деревянных духовых, подобный щебечущим голосам лесных птиц. Он разрастается в величественное, ликующее звучание всего оркестра. Внезапно его прорезает грозная — у тромбонов — лейттема симфонии, чередующаяся с начальным мотивом Largo у двух валторн. Здесь он звучит напряженно, подобно боевому кличу народа, могучего, вечно живого, как сама природа.

В репризе снова, как вначале, раздается спокойная тема песни-повествования у английского рожка и струнных. Поэтической каденцией у скрипки заканчивается эта песнь. Строгая цепь аккордов, аналогичных вступлению, а за ней прозрачные воздушные арпеджио струнных просветленно, как бы истаивая, заключают Largo.

Сосредоточенное раздумье Largo сменяется увлекательными жанровыми картинами **третьей части** симфонии — скерцо. Его оживленные танцевальные мелодии хорошо контрастируют с Largo.

Композиция скерцо отличается развернутыми масштабами: оно написано в сложной трехчастной форме.

Скерцо пронизано характерным для музыки Дворжака ритмом фуриант с его острой задорной

---

[1] Следующие строки «Песни о Гайавате» живо ассоциируются с третьим разделом средней части — внезапно появляющимся радостным пасторальным напевом:

Весел был их путь в то время!
Все цветы благоухали,
Все лесные птицы пели,
Все ручьи сверкали солнцем!..

акцентировкой. Такова основная тема скерцо, благодаря натуральному минору имеющая славянский колорит. Свежесть, своеобразие придает теме гармонизация: она звучит на гармонии септаккорда I ступени, в котором звук *ре* создает особый ладовый колорит (натурального минора):

Своеобразна в ладовом отношении и средняя часть скерцо (трио), изложенная в тональностях до мажор — соль мажор — ми минор. Благодаря такому тональному сопоставлению создается оттенок переменности, свойственный славянской народной музыке. Тема этой части особенно близка народному фурианту бойким разбегом мелодии и сопровождением, воспроизводящим характер безудержно-веселого народного танца:

Как и в предшествующих частях симфонии, славянские танцевальные темы искусно сопоставлены в скерцо с напевами, близкими по духу североиндейским или негритянским, как, например, тема середины первой части

скерцо (в ми мажоре) — простая пентатоническая мелодия, похожая на наигрыш:

Скерцо отличает мастерство симфонической разработки, большая развернутость композиции. Сложная трехчастная форма скерцо с чертами рондо создает широкую возможность для чередования различных музыкальных образов в их пестрой смене.

Динамично изложена основная тема скерцо. В начале скерцо она скромно звучит у деревянных инструментов в сопровождении струнных. Далее тема проходит у скрипок, подкрепляемая выдержанными звуками у валторн. В третий раз она проводится в мощном звучании полного состава деревянных духовых инструментов, поддержанного всем оркестром, обновленная замечательно красочным нисходящим хроматическим ходом в средних голосах у валторны, затем переброшенным в верхние голоса — к флейтам и гобоям. Объем темы не меняется, она не дробится на отдельные мотивы, но постепенное нагнетание звучности, изящная красочная инструментовка, варьирование сопровождения темы — все это создает эффект динамического нарастания.

Наиболее интенсивное развитие происходит не столько в основных разделах скерцо, сколько в больших связующих разделах между ними. Построенные на основной теме скерцо, они по сути являются разработочными эпизодами, в которых тема становится тонально неустойчивой и подвергается мотивной разработке. Примечательно, что лейттема симфонии вторгается именно в эти разработочные разделы, создавая в скерцо напряженность, присущую произведениям с подлинно симфоническим размахом. Резкий контраст между беззаботными оживленными танцевальными образами, появляющимися в основных разделах скерцо, и лейттемой симфонии, звучащей в связующих эпизодах и коде, придает скерцо большую внутреннюю динамичность. Звучание в скерцо лейттемы симфонии способствует единству произведения, последовательному развитию его драматической идеи. Наиболее ярко это выявлено в коде, где лейттема появляется, как и в первой части симфонии, у валторны, звучит гневно и призывно. Такой она проходит несколько раз в коде, но сначала на ярком полнозвучном фоне всего оркестра, а к концу коды — на затихающей, истаивающей звучности.

Финал симфонии отличается наибольшей драматической обостренностью. Он не только возвращает к взволнованной экспрессии первой части, но заключает в себе новые суровые драматические образы. Звучащие здесь темы остальных трех частей симфонии (в частности, основная тема Largo) приобретают новое освещение. Будто во всей мощи встают могучие мятежные силы, которые зрели на протяжении симфонии, настойчиво, неуклонно прорывались с ее лейттемой, прорезывавшей своим ярким звучанием каждую часть произведения.

Финал начинается небольшим вступлением — предыктом к теме главной партии. Уже здесь создается постепенно нарастающая напряженность благодаря своеобразию изложения мелодии и динамичной инструментовке. Мелодия восходит в унисоне струнных от доминантового звука *си* до вводного тона *ре-диез* и подхватывается мощными аккордами всего оркестра, подготавливая главную партию. Тема появляется у медной группы, простая, строго очерченная, исполненная грозного величия, подобная медленному, торжественному маршу-шествию. Ее ладово-интонационный строй родствен

другим ведущим темам симфонии. В мелодии настойчиво подчеркивается натуральный минорный лад, оттененный гармоническим вводным тоном в сопровождающих голосах:

Чеканная поступь темы подчеркивается отрывистыми аккордами струнных и деревянных, сопровождающих ее мощное звучание в унисоне труб и валторн.

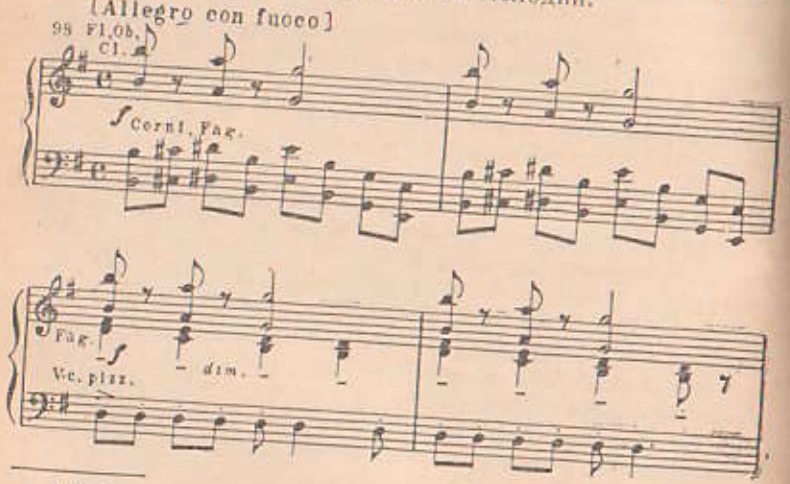
Главная партия изложена в динамической трехчастной форме. Уже здесь, в экспозиции, создается ощущение внутреннего движения, развития. Это достигается разнообразной инструментовкой каждого из разделов главной партии, построенных на одной и той же теме. Так, в среднем разделе тема звучит мягче и напевнее у струнной группы, в репризном разделе она становится экспрессивнее и «сочнее» благодаря тому, что мелодию играют с первыми скрипками все инструменты деревянной группы. Значительно динамизирует ее добавление фигурации у альтов и вторых скрипок. Такая динамичная трехчастная форма характерна для структуры главных партий наиболее драматичных симфонических сочинений Чайковского, как, например, Четвертая симфония (первая часть) или Пятая симфония (первая часть).

Связующая партия основана на развитии тематических элементов главной партии. Ее отличает непрерывное движение, новый триольный ритм, острые ритмические акценты. К концу ее изложения напряженность спадает, постепенно затихает звучность оркестра, совсем умолкает медь. На прозрачном фоне тремоло струнных у солирующего кларнета появляется нежная певучая

тема побочной партии, сопровождаемая короткими энергичными фразами виолончелей:

Сдержанное спокойствие темы постепенно нарушается. Перейдя к скрипкам, она, благодаря восходящим секвенциям, разрастается, достигая при этом большой экспрессии [1].

Эта волна нарастания ведет к тематически богатой заключительной партии. Ее первая тема, широкая и полнозвучная, оттененная тоническим органным пунктом, очень проста. Энергичный характер придают теме «прорезывающие» ее короткие сигналы труб (см. цифру 4 партитуры). Ее сменяет вторая — легкая, задорная тема в духе славянских плясовых мелодий:



[1] Здесь нельзя не вспомнить аналогичный прием мелодического секвентного развития многих тем Чайковского.

Завершается заключительная партия небольшим дополнением — наивно-простодушной темой, подобной народной песне. Лишь на грани экспозиции и разработки возникает контраст — происходит «прорыв» темы главной партии, нарушающей безмятежность заключительной.

Объем разработки сравнительно невелик, но она отличается большой напряженностью. Здесь приходят в столкновение образы из разных частей симфонии, изменяясь и достигая наивысшего драматизма. Контрастность разработки усилена и динамичным тональным планом, следующим через цепь далеких тональностей F—Fis—G—Es—es к наибольшему тональному отдалению в кульминационном разделе разработки (см. цифру 8 партитуры).

Более всего подвергается разработке тема главной партии финала, которая следует через все разделы разработки. В начале разработки (цифра 6) главная тема, данная в уменьшении, «сталкивается» с легкой и подвижной темой связующей партии. Затем в разработку искусно вплетаются начальные мотивы тем второй части и скерцо. Оттененные инструментами разных тембров, они отчетливо проступают на фоне фигураций, интонационно связанных с главной темой. Наибольшей активности разработка достигает в среднем ее разделе и на грани репризы. В середине разработки особенно интенсивно развивается тема Largo. Она становится энергичной, подвижной:

Большое нарастание звучности, ритмическое оживление подводит к кульминации разработки, в которой

звучит гневный диалог двух наиболее драматичных тем — главной темы финала и лейттемы симфонии (цифра 8). Сопровождаемая чеканными маршеобразными аккордами деревянных инструментов и валторн, тревожным тремоло всей струнной группы, проходит главная тема финала. Этот кульминационный момент подчеркнут ярким тональным отклонением в соль минор, за которым внезапно происходит сдвиг в доминанту главной тональности — ми минора. На этой высшей кульминационной точке вступает реприза [1].

Однако это напряжение сразу же гаснет в начале репризы, заметно отличающейся от экспозиции. Реприза более сдержанна, статична отчасти в силу того, что в ней отсутствует оживленная связующая партия, основанная на развитии темы главной партии. Значительно сокращена и заключительная партия — в ней осталась звучать лишь спокойная, певучая мелодия пасторального характера. Но если реприза (особенно ее окончание) отмечена спадом звучности, замиранием движения, то тем контрастнее звучит кода.

Кода приобретает значение второй разработки, еще более динамичной, чем собственно разработка. В ней с новой силой до предельного напряжения доведено развитие и столкновение основных образов симфонии. Внезапное появление лейттемы симфонии в начале коды подобно яркой драматической вспышке (см. цифру 11). Именно здесь, в коде, появляется отсутствовавшая в репризе тема связующей партии. На ее фоне у валторн и тромбонов звучит главная тема финала, особую напряженность которой придает гармония тонического квартсекстаккорда. Одна за другой проходят в этом кульминационном разделе финала его главная тема, лейттема симфонии и величественные вступительные аккорды Largo. Первая большая волна нарастания в коде, доведенная до кульминации, на миг спадает. Но даже в момент затишья напряженность не ослабевает, вновь появляются начальные мотивы тем Largo и скерцо:

[1] Напомним о совпадении высшей кульминационной точки разработки с началом репризы в первых частях Четвертой и Шестой симфоний Чайковского.

В мощной последней волне нарастания, заключающей симфонию, величественной фанфарой в усложненной, обостряющей ее гармонизации проходит главная тема финала, подкрепленная начальным синкопированным мотивом лейттемы симфонии. В этом заключительном проведении, венчающем всю симфонию, изменен лад: грандиозное утверждающее звучание ведущих тем симфонии «освещено» ярким тональным светом — ми минор сменяется здесь одноименным мажором.

Финал как бы концентрирует в себе решительную «схватку», столкновение и развитие различных контрастных образов симфонии, особенно — наиболее мужественных и суровых тем главной партии первой части и финала, утверждающих драматическое начало в симфонии. Это определяет его кульминационное значение в драматургии симфонии, с особой силой подчеркивает единство и целеустремленность раскрытия ее ведущей идеи.

«СЛАВЯНСКИЕ ТАНЦЫ»

«Славянские танцы» — выдающийся образец жанрового симфонизма в европейской музыке второй половины XIX века наряду с «Венгерскими танцами» Брамса и «Норвежскими танцами» Грига.

Первая тетрадь «Славянских танцев», написанных первоначально для фортепиано в четыре руки, появилась в 1878 году, вторая — девять лет спустя, в 1887 году [1]. Их особое художественное достоинство заключается прежде всего в том, что это не обработки народных мелодий, а оригинальные сочинения, поражающие естественностью и совершенством в претворении особенностей народной славянской танцевальной музыки.

[1] Позднее «Славянские танцы» были переложены автором для симфонического оркестра и получили широчайшее распространение в качестве симфонических пьес.

Композитор не ограничил себя жанрами только чешских танцев, а обратился к танцам различных славянских народов. Так, в первой тетради наряду с танцами в ритме чешских — фуианта (№ 1, 8), польки (№ 3), скочны (№ 5), соуседски (№ 4) — встречаются также пьесы в ритме сербского танца, украинского гопака (№ 7).

Во второй тетради еще более расширен круг славянских народно-танцевальных ритмов введением задорной чешской шпацирки — танца-шествия (прогулки), словацкого бального танца одземека (№ 1), югославского коло (№ 7).

Дворжак отнюдь не стремится в каждой пьесе строго придерживаться характера какого-либо одного танца (хотя есть и такие, как, например, № 1 и 8 из первой тетради, целиком выдержанные в ритме фуианта). Напротив, в каждом из них большей частью сочетаются черты разных народных танцев. Так, например, в шестом танце из первой тетради, написанном в трехдольном размере, сочетаются особенности польской мазурки и чешской соуседски:

101 Allegretto scherzando

в пятом — черты двухдольного польского краковяка, чешского деревенского галопа скочны и украинского гопака:

Allegro vivace

Этим, возможно, подчеркивается стремление Дворжака выявить общность песенно-танцевальной культуры славянских народов.

Простота, народность мелодики танцев, сравнительно несложная их форма сочетаются с подлинной симфоничностью развития. Танцы отличает также естественная, оттеняющая народный характер мелодии гармонизация, изобилующая остроумными и свежими тональными сопоставлениями, динамичное тональное развитие. Все выразительные средства, приемы развития подчинены главной художественной задаче — созданию в танцах народно-жанровых картин, воплощающих жизнь народа, его национальный характер. Блестящее профессиональное мастерство Дворжака в соединении с богатейшими источниками народного славянского искусства определили художественную значимость танцев.

Особенным художественным совершенством отличаются несколько наиболее часто исполняемых танцев, в том числе второй и восьмой из первой тетради.

Славянский танец № 2 приближается по характеру к украинской думке со свойственным ей сопоставлением лирических песенных и танцевальных образов. Не менее явственны здесь и связи с русскими хороводными и плясовыми напевами, особенно ощутимые в складе самих мелодий. Народная славянская природа заложена в сопоставлении двух мелодий — мягкого лирического распева первой и задорного, четко ритмованного наигрыша второй:

Allegretto scherzando

Allegro vivo

Нетрудно обнаружить мелодическое и метроритмическое сходство первой темы с рядом русских хороводных песен (например, с песней «Уж ты, зимушка»).

Танец написан в сложной трехчастной форме со свойственными ей элементами рондо (первая тема четырежды проходит в пьесе в главной тональности, сопоставляясь с серединой и эпизодом). Он основан на контрасте двух тем, заключенных в крайних разделах, и нового, третьего напева, появляющегося в среднем эпизоде и в коде:

Вторая плясовая тема из первой части вплетается в развитие среднего эпизода, что сообщает танцу единство тематического развития.

Интенсивно и гибко тематическое и тональное развитие как внутри каждой части, так и на протяжении всей пьесы. Она написана в тональности ми минор. В ней изложена первая тема, сопоставленная с соль-мажорной второй и до-мажорной темой эпизода. Этот простой тональный план «украшен» более сложными тональными сопоставлениями: в первой части — проведением соль-мажорной плясовой темы в ми мажоре и фа-диез мажоре; в среднем же эпизоде интересно отметить цепь терцовых сопоставлений тональностей, по которым следует тема: C—A—Cis с последующим возвращением в главную тональность в репризе.

В танце применен вариационный метод развития, типичный для народной музыки: при сохранении мелодии в ее основном виде развиваются сопровождающие голоса — вводятся подголоски, сменяются оркестровые краски, используются тембровые и динамические контрасты.

Композиция танца отличается большой стройностью. Этому способствует прием введения мелодических попе-

рок одной части в другую, иначе говоря — сквозное развитие основных тем на протяжении пьесы. Так, в репризе танца мотив из темы эпизода то вплетается в мелодию, то появляется в сопровождении второй плясовой темы, подводя к одновременному проведению второй и третьей тем (второй — в басу у контрабасов и виолончелей, третьей — в мелодических голосах деревянных и первых скрипок). Тонко и экономно использован оркестр, tutti звучит лишь в моментах кульминаций. Поэтичность, художественная выразительность танца с наибольшей силой проявилась в его лирической напевности.

Славянский танец № 8 представляет собой по сравнению со вторым танцем жанровую картинку иного характера. Это быстрый, стремительный фуриант с его острой синкопированной ритмикой, сочетающей в себе двух- и трехдольность, которая придает музыке особенно задорный характер. Эта особенность проявляется уже в первой, основной, теме танца. Динамизм его определяется во многом простым и свежим тональным планом, в котором выдержано характерное ладотональное свойство славянской музыки — переменность. Она ощущается как в тональном плане всей пьесы (g—B—G), так и в пределах первой части или среднего эпизода. Уже в основной теме танца сопоставляются соль минор и соль мажор, что создает эффект светотени:

Танец написан в сложной трехчастной форме. Однако крайние и средняя части отличаются скорее единством, нежели контрастностью, благодаря замечательному подлинно симфоническому развитию основной темы, пронизывающему всю пьесу.

Хотя в средней части появляется новая, мягкая и певучая мелодия у гобоя и флейты, но и она сопровождается варьированной главной темой у струнных:

Танец завершается большой динамичной кодой, в которой основная тема представлена в более красочном тональном освещении, чем в начале пьесы. Она следует то в восходящих секвенциях, то в своеобразном сопоставлении тональностей. В заключении коды вновь появляется тема средней части, она постепенно затихает, будто замирая вдали. Завершает пьесу внезапно врывающийся, ярко звучащий у всего оркестра начальный мотив основной темы.

Оркестровые и тональные контрасты, динамичность развития сообщают музыке танца характер увлекательной и красочной народной танцевальной сценки.

«Славянские танцы», при всей неприхотливости и простоте музыкально-поэтического замысла, явились произведением большого художественного значения. Народность тематики, выразительных средств, мастерство симфонического развития способствовали утверждению в них нового жанра не только чешского, но и европейского симфонизма.

НОРВЕЖСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Творчество Эдварда Грига формировалось в годы общественного и культурного подъема Норвегии. Страна, в течение нескольких веков находившаяся в подчинении у Дании (XIV—XVIII века) и Швеции (XIX век), Норвегия была скована в своем развитии, как экономическом, так и культурном. С середины XIX века начинается период подъема экономической жизни, период роста национального самосознания и расцвета национально-культурных сил страны. Развивается национальная культура, живопись, музыка. Литература Норвегии, представленная прежде всего творчеством Г. Ибсена, переживает во второй половине века «такой подъем, каким не может похвалиться за этот период ни одна страна, кроме России»[1]. Норвежская литература развивается в условиях восстановления прав норвежского языка, который ранее не признавался ни в качестве литературного, ни в качестве официального государственного языка. В это время закладываются основы театральной и концертной жизни страны. В 1850 году в Бергене при содействии скрипача Уле Булля открывается Национальный норвежский театр. Работу театров Норвегии возглавляют крупнейшие драматурги Г. Ибсен и Б. Бьёрнсон. К середине XIX века относится также начало систематической концертной жизни в столице Норвегии Кристиании.

В музыкальной жизни Норвегии наблюдается много явлений, свидетельствующих об общем подъеме национальной музыкальной культуры. В Европе было широко признано искусство замечательного скрипача Уле Булля. Плоды деятельности Булля, который «первым... подчеркнул значение норвежской народной песни для национальной музыки» (Григ), были очень значительными для Норвегии. Начиная с середины XIX века собирание, изучение и обработка богатейшей народной музыки Норвегии становится делом многих музыкантов. Выдвигается ряд национальных композиторов, творчество которых отмечено стремлением приблизить профессиональную музыку к народной. Это Х. Хьерульф (1815—1868) — создатель норвежской песни, романса, Р. Нурдрок (1842—1866) — автор национального гимна Норвегии, И. Свенсен (1840—1911) — известный уже

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 28, стр. 220.

в то время в Европе своими симфониями, камерными ансамблями, концертами.

Григ — первый классик норвежской музыки, композитор, поставивший музыкальную культуру Норвегии в ряд с передовыми национальными школами Европы. Содержание творчества Грига тесно связано с жизнью норвежского народа, с разными сторонами его быта, с образами родной природы. Григ «искренне и задушевно поведал в своих сочинениях всему миру про жизнь, быт, думы, радости и скорби Норвегии»[1].

Яркая самобытность стиля Грига кроется в своеобразии звучания народной норвежской музыки. «Я почерпнул богатые сокровища народных напевов моей родины, и из этого клада, являющегося непочатым источником норвежского духа, я пытался создать норвежское искусство»[2].

---

[1] Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. IV. М., 1955, стр. 242.
[2] Здесь и далее выдержки из писем Грига цит. по кн.: Ю. Кремлев. Эдвард Григ. М., 1958.

ЭДВАРД ГРИГ

1843 * 1907

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство и годы учения. Эдвард Григ родился 15 июня 1843 года в Бергене, крупном приморском городе Норвегии. Отец Грига, по происхождению шотландец, занимал должность британского консула. Мать Грига, норвежка, была хорошей пианисткой, она нередко выступала в Бергене с концертами. В семье Григов царило горячее увлечение музыкой. Это способствовало пробуждению у мальчика интереса к музыке.

Мать Грига была его первой учительницей. Ей он обязан начальными навыками фортепианной игры. От матери Григ унаследовал любовь к Моцарту: творчество Моцарта всегда было для Грига источником радости и высоким образцом глубины содержания и красоты формы. Наконец, мать воспитала в Григе ту волю к труду, которая всегда соединялась у него с непосредственностью вдохновения.

К детским годам относятся первые опыты сочинения музыки. Композитор рассказывает, что уже в детстве его занимала красота созвучий, гармоний[1]. В возрасте

---

[1] «Почему не вспомнить ту таинственную, неизъяснимую радость, которая охватила меня, когда, протянув руки к фортепиано, я извлек — о нет, не мелодию! Куда там! Нет, должно быть, то была гармония. Сначала терция, потом трезвучие, потом аккорд из четырех зуков. И наконец, с помощью уже обеих рук — о ликованье! — пятизвучие, нонаккорд. Когда он прозвучал, восторгу

двенадцати лет Григ написал свое первое сочинение — вариации на немецкую тему для фортепиано.

В жизни Грига огромную роль сыграл замечательный скрипач, «норвежский Паганини» — Уле Булль. Трудно сказать, как сложилась бы судьба Грига-музыканта, если бы не настоятельный совет Булля дать мальчику консерваторское образование. В 1858 году, по окончании школы, Григ едет в Лейпциг. Начинается период учения Грига в Лейпцигской консерватории.

В 50-е годы эта первая в Германии консерватория утеряла творческую атмосферу, царившую здесь при жизни ее основателя Ф. Мендельсона. Вспоминая годы учения в Лейпциге, Григ рассказывает об отрицательных сторонах консерваторского преподавания — о рутине, бессистемности занятий.

Вопреки этому пребывание в Лейпциге явилось важным этапом в формировании Грига-музыканта. Он занимается здесь у известного пианиста И. Мошелеса, воспитывавшего у учеников понимание музыкальной классики, и особенно Бетховена. О другом своем педагоге — пианисте Э. Венцеле — Григ вспоминает как о талантливом музыканте и друге Шумана[1]. Григ занимается у известного тогда теоретика М. Гауптмана, высокообразованного музыканта и чуткого педагога: «...он олицетворял для меня противоположность всякой схоластике. Для него правило было не чем-то самодовлеющим, но являлось выражением законов самой природы».

Наконец, в формировании Грига большую роль сыграла музыкальная культура Лейпцига — города, в котором жили Бах, Мендельсон, Шуман. Концертная жизнь здесь была интенсивной. «Я мог в Лейпциге слушать много хорошей, в особенности камерной и оркестровой, музыки», — вспоминает Григ. Лейпциг раскрыл перед ним огромный мир музыки. Это был период ярких и сильных, глубоких музыкальных впечатлений, сознательного и жадного изучения музыкальной классики.

моему не было границ. Вот это был успех! Ни один из последующих моих успехов не опьянял меня так, как этот. Было мне тогда около пяти лет». (Э. Григ. Мой первый успех. Избранные статьи и письма. М., 1966, стр. 45—46.)

[1] Шуман принадлежал к числу любимых композиторов Грига. Ранние произведения Грига, например его соната для фортепиано, хранят следы влияния творчества Шумана.

В 1862 году Григ окончил консерваторию. По отзывам профессоров, в годы учения он проявил себя как «в высшей степени значительный музыкальный талант, особенно в области композиции», а также как незаурядный «пианист со свойственной ему продуманной и полной выразительности манерой исполнения».

Жизнь в Копенгагене. Европейски образованный музыкант, Григ возвращается в Берген с горячим желанием работать на родине. Однако пребывание Грига в родном городе на этот раз было недолгим. Талант молодого музыканта не мог совершенствоваться в условиях слабо развитой музыкальной культуры Бергена. В 1863 году Григ едет в Копенгаген — центр музыкальной жизни тогдашней Скандинавии.

Годы, проведенные здесь, отмечены многими событиями, важными для творческой жизни Грига. Прежде всего, Григ близко соприкасается со скандинавской литературой, искусством. Он знакомится с видными ее представителями, например со знаменитым поэтом и сказочником Хансом Кристианом Андерсеном. Это вовлекает композитора в русло близкой ему национальной культуры. Григ пишет песни на тексты датчанина Андерсена, норвежского поэта-романтика Андреаса Мунка.

В Копенгагене Григ нашел замечательного интерпретатора своих произведений — певицу Нину Хагеруп, ставшую вскоре его женой. Творческое содружество Эдварда и Нины Григ продолжалось в течение всей их совместной жизни. Тонкость, артистизм, с которыми певица исполняла песни и романсы Грига, были тем высоким критерием их художественного воплощения, которое всегда имел в виду композитор, создавая свои вокальные миниатюры.

Желание совершенствовать композиторское мастерство привело Грига к знаменитому датскому композитору Нильсу Гаде. Высокоэрудированный и разносторонний музыкант (органист, педагог, руководитель концертного общества), Гаде был главой скандинавской школы композиторов. Григ пользовался советами Гаде. Одобрение, с которым Гаде встречал каждое новое произведение Грига, было опорой для молодого композитора. Однако Гаде не поддерживал те творческие поиски Грига, которые вели к созданию национального музыкального

стиля[1]. В общении с Гаде для Грига лишь отчетливее вырисовываются его собственные устремления как норвежского национального композитора.

Огромное значение для Грига имела в те годы его встреча с молодым норвежским композитором Рикардом Нурдроком. Горячий патриот, умный и энергичный человек, Нурдрок рано достиг ясного осознания своих задач как борца за норвежскую национальную музыку. В общении с Нурдроком окрепли и оформились эстетические взгляды Грига. Он так писал об этом: «У меня точно глаза раскрылись! Я внезапно постиг всю глубину, всю ширину и мощь тех далеких перспектив, о которых не имел до того понятия; тут лишь я понял величие норвежского народного творчества и собственное мое призвание и натуру».

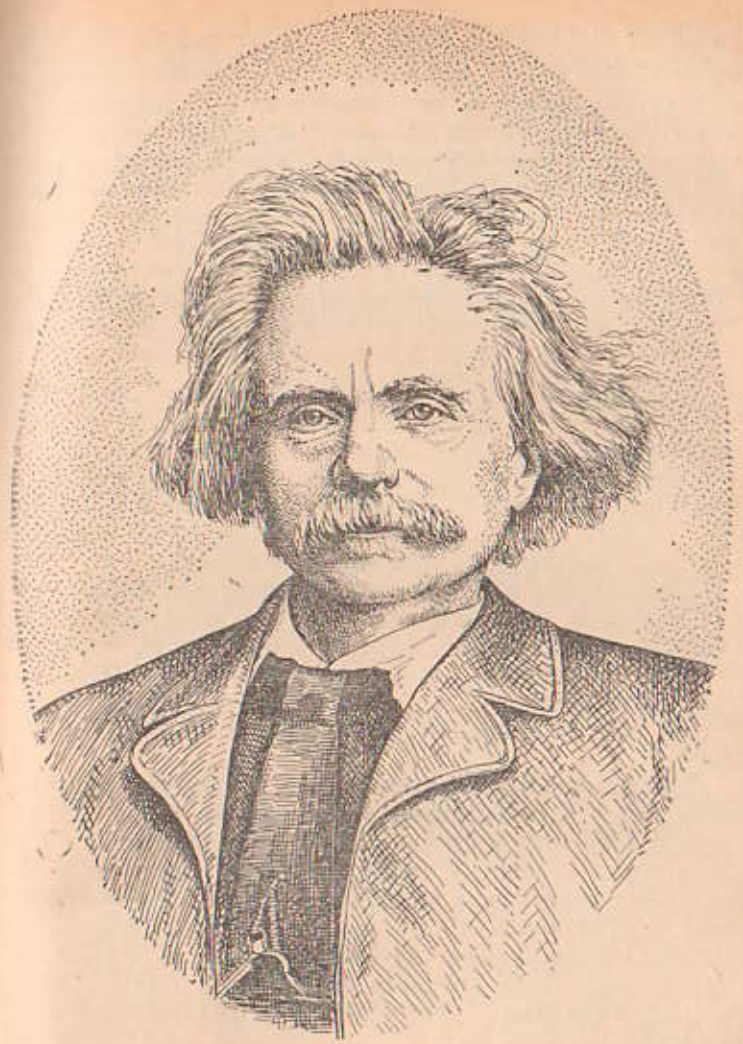
Стремление молодых композиторов к развитию национальной музыки выражалось не только в их творчестве, в связи их музыки с народной, но и в пропаганде норвежской музыки. В 1864 году в содружестве с датскими музыкантами Григ и Нурдрок организовали музыкальное общество «Евтерпа», которое должно было знакомить публику с произведениями композиторов Скандинавии. Это было началом той большой музыкально-общественной, просветительной деятельности, которая красной нитью проходит через всю жизнь Грига.

В годы жизни в Копенгагене (1863—1866) Григ написал много музыки: «Поэтические картинки» и «Юморески», сонату для фортепиано и первую скрипичную сонату, песни. С каждым новым произведением яснее вырисовывается облик Грига как композитора-норвежца.

В тонких, лирических «Поэтических картинках» (1863) еще очень робко пробиваются национальные черты. Ритмическая фигура, лежащая в основе третьей пьесы, часто встречается в норвежской народной музыке; она стала характерна для многих мелодий Грига[2].

[1] «Милый Григ, всё же Вы должны сделать следующую сонату менее норвежской» — таково было мнение Гаде о второй скрипичной сонате Грига.

[2] См., например, песни «Доброе утро», «За добрый совет», Балладу для фортепиано и многое другое.



Эдвард Григ

Изящные и простые очертания мелодии в пятой «картинке» напоминают некоторые из народных песен:

В сочных жанровых зарисовках «Юморесок» (1865) гораздо смелее звучат острые ритмы народных танцев, жестковатые гармонические сочетания; встречается лидийская ладовая окраска, характерная для народной музыки. Однако в «Юморесках» еще чувствуется влияние Шопена (его мазурок) — композитора, которого Григ, по собственному признанию, «обожал».

В одно время с «Юморесками» появились фортепианная и первая скрипичная сонаты. Драматизм и порывистость, свойственные фортепианной сонате, кажутся несколько внешним отражением романтики Шумана. Зато светлый лиризм, гимничность, яркие краски скрипичной сонаты выявляют типичный для Грига образный строй.

Музыкально-просветительская и творческая деятельность Грига в годы жизни в Кристиании (1866—1874). Осенью 1866 года в столице Норвегии Кристиании Григ организовал концерт, который прозвучал как отчет о достижениях норвежских композиторов. Здесь были исполнены фортепианная и скрипичная сонаты Грига, песни Нурдрока и Хьерульфа (на тексты Бьёрнсона и других). Результатом этого концерта было приглашение Грига на пост дирижера Кристианийского филармонического общества.

Восемь лет жизни в Кристиании были периодом напряженной работы и огромных творческих побед Грига. Дирижерская деятельность Грига носила характер музыкального просветительства. В концертах, иногда впервые в Норвегии, звучали симфонии Гайдна и Моцарта, Бетховена и Шумана, произведения Шуберта,

оратории Мендельсона и Шумана, отрывки из опер Вагнера. Большое внимание Григ уделял исполнению произведений скандинавских композиторов. Как пропагандист новой норвежской музыки, Григ выступал и в печати (статьи о Свенсене, Хьерульфе).

В борьбе за музыкальную культуру Норвегии Григ нашел союзников в лице Свенсена, Хьерульфа. В 1871 году вместе со Свенсеном Григ организует общество музыкантов-исполнителей, призванное повысить активность концертной жизни города, выявить творческие возможности норвежских музыкантов. Значительным для Грига было его сближение с передовыми представителями норвежской поэзии, художественной прозы. Оно включало композитора в общее движение за национальную культуру.

Творчество Грига этих лет достигло полной зрелости. Он пишет фортепианный концерт (1868) и вторую сонату для скрипки и фортепиано (1867), первую тетрадь «Лирических пьес», ставших для него излюбленным видом фортепианной музыки. Много песен было написано Григом в те годы, среди них замечательные песни на тексты Андерсена, Бьёрнсона, Ибсена (ор. 15, 18, 21. Известный ибсеновский цикл, ор. 25 был создан несколько позже, в 1876 году).

Живя в Норвегии, Григ непосредственно соприкасается с миром народного искусства, ставшим источником его собственного творчества. В 1869 году композитор впервые познакомился с классическим сборником норвежского музыкального фольклора, составленным известным композитором и фольклористом Л. М. Линдеманом (1812—1887). Непосредственным результатом этого явился цикл Грига «Норвежские народные песни и танцы для фортепиано» (ор. 17). Мир образов, представленный здесь, очень широк: излюбленные народные танцы — халлинг и спринданс, разнообразные шуточные и лирические, трудовые и крестьянские песни. Академик Б. В. Асафьев удачно назвал эти обработки «зарисовками песен». И действительно: танцевальные мелодии словно передают картину танца, а в обработках песенных мелодий чувствуется исключительное внимание к их поэтическому содержанию. Цикл этот задуман как ряд несложных фортепианных пьес, доступных широким кругам любителей музыки. Вместе с тем для Грига он

явился творческой лабораторией: соприкасаясь с народной песней, композитор находил те методы музыкального письма, которые коренились в самом народном творчестве.

Всего два года отделяют вторую скрипичную сонату от первой. Но как более зрело, самобытно, национально ярко зазвучала музыка Грига! Вторая соната (ор. 13, G-dur) отличается богатством и разнообразием тем, свободой их развития. Необычное своей импровизационной свободой вступление и последующая за ним танцевальная главная тема словно воспроизводят спрингданс с медленным вступлением, как это было принято у народных скрипачей [1].

Вдохновенная импровизация, энергичный танец и мягкий лирический образ (темы первой части), покойная

[1] Подобный тип сопоставления свободной импровизационной и четкой танцевальной мелодии можно встретить в сборнике обработок Грига для фортепиано «Норвежские крестьянские танцы» («Slätter», op. 72. См., например, № 14).

и торжественная песня (вторая часть), огненный, стремительный пляс (финал) — таковы образы этого произведения.

Вторая соната и фортепианный концерт получили высокую оценку Листа, ставшего одним из первых пропагандистов концерта. В письме к Григу Лист писал о второй сонате: «Она свидетельствует о сильном, глубоком, изобретательном, превосходном композиторском даровании, которому остается только идти своим, природным путем, чтобы достигнуть высокого совершенства». Для композитора, прокладывавшего свой путь в музыкальном искусстве, впервые представлявшего музыку Норвегии на европейской арене, поддержка Листа была крепкой опорой.

В начале 70-х годов Григ был занят мыслью об опере. Его привлекала свойственная театральным жанрам сила, широта художественного воздействия, перспектива создания народно-героической музыкальной драмы. Замыслы Грига не получили осуществления главным образом потому, что в Норвегии отсутствовали традиции оперной культуры. К тому же либретто, обещанные Григу, не были написаны. Наконец, монументальный оперный жанр вряд ли соответствовал дарованию Грига, лирическому и камерному по преимуществу. От попытки создания оперы осталась лишь музыка к отдельным сценам неоконченного либретто Бьёрнсона «Улаф Трюгвасон» (1873, по легенде о короле Улафе, насаждавшем в X веке христианство среди жителей Норвегии).

Стремление к театральному искусству нашло иной выход. Григ пишет музыку к драматическому монологу Бьёрнсона «Берглиот» (1871), повествующему о герое народной саги, которая поднимает крестьян на борьбу с королем, а также музыку к драме того же автора «Сигурд Юрсальфар» (сюжет старосландской саги).

В 1874 году Григ получил письмо от Ибсена с предложением написать музыку к постановке драмы «Пер Гюнт». Сотрудничество с талантливейшим писателем Норвегии представляло для композитора огромный интерес. По собственному признанию, Григ был «фанатическим почитателем многих его поэтических произведений, в особенности «Пера Гюнта». Горячая увлеченность произведением Ибсена совпала у Грига со стремлением к созданию крупного музыкально-театрального

произведения. В течение 1874 года Григ написал музыку к драме Ибсена.

Европейское признание Грига. Широкая концертная деятельность композитора. Постановка «Пера Гюнта» в Кристиании 24 февраля 1876 года сопровождалась большим успехом. Музыка Грига скоро и уже независимо от пьесы Ибсена завоевала композитору широчайшую популярность в Европе.

Начинается новый период в жизни композитора. Он оставляет систематическую работу дирижера в Кристиании, с тем чтобы сосредоточить силы на творческой работе. Именно поэтому Григ перебирается в уединенную местность среди прекрасной природы Норвегии: сперва это Лофтхюс, на берегу одного из фиордов, а затем — знаменитый Трольхауген («холм троллей», название, данное месту самим Григом), в горах, недалеко от родного Бергена. С 1885 года и до самой смерти Грига Трольхауген был основным местом жительства композитора.

Григ страстно любил норвежскую природу. Для него жизнь среди родной природы, с ее величественными скалами, тихими фиордами, была не только отдыхом и удовольствием, но источником силы, живого творческого вдохновения. В горах приходят «исцеление и новая жизненная энергия», в горах «вырастают новые идеи», с гор Григ возвращается «как новый и лучший человек». В письмах Грига то и дело встречаются упоминания о путешествиях в горы, и замечательна та свежесть, новизна чувств, с которой Григ всегда воспринимает поэзию природы. Вот как пишет он в 1897 году: «...я видел такие красоты природы, о которых не имел никакого представления... Огромная цепь снеговых гор с фантастическими формами возвышалась прямо из моря, при этом заря в горах, было четыре часа утра, светлая летняя ночь и весь ландшафт был будто окрашен кровью. Это было неповторимо!».

Преклонение перед величием и красотой природы, тонкое чувство природы сказалось в творчестве Грига. Вспомним его песни («В лесу», «Избушка», «Весна», «Море в ярких лучах сияет», «С добрым утром»), «Пера Гюнта» («Утро»), многие страницы «Лирических пьес» («Ноктюрн», «Птичка»), фортепианного концерта, скрипичных сонат.

Не только природа, но и близость к жизни народа привлекала Грига в его «сельском уединении», возможность слышать песни и народные предания из уст крестьян, наблюдать быт норвежского народа[1].

Начиная с 1878 года Григ выступает не только в Норвегии, но и в разных странах Европы как исполнитель собственных произведений. Европейская слава Грига растет. Концертные поездки принимают систематический характер, они приносят композитору огромное удовлетворение. Григ концертирует в городах Германии, Франции, Англии, Голландии, Швеции. Он выступает как дирижер и пианист, как ансамблист, аккомпанируя Нине Григ. Скромнейший человек, Григ в своих письмах отмечает «гигантские аплодисменты и бесчисленные вызовы», «колоссальный фурор», «гигантский успех» концертов и т. д. Григ не оставлял концертной деятельности до конца дней; в 1907 году (в год смерти) он писал: «Со всего света сыплются приглашения дирижировать!».

Многочисленные поездки Грига привели к установлению связей с музыкантами других стран. В 1888 году в Лейпциге состоялась встреча Грига с П. И. Чайковским. Композиторы, родственные по удивительной задушевности и простоте своей музыки, Григ и Чайковский прониклись чувством глубокой симпатии друг к другу. В своем «Автобиографическом описании путешествия за границу в 1888 году» Чайковский оставил живой портрет Грига и редкое по проникновенности и глубине определение характера его творчества.

Мысль о посещении России много лет занимала Грига[2]. Однако, получив приглашение в тот год, когда Россия находилась в состоянии войны с Японией, Григ не счел для себя возможным принять его: «Для меня загадочно, как можно приглашать чужеземного художника в страну, где почти в каждой семье оплакивают павших на войне». И далее: «Досадно, что так должно было

---

[1] Приглашая друга к себе в Лофтхюс, Григ писал: «Вы достаточно художественная натура для того, чтобы предпочесть общество крестьян».

[2] В 1902 году, после концертов в Варшаве, Григ писал: «Я намереваюсь в будущем году снова отправиться в Варшаву, а затем в Петербург и Москву».

случиться. Прежде всего надо быть человеком. Все истинное искусство вырастает только из человека».

Высокая принципиальность, честность отличали Грига всегда и во всем. Он отказался от концерта во Франции, не желая выступать в стране, в которой было спровоцировано «дело Дрейфуса». Демократ по убеждению, Григ не раз отклонял предложения и заказы, исходившие от коронованных особ. Вся деятельность Грига в Норвегии — пример чистого и бескорыстного служения своему народу.

Уединение в Трольхаугене, с одной стороны, и интенсивная концертная деятельность — с другой, не означали отказа от музыкально-просветительной деятельности у себя на родине. В 1880—1882 годах Григ руководит музыкальным обществом в Бергене. «Оркестровые силы... были ужасны... Но я желал бы, чтобы оценили, чего мы добились в шубертовской симфонии C-dur и одной из ораторий Генделя. Из хора я действительно сделал нечто...». Таково было состояние профессиональной музыкальной культуры в Норвегии и те результаты, к которым приводили старания Грига.

В 1898 году Григ организует в Бергене первый музыкальный фестиваль. Был приглашен амстердамский симфонический оркестр, исполнивший произведения норвежских композиторов. Фестиваль сыграл огромную роль в жизни Норвегии. «Теперь люди в Бергене, как и в Кристиании, говорят: мы должны иметь лучший оркестр! Это для меня большой триумф», — писал Григ.

Произведения второй половины 70—80-х годов. После создания «Пера Гюнта» внимание Грига распределяется между разными жанрами фортепианной, камерной инструментальной, оркестровой музыки. В произведениях второй половины 70-х и 80-х годов открывается много нового. Шире становится жанровый охват творчества Грига, разнообразнее тематика и стилистические приемы.

В 1875 году была создана Баллада для фортепиано, самое крупное из сольных фортепианных произведений Грига. Замечательный мастер вариационного развития, Григ очень редко пользовался формой вариаций. Темой для Баллады, написанной в форме вариаций, послужила народная песня. Скорбные интонации и мерная по-

ступь придают теме сосредоточенность траурной мелодии:

110 **Andante espressivo**

Это произведение, с образами тревожными и скорбными, мужественными и волевыми, воспринимается как повесть о жизненной драме человека. Отдельные светлые блики лишь оттеняют драматизм повествования. Баллада — одно из самых сумрачных, скорбных произведений Грига — была написана в тяжелый для композитора год (год смерти его родителей).

В конце 70-х годов Григ был увлечен замыслами крупных инструментальных форм. Были задуманы фортепианное трио, фортепианный квинтет, фортепианный концерт. Однако закончен был только струнный квартет соль минор (1878). Квартет написан на тему одной из ибсеновских песен Грига («Песня музыканта» ор. 25, № 1), в которой говорится о красоте и силе искусства. Как лейттема, она объединяет части произведения и венчает его светлым гимном:

111 **Un poco andante**

В 1881 году были созданы знаменитые «Норвежские танцы» для фортепиано в четыре руки (ор. 35). В творчестве предшественников Грига — Шуберта, Мендельсона — оригинальные четырехручные произведения были распространены в качестве музыкального жанра, доступного для широкого круга любителей. Отсюда несложность замысла и стиля этих пьес. В «Норвежских

танцах» Грига заметны иные тенденции. Количество и соотношение частей этой сюиты — лирика и скерцозность в двух средних частях, драматизм в первой и стремительный пляс в финале, динамичность развития первой части, тематические контрасты внутри частей, «тембровые» контрасты, насыщенная фактура — все это приближает «Норвежские танцы» к типу симфонического произведения. Не случайно популярной стала именно оркестровая редакция этого сочинения.

В 1884 году Григ написал сюиту для фортепиано «Из времен Хольберга». Созданная в дни юбилея как музыкальный памятник писателю-просветителю XVIII века Людвигу Хольбергу, сюита выдержана в стиле музыки XVIII века. Части сюиты (прелюдия, сарабанда, гавот, ария, ригодон), приемы фактурного изложения, орнаментика, форма каждой части, гармонический строй — все это, как тонкая стилизация, воспроизводит характер эпохи. Но местами Григ чуть заметным тонким штрихом вводит свои гармонические краски или интонационные обороты, свойственные норвежской музыке, что придает особое очарование сюите[1].

В 80-е годы Григом были созданы камерные инструментальные произведения крупной формы: соната для виолончели и фортепиано (1883), третья соната для скрипки и фортепиано (1887).

После большого перерыва композитор вновь обращается к «Лирическим пьесам». В 80-е годы были написаны вторая (1883), третья и четвертая (1886) тетради «Лирических пьес». Много написал Григ в эти годы песен. Как живые слова о Норвегии, ее природе и людях, прозвучали они.

Склонность Грига к камерным лирическим жанрам нашла в эти годы новое, своеобразное проявление. Возникают два цикла фортепианных транскрипций собственных песен. Григ дает новую жизнь своим излюбленным музыкально-поэтическим образам, таким, как «Песня Сольвейг», «Первая встреча», «Сердце поэта», «Принцесса» и другие.

Последний период творчества. В 1890-е годы и в начале 900-х годов внимание Грига больше всего было занято фортепианной музыкой и песнями. С 1891 по

[1] Через год после создания сюиты Григ оркестровал ее.

1901 год Григ написал шесть тетрадей «Лирических пьес». К этим же годам относится несколько вокальных циклов Грига. В 1894 году он писал в одном из писем: «Я... настроился так лирически, что песни льются из груди, как никогда, и, я думаю, они — лучшие из когда-либо созданных мною». Эти слова могут быть отнесены к песням на тексты норвежского поэта Вильгельма Крага (ор. 60). Живопись яркой, радостной природы и полнота жизнеощущения («Море в ярких лучах сияет»), поэзия юности и душевной чистоты («Маргарита»), красота материнства («Песня матери») — вот образы цикла, которые так часто и разнообразно варьировал Григ в своем творчестве.

Автор многочисленных обработок народных песен, композитор, всегда так тесно связанный с народной музыкой, Григ в конце своего творческого пути с новым интересом обращается к народной песне. «Я раздобыл этим летом в горах множество еще не опубликованных, неизвестных народных песен, которые столь чудесны, что для меня было подлинным наслаждением изложить их для фортепиано». Так возник в 1896 году цикл «Норвежские народные мелодии» (ор. 66) — девятнадцать тонких жанровых зарисовок, поэтических картинок природы и лирических высказываний.

Последнее крупное оркестровое произведение Грига, «Симфонические танцы» (1898), написано на народные темы, частично уже обработанные композитором ранее (в ор. 17 и 66). По характеру использования народных танцев, цельности общей композиции «Симфонические танцы» продолжают цикл «Норвежских танцев» ор. 35.

В 1903 году появляется новый цикл обработок народных танцев (слоттов) для фортепиано (ор. 72). В отличие от своих прежних свободных поэтических обработок Григ в этом цикле стремится к сохранению тех особенностей звучания, какие эти танцы получают в исполнении народных скрипачей. Стремление к этнографической точности выразилось и в том, что отдельные танцы Григ предваряет изложением народных легенд, с которыми связывается их возникновение.

В последние годы жизни Григ опубликовал остроумную и лиричную автобиографическую повесть «Мой первый успех» и программную статью «Моцарт и его значение для современности». В них ярко выразилось

творческое credo композитора: стремление к своеобразию, к определению своего стиля, своего места в музыке («... поиски, неустанные поиски, в надежде открыть когда-либо ту крошечную частицу нового, которая означает высшую радость художника») и верность высоким идеалам классического искусства, реалистического и художественно совершенного.

Несмотря на тяжкий недуг, Григ продолжал творческую деятельность до конца жизни. В апреле 1907 года композитор совершил большую концертную поездку по городам Норвегии, Дании, Германии.

4 сентября 1907 год Григ умер в Бергене.

ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧЕСТВА

Творчество Грига обширно и многогранно. Григ писал произведения самых различных жанров. Фортепианный концерт и Баллада, три сонаты для скрипки и фортепиано и соната для виолончели и фортепиано, квартет свидетельствуют о постоянном тяготении Грига к крупной форме. Вместе с тем неизменен был интерес композитора к инструментальной миниатюре: циклы «Поэтические картинки», «Листки из альбома», «Лирические пьесы». В той же мере, как фортепианная, композитора постоянно привлекала и камерная вокальная миниатюра — романс, песня. Не будучи основной у Грига, область симфонического творчества отмечена такими шедеврами, как сюиты «Пер Гюнт», «Из времен Хольберга». Один из характерных видов творчества Грига — обработки народных песен и танцев: в виде несложных фортепианных пьес (ор. 17), сюитного цикла для фортепиано в четыре руки («Норвежские танцы» ор. 35) и для оркестра (оркестровая редакция «Норвежских танцев» ор. 35, «Симфонические танцы» на народные норвежские мотивы).

Разнообразное по жанрам, творчество Грига разнообразно и по тематике. Картины народной жизни, родной природы, образы народной фантастики, человек со всей полнотой его жизнеощущения — таков мир музыки Грига. Произведения Грига, о чем бы он ни писал, овеяны лиризмом, живым и любовным отношением композитора к темам своего творчества. «Слушая Грига, мы инстинктивно сознаем, что музыку эту писал чело-

век, движимый неотразимым влечением посредством звуков излить наплыв ощущений и настроений глубоко поэтической натуры»[1].

Григ тяготеет к конкретности музыкальных образов. Поэтому большое значение в его музыке приобретает программность, основанная на воплощении впечатлений от поэтических образов природы, народной фантастики, народного быта.

Музыкальный язык Грига ярко своеобразен. Индивидуальность стиля композитора больше всего определяется глубокой связью его с норвежской народной музыкой. Григ широко пользуется жанровыми особенностями, интонационным строем, ритмическими формулами народных песенных и танцевальных мелодий. В его произведениях лирико-драматического плана, казалось бы далеких от жанрово-бытовых образов, слышны характерные ритмы халлинга и спрингданса[2].

Финал фортепианного концерта

Мелодии Грига пронизаны интонациями, типичными для норвежской музыки, такими, например, как ход от первой ступени лада через вводный тон к квинте:

[1] П. И. Чайковский. Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году. Музыкально-критические статьи. М., 1953, стр. 345.

[2] Спрингданс (springe — прыгать, «танец вприпрыжку») — один из распространенных в Норвегии танцев, легкий и подвижный, трехдольный, с живыми и разнообразными ритмическими узорами, с переменами ритмических фигур, смещением сильной доли такта (см. «Лирические пьесы» Грига ор. 12, № 6).

Халлинг — сольный мужской танец. Четный размер, четкие упругие ритмы, подвижность и энергия движения передают характер танца, демонстрирующего силу, ловкость, мужественность.

II часть сонаты для скрипки и фортепиано № 1

Allegretto espressivo alla romanza

[Adagio] II часть фортепианного концерта

мелодические обороты со звучанием большой септимы:

Песня Сольвейг

Allegretto tranquillamente

Типы мелодического движения зачастую напоминают характерные народные инструментальные наигрыши. Так, прообразом вступления ко второй скрипичной сонате являются импровизации народных скрипачей (см. пример 109). Такие фактурные приемы, как выдержанный органный пункт в басу, квинтовый бас, идут от звучаний народной инструментальной музыки.

Замечательное мастерство вариационного и вариантного развития мелодии, свойственное Григу, коренится в народных традициях многократного повтора мелодии с изменениями ее. «Я записал народную музыку моей страны». За этими словами скрывается благоговейное отношение Грига к народному искусству и признание его определяющей роли для собственного творчества.

«ЛИРИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ»

«Лирические пьесы» составляют бóльшую часть фортепианного творчества Грига [1]. Они продолжают тот тип камерной фортепианной музыки, который представлен «Музыкальными моментами» и «Экспромтами» Шуберта, «Песнями без слов» Мендельсона. Непосредственность высказывания, лиризм, выражение в пьесе преимущественно одного настроения, склонность к небольшим масштабам, простота и доступность художественного замысла и технических средств — вот черты романтической фортепианной миниатюры, которые свойственны и «Лирическим пьесам» Грига.

«Лирические пьесы» можно назвать «музыкальным дневником» композитора. Сюда Григ «вписал» самые разнообразные свои впечатления, чувства, мысли. По

[1] В десяти тетрадях цикла объединяются шестьдесят шесть фортепианных пьес.

«Лирическим пьесам» видно, как много дум и чувств Григ отдавал родине. Тема родины звучит в торжественной «Родной песне» (ор. 12), в спокойной и величественной пьесе «На родине» (ор. 43), в жанрово-лирической сценке «На родину» (ор. 62), в многочисленных народно-танцевальных пьесах, задуманных как жанрово-бытовые зарисовки. Тема родины продолжается в великолепных «музыкальных пейзажах» Грига («Весной» — ор. 43, «Ноктюрн» — ор. 54), в своеобразных мотивах народно-фантастических пьес («Шествие гномов», «Кобольд»).

Живые, непосредственные зарисовки «с натуры» («Птичка», «Бабочка»), отзвуки художественных впечатлений («Песня сторожа», написанная под впечатлением шекспировского «Макбета»), музыкальный портрет («Гаде»), страницы лирических высказываний («Ариетта», «Вальс-экспромт», «Воспоминания») — таков круг образов этого цикла. Жизненные впечатления, овеянные лиризмом, живым чувством автора, — вот содержание и эмоциональный тон цикла, объясняющий его название: «Лирические пьесы».

Особенности стиля «Лирических пьес» так же разнообразны, как и их содержание. Очень многим пьесам свойственны предельный лаконизм, скупые и точные штрихи миниатюры; но в некоторых пьесах обнаруживается стремление к картинности, широкой, контрастной композиции («Шествие гномов», «Гангар», «Ноктюрн»). В одних пьесах слышна тонкость камерного стиля («Танец эльфов»), другие сверкают яркими красками, впечатляют виртуозным блеском концертности («Свадебный день в Трольхаугене»).

«Лирические пьесы» отличаются большой жанровой разнохарактерностью. Мы встречаем здесь элегию и ноктюрн, колыбельную и вальс, песню и ариетту. Очень часто Григ обращается к жанрам норвежской народной музыки (спрингданс, халлинг, гангар).

Художественную цельность циклу «Лирических пьес» придает принцип программности. Каждая пьеса открывается заголовком, определяющим ее поэтический образ, и в каждой пьесе поражает простота и тонкость, с какими воплощается в музыке «поэтическое задание».

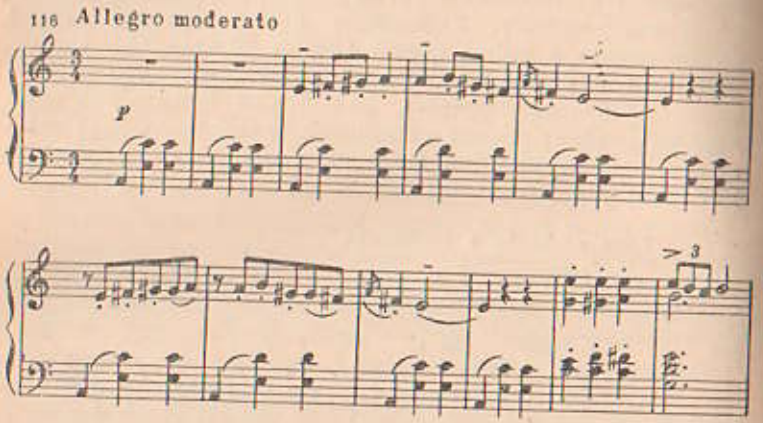
Уже в первой тетради «Лирических пьес» (ор. 12, 1867) определились художественные принципы цикла:

разнообразие содержания и лирический тон музыки, внимание к темам родины и связь музыки с народными истоками, лаконичность и простота, четкость и изящество музыкально-поэтических образов.

Цикл открывается светлой лирической «Ариеттой». Предельно простая, по-детски чистая и наивная мелодия, лишь чуть «взволнованная» чувствительными романсными интонациями, создает образ юношеской непосредственности, душевного покоя. Выразительное «многоточие» в конце пьесы (песня обрывается, «замирает» на начальной интонации; кажется, что мысль унеслась в иные сферы), как яркая психологическая деталь, создает живое ощущение, видение образа. Мелодические интонации, фактура «Ариетты» воспроизводят характер вокальной пьесы:

Ярким своеобразием отличается «Вальс». На фоне типично вальсовой фигуры сопровождения выступает

изящная и хрупкая мелодия с острыми ритмическими очертаниями. «Капризные» переменные акценты, триоли на сильной доле такта, воспроизводящие ритмическую фигуру спринганса, вносят в вальс своеобразный колорит норвежской музыки. Он усиливается характерной для норвежской народной музыки ладовой окраской (мелодический минор):



«Норвежский танец», живой и задорный, воспроизводит целую танцевальную сцену. В сменах мелодико-ритмических фигур, регистровых и динамических контрастах словно видны разные фигуры танца, разные группы танцующих. Стремительно «бегущая» мелодия, с четкими метрическими повторами и резкими переменными акцентами, с триольным «кружением» воспроизводит характер спринганса. Особое своеобразие придает пьесе колоритная «инструментовка» — выдержанная квинта в басу и неуклюже «шагающий» за мелодией по квартам и квинтам голос вверху:

«Листок из альбома» соединяет непосредственность лирического чувства с изяществом, «галантностью» альбомного стихотворения. В безыскусной мелодии этой пьесы слышны интонации народной песни (сравнить с мелодией «Норвежского танца» ор. 35, № 2). Но легкая, воздушная орнаментика сообщает изысканность этой простой мелодии:

Последующие циклы «Лирических пьес» привносят новые образы и новые художественные средства.

«Колыбельная» из второй тетради «Лирических пьес» (ор. 38, 1883) звучит как драматическая сценка. Ровная, спокойная мелодия складывается из вариантов простой попевки, словно выросшей из мерного движения, покачивания. С каждым новым проведением ее (в более светлой регистровой окраске,

с гармониями, «затушевывающими» остроту тяготений, усиливается ощущение покоя, света:

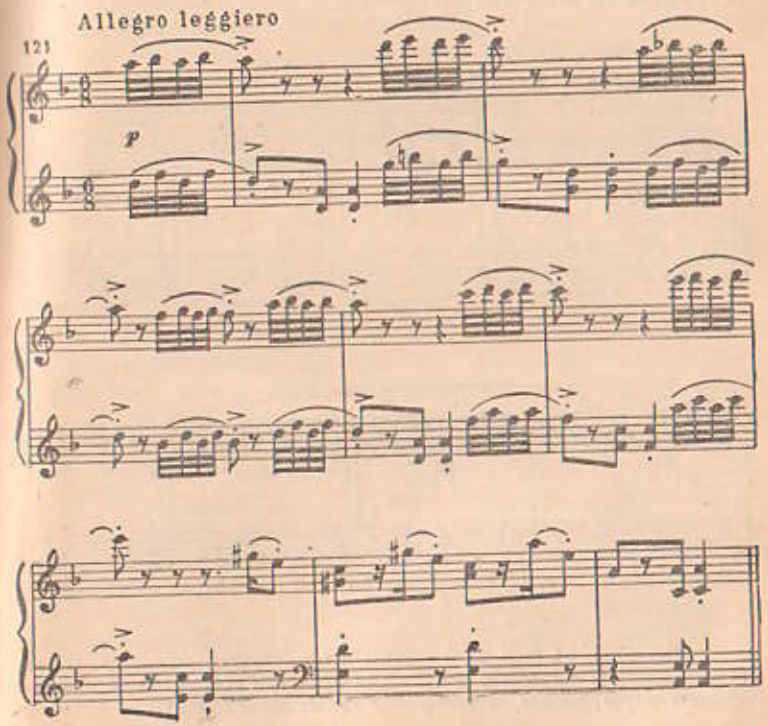
Контрастная тема средней части, напряженная, динамичная, соединяющая активные, энергичные интонации с элементами речитации, вносит нотки драматизма:

После нее, в репризе, основная тема звучит тревожными возгласами. Структура ее сохранена, но она приняла характер живого высказывания, в ней слышно напряжение человеческой речи. Нежные «баюкающие»

интонации на вершине этого монолога превратились в скорбные патетические восклицания. В «Колыбельной» Григ сумел передать целую гамму чувств посредством развития предельно простой, лаконичной мелодии.

В третьей тетради «Лирических пьес» (ор. 43, 1886) доминируют светлые, поэтические образы природы: «Бабочка», «Птичка», «Весной».

«Птичка» — пример редкостного дара Грига немногими штрихами создать точный и тонкий рисунок. Мелодия пьесы соткана из коротких «поющих» трелей и «скачущего» ритма. Фактура предельно скупа, прозрачна; преобладают яркие звенящие звучания верхнего регистра. Сумрачные тона средней части лишь ярче оттеняют ясность начального образа. «Порхающие» фигурки коды создают ощущение легкости, простора (пьеса написана в трех-пятичастной форме):



В пятой тетради «Лирических пьес» (ор. 54, 1891) появляются новые стилистические черты. Григ отходит от миниатюры, от камерных звучаний. Масштабы развития, контрастность образов, сочные тембровые краски позволяют говорить об оркестральности. Композитор словно переносит на фортепиано характерные особенности оркестрового письма: тембровое разнообразие, регистровые контрасты, рельефность фактуры [1].

«Гангар» («Крестьянский марш») — распространенный в Норвегии тип танца-шествия (gang — шаг). Это старинный парный танец спокойного и величавого, торжественного характера, размеренного движения (на $\frac{4}{4}$). Картина его воспроизведена Григом так, что слушатель, кажется, видит приближение и удаление танцующих, своеобразную пластику движения.

«Гангар» строится на развитии и вариантных повторах одной темы. Тем интереснее отметить образную многогранность этой пьесы:

[1] Пьесы ор. 54 больше известны в оркестровой редакции. В так называемую «Лирическую сюиту» для оркестра вошли пьесы: «Мальчик-пастух», «Гангар», «Ноктюрн», «Шествие гномов».

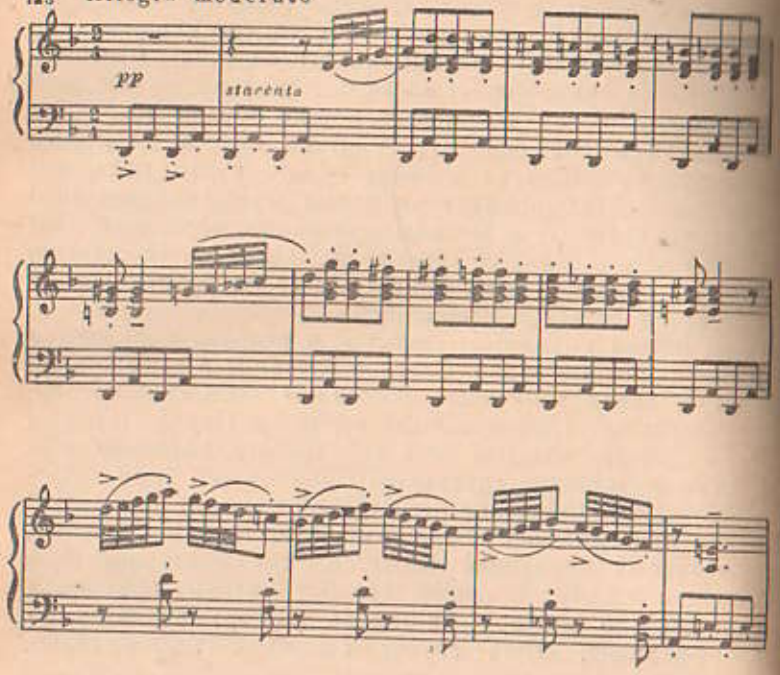
Непрерывное, неторопливое развертывание мелодии отвечает характеру величавого плавного танца. Интонации свирельных наигрышей, вплетающиеся в мелодию, долгий выдержанный бас (деталь народного инструментального стиля), жесткие гармонии (цепь больших септаккордов), порою звучащие грубовато, «нескладно» (как будто нестройный ансамбль деревенских музыкантов!), — все это сообщает пьесе пасторальность, сельский колорит. Но вот возникают новые образы (середина трех-пятичастной формы): короткие властные сигналы (*ff*, яркая тембровая окраска — как будто медь, неустойчивые гармонии) и ответные фразы лирического характера (на *p*, с мягким красочным гармоническим основанием — большие септ- и нонаккорды). Интересно, что при образном изменении темы ее метроритмическая структура остается неизменной.

С новым вариантом мелодии в репризе появляются новые образные грани. Светлое звучание в высоком регистре, ясная тоничность сообщают теме спокойно-созерцательный, торжественный характер. Плавно и постепенно, опевая каждый звук тональности, сохраняя «чистоту» до мажора, спускается мелодия (ее диапазон — три октавы). Сгущение регистровой окраски и усиление звука приводят светлую, прозрачную тему к суровому, сумрачному звучанию. Кажется, что этому шествию мелодии не будет конца. Но вот резким тональным сдвигом (до мажор — ля-бемоль мажор) вводится новый вариант: тема звучит величаво, торжественно, чеканно.

«Шествие гномов» — один из великолепных образцов музыкальной фантастики Грига. В контрастной композиции пьесы противопоставлены друг другу причудливость сказочного мира, подземного царства троллей и чарующая красота, ясность природы. Пьеса написана в трехчастной форме. Крайние части отличаются яркой динамичностью: в стремительном движении мелькают фантастические очертания «шествия». Музыкальные средства крайне скупы: моторная ритмика и на ее фоне прихотливый и резкий узор метрических акцентов, синкоп: сжатые в тонической гармонии хроматизмы и разбросанные, жестко звучащие большие септаккорды; «стучащая» мелодия и резкие «свистящие» мелодические фигурки; динамические контрасты (*pp*—*ff*) между

двумя предложениями периода и широкие лиги нарастания и спада звучности:

123 Allegro moderato

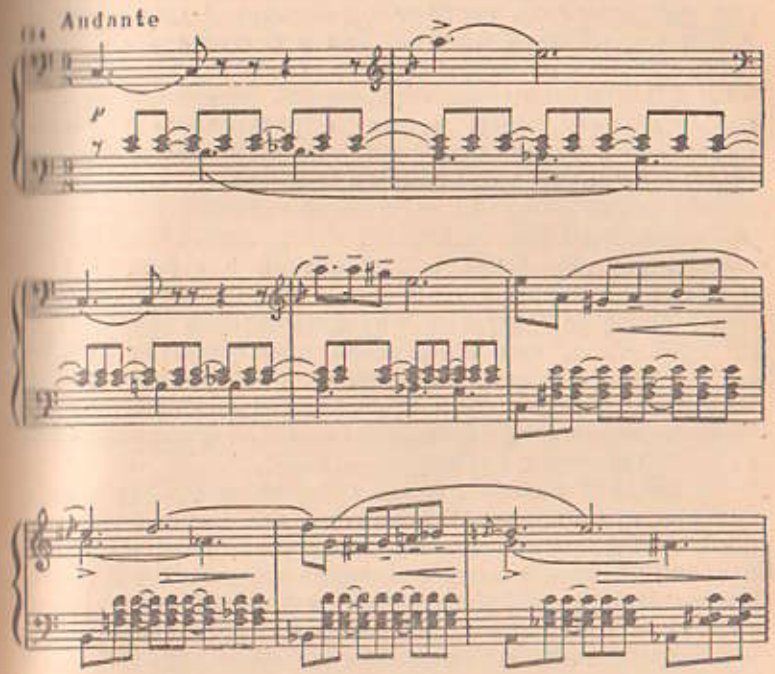


Образ средней части открывается слушателю лишь после того, как исчезли фантастические видения (долгое *ля*, из которого словно выливается новая мелодия). Светлое звучание темы, простой по структуре, ассоциируется со звучанием народной мелодии. Чистый, ясный строй ее отразился в простоте и строгости гармонического склада (чередование мажорной тоники и ее параллели).

«Ноктюрн» — изумительный по тонкости лирический пейзаж. Блики природы выписаны здесь, кажется, с живописной ясностью, но ни одна «живописная» деталь не выпадает из общего, глубоко лиричного тона «картины».

«Ноктюрн» написан в динамической трехчастной форме. Основу первой части составляет лирическая мелодия:

124 Andante



Устремленные вверх «разомкнутые» мелодические фразы, напряженность хроматизмов в гармонии, уводящей от ясных тяготений и устойчивости тоники, неожиданные мягкие и красочные тональные повороты — все это сообщает образу романтическую зыбкость, тонкость нюансов. Но начало мелодии вырастает из короткого наигрыша народного склада, словно доносящегося издали. Простой и понятный, вызывающий образные (пейзажные) ассоциации, он не включается в дальнейшее развитие мелодии, как бы оставаясь живым, «объективным» впечатлением. Так же естественно, продолжая лирический образ, возникают живописные образы: трели птиц, легкое дуновение ветерка.

С мастерством колориста Григ сумел придать красочность, тембровую определенность каждой теме. Начальный наигрыш вызывает в представлении тембр рожка, лирический разлив мелодии — теплое звучание смычковых инструментов, светлые переливчатые трели — звонкий и чистый звук флейты. Так в фортепианную звучность привносятся черты оркестральности.

В «Ноктюрне» можно проследить лаконичность григовского стиля. Здесь велико выразительное значение мельчайших музыкальных деталей, регистровые контрасты, смена размера от плавного текучего ($\frac{2}{4}$) к более легкому и подвижному ($\frac{6}{8}$), контрасты напряженного развития гармонии в начале, статики в «трельной» теме и красочных гармонических сопоставлений в середине (Più mosso, нонаккорды в терцовом и тритоновом соотношении), образные контрасты и их музыкальная связь (можно проследить, как естественно преобразуется «полетный» мотив середины, подготавливая переход к репризе). Важны в «Ноктюрне» и пропорции в соотношении частей: средняя часть, легкая, воздушная, значительно сжата по сравнению с крайними частями.

В репризе разлив лирики сильнее, ярче. Краткая и сильная кульминация темы звучит как выражение полного, восторженного чувства. Интересен конец «Ноктюрна»: интенсивное развитие мелодии переводится в сферу красочных созвучий (секвенция на длинной цепи хроматически нисходящих септаккордов). «Трельный» мотив неожиданно набегает тогда, когда слух ждет появления начального наигрыша. Уже лишенный гармонической красочности, с грустным повтором-«эхо» (на полтона ниже), он звучит как далекий отзвук.

Среди «Лирических пьес» последних опусов выделяется «Свадебный день в Тролькхаугене» (ор. 65, 1896). Это одно из самых радостных, ликующих произведений Грига. По яркости, «броскости» музыкальных образов, масштабам и виртуозному блеску оно приближается к типу концертной пьесы. Характер его больше всего определяется жанровым прообразом: движение марша, торжественного шествия лежит в основе пьесы[1]. Как уверенно, горделиво звучат призывные взлеты, чеканные ритмические концовки мелодических образов! Но

[1] В фольклоре Норвегии распространены свадебные марши.

мелодию марша сопровождает характерный квинтовый бас, что к торжественности его прибавляет простоту и очарование сельского колорита:

Пьеса полна энергии, движения, яркой динамики — от приглушенных тонов, скупой прозрачной фактуры начала до звонкого *ff*, бравурных пассажей, широкого диапазона звучания. Пьеса написана в сложной трехчастной форме. Торжественным праздничным образам крайних частей противопоставлена нежная лирика средней. Ее мелодия, как бы спетая дуэтом (мелодия имитируется в октаву), строится на чувствительных романсных интонациях.

Свои контрасты есть и в крайних разделах формы, также трехчастных. Середина вызывает в представлении танцевальную сценку с противопоставлением энергичного мужественного движения и легких грациозных «па». Огромное нарастание мощи звучания, активности движения приводит к яркой, звонкой репризе, к кульминационному проведению темы, словно приподнятой предшествовавшими ей сильными, мощными аккордами.

Для Грига, композитора-лирика, композитора-пианиста, «Лирические пьесы» оказались естественной формой

высказывания. Именно поэтому так полно, разнообразно раскрылась в этих циклах тематика творчества Грига, поэтому «Лирические пьесы» сконцентрировали в себе стилевые особенности его музыки.

ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ

Фортепианный концерт Грига — одно из выдающихся произведений этого жанра в европейской музыке второй половины XIX века. Лирическая трактовка концерта приближает произведение Грига к той ветви жанра, которая представлена фортепианными концертами Шопена и особенно Шумана.

Близость к концерту Шумана обнаруживается в романтической свободе, яркости выявления чувства, в тонких лирико-психологических нюансах музыки, в ряде композиционных приемов. Однако национальный норвежский колорит и характерный для композитора образный строй произведения обусловили яркое своеобразие григовского концерта.

Три части концерта соответствуют традиционной драматургии цикла: драматический «узел» в первой части, лирическая сосредоточенность во второй, народно-жанровая картина в третьей.

Романтический порыв чувств, светлая лирика, утверждение волевого начала — вот образный строй и линия развития образов в **первой части.**

Начало концерта несколько театрально: тремоло литавр подготавливает яркое, властное вступление солиста, соединяющее в себе энергичное движение аккордов и элемент свободного прелюдирования.

Из четких, как танец, и романтически-порывистых, свободных мелодических фраз слагается главная тема:

Разные образные грани этой ясной и покойной в начале и взволнованной, устремленной в развитии мелодии подчеркиваются контрастами устойчивости — и напряженного звучания гармоний; аккордовой — и динамичной, подвижной фактуры; законченности мелодических фраз — и их разомкнутости.

Национальный колорит главной темы и вступления проявляется в разных элементах музыки: в интонационном строе (нисходящий ход от I ступени к V через вводный тон во вступлении), ритмических фигурах (начало главной темы), ладовой окраске (переменность в главной партии).

Связующая тема вводит целый народно-жанровый эпизод, она звучит, как халлинг. Это подтверждается непосредственным сходством данного эпизода концерта и халлинга из «Лирических пьес» Грига:

[Allegro molto moderato]

Острота ритма и жесткие секундовые созвучия соответствуют звучанию подобной музыки в практике народных музыкантов.

Этот халлинг играет самостоятельную роль в ряду образов первой части, и лишь последующее за ним мелодическое построение на длительном доминантовом басу, с красочными гармониями (в их числе любимый Григом большой понаккорд), является собственно связующим.

Побочная тема принадлежит к числу характерных для Грига светлых, возвышенных лирических образов. Особую выразительность сообщает мелодии тонкая гармоническая окраска каждого ее оборота, иная гармонизация при повторах фраз, интонаций. Так, в мягком плагальном звучании первой фразы особенно выразительна минорная окраска субдоминанты. Но тут же, при повторе последней интонации положена более интенсивная, яркая краска: D_7 с секстой — D_9. Вторая фраза, повторяющая рисунок первой,— ее минорный вариант, за которым следует активное секвенционное развитие.

Для лирических тем концерта характерно широкое динамическое развитие. Ни одна из них не остается

в рамках первоначального образа. Развитие побочной темы приводит к яркому и волевому образу заключительной темы (звучит в оркестре). Интонации вступления и главной темы здесь соединились в энергичном маршевом движении:

Разработка построена преимущественно на главной теме. Григ изменил ее образный строй, углубив лирическую окраску первых фраз (теперь их «поют» поочередно флейты и валторны) и умерив романтический порыв последующих. В ходе разработки интонации главной темы «крепнут», и в конечном итоге композитор приводит их к волевому, властному звучанию. Красочное прелюдирование солиста сменяется выразительными, мощными пассажами. На кульминации разработки зазвучали энергичные возгласы вступления.

Разработка проводит дальше ту линию накопления энергии, воли, по которой шло развитие каждой из тем экспозиции. Вершиной этой драматургической линии является каденция. Обычные в каденциях виртуозные пассажи здесь служат монолитным основанием, на котором возвышается эпически-величавая, чеканная главная тема:

Торжественность ее подчеркивается вариантом гармонии: мажорная субдоминанта (вместо минорной) ярким лучом освещает всю тему.

Вторая часть концерта — небольшое, но психологически многогранное Adagio. Динамическая трехчастная форма его вытекает из развития основного образа: от сосредоточенной, с нотками драматизма лирики — к открытому и полному выявлению яркого, сильного чувства.

Композиция Adagio основана на контрастном звучании партий солиста и оркестра. В оркестровом проведении особую выразительность, теплоту теме сообщают струнные инструменты. Благодаря мелодической насыщенности фактуры, подголоскам, образующим подвижный гармонический фон, ярче выступает в мелодии выразительность каждой интонации. Поэтому в пределах одной мелодии так ясно слышны нюансы лирического чувства, покойного и ясного в начале, драматически насыщенного в развитии.

Тема солиста (середина трехчастной формы) вносит образ, контрастный сосредоточенной и напряженной лирике. Это светлая и возвышенная лирика созерцания. Свободный импровизационный наигрыш народного склада — тот музыкальный образ, за которым слышна тонкая поэзия природы. Сквозь узор наигрыша «проглядывает» народно-норвежская мелодическая интонация (I—VII—V) и тот мелодический «стержень» (здесь — в мажорном звучании), на котором строились аккорды вступления в первой части.

Будто после соприкосновения с прекрасным миром природы первая тема (реприза трехчастной формы) зазвучала приподнято, романтично, ярко.

В финале, написанном в форме рондо-сонаты, господствуют два образа. В первой теме — веселый энергичный халлинг — нашли свое завершение народно-жанровые эпизоды, как «жизненный фон», оттенявшие драматическую линию первой части. Упругий ритм и четкие ритмические фигуры, неожиданные акценты, вклинивающиеся в равномерное движение, создают живую картину танца. Жесткие гармонии (с секундными звучаниями), как в соответствующем эпизоде первой части, придают национальную характерность образу. Оркестр лишь слег-

ка поддерживает ритмический остов этой темы, использующей ударные свойства солирующего инструмента.

Побочная тема мало заметна в широком потоке связующих эпизодов, к тому же она не контрастна по отношению к главной теме. В ней нисходящие терцовые интонации, столь характерные для Грига, сообщают музыке национальный колорит.

Лирическая тема (в форме финала она занимает место эпизода) — прекрасный образец возвышенного, гимнического лиризма Грига. Она венчает те лирические кульминации, к которым шло развитие каждой части концерта:

Эта тема является завершающей для всей лирико-драматической концепции концерта. Она звучит и в коде: выразительное изменение начальной интонации, ритмическое дробление долгих звуков, скандирование, придающее «весомость» каждому звуку мелодии, яркость оркестрового tutti — все это придает огромную эмоциональную силу, страстность в утверждении гимнически светлой темы.

РОМАНСЫ И ПЕСНИ

Романсы и песни — один из основных жанров творчества Грига. Связь со словом, лиризм, близость к народной песне, широкая доступность произведений песенного

жанра — все это отвечало самому существу дарования Грига.

Григ создавал романсы и песни на протяжении всей своей творческой жизни. Первый цикл романсов (ор. 2) появился в год окончания консерватории, а последний — совсем незадолго до того, как завершился творческий путь композитора.

Увлечение вокальной лирикой и чудесный расцвет ее в творчестве Грига были в значительной мере связаны с расцветом скандинавской поэзии, будившей воображение композитора. Стихи норвежских и датских поэтов составляют основу подавляющего большинства романсов и песен Грига[1]. Среди поэтических текстов песен Грига — стихи Ибсена, Бьёрнсона, Андерсена.

В песнях Грига встает большой мир поэтических образов, впечатлений и чувств человека. Картины природы, написанные ярко и живописно, присутствуют в огромном большинстве песен, чаще всего как фон лирического образа («В лесу», «Избушка», «Море в ярких лучах сияет»). Тема родины звучит в возвышенных лирических гимнах («К Норвегии»), в образах ее людей и природы (цикл песен «По скалам и фиордам»). Разнообразной предстает в песнях Грига жизнь человека: с чистотой юности («Маргарита»), радостью любви («Люблю тебя»), красотой труда («Ингеборг»), с теми страданиями, которые встречаются на пути человека («Колыбельная», «Горе матери»), с его мыслью о смерти («Последняя весна»). Но о чем бы ни «пели» песни Грига, они всегда несут ощущение полноты и красоты жизни.

В песенном творчестве Грига продолжают свою жизнь разные традиции камерного вокального жанра. У Грига много песен, основанных на цельной широкой мелодии, передающей общий характер, общее настроение поэтического текста («С добрым утром», «Избушка»). Наряду с такими песнями есть и романсы, в которых тонкая музыкальная декламация отмечает нюансы чувствований («Лебедь», «В разлуке»). Своеобразно умение Грига соединить эти два принципа. Не нарушая цельности мелодии и обобщенности художественного образа, Григ выразительностью отдельных интонаций, удачно найденными штрихами инструментальной партии, тонко-

[1] Григ написал около ста пятидесяти романсов и песен.

стью гармонической и ладовой окраски умеет конкретизировать, сделать ощутимыми детали поэтического образа.

В ранний период творчества Григ часто обращался к поэзии великого датского поэта и сказочника Андерсена. В его стихах композитор нашел созвучные собственному строю чувств поэтические образы: счастье любви, открывающее человеку бесконечную красоту окружающего мира, природы. В песнях на тексты Андерсена определился характерный для Грига тип вокальной миниатюры: песенная мелодия, куплетная форма, обобщенная передача поэтических образов. Все это позволяет причислить такие произведения, как «В лесу», «Избушка», к жанру песни (а не романса). Несколькими яркими и точными музыкальными штрихами Григ вносит живые, «видимые» детали образа. Национальная характерность мелодии и гармонических красок придает особую прелесть песням Грига.

«В лесу» (ор. 18) — своеобразный ноктюрн, песнь о любви, о волшебной красоте ночной природы. Стремительность движения, легкость и прозрачность звучания определяют поэтический облик песни. В мелодии, широкой, свободно развивающейся, естественно соединяются порывистость, скерцозность и мягкие лирические интонации. Тонкие оттенки динамики, выразительные смены лада (переменность), подвижность мелодических интонаций, то живых и легких, то чувствительных, то ярких и ликующих, аккомпанемент, чутко следующий за мелодией, — все это придает образную многогранность цельной мелодии, подчеркивает поэтические краски стиха. Легким музыкальным штрихом в инструментальном вступлении, в интерлюдии и в заключении создается имитация лесных голосов, пения птиц:

132

«Избушка» (ор. 18) — музыкально-поэтическая идиллия, картина счастья, красоты жизни человека на лоне природы. Жанровая основа песни — баркарола. Покойное движение, равномерное ритмическое покачивание как нельзя лучше отвечают поэтическому настроению (безмятежность, покой) и картинности стиха (движение и всплески волн). Необычный для баркаролы пунктированный ритм сопровождения, частый у Грига и характерный для норвежской народной музыки, сообщает четкость, упругость движению. Над чеканной фактурой фортепианной партии словно парит легкая, пластичная мелодия. Свободные ходы мелодии по терциям (с характерным звучанием большой септимы), квартам, квинтам, широта дыхания мелодии, равномерный баркарольный ритм создают ощущение простора, легкости (см. пример 133).

Песня написана в строфической форме. Каждая строфа состоит из периода с двумя контрастными предложениями. Во втором ощущается напряжение, лирический

133

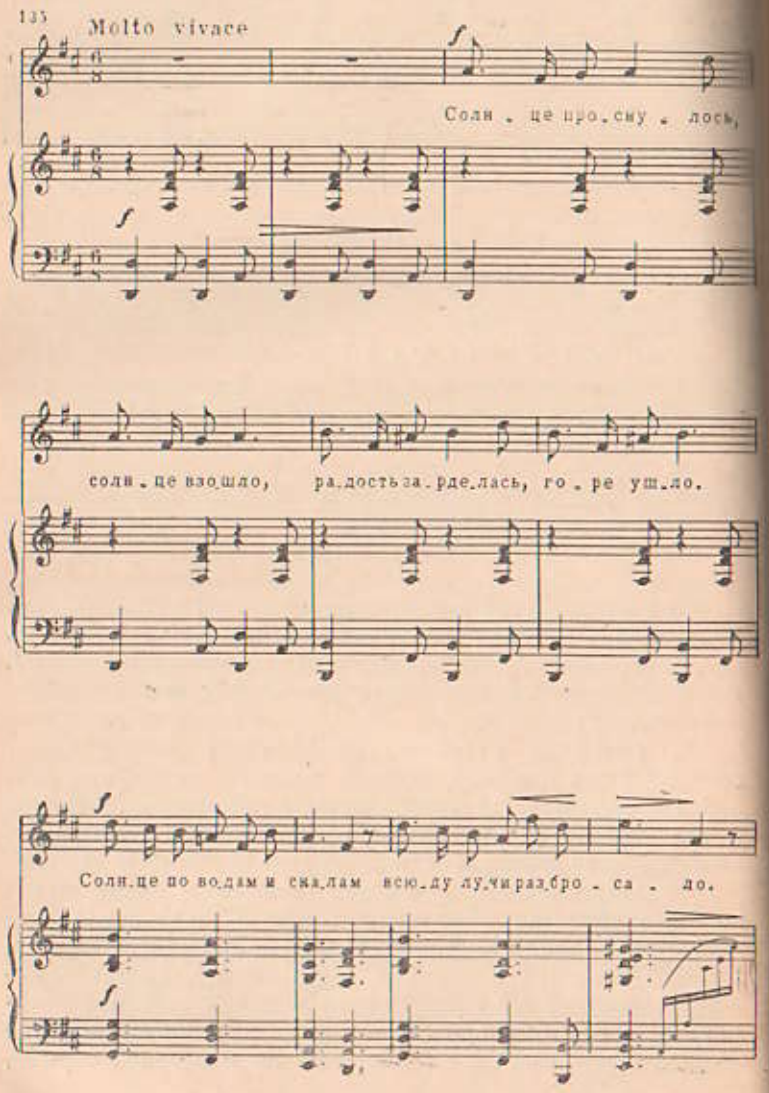
накал мелодии; строфа заканчивается четко выделенной кульминацией на словах: «... ведь здесь любовь живет».

«Первая встреча» (ор. 21, текст Б. Бьёрнсона) — одна из поэтичнейших страниц григовской песенной лирики. Близкий Григу образ — полнота лирического чувства, равного тому чувству, которое дает человеку природа, искусство, — воплощен в музыке, полной покоя, чистоты, возвышенности. Единая мелодия, широкая, свободно развивающаяся, «обнимает» весь поэтический текст. Но в мотивах, фразах мелодии отражаются его детали. Естественно вплетается в вокальную партию мотив наигрыша рожка с приглушенным минорным повтором — словно далекое эхо. Начальные фразы, «парящие» вокруг долгих устоев (в первом предложении *ля*, во втором — *фа*), опирающиеся на устойчивую тоническую гармонию, на статичные плагальные обороты, с красотой светотеней (сопоставление мажорной и минорной терции, выразительный оборот *фа — фа-бемоль — фа*) воссоздают настроение покоя и созерцания, красоты, которым дышит стихотворение:

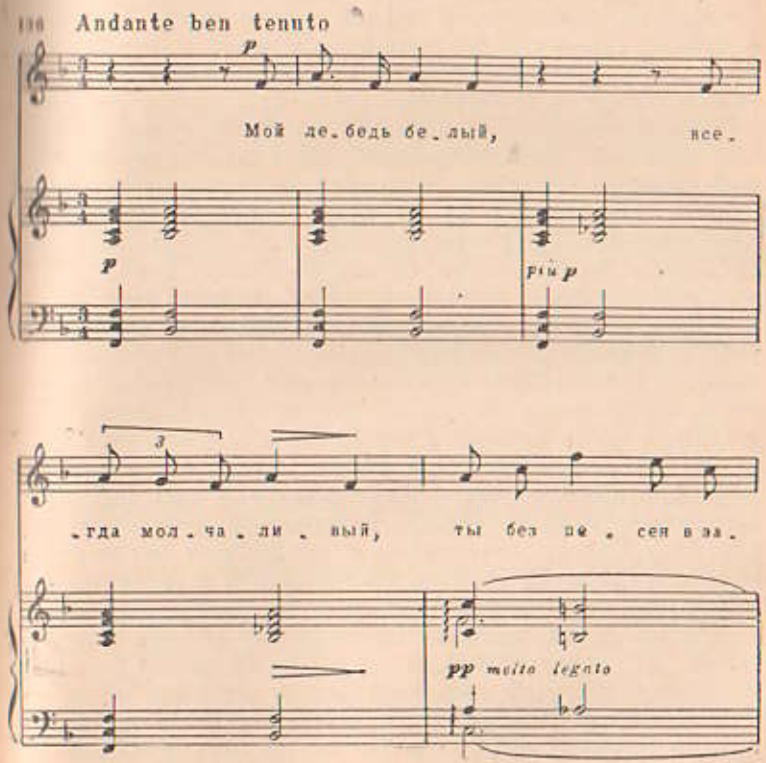
Зато заключение песни, основанное на широких разливах мелодии, с все увеличивающимися «волнами» мелодии, с постепенным «завоеванием» мелодической вершины, с напряженными мелодическими ходами отражает яркость, силу эмоций.

«С добрым утром» (ор. 21, текст Бьёрнсона) — светлый гимн природе, полный радости, ликования. Яркий D-dur, быстрый темп, четко ритмованное, близкое к танцу, энергичное движение, единая для всей песни мелодическая линия, устремленная к вершине и венчающаяся кульминацией, — все эти простые и яркие музыкальные средства дополнены тонкими выразительными деталями: нарядные «вибрато», «украшения» мелодии, словно звенящей в воздухе («лес звенит, шмель жужжит»); вариантный повтор части мелодии («встало солнце») в ином, тонально более ярком звучании; короткие мелодические взлеты с остановкой на мажорной терции,

все усиливающиеся в звучании; яркая «фанфара» в фортепианном заключении:



Среди песен Грига выделяется цикл на стихи Г. Ибсена (ор. 25). Лирико-философское содержание, скорбные, сосредоточенные образы кажутся необычными на общем светлом фоне григовских песен. Лучшая из ибсеновских песен — «Л е б е д ь» — одна из вершин творчества Грига. Красота, сила творческого духа и трагедия смерти — такой представляется символика стихотворения Ибсена. Музыкальные образы, так же как и поэтический текст, отличаются предельным лаконизмом. Контуры мелодии обусловлены выразительностью декламации стиха. Но скупые интонации, прерывистые свободно декламационные фразы вырастают в цельную мелодию, единую и непрерывную в своем развитии, стройную по форме (песня написана в трехчастной форме):

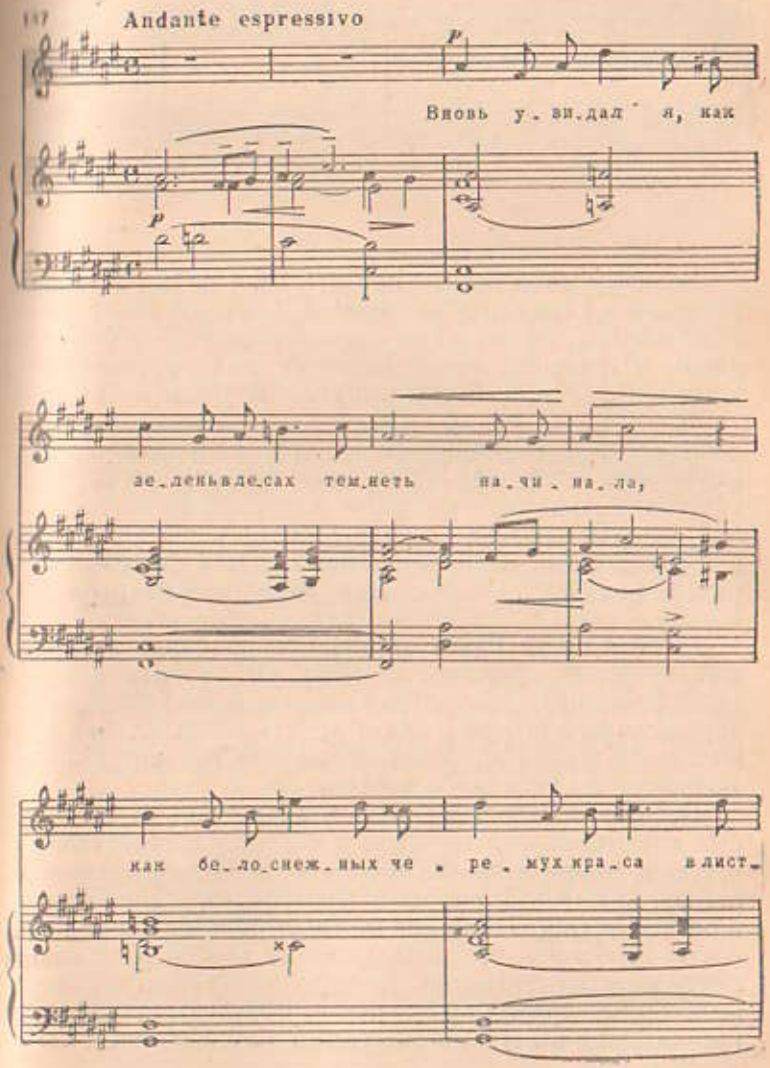


Мерное движение и малая подвижность мелодии в начале, строгость фактуры сопровождения и гармонии (выразительность плагальных оборотов минорной субдоминанты) создают ощущение величия и покоя. Эмоциональное напряжение в средней части достигается при еще большей концентрированности, скупости музыкальных средств. Гармония застывает на диссонантных звучаниях (септаккорд II ступени, вводный септаккорд двойной доминанты — на доминантовом басу). Мерная, спокойная мелодическая фраза достигает драматизма, увеличивая высоту и силу звучания, выделяя повторами вершинную, конечную интонацию. Красота тональной игры в репризе (фа мажор — ре-бемоль мажор — фа мажор), с постепенным просветлением регистрового колорита, воспринимается как торжество света и покоя.

Много песен написал Григ на стихи норвежского крестьянского поэта Осмунда Винье. Среди них один из шедевров композитора — песня «В е с н а» (ор. 33). Мотив весеннего пробуждения, весенней красоты природы, частый у Грига, связан здесь с необычным лирическим образом: остротой восприятия последней в жизни человека весны.

Музыкальное решение поэтического образа замечательно: это светлая лирическая песня. Широкая плавная мелодия состоит из трех построений. Сходные по интонационной и ритмической структуре, они являются вариантами начального образа. Но ни на миг не возникает

ощущение повторов. Напротив: мелодия льется на большом дыхании, с каждой новой фразой приближаясь к возвышенному гимническому звучанию:



Велика в этой песне выразительная роль тонального развития и гармонических красок. Светлый колорит фадиез мажора, так красиво «проясняющийся» в фортепианном вступлении, поддерживается долгим тоническим устоем (квинта в басу), мягкими плагальными оборотами.

Красочные гармонии (например, минорная двойная доминанта, созвучия, образуемые проходящими хроматическими ходами, наложение аккордов разных функций, «чистые» краски натуральных гармоний лада), тонкая регистровая и динамическая окраска фортепианной партии придают разные оттенки настроения поэтическому образу.

Многие песни Грига отличаются подлинно живописной яркостью образов. В песне «В челне» (ор. 60, текст В. Крага) композитор словно отбирает зрительные образы текста («море в ярких лучах», «белые чайки кружатся») и живо воссоздает их, широко используя и возможности фортепианной партии.

Эти образы «вписываются» в лирический строй песни с ее стремительным порывом к счастью, с трепетностью чувства. Линии и краски отобраны предельно экономно: легкая, как трель, фигурка у фортепиано, «сверкающая» в разных регистрах, легкая не только благодаря подвижности, но и тому, что появляется на слабой доле такта; «кружащиеся» секвентные последования гармоний (вводный септаккорд — увеличенное трезвучие), намеченные прозрачными и легкими аккордами — синкопами:

Очень тонко, не меняя общего характера движения, композитор переводит музыкальные образы от живописных, ярких — к эмоциональным («вдаль, вдаль простор манит»): исчезает прихотливость, появляется твердость, устремленность ритмики, зыбкие гармонические звучания сменяются устойчивыми. Резкий тональный контраст (соль мажор — фа-диез мажор) способствует четкости грани между разными образами поэтического текста.

Отдавая в выборе поэтических текстов явное предпочтение скандинавским поэтам, Григ лишь в начале своего творческого пути написал несколько романсов на тексты немецких поэтов Гейне, Шамиссо, Уланда.

«ПЕР ГЮНТ»

Музыка Грига к драме Ибсена «Пер Гюнт» стоит в ряду таких высоких образцов этого жанра, как «Эгмонт» Бетховена, «Сон в летнюю ночь» Мендельсона, «Князь Холмский» Глинки, «Арлезианка» Бизе. Созданная для театральной постановки, музыка к «Перу Гюнту» получила значение самостоятельного художественного произведения.

Полная партитура «Пера Гюнта» включает в себя двадцать три номера, среди которых — вступления к пяти актам драмы[1], песни (песня и колыбельная Сольвейг, серенада Пера Гюнта), танцы (на свадьбе Ингрид, Арабский танец, танец Анитры), фантастические («В пещере горного короля») и лирико-драматические оркестровые эпизоды («Смерть Озе»), мелодрамы.

То соотношение музыки и драмы, которое устанавливает Григ, отличается своеобразием. Среди музыкальных номеров «Пера Гюнта» нет такого, который в обобщенной форме, концентрированно передавал бы основную идею произведения, подобно увертюре Бетховена к «Эгмонту», или охватил бы основные сюжетно-образные линии драмы, подобно прелюдии из «Арлезианки» Бизе, или воссоздал круг образов, общий колорит драматического произведения, подобно увертюре Мендельсона «Сон в летнюю ночь».

Отдельные номера музыки Грига подчеркивают, раскрывают разные образы, ситуации драмы Ибсена: возвышенный, чистый лиризм образа Сольвейг, трагедию смерти Озе, поэзию природы, яркость фантастики. Композитор как бы выявляет богатство поэтических граней этого глубокого и сложного, насыщенного социальными и философскими обобщениями произведения[1].

В образе Пера Гюнта Ибсен разоблачает людей, у которых понимание прекрасного и отрицание мелкого, косного, мечта и стремление не претворяются в действие, в борьбу за достижение жизненного идеала.

> П р и д у м а т ь это, этого ж е л а т ь,
> Хотеть... но — с д е л а т ь? Нет, не понимаю.

Эти слова Пера Гюнта являются ключом к пониманию его образа. Пер — носитель обличительной идеи — трактован Ибсеном многопланово. Пер — фантазер и мечтатель, почти поэт, ведь силой своего воображения он умеет заставить людей перенестись в вымышленный

---

[1] К первому действию — «На свадьбе», ко второму — «Жалоба Ингрид», к третьему — «В глубине бора», к четвертому — «Утро», к пятому — «Возвращение Пера Гюнта на родину».

[1] Сюжетная канва произведения Ибсена вкратце такова: Пер Гюнт, молодой крестьянский парень, изгнан из родной деревни и объявлен вне закона: он соблазнил и бросил чужую невесту. Да и все поведение Пера, фантазера и мечтателя, не согласуется с принятыми среди людей нормами морали. Пер отправляется в чужие страны. И вот Пер Гюнт, уже пожилой человек, — обладатель несметных богатств. За плечами у него позорный промысел, работорговля, впереди — лишь одна перспектива: выгодное использование своих богатств. Циник и эгоист, лишенный этических и нравственных идеалов, Пер Гюнт (когда-то полный духовных стремлений) готов своим золотом душить народ, борющийся за свободу и счастье. Судьба Пера полна превратностей. Он теряет свои сокровища. Движимый духом авантюризма, он достигает «высокого положения» среди темных арабских племен, разыгрывая из себя пророка.

Пер Гюнт возвращается на родину. Годы странствий не обогатили его: он растратил свои душевные силы, совесть его отягчена преступлениями, он нищ. Пер попадает в лес, где некогда жил он, изгнанный из родной деревни. Здесь, в избушке Пера, все эти годы ждала его возлюбленная Сольвейг. Бесконечная духовная красота и сила Сольвейг пробуждают в Пере глубокое осознание утраты своей жизни, своего человеческого «я»:

> Она сохранила, а он расточил...
> О, если бы можно начать все сначала...

им мир. Пер понимает чистоту, душевную красоту Сольвейг и, любя ее, бежит от нее, потому что совесть его отягчена многими проступками. Пер — циник, не признающий критериев нравственности и долга, его поступками движет лишь чувство эгоизма.

Богатому сложными переживаниями образу «не нашедшего самого себя» Пера Гюнта противостоит в драме скромный и возвышенный образ Сольвейг — воплощение душевной чистоты, любви, силы духа.

Эти основные герои даны Ибсеном на жизненно разнообразном и стилистически разноплановом фоне: здесь и реалистически-яркие, сочные зарисовки норвежской деревни, и гротескные, остро сатирические типы современного буржуазного общества, и фантастика, смело вторгающаяся в реальный план драматической поэмы, и, наконец, символика, помогающая обобщить, сконцентрировать философские выводы автора.

Григ очень любил это произведение Ибсена и понимал его во всей его глубине[1]. Но «для себя», для воплощения в музыке он выбрал лишь те мотивы и образы, которые были близки ему и которые находили отклик в его творческом воображении.

«Пер Гюнт» Грига получил широкое признание в виде двух оркестровых сюит. В **первую сюиту** включены «Утро», «Смерть Озе», «Танец Анитры», «В пещере горного короля». Светлые и радостные чувства («Утро»), трагедия конца жизни («Смерть Озе»), изящная жанровая зарисовка («Танец Анитры»), «буйная» фантастика («В пещере горного короля») — таковы контрастные образы сюиты.

В пьесе «У т р о»[2] яркая красочная живопись природы соединяется с тонким лиризмом. Пьеса строится на вариантном развитии одной пентатонной мелодии. Звучащая вначале поочередно у флейты и гобоя, она воспри-

[1] В 1903 году Григ писал об этой пьесе: «Только в последние годы обнаружилось, насколько потрясающим было изображение, созданное поэтом в качестве национальной характеристики. Ибсен безжалостно раскрыл опасную сторону нашего народа».

[2] «Утро» — вступление к четвертому акту пьесы Ибсена, рассказывающему о странствовании Пера в Африке. По меткому замечанию О. Левашевой, «Утро» — скорее послесловие к первым, «норвежским» актам драмы, нежели вступление к «арабскому» акту (см.: О. Л е в а ш е в а. Эдвард Григ. М., 1962).

нимается как перекличка наигрышей свирели и рожка. Это создает ощущение широкого пространства, воздуха:

Чистые гармонические краски (трезвучие — основной вид гармонии), яркие, неожиданные в сопоставлении друг с другом (E, Gis, H), воспринимаются как краски в живописном пейзаже. При каждом новом повторе наигрыша появляются мелодические варианты, которые связывают сходные фразы в единую мелодию. В насыщенном, широком по диапазону звучании струнной группы эта живописная музыка наполняется лиризмом, чувством радости, полноты жизнеощущения. Несколькими штрихами Григ в конце пьесы расширяет конкретно-образные ассоциации: соло валторны и ходы, близкие к звучанию охотничьих рогов, легкие трели флейт — все это воспринимается как лесные голоса на фоне тишины, покоя утренней природы (длительные фигурации на *pp* у деревянных духовых инструментов в фа мажоре, у струнных в си-бемоль мажоре).

«С м е р т ь О з е»[1] — произведение огромной драматической силы. Лаконизм Грига достигает здесь, кажется, предела. Как бы на одном дыхании композитор

[1] Третье действие драмы. Озе — мать Пера.

ведет начальный сосредоточенный, суровый образ к огромному напряжению, драматической кульминации. И от нее — к светлым и скорбным звучаниям [1]:

Лаконичный музыкальный образ, на развитии которого строится пьеса, сочетает мерную поступь марша со строгостью хорала и скорбными песенными интонациями. При повторе его во втором предложении периода напряжение усиливается благодаря обострению гармонии (DD_4 с пониженной квинтой вместо D) и иной динамической окраске. Повторы периода при постепенном усилении звучности, увеличении «объема звучания» и тональных контрастах (си минор — фа-диез минор — си минор) — вот средства, какими достигается напряжение, динамика первой части двухчастной формы.

Вторая часть, светлая, как то царство грез, в которое увлекает умирающую Озе своей фантазией Пер Гюнт, не нарушает общего движения музыки: здесь та же структура и ритмика мелодии. Но нисходящие хроматические

[1] Противопоставление суровых, драматических и светлых образов принято в композиции траурных маршей.

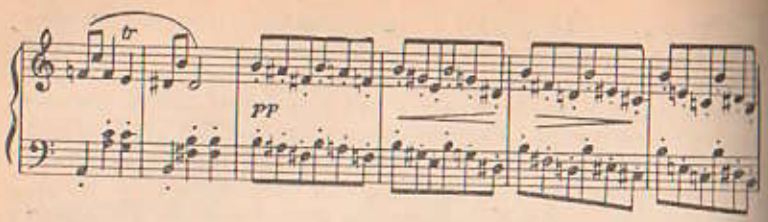
интонации ее, постоянное стремление гармонии к устою, к тонике (в первой части движение гармонии шло от тоники к неустою), общая нисходящая линия мелодии и затухающая звучность — все это противоположно развитию первой части. Разнообразие в звучании этой пьесы достигается очень скромными оркестровыми средствами: она написана для струнной группы оркестра.

В «Танце Анитры»[1], при почти той же скромности оркестровых средств (к струнной группе добавлен лишь треугольник), композитор добивается редкой тембровой красочности.

Звучание струнной группы, разнородное благодаря применению arco и pizzicato, засурдиненного и открытого звука, «инкрустируется» серебром треугольника.

В пьесе выразительна каждая деталь фактуры. Изящная, пластичная мелодия отшлифована многими штриховыми и динамическими нюансами, украшена трелями, форшлагами; мелодия, прихотливая по ритмическому рисунку, опирается на четкую танцевальную фигуру сопровождения:

[1] Четвертое действие драмы. Анитра — девушка из арабского племени — пляшет и поет перед «пророком» Пером Гюнтом.



Финал сюиты — «В пещере горного короля»[1] — яркая и красочная динамическая пьеса. Просто и своеобразно ее строение: при многократном проведении темы без изменений мелодии она каждый раз появляется в окружении все большего количества голосов, с новыми фигурациями в фактуре, усиливающими ее причудливость и динамику. Это соответствует тому образу, который лежит в основе пьесы: нестройная пляска, нарастание движения, гомона.

Простой и угловатой теме соответствуют резкие и однообразные на протяжении всей пьесы фактурные штрихи — отрывистые ритмические фигуры на слабой доле такта, ровная «дробь» баса, а также единообразие гармонической окраски. Тема очень отчетливо прорисована в скупой оркестровой фактуре начала: виолончели и контрабасы pizzicato и фагот поочередно ведут тему и фигуру сопровождения:

Постепенное усиление звучности от начала к концу является основным средством динамики этой пьесы.

[1] Второе действие драмы. Пер попадает во владения Доврского деда («горного короля»).

Вторая сюита «Пер Гюнт» состоит из следующих пьес: «Жалоба Ингрид», «Арабский танец», «Возвращение Пера Гюнта на родину», «Песня Сольвейг». Такая композиция, при которой лирические пьесы играют роль начала и заключения, говорит об их ведущем значении в сюитном цикле.

«Жалоба Ингрид»[1] — драматическая пьеса. Полная скорби лирическая песня-жалоба обрамлена остро ритмованной и напряженно звучащей темой: так теперь вспоминается Ингрид танцевальная мелодия, которая звучала в день ее свадьбы:

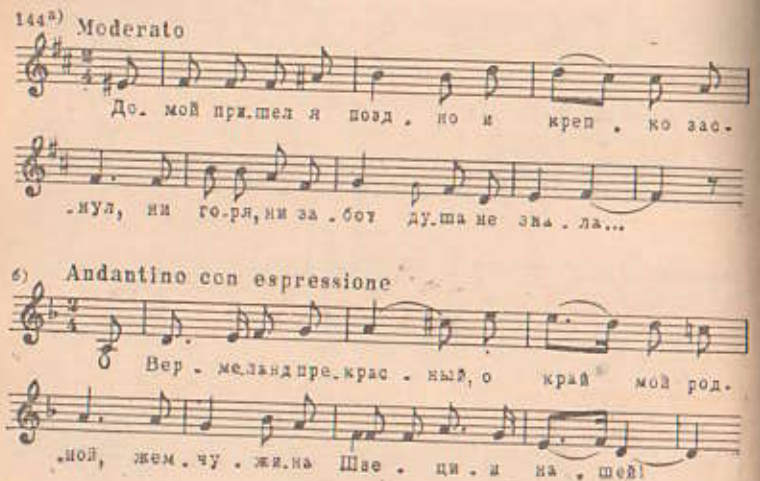
[1] Второе действие драмы. Ингрид — девушка, невеста, которую соблазнил и бросил Пер.

Драматизму, смятенности этой лирики противопоставлена светлая лирика «Песни Сольвейг».

Самые поэтические страницы драмы Ибсен связывает с образом Сольвейг, крестьянской девушки; всю жизнь Сольвейг ждет Пера в лесной хижине в горах. Роль музыки в создании этого образа, предельно скупо прописанного в тексте драмы, была предусмотрена Ибсеном [1].

Григ с огромным художественным чутьем сумел передать и самое существо образа Сольвейг — ее душевную чистоту и силу духа, и — совсем легким штрихом — те внешние черты, с которыми мы связываем свои представления о Сольвейг.

Песня Сольвейг, тонко лирическая, словно соткана из интонаций и ритмов народных напевов. Среди шведских и норвежских народных песен есть песни — прототипы мелодии Сольвейг:

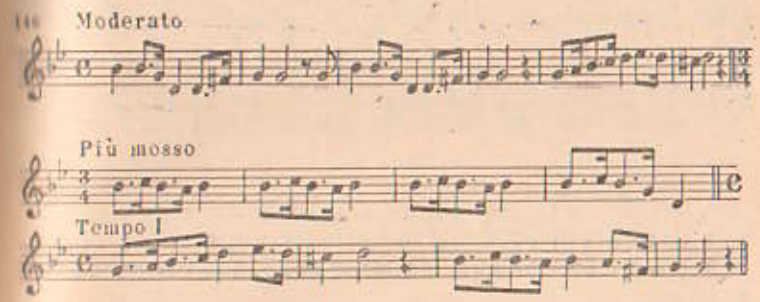


Но связь мелодии Грига с народной музыкой шире. Григ для песни Сольвейг отбирает многие характерные для норвежской народной музыки звучания. В народных

[1] Одна из сцен четвертого действия, повествующего о странствиях и приключениях Пера Гюнта в Африке, переносит зрителя в Норвегию. На сцене зимний лес и избушка Сольвейг; действие ограничивается лишь песней Сольвейг о бесконечности ее любви.

...ниях можно часто обнаружить спокойную поступь, ...ичный ритмический склад, характерную ритмическую фигуру, мелодические обороты песни Сольвейг:

Для народных норвежских мелодий характерен пунктированный ритм. Многие лирические народные песни включают в себя контрастный танцевальный эпизод:



До и после самой песни звучит чудесный наигрыш. Близкий по характеру к протяжным и задумчивым наигрышам рожка, он тем яснее «вписывается» в воображаемый пейзаж, что его последняя, квартовая интонация отдается двукратным эхо. Самая песня, простая по интонационному строению (поступенное движение

мелодии и ходы по трезвучиям, свойственные норве-
ской музыке), плавная (ровность и единообразие ри-
мических фигур, равномерность аккордов сопровожа-
ния), звучит скромно, сдержанно и величаво. С каждой
новой фразой растет проникновенность мелодии: сперва
за счет большего напряжения гармоний (повтор мело-
дии при ином гармоническом содержании: в первом слу-
чае — T и D на выдержанном квинтовом басу, во вто-
ром — модуляция в до мажор), дальше — за счет обо-
стрения выразительности отдельных интонаций. Эта
значительность, проникновенность каждой интонации
распространяется даже на обычный, казалось бы, ка-
денционный оборот мелодии в конце ее (ритмическое
увеличение заключительных интонаций):

Легкий и нежный танцевальный припев (в варианте
для голоса это вокализ) открывает иную грань образа:
радость и свет юности, которые сохранила в душе Соль-
вейг.

«Пер Гюнт» Ибсена «столько же национален, сколь
гениален и глубок». Эти слова Грига могут быть отне-
сены и к его музыке, сочетающей редкую глубину ха-
рактеров, реалистичность и многогранность в передаче
жизненных образов с национальной яркостью.

ФРАНЦУЗСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИМПРЕССИОНИЗМ

Творчество двух крупнейших французских композиторов Дебюсси и Равеля — самое значительное явление во французской музыке на рубеже XIX и XX столетий, яркая вспышка глубоко человечного и поэтичного искусства в один из самых сложных и противоречивых периодов в развитии французской культуры.

Художественная жизнь Франции последней четверти XIX столетия отличалась поразительной пестротой и контрастами. С одной стороны, появление гениальной «Кармен» — вершины реализма во французской опере, целого ряда глубоких по замыслу, художественно значительных симфонических и камерных произведений Франка, Сен-Санса, Форе и Дебюсси; с другой — утвердившееся господство в музыкальной жизни столицы Франции таких учреждений, как Парижская консерватория, Академия изящных искусств с их культом омертвелых «академических» традиций.

Не менее разительный контраст представляет собой распространение в самых широких слоях французского общества таких демократических форм музыкальной жизни, как массовые певческие общества, социально-острая по своему духу деятельность парижских шансонье, и наряду с этим — возникновение крайне субъективного направления во французском искусстве — символизма, которое отвечало преимущественно интересам эстетствующей верхушки буржуазного общества с их лозунгом «искусство для избранных».

В такой сложной обстановке родилось одно из самых интересных, ярких направлений во французском искусстве второй половины XIX века — импрессионизм, возникший сначала в живописи, затем в поэзии и музыке.

В изобразительном искусстве это новое направление объединило художников весьма своеобразного и индивидуального таланта — Э. Мане, К. Моне, О. Ренуара, Э. Дега, К. Писсарро и других. Относить безоговорочно всех перечисленных художников к импрессионизму было бы неверно, ибо у каждого из них была своя излюбленная сюжетная сфера, самобытная манера письма. Но объединяла их на первых порах ненависть к официальному «академическому» искусству, чуждому жизни современной Франции, лишенному настоящей человечности и непосредственного восприятия окружающего,

«Академисты» отличались исключительным пристрастием к эстетическим нормам античного искусства, к мифологическим и библейским сюжетам, а импрессионистам в значительно большей мере оказались близки тематика и образная сфера творчества таких художников предшествующей эпохи, как Камиль Коро и особенно Гюстав Курбе[1].

Основное, что наследовали импрессионисты у этих художников, заключалось в том, что они вышли из мастерских на открытый воздух и стали писать непосредственно с натуры. Это открыло им новые пути к постижению и отображению окружающего мира[2]. К. Писсарро говорил: «Нельзя думать о том, чтобы написать действительно серьезную картину без натуры». Наиболее характерной чертой их творческого метода стала передача самых непосредственных впечатлений от того или иного явления. Это дало повод некоторым критикам либо причислять их к модному тогда натурализму с его поверхностным «фотографическим» восприятием мира, либо обвинять в том, что они подменяют отображение реальных явлений действительности своими сугубо субъективными ощущениями. Если упрек в субъективизме имел под собой почву в отношении ряда художников, то обвинение в натурализме было мало основательным, ибо у большинства из них (Моне, Ренуара, Дега, Ван-Гога) целый ряд картин хотя и кажутся моментальными зарисовками, как бы выхваченными «из жизни», на самом деле появились в результате долгих поисков и отбора характерного, типичного и глубокого обобщения жизненных наблюдений.

Большинство импрессионистов всегда подчеркивали значение выбора конкретной темы для своих картин. Самый старший из них, Эдуард Мане, говорил: «Цвет — это дело вкуса и чувствительности. Но нужно иметь, что

[1] Камиль Коро — знаменитый французский художник-пейзажист. Гюстав Курбе — один из самых ярких представителей реалистического направления во французской живописи середины XIX века.

[2] Самое происхождение термина «импрессионизм» довольно случайно и не определяет полностью всей сущности и сложности этого явления в искусстве. «Impression. Soleil levant» («Впечатление. Восход солнца») — так называлась картина К. Моне, экспонировавшаяся на первой выставке названных выше художников в Париже в 1874 году. Это дало повод одному из критиков назвать всю группу живописцев, представленных там, «импрессионистами».

сказать. А не то — до свидания!.. Нужно быть также взволнованным темой».

Основной темой их творчества стала Франция — ее природа, быт и люди: рыбацкие поселки и шумные парижские улицы, мост в Морэ и знаменитый собор в Руане, крестьяне и балерины, прачки и рыбаки.

Настоящим откровением в полотнах художников-импрессионистов явился пейзаж. Новаторские устремления их раскрылись здесь во всем своем разнообразии и богатстве оттенков и нюансов. На полотнах импрессионистов появились подлинные живые краски природы, ощущение прозрачности воздуха, тончайшая игра светотеней и т. д.

Новые сюжеты, постоянный огромный интерес к натуре потребовали от импрессионистов особого живописного языка, открытия стилевых закономерностей живописи, основанных на единстве формы и цвета. Им удалось установить, что цвет на картине может образовываться не обязательно путем смешивания красок на палитре, а в результате рядом положенных «чистых» тонов, которые образуют более естественное оптическое смешение; что тени не только являются следствием малой освещенности предмета, но могут сами рождать новый цвет; что цвет, так же как и линия, может «слепить» предмет, придать ему четкую определенную форму и т. д.

Новизна тематики и особенно метода художников-импрессионистов вызвала резко отрицательное отношение со стороны официальных художественных кругов Парижа. Первую же выставку импрессионистов официальная пресса назвала «покушением на добрые художественные нравы», на уважение к мастерам классического французского искусства.

В обстановке непрекращающейся борьбы между традиционными и новыми направлениями в живописи и поэзии складывался музыкальный импрессионизм. Он возник также как прямая оппозиция по отношению к устаревшим, но цепко удерживающимся «академическим» традициям в музыкальном искусстве Франции конца прошлого столетия. Первым и наиболее выдающимся представителем этого направления был Клод Дебюсси. Композитором, во многом продолжившим творческие устремления Дебюсси, но в то же время

нашедшим свой оригинальный самобытный путь развития, стал Морис Равель. Их первые творческие опыты встретили такое же недоброжелательное отношение со стороны руководства официальных учреждений — Парижской консерватории, Академии изящных искусств, как и картины художников-импрессионистов. Им пришлось пробивать себе дорогу в искусстве в одиночестве, ибо у них почти не было единомышленников и соратников. Весь жизненый и творческий путь Дебюсси и Равеля — путь мучительных поисков и счастливых находок новых тем и сюжетов, смелых экспериментов в области музыкальных жанров и средств музыкального языка.

При общности истоков их творчества, художественного окружения оба художника глубоко индивидуальны по своему творческому облику. Это проявилось и в выборе каждым из них определенных тем и сюжетов, и в их отношении к национальному фольклору, и в характере эволюции творческого пути каждого, и во многих важных особенностях стиля.

Музыкальный импрессионизм (как и живописный) вырос на почве национальных традиций французского искусства. Это проявилось у Дебюсси и Равеля в прочных, хотя и не всегда внешне заметных связях с народным французским искусством (где наиболее живым примером для них могло быть глубоко национальное по своей природе творчество Бизе), в тесном общении с современной им литературой и живописью (что было всегда типично для французской музыки различных исторических периодов), в исключительной роли в их творчестве программной инструментальной музыки, в особом интересе к античной культуре[1]. Но самыми близкими и непосредственно подготовившими музыкальный импрессионизм явлениями все же остаются современная французская поэзия (где в это время выдвинулась близкая по духу импрессионистам фигура поэта

[1] Истоки и предпосылки творчества Равеля и Дебюсси выходят за пределы французского искусства. Помимо некоторого влияния фортепианной музыки Листа, поздних опер Вагнера (особенно на раннее творчество Дебюсси) и культовой католической музыки, творчество Дебюсси и Равеля испытало благотворное влияние испанского народного искусства, которое стало для них живительным источником, обогатившим образный строй, мелодику и ладогармонический язык их сочинений.

Поля Верлена) и, особенно, живописный импрессионизм. Если влияние поэзии (в основном символистской) обнаруживается преимущественно в ранних произведениях Дебюсси и Равеля, то влияние живописного импрессионизма на творчество Дебюсси (и в меньшей степени на Равеля) оказалось шире и плодотворнее.

В творчестве художников и композиторов — импрессионистов обнаруживается родственная тематика: колоритные жанровые сценки, портретные зарисовки, но исключительное место занимает пейзаж.

Есть общие черты и в художественном методе живописного и музыкального импрессионизма — стремление к передаче первого непосредственного впечатления от явления. Отсюда тяготение импрессионистов не к монументальным, а к миниатюрным формам (в живописи — не к фреске или крупной композиции, а к портрету, этюду; в музыке — не к симфонии, оратории, а к романсу, фортепианной или оркестровой миниатюре со свободно-импровизационной манерой изложения)[1].

Больше всего живописный импрессионизм повлиял на музыку в области средств выразительности. Так же как и в живописи, поиски Дебюсси и Равеля были направлены на расширение круга выразительных средств, необходимых для воплощения новых образов, и в первую очередь на максимальное обогащение красочно-колористической стороны музыки. Эти поиски коснулись лада и гармонии, мелодии и метроритма, фактуры и инструментовки. Значение мелодии как основного выразительного элемента музыки ослабляется; в то же время необычайно возрастает роль ладогармонического языка и оркестрового стиля, в силу своих возможностей более склонных к передаче картинно-образного и колористического начал.

Новые выразительные средства у композиторов-импрессионистов, при всем своеобразии и специфике, имеют некоторые аналогии с живописным языком художников-импрессионистов. Частое обращение Дебюсси и Равеля к старинным народным ладам (пентатонике, дорийскому, фригийскому, миксолидийскому и

[1] Это более характерно для Дебюсси, чем для Равеля. У Равеля в зрелом творчестве проявляется особый интерес к крупным инструментальным формам — сонате, концерту, а также к опере и балету.

другим), а также целотонному звукоряду в сочетании с натуральными мажором и минором аналогично огромному обогащению цветовой палитры у художников-импрессионистов; длительное «балансирование» между двумя отдаленными тональностями без явного предпочтения одной из них несколько напоминает тонкую игру светотеней на полотне; сопоставление нескольких тонических трезвучий или их обращений в отдаленных тональностях производит впечатление, аналогичное мелким мазкам «чистых» красок, расположенных рядом на холсте и образующих неожиданно новое цветовое сочетание и т. д.

На творчестве Дебюсси и Равеля (как и художников-импрессионистов) сказалась и определенная ограниченность импрессионистской эстетики. Она нашла выражение в сужении круга тем, художественно-образной сферы их творчества (особенно в сравнении с их великим предшественником Берлиозом, музыкой эпохи французской революции), в равнодушии к героико-исторической и социальной теме. Наоборот, явное предпочтение отдается музыкальному пейзажу, жанровой сценке, характерному портрету, реже мифу или сказке. Но в то же время Дебюсси и особенно Равель в ряде крупных сочинений преодолевают ограниченность импрессионистской эстетики и создают такие психологически углубленные сочинения, как Второй фортепианный концерт и «Гробница Куперена» (Равель), грандиозные по масштабам симфонического развития «Вальс» и «Болеро» (Равель), яркие колоритные картины народной жизни, как «Иберия» и «Празднества» (Дебюсси), «Испанская рапсодия» (Равель).

В отличие от многочисленных направлений модернистского искусства, распустившихся пышным цветом в начале XX века (экспрессионизм, конструктивизм, урбанизм и другие), творчество двух французских художников отличает полное отсутствие болезненной утонченности, смакования ужасного и уродливого, подмены эмоционального восприятия окружающего «конструированием» музыки. Искусство Дебюсси и Равеля, как и полотна художников-импрессионистов, воспевает мир естественных человеческих переживаний, иногда глубоко драматических, но чаще передает радостное ощущение жизни. Оно по-настоящему оптимистично.

Большинство их произведений как бы заново открывает перед слушателями прекрасный поэтичный мир природы, нарисованный тонкими, чарующими и пленительными красками богатой и оригинальной звуковой палитры.

Историческое значение наследия Дебюсси и Равеля метко и точно определил Ромен Роллан, сказав: «Я всегда смотрел на Равеля, как на величайшего художника французской музыки, вместе с Рамо и Дебюсси — одного из самых великих музыкантов всех времен» [1].

[1] Цит. по кн.: Г. Цыпин. Морис Равель. М., 1959, стр. 130.

КЛОД ДЕБЮССИ

1862 * 1918

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство и годы учения. Клод Ашиль Дебюсси родился 22 августа 1862 года в предместье Парижа Сен-Жермен. Его родители — мелкие буржуа — любили музыку, но были далеки от настоящего профессионального искусства. Случайные музыкальные впечатления раннего детства мало способствовали художественному развитию будущего композитора. Самыми яркими из них были редкие посещения оперы. Лишь с девяти лет Дебюсси начал обучаться игре на фортепиано. По настоянию близкой их семье пианистки, распознавшей незаурядные способности Клода, родители отдали его в 1873 году в Парижскую консерваторию. Это учебное заведение было в 70—80-е годы XIX века оплотом самых консервативных и рутинерских методов обучения молодых музыкантов. Директором консерватории после Сальвадора Даниэля, музыкального комиссара Парижской коммуны, расстрелянного в дни ее разгрома, стал композитор Амбруаз Тома — человек весьма ограниченный в вопросах музыкального образования.

Среди преподавателей консерватории были и выдающиеся музыканты — С. Франк, Л. Делиб, Э. Гиро. По мере своих возможностей они поддерживали каждое новое явление в музыкальной жизни Парижа, каждый самобытный исполнительский и композиторский талант.

Усердные занятия первых лет приносили Дебюсси ежегодные премии по сольфеджио. В классах сольфеджио и аккомпанемента (практические упражнения за фортепиано по гармонии) впервые и проявился его интерес к новым гармоническим оборотам, разнообразным и сложным ритмам. Перед ним приоткрываются красочно-колористические возможности гармонического языка.

Пианистическое дарование Дебюсси развивалось чрезвычайно быстро. Уже в студенческие годы его игра отличалась внутренней содержательностью, эмоциональностью, тонкостью нюансировки, редким разнообразием и богатством звуковой палитры. Но своеобразие его исполнительского стиля, лишенного модной внешней виртуозности и блеска, не нашло должного признания ни у преподавателей консерватории, ни у сверстников Дебюсси. Впервые его пианистический талант был отмечен премией лишь в 1877 году за исполнение сонаты Шумана.

Первые серьезные столкновения с существовавшими методами консерваторского преподавания происходят у Дебюсси в классе гармонии. Самостоятельное гармоническое мышление Дебюсси не могло мириться с традиционными ограничениями, царившими в курсе гармонии. Лишь композитор Э. Гиро, у которого Дебюсси занимался композицией, по-настоящему проникся устремлениями своего ученика и обнаружил единодушие с ним в художественно-эстетических взглядах и музыкальных вкусах.

Уже первые вокальные сочинения Дебюсси, относящиеся к концу 70-х и началу 80-х годов («Чудный вечер» на слова Поля Бурже и особенно «Мандолина» на слова Поля Верлена), обнаружили самобытность его таланта.

Еще до окончания консерватории Дебюсси предпринял свое первое заграничное путешествие по Западной Европе по приглашению русской меценатки Н. Ф. фон Мекк, которая принадлежала в течение многих лет к числу близких друзей П. И. Чайковского. В 1881 году Дебюсси приехал в Россию в качестве пианиста для участия в домашних концертах фон Мекк. Эта первая поездка в Россию (затем он побывал там еще два раза — в 1882 и 1913 годах) пробудила огромный интерес композитора к русской музыке, который не ослабевал до конца его жизни.

С 1883 года Дебюсси начинает участвовать как композитор в конкурсах на получение Большой Римской премии. В следующем же году он был удостоен ее за

кантату «Блудный сын». Это сочинение, во многом еще носящее на себе влияние французской лирической оперы, выделяется настоящим драматизмом отдельных сцен (например, ария Лии). Время пребывания Дебюсси в Италии (1885—1887) оказалось для него плодотворным: он познакомился со старинной хоровой итальянской музыкой XVI века (Палестрина) и одновременно с творчеством Вагнера (в частности, с музыкальной драмой «Тристан и Изольда»).

В то же время период пребывания Дебюсси в Италии ознаменовался острым столкновением его с официальными художественными кругами Франции. Отчеты лауреатов перед академией представлялись в виде произведений, которые рассматривались в Париже специальным жюри. Отзывы на сочинения композитора — симфоническую оду «Зулейма», симфоническую сюиту «Весна» и кантату «Дева-избранница» (написанную уже по приезде в Париж) — обнаружили на этот раз непреодолимую пропасть между новаторскими устремлениями Дебюсси и косностью, царившей в крупнейшем художественном учреждении Франции. Композитор обвинялся в умышленном желании «сделать что-либо странное, непонятное, невыполнимое», в «преувеличенном чувстве музыкального колорита», которое заставляет его забывать «важность точного рисунка и формы»[1]. Дебюсси были предъявлены нелепые обвинения в использовании «закрытых» человеческих голосов и тональности фа-диез мажор, якобы недопустимых в симфоническом произведении. Единственно справедливым, пожалуй, было замечание об отсутствии в его произведениях «плоских оборотов и банальности».

Все сочинения, присланные Дебюсси в Париж, были еще далеки от зрелого стиля композитора, но уже обнаруживали новаторские черты, проявившиеся в первую очередь в красочном гармоническом языке и оркестровке. Дебюсси ясно выразил свое стремление к новаторству в письме к одному из друзей в Париж: «Я не смогу замкнуть свою музыку в слишком корректные рамки... Я хочу работать, чтобы создать оригинальное произведение, а не попадать все время на те же пути...»[2]. По

[1] Цит. по кн.: А. Альшванг, Клод Дебюсси. М., 1935, стр. 16.
[2] Там же.

Клод Дебюсси

возвращении из Италии в Париж Дебюсси окончательно порывает с академией.

90-е годы. Первый расцвет творчества. Стремление сблизиться с новыми направлениями в искусстве, желание расширить свои связи и знакомства в художественном мире привели Дебюсси еще в конце 80-х годов в салон крупного французского поэта конца XIX века и идейного вождя символистов — Стефана Малларме. На «вторниках» у Малларме собирались выдающиеся писатели, поэты, художники — представители самых различных течений в современном искусстве Франции (поэты Поль Верлен, Пьер Луис, Анри де Ренье, художник Джемс Уистлер и другие). Здесь Дебюсси познакомился с писателями и поэтами, чьи произведения легли в основу многих его вокальных сочинений, созданных в 80—90-е годы. Среди них выделяются: «Мандолина», «Ариетты», «Бельгийские пейзажи», «Акварели», «Лунный свет» на слова Поля Верлена, «Песни Билитис» на слова Пьера Луиса, «Пять поэм» на слова крупнейшего французского поэта 50—60-х годов Шарля Бодлера (особенно «Балкон», «Вечерние гармонии», «У фонтана») и другие.

Даже простой перечень названий этих произведений дает возможность судить о пристрастии композитора к литературным текстам, заключавшим в себе преимущественно пейзажные мотивы или любовную лирику. Эта сфера поэтических музыкальных образов становится излюбленной для Дебюсси на протяжении всего творческого пути.

Явное предпочтение, уделяемое вокальной музыке в первый период творчества, объясняется в значительной мере увлечением композитора символистской поэзией. В стихах поэтов-символистов Дебюсси привлекали близкая ему тематика и новые художественные приемы — умение говорить немногословно, отсутствие риторики и пафоса, обилие красочных образных сопоставлений, новое отношение к рифме, в которой улавливаются музыкальные сочетания слов. Такая сторона символизма, как стремление передать состояние мрачного предчувствия, страха перед неведомым, никогда не захватывала Дебюсси.

В большинстве произведений этих лет Дебюсси старается избегать и символистской неопределенности и

недосказанности в выражении своих мыслей. Причина этого — верность демократическим традициям национальной французской музыки, цельная и здоровая художественная натура композитора (не случайно чаще всего он обращается к стихам Верлена, в которых причудливо сочетаются поэтические традиции старых мастеров, с их стремлением к ясной мысли и простоте стиля, с утонченностью, свойственной искусству современных ему аристократических салонов). В своих ранних вокальных сочинениях Дебюсси стремится к воплощению таких музыкальных образов, которые сохраняют связь с бытующими музыкальными жанрами — песней, танцем. Но эта связь предстает часто, как и у Верлена, в несколько изысканно-утонченном преломлении. Таков романс «Мандолина» на слова Верлена. В мелодике романса мы слышим интонации французских городских песенок из репертуара «шансонье», которые исполняются без подчеркнутых акцентов, как бы «напевая». В фортепианном сопровождении передается характерное отрывистое, напоминающее щипковое, звучание мандолины или гитары. Аккордовые сочетания «пустых» квинт напоминают звучание открытых струн этих инструментов:

Уже в этом произведении Дебюсси пользуется некоторыми типичными для его зрелого стиля колористическими приемами в гармонии — «сериями» неразрешенных созвучий, оригинальным сопоставлением мажорных трезвучий и их обращений в далеких тональностях,

которые вызывают ассоциации с чистыми, «несмешиваемыми» красками на холсте художника-импрессиониста.

90-е годы — первый период творческого расцвета Дебюсси в области не только вокальной, но и фортепианной («Бергамасская сюита», «Маленькая сюита» для фортепиано в четыре руки), камерно-инструментальной (струнный квартет) и особенно симфонической музыки (в это время создаются два наиболее значительных симфонических произведения — прелюд «Послеполуденный отдых фавна» и «Ноктюрны»).

Прелюд «Послеполуденный отдых фавна» был написан на основе поэмы Стефана Малларме в 1892 году. Произведение Малларме привлекло композитора в первую очередь яркой живописностью мифологического существа, грезящего в знойный день о прекрасных нимфах.

В прелюде, как и в поэме Малларме, нет развитого сюжета, динамичного развития действия. В основе сочинения лежит, по существу, один мелодический образ «томления», построенный на «ползучих» хроматических интонациях. Дебюсси использует для его оркестрового воплощения почти все время один и тот же специфический инструментальный тембр — флейту в низком регистре:

Все симфоническое развитие прелюда сводится к варьированию фактуры изложения темы и ее оркестровки. Статичность развития оправдывается характером самого образа.

Композиция сочинения — трехчастная. Лишь в небольшой средней части прелюда при проведении новой диатонической темы у струнной группы оркестра общий характер становится более напряженным, экспрессивным (динамика достигает максимальной в прелюде звучности *ff*, единственный раз используется tutti всего оркестра). Реприза заканчивается постепенно исчезающей, как бы растворяющейся темой «томления».

Черты зрелого стиля Дебюсси проявились в этом сочинении прежде всего в оркестровке. Предельная дифференциация групп оркестра и партий отдельных инструментов внутри групп дает возможность разнообразного комбинирования и сочетания оркестровых красок и позволяет достичь тончайшей нюансировки. Многие достижения оркестрового письма в этом сочинении потом стали типичными для большинства симфонических произведений Дебюсси.

Только после исполнения «Фавна» в 1894 году о Дебюсси-композиторе заговорили в более широких музыкальных кругах Парижа. Но замкнутость и определенная ограниченность художественной среды, к которой принадлежал Дебюсси, а также самобытная индивидуальность стиля его сочинений препятствовали появлению музыки композитора на концертной эстраде.

Даже такое выдающееся симфоническое произведение Дебюсси, как цикл «Ноктюрны», созданный в 1897—1899 годах, встретило сдержанное отношение. В «Ноктюрнах» проявилось усилившееся стремление Дебюсси к жизненно-реальным художественным образам. Впервые в симфоническом творчестве Дебюсси получили яркое музыкальное воплощение живая жанровая картина (вторая часть «Ноктюрнов» — «Празднества») и богатые красками образы природы (первая часть — «Облака»).

В течение 90-х годов Дебюсси работал над своей единственной законченной оперой «Пеллеас и Мелизанда». Композитор долго искал близкий ему

сюжет[1] и наконец остановился на драме бельгийского писателя-символиста Мориса Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда». В этом сочинении очень мало внешнего действия, место и время его почти не меняются. Все внимание автора сосредоточено на передаче тончайших психологических нюансов в переживаниях героев: Голо, его жены Мелизанды, брата Голо Пеллеаса[2]. Сюжет этого произведения привлек Дебюсси, по его словам, тем, что в нем «действующие лица не рассуждают, а претерпевают жизнь и судьбу». Обилие подтекста, мыслей как бы «про себя» давало возможность композитору осуществить свой девиз: «Музыка начинается там, где слово бессильно».

Дебюсси сохранил в опере одну из основных особенностей многих драм Метерлинка — фатальную обреченность героев перед неизбежной роковой развязкой, неверие человека в свое счастье. В этом произведении Метерлинка нашли яркое воплощение общественные и эстетические взгляды значительной части буржуазной интеллигенции рубежа XIX—XX веков. Очень меткую историческую и социальную оценку дал драме Ромен Роллан в книге «Музыканты наших дней»: «Атмосфера, в которой развивается драма Метерлинка, — это усталая покорность, отдающая волю к жизни во власть Рока. Ничто не может ничего изменить в порядке событий. [...] Никто не ответствен за то, чего хочет, за то, что любит. [...] Живут и умирают, не зная зачем. Фатализм этот, отражающий усталость духовной аристократии Европы, был чудесно передан музыкой Дебюсси,

[1] Он начал и бросил работу над оперой «Родриго и Химена» по трагедии Корнеля «Сид». Работа осталась незавершенной, так как Дебюсси претила (по его собственному выражению) «навязанность действия», его динамическое развитие, подчеркнуто аффектированное выражение чувств, рельефно очерченные литературные образы героев.

[2] Краткое содержание драмы: Голо — сын короля Аркеля — встречает заблудившуюся в лесу девушку Мелизанду и приводит ее к себе в замок. Вскоре она становится его женой. Неожиданно взаимное сильное чувство захватывает Мелизанду и младшего брата Голо — Пеллеаса. Вначале Голо ни о чем не догадывается, но тайные предчувствия пробуждают в нем подозрение, а потом и ревность. Узнав о потере Мелизандой обручального кольца, а затем о свидании влюбленных в комнате Мелизанды, Голо решает отомстить. Во время встречи Мелизанды и Пеллеаса в саду Голо смертельно ранит Пеллеаса. Мелизанда умирает от горя.

которая прибавила к нему свою собственную поэзию и чувственное очарование...»[1]. Дебюсси в известной мере удалось смягчить безнадежно-пессимистический тон драмы тонким и сдержанным лиризмом, искренностью и правдивостью в музыкальном воплощении настоящей трагедии любви и ревности.

Стилевая новизна оперы обусловливается во многом тем, что она написана на прозаический текст[2]. Вокальные партии оперы Дебюсси заключают в себе тонкие оттенки и нюансы разговорной французской речи. Мелодическое развитие оперы представляет собой поступенную (без скачков на большие интервалы), но выразительную напевно-декламационную линию. Обилие цезур, исключительно гибкий ритм и частая смена исполнительской интонации позволяют композитору точно и метко передать музыкой смысл почти каждой прозаической фразы. Сколько-нибудь значительный эмоциональный подъем в мелодической линии отсутствует даже в кульминационных в драматическом отношении эпизодах оперы. В момент наивысшего напряжения действия Дебюсси остается верен своему принципу — максимальной сдержанности и полному отсутствию внешнего проявления чувства. Так, сцена признания Пеллеаса Мелизанде в любви, вопреки всем оперным традициям, исполняется без какой-либо аффектации, как бы «полушепотом». В таком же плане решена и сцена смерти Мелизанды. В опере есть целый ряд сцен, где Дебюсси удалось передать удивительно тонкими средствами сложную и богатую гамму разнообразных оттенков человеческих переживаний: сцена с кольцом у фонтана во втором акте, сцена с волосами Мелизанды в третьем, сцена у фонтана в четвертом и сцена смерти Мелизанды в пятом акте.

Постановка оперы состоялась 30 апреля 1902 года в театре «Комической оперы». Несмотря на великолепное исполнение, опера у широкой аудитории настоящего успеха не имела. Критика в целом была настроена недоброжелательно и позволила себе резкие и грубые выпады после первых спектаклей. Лишь немногие крупные музыканты оценили достоинства этого произведения.

После постановки «Пеллеаса» Дебюсси предпринимает несколько попыток сочинения опер, отличных по жанру и стилю от первой. К двум операм на сказочные сюжеты по Эдгару По — «Гибель дома Эшеров» и

[1] Цит. по кн.: Ромен Роллан. Музыканты наших дней. Л., 1938, стр. 125—126.

[2] Аналогичный пример можно привести из истории русской оперной культуры — «Женитьба» Мусоргского. Эта опера представляет собой в творчестве русского композитора своеобразный эксперимент в области оперной драматургии и в поисках нового вокального письма.

«Черт на колокольне» — были написаны либретто, сделаны эскизы, которые сам же композитор уничтожил незадолго до смерти. Также не было осуществлено намерение Дебюсси создать оперу на сюжет трагедии Шекспира «Король Лир». Отказавшись от художественных принципов «Пеллеаса и Мелизанды», Дебюсси так и не смог найти себя в других оперных жанрах, более близких к традициям французской классической оперно-театральной драматургии [1].

1900—1918 годы — вершина творческого расцвета Дебюсси. Музыкально-критическая деятельность. Незадолго до постановки «Пеллеаса» в жизни Дебюсси происходит значительное событие — с 1901 года он становится профессиональным музыкальным критиком. Эта новая для него деятельность протекала с перерывами в 1901, 1903 и 1912—1914 годах. Самые значительные статьи и высказывания Дебюсси собраны им в 1914 году в книге «Господин Крош — антидилетант» [2]. Критическая деятельность способствовала формированию эстетических взглядов Дебюсси, его художественных критериев. Она позволяет судить о весьма прогрессивных взглядах композитора на задачи искусства в художественном формировании людей, о его отношении к классическому и современному искусству. В то же время она не лишена и некоторой односторонности и противоречивости в оценке различных явлений и в эстетических суждениях.

Дебюсси горячо выступает против предвзятости, невежества и дилетантизма, господствующих в современной ему критике. Но Дебюсси возражает и против исключительно формального, технического анализа при оценке музыкального произведения. Он защищает как основное качество и достоинство критики — передачу «искренних, правдивых и прочувствованных впечатлений». Основной задачей критика Дебюсси считает борь-

[1] Единственным сценическим произведением Дебюсси, появившимся после «Пеллеаса», оказалась музыка к драматической мистерии итальянского поэта-декадента Габриеля д'Аннунцио «Мученичество святого Себастьяна», созданная в 1911 году по заказу знаменитой балерины Иды Рубинштейн. Хотя это сочинение написано на религиозно-мистический сюжет, наличие в нем не столько духовного, сколько чувственно-земного начала дало повод католической церкви запретить его исполнение вскоре после премьеры.

[2] Крош (croche) — в переводе с французского означает длительность ноты в $^1/_8$.

бу с «академизмом» официальных учреждений Франции того времени. Он помещает острые и едкие, в значительной мере справедливые замечания по поводу «Grand Opéra», где «наилучшие пожелания разбиваются о крепкую и нерушимую стену упрямого формализма, не дающего проникнуть какому бы то ни было светлому лучу» [1].

Предельно ясно выражены в статьях и книге Дебюсси его эстетические принципы и взгляды. Одним из самых важных является объективное отношение композитора к окружающему миру. Источник музыки он видит в природе: «Музыка ближе всего природе...». «Только музыканты имеют привилегию охвата поэзии ночи и дня, земли и неба — воссоздания атмосферы и ритма величественного трепета природы» [2]. В этих словах проявляется, несомненно, и некоторая односторонность эстетических взглядов композитора на исключительную роль музыки среди других видов искусства.

Вместе с тем Дебюсси утверждал, что искусство не должно замыкаться в узком кругу идей, доступном ограниченному числу слушателей: «Задача композитора состоит не в том, чтобы развлекать горстку «просвещенных» любителей музыки или специалистов» [3]. Удивительно своевременными были высказывания Дебюсси о деградации национальных традиций во французском искусстве начала XX века: «Можно лишь сожалеть, что французская музыка слишком долго следовала путями, которые предательски уводили ее от таких отличительных качеств французского характера, как ясность выражения, точность и собранность формы». В то же время Дебюсси был против национальной ограниченности в искусстве: «Я хорошо знаком с теорией свободного обмена в искусстве и знаю, к каким ценным результатам она привела». Его горячая пропаганда русского музыкального искусства во Франции — лучшее доказательство этой теории.

Творчество крупнейших русских композиторов — Бородина, Балакирева и особенно Мусоргского и Римского-Корсакова — было глубоко изучено Дебюсси еще

[1] Цит. по кн.: А. Альшванг. Клод Дебюсси, стр. 54.

[2] Там же, стр. 52.

[3] Цит. по ст.: Жан Катала. Заметки об эстетике Дебюсси. «Советская музыка», 1955, № 1, стр. 60, 62.

в 90-х годах и оказало определенное влияние на некоторые стороны его стиля. Самое большое впечатление произвели на Дебюсси блеск и красочная живописность оркестрового письма Римского-Корсакова. «Ничто не может передать очарования тем и ослепительности оркестра», — писал Дебюсси о симфонии Римского-Корсакова «Антар»[1]. В симфонических произведениях Дебюсси встречаются приемы оркестровки, близкие Римскому-Корсакову, в частности пристрастие к «чистым» тембрам, особое характеристичное использование отдельных инструментов и т. д.

В песнях Мусоргского и опере «Борис Годунов» Дебюсси по достоинству оценил глубокую психологичность музыки, ее способность передавать все богатство душевного мира человека. «Никто еще не обращался к лучшему в нас, к более нежным и глубоким чувствам», — находим мы в высказываниях композитора[2]. В дальнейшем, в ряде вокальных сочинений Дебюсси и в опере «Пеллеас и Мелизанда» ощущается влияние предельно выразительного и гибкого мелодического языка Мусоргского, передающего тончайшие оттенки живой человеческой речи при помощи мелодического речитатива.

Но Дебюсси воспринял лишь отдельные стороны стиля и метода крупнейших русских художников. Ему оказались чужды демократические и социально-обличительные тенденции в творчестве Мусоргского. Дебюсси был далек от глубоко человечных и философски-значительных сюжетов опер Римского-Корсакова, от постоянной и неразрывной связи творчества этих композиторов с народными истоками.

Черты внутренней противоречивости и некоторой односторонности в критической деятельности Дебюсси проявились в очевидной недооценке им исторической роли и художественного значения творчества таких композиторов, как Гендель, Глюк, Шуберт, Шуман.

В своих критических высказываниях Дебюсси иногда стоял на идеалистических позициях, утверждая, что «музыка — это таинственная математика, элементы которой причастны бесконечности»[3].

[1] Цит. по кн.: А. Альшванг. Клод Дебюсси, стр. 58.
[2] Там же.
[3] Там же, стр. 52.

Выступая в ряде статей в поддержку идеи создания народного театра, Дебюсси почти одновременно высказывает парадоксальную мысль о том, что «высокое искусство — удел лишь духовной аристократии». Такое сочетание демократических взглядов и известного аристократизма было весьма типичным для французской художественной интеллигенции рубежа XIX и XX столетий.

900-е годы — высший этап в творческой деятельности композитора. Произведения, созданные Дебюсси в этот период, говорят о новых тенденциях в творчестве и в первую очередь об отходе Дебюсси от эстетики символизма. Все больше композитора привлекают жанрово-бытовые сцены, музыкальные портреты и картины природы. Вместе с новыми темами и сюжетами в его творчестве появляются и черты нового стиля. Свидетельством этому являются такие фортепианные произведения, как «Вечер в Гренаде» (1902), «Сады под дождем» (1902), «Остров радости» (1904). В этих сочинениях Дебюсси обнаруживает прочную связь с национальными истоками музыки (в «Вечере в Гренаде» — с испанским фольклором), сохраняет жанровую основу музыки в своеобразном преломлении танцевальности. В них композитор еще больше расширяет рамки темброво-красочных и технических возможностей фортепиано. Он использует тончайшие градации динамических оттенков в рамках одного звукового пласта или сопоставляет резкие динамические контрасты. Ритм в этих сочинениях начинает играть все более выразительную роль в создании художественного образа. Иногда он становится гибким, свободным, почти импровизационным. В то же время в сочинениях этих лет Дебюсси обнаруживает новое стремление к четкой и строгой ритмической организации композиционного целого путем многократного повторения одного ритмического «ядра» на протяжении всего произведения или его большого раздела (прелюдия ля минор, «Сады под дождем», «Вечер в Гренаде», где ритм хабанеры является «стержнем» всего сочинения).

Произведения этого периода отличаются удивительно полнокровным восприятием жизни, рельефно очерченными, почти зрительно воспринимаемыми, заключенными в стройную форму образами. «Импрессионистичность» этих произведений — лишь в повышенном чувстве колорита, в использовании красочных гармонических «бликов

и пятен», в тонкой игре тембров. Но этот прием не нарушает целостности музыкального восприятия образа. Он придает ему лишь бóльшую выпуклость.

Среди симфонических сочинений, созданных Дебюсси в 900-е годы, выделяются «Море» (1903—1905) и «Образы» (1909), куда входит знаменитая «Иберия».

Сюита «Море» состоит из трех частей: «На море от зари до полудня», «Игра волн» и «Разговор ветра с морем». Образы моря всегда привлекали к себе внимание композиторов различных направлений и национальных школ. Можно привести многочисленные примеры программных симфонических произведений на «морские» темы у западноевропейских композиторов (увертюра «Фингалова пещера» Мендельсона, симфонические эпизоды из «Летучего голландца» Вагнера и др.). Но наиболее яркое и полное претворение образы моря нашли в русской музыке, особенно у Римского-Корсакова (симфоническая картина «Садко», опера того же названия, сюита «Шехеразада», антракт ко второму действию оперы «Сказка о царе Салтане»).

В отличие от оркестровых произведений Римского-Корсакова Дебюсси ставит в своем сочинении не сюжетные, а только лишь живописные и колористические задачи. Он стремится передать средствами музыки смену световых эффектов и красок на море в разное время дня, различные состояния моря — спокойное, взволнованное и бурное. В восприятии композитором картин моря совершенно отсутствуют такие мотивы, которые могли бы придать сумеречную таинственность их окраске. У Дебюсси господствует яркое солнечное освещение, полнокровные краски. Композитор смело привлекает и танцевальные ритмы, и широкую эпическую картинность для передачи рельефных музыкальных образов.

В первой части развертывается картина медлительно-спокойного пробуждения моря на рассвете, лениво перекатывающихся волн, бликов первых солнечных лучей на них. Особенно колоритно оркестровое начало этой части, где на фоне «шелеста» литавр, «капающих» октав двух арф и «застывших» тремоло скрипок в высоком регистре появляются, как блики солнца на волнах, короткие мелодические фразки у гобоя. Появление танцевального ритма не нарушает очарования полного покоя и мечтательного созерцания.

Самая динамичная часть произведения — третья — «Разговор ветра с морем». Из неподвижной, застывшей картины спокойного моря в начале части, напоминающей первую, развертывается картина бури. Дебюсси использует для динамичного и напряженного развития все музыкальные средства — мелодико-ритмические, динамические и особенно оркестровые.

В начале части слышны краткие мотивы, которые проходят в виде диалога у виолончелей с контрабасами и двух гобоев на фоне приглушенной звучности большого барабана, литавр и тамтама. Помимо постепенного подключения новых групп оркестра и равномерного нарастания звучности Дебюсси использует здесь принцип ритмического развития: вводя все новые и новые танцевальные ритмы, он насыщает ткань произведения гибким сочетанием нескольких ритмических рисунков.

Конец всего сочинения воспринимается не только как разгул морской стихии, но как восторженный гимн морю, солнцу.

Многое в образном строе «Моря», принципах оркестровки подготовило появление симфонической пьесы «Иберия» — одного из самых значительных и своеобразных произведений Дебюсси. Оно поражает своей теснейшей связью с жизнью испанского народа, его песенной и танцевальной культурой. В 900-е годы Дебюсси несколько раз обращался к темам, связанным с Испанией: «Вечер в Гренаде», прелюдии «Ворота Альгамбры» и «Прерванная серенада». Но «Иберия» стоит в ряду лучших произведений композиторов, черпавших из неиссякаемого родника народной испанской музыки (Глинка в «Арагонской хоте» и «Ночи в Мадриде», Римский-Корсаков в «Испанском каприччио», Бизе в «Кармен», Равель в «Болеро» и трио, не говоря уже об испанских композиторах де Фалья и Альбенисе).

«Иберия» состоит из трех частей: «На улицах и дорогах Испании», «Ароматы ночи» и «Утро праздничного дня». Вторая часть раскрывает излюбленные Дебюсси живописные картины природы, напоенные особым, пряным ароматом испанской ночи, «написанные» с присущей композитору тонкой изобразительностью, быстрой сменой мелькающих и исчезающих образов. Первая и третья части рисуют картины народной жизни Испании. Особенно колоритна третья часть, заключающая внутри себя большое количество разнообразных песенных и танцевальных испанских мелодий, которые создают быстрой сменой друг друга живую картину красочного народного праздника. Крупнейший испанский композитор де Фалья так сказал об «Иберии»: «Эхо деревни в виде основного мотива всего произведения («Севильяна») как бы порхает в ясном воздухе или в трепещущем свете. Опьяняющая магия андалузских ночей, живость праздничной толпы, которая идет танцуя при звуках аккордов «банды» гитаристов и бандуристов... — все это вихрем носится в воздухе, то приближаясь, то удаляясь, и наше беспрерывно бодрствующее воображение ослеплено могучими достоинствами напряженно выразительной музыки с ее богатыми нюансами»[1].

[1] Цит. по кн.: А. Альшванг. Клод Дебюсси, стр. 41.

и пятен», в тонкой игре тембров. Но этот прием не нарушает целостности музыкального восприятия образа. Он придает ему лишь бо́льшую выпуклость.

Среди симфонических сочинений, созданных Дебюсси в 900-е годы, выделяются «Море» (1903—1905) и «Образы» (1909), куда входит знаменитая «Иберия».

Сюита «Море» состоит из трех частей: «На море от зари до полудня», «Игра волн» и «Разговор ветра с морем». Образы моря всегда привлекали к себе внимание композиторов различных направлений и национальных школ. Можно привести многочисленные примеры программных симфонических произведений на «морские» темы у западноевропейских композиторов (увертюра «Фингалова пещера» Мендельсона, симфонические эпизоды из «Летучего голландца» Вагнера и др.). Но наиболее яркое и полное претворение образы моря нашли в русской музыке, особенно у Римского-Корсакова (симфоническая картина «Садко», опера того же названия, сюита «Шехеразада», антракт ко второму действию оперы «Сказка о царе Салтане»).

В отличие от оркестровых произведений Римского-Корсакова Дебюсси ставит в своем сочинении не сюжетные, а только лишь живописные и колористические задачи. Он стремится передать средствами музыки смену световых эффектов и красок на море в разное время дня, различные состояния моря — спокойное, взволнованное и бурное. В восприятии композитором картин моря совершенно отсутствуют такие мотивы, которые могли бы придать сумеречную таинственность их окраске. У Дебюсси господствует яркое солнечное освещение, полнокровные краски. Композитор смело привлекает и танцевальные ритмы, и широкую эпическую картинность для передачи рельефных музыкальных образов.

В первой части развертывается картина медлительно-спокойного пробуждения моря на рассвете, лениво перекатывающихся волн, бликов первых солнечных лучей на них. Особенно колоритно оркестровое начало этой части, где на фоне «шелеста» литавр, «капающих» октав двух арф и «застывших» тремоло скрипок в высоком регистре появляются, как блики солнца на волнах, короткие мелодические фразки у гобоя. Появление танцевального ритма не нарушает очарования полного покоя и мечтательного созерцания.

Самая динамичная часть произведения — третья — «Разговор ветра с морем». Из неподвижной, застывшей картины спокойного моря в начале части, напоминающей первую, развертывается картина бури. Дебюсси использует для динамичного и напряженного развития все музыкальные средства — мелодико-ритмические, динамические и особенно оркестровые.

В начале части слышны краткие мотивы, которые проходят в виде диалога у виолончелей с контрабасами и двух гобоев на фоне приглушенной звучности большого барабана, литавр и тамтама. Помимо постепенного подключения новых групп оркестра и равномерного нарастания звучности Дебюсси использует здесь принцип ритмического развития: вводя все новые и новые танцевальные ритмы, он насыщает ткань произведения гибким сочетанием нескольких ритмических рисунков.

Конец всего сочинения воспринимается не только как разгул морской стихии, но как восторженный гимн морю, солнцу.

Многое в образном строе «Моря», принципах оркестровки подготовило появление симфонической пьесы «Иберия» — одного из самых значительных и своеобразных произведений Дебюсси. Оно поражает своей теснейшей связью с жизнью испанского народа, его песенной и танцевальной культурой. В 900-е годы Дебюсси несколько раз обращался к темам, связанным с Испанией: «Вечер в Гренаде», прелюдии «Ворота Альгамбры» и «Прерванная серенада». Но «Иберия» стоит в ряду лучших произведений композиторов, черпавших из неиссякаемого родника народной испанской музыки (Глинка в «Арагонской хоте» и «Ночи в Мадриде», Римский-Корсаков в «Испанском каприччио», Бизе в «Кармен», Равель в «Болеро» и трио, не говоря уже об испанских композиторах де Фалья и Альбенисе).

«Иберия» состоит из трех частей: «На улицах и дорогах Испании», «Ароматы ночи» и «Утро праздничного дня». Вторая часть раскрывает излюбленные Дебюсси живописные картины природы, напоенные особым, пряным ароматом испанской ночи, «написанные» с присущей композитору тонкой изобразительностью, быстрой сменой мелькающих и исчезающих образов. Первая и третья части рисуют картины народной жизни Испании. Особенно колоритна третья часть, заключающая внутри себя большое количество разнообразных песенных и танцевальных испанских мелодий, которые создают быстрой сменой друг друга живую картину красочного народного праздника. Крупнейший испанский композитор де Фалья так сказал об «Иберии»: «Эхо деревни в виде основного мотива всего произведения («Севильяна») как бы порхает в ясном воздухе или в трепещущем свете. Опьяняющая магия андалузских ночей, живость праздничной толпы, которая идет танцуя при звуках аккордов «банды» гитаристов и бандуристов... — все это вихрем носится в воздухе, то приближаясь, то удаляясь, и наше беспрерывно бодрствующее воображение ослеплено могучими достоинствами напряженно выразительной музыки с ее богатыми нюансами»[1].

[1] Цит. по кн.: А. Альшванг, Клод Дебюсси, стр. 41.

Последнее десятилетие в жизни Дебюсси отличается непрекращающейся творческой и исполнительской деятельностью вплоть до начала первой мировой войны. Концертные поездки в качестве дирижера в Австро-Венгрию принесли композитору известность за рубежом. Особенно тепло он был принят в России в 1913 году. Концерты в Петербурге и Москве прошли с большим успехом. Личное общение Дебюсси со многими русскими музыкантами еще больше усилило его привязанность к русской музыкальной культуре.

Начало войны вызвало у Дебюсси подъем патриотических чувств. В печатных высказываниях он подчеркнуто называет себя: «Клод Дебюсси — французский музыкант». Целый ряд произведений этих лет навеян патриотической темой: «Героическая колыбельная», песня «Рождество детей, не имеющих крова»; в сюите для двух фортепиано «Белое и черное» Дебюсси хотел передать свои впечатления от ужасов империалистической войны. Неосуществленными остались «Ода Франции» и кантата «Жанна д'Арк».

В творчестве Дебюсси последних лет можно найти самые различные жанры, ранее у него не встречавшиеся. В камерной вокальной музыке Дебюсси обнаруживает тяготение к старинной французской поэзии Франсуа Вийона, Шарля Орлеанского и других. У этих поэтов он хочет найти источник обновления тематики и одновременно отдать дань всегда любимому им старинному французскому искусству. В области камерной инструментальной музыки Дебюсси задумывает цикл из шести сонат для различных инструментов. К сожалению, ему удалось написать только три — сонату для виолончели и фортепиано (1915), сонату для флейты, арфы и альта (1915) и сонату для скрипки и фортепиано (1916—1917). В этих сочинениях Дебюсси придерживается принципов скорее не сонатной, а сюитной композиции, возрождая этим традиции французских композиторов XVIII века. В то же время эти сочинения свидетельствуют о непрестанных поисках новых художественных приемов, красочных колористических сочетаний инструментов (в сонате для флейты, арфы и альта).

Особенно велики художественные достижения Дебюсси последнего десятилетия его жизни в фортепианном творчестве: «Детский уголок» (1906—1908), «Ящик

с игрушками» (1910), двадцать четыре прелюдии (1910 и 1913), «Шесть античных эпиграфов» в четыре руки (1914), двенадцать этюдов (1915).

Фортепианная сюита «Детский уголок» посвящена дочери Дебюсси. Стремление раскрыть в музыке мир глазами ребенка в привычных ему образах — строгого учителя, куклы, маленького пастуха, игрушечного слона — заставляет Дебюсси широко использовать как бытовые танцевальные и песенные жанры, так и жанры профессиональной музыки в гротескном, шаржированном виде — колыбельную в «Колыбельной слона», пастушеский наигрыш в «Маленьком пастухе», модный в то время танец кэк-уок, в одноименной пьесе. Рядом с ними типичный этюд в «Докторе Gradus ad Parnassum»[1] позволяет Дебюсси средствами мягкого шаржа создать образ педанта-учителя и скучающего ученика.

Двенадцать этюдов Дебюсси связаны с его длительными экспериментами в области фортепианного стиля, поисками новых видов фортепианной техники и средств выразительности. Но даже в этих произведениях он стремится к решению не только чисто виртуозных, но и звуковых задач (десятый этюд так и называется: «Для контрастных звучностей»). К сожалению, не во всех этюдах Дебюсси удалось воплотить художественный замысел. В некоторых из них преобладает конструктивное начало.

Достойным завершением всего творческого пути Дебюсси следует считать две тетради его прелюдий для фортепиано. Здесь как бы сконцентрировались самые характерные и типичные стороны художественного мировоззрения, творческого метода и стиля композитора. В цикле заключен полный диапазон образно-поэтической сферы творчества Дебюсси.

До последних дней жизни (он умер 26 марта 1918 года во время бомбардировки Парижа немцами), несмотря на тяжелую болезнь, Дебюсси не прекращает своих творческих поисков. Он находит новые темы и сюжеты, обращаясь к традиционным жанрам, и своеобразно их

---

[1] «Gradus ad Parnassum» — в переводе с латинского «Ступень к Парнасу» — сборник виртуозных этюдов М. Клементи, до настоящего времени являющийся обязательным педагогическим репертуаром в формировании пианиста.

преломляет. Все эти поиски никогда не перерастают у Дебюсси в самоцель — «новое ради нового». В произведениях и критических высказываниях последних лет по поводу творчества других современных композиторов он неустанно выступает против бессодержательности, запутанности формы, нарочитой усложненности музыкального языка, характерных для многих представителей модернистского искусства Западной Европы конца XIX и начала XX века. Он справедливо заметил: «Как общее правило, всякие намерения усложнить форму и чувство показывают, что автору нечего сказать». «Музыка делается трудной каждый раз, когда ее нет»[1]. Живой и творческий ум композитора неустанно ищет связи с жизнью через музыкальные жанры, не задушенные сухим академизмом и декадентской изощренностью. Эти устремления не получили у Дебюсси настоящего продолжения из-за определенной идейной ограниченности буржуазной среды в эту кризисную эпоху, из-за узости творческих интересов, свойственной даже таким крупнейшим художникам, каким был он сам.

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО

В западноевропейской фортепианной музыке конца XIX и начала XX века фортепианные произведения Дебюсси, наряду с сочинениями другого французского композитора — Мориса Равеля, норвежца Эдварда Грига и венгра Бела Бартока, оказались самыми крупными художественными явлениями.

Область фортепианной музыки занимает в творчестве Дебюсси важнейшее место. Будучи первоклассным пианистом, Дебюсси обращается к фортепианным сочинениям на протяжении всей жизни. Самые типичные черты его творчества, касающиеся образной сферы, жанрового многообразия и стиля, нашли наиболее яркое воплощение в его произведениях для фортепиано.

Фортепианная музыка Дебюсси больше, чем какая-либо другая область его творчества, подверглась существенной эволюции от раннего к позднему периоду композиторской деятельности.

[1] Цит. по кн.: А. Альшванг. Клод Дебюсси, стр. 52.

Своеобразие фортепианного творчества Дебюсси заключается прежде всего в его образном строе. Никто из композиторов прошлого не воплощал в фортепианной музыке такого разнообразия и богатства сюжетов, связанных с картинами природы («Туманы», «Вереск», «Ветер на равнине», «Сады под дождем»).

Дебюсси не стремился в выборе близких ему тем, связанных с картинами природы, к чисто изобразительному решению (то есть к точному конкретному музыкальному изображению явлений окружающего мира). Для него проблема красочности и колорита всегда связывалась с передачей определенного настроения, ощущения и своего собственного отношения к тому или иному поэтическому образу. Каждая пейзажная зарисовка имеет у него определенную эмоциональную окраску — то спокойного, мечтательного созерцания, то величавого раздумья; суровое, а иногда и мрачное настроение может мгновенно смениться опьяняющей радостью.

Дебюсси привлекает также возможность воплощения в фортепианной музыке жанровых сценок и музыкальных портретов. Здесь композитор обнаруживает умение несколькими точными штрихами создать вполне реальный, жизненный музыкальный образ («Вечер в Гренаде», сюита «Детский уголок», прелюдии — «Девушка с волосами цвета льна», «Прерванная серенада», «Ворота Альгамбры», «Менестрели», «Генерал Лявин-эксцентрик»).

Среди фортепианных произведений Дебюсси имеются и навеянные сказочными и легендарными мотивами («Феи — прелестные танцовщицы», «Затонувший собор»), произведениями древнего античного искусства («Дельфийские танцовщицы», «Канопа»).

Принципы композиционного строения фортепианных сочинений композитора, так же как и тематика, отличаются большим своеобразием. Из крупных форм он отдает предпочтение фортепианной сюите, как жанру, состоящему из ряда самостоятельных пьес («Бергамасская сюита», «Маленькая сюита», «Детский уголок»), либо отдельным миниатюрам. Избегая в сюитах и миниатюрах действенного развития образа, Дебюсси раскрывает его с различных сторон многочисленными красочными оттенками, быстро сменяющими друг друга и иногда создающими ощущение «калейдоскопичности». Отсюда

склонность композитора к свободным импровизационным жанрам типа прелюдий, «Образов», «Эстампов».

Отказавшись от традиционных форм (соната, вариации, концерт), Дебюсси все же сохранил в большинстве своих произведений стройность и цельность композиции. Он избегает расплывчатости и аморфности формы четким делением ее на внутренние разделы при помощи цезур, фермат, остановок в движении.

Дебюсси стал создателем нового фортепианного стиля, оригинального и самобытного, заключающего в себе многоплановость фактуры, мелодию, скрытую в гармоническом фоне, сложный ладогармонический язык, основанный на неожиданных сменах весьма далеких тональностей, на частом употреблении неразрешенных диссонантных созвучий, особенно прихотливую и изменчивую ритмику.

Композитор создает новые приемы фортепианной техники, основанные на сложных комбинациях ее различных видов — аккордов и октав, гаммообразных и арпеджированных пассажей, попеременного чередования рук. Для многих сочинений Дебюсси характерна неожиданная перемена фактуры, вызванная сменой образов или их красочных оттенков. Нередко Дебюсси использует одновременное звучание крайних регистров фортепиано без заполнения середины. Это создает эффект объемности и позволяет сохранить прозрачность фактуры.

Стиль фортепианных произведений композитора неотделим от его исполнительской манеры и отличается полным отказом от всего внешнего, показного. Это камерный стиль в лучшем смысле этого слова, где виртуозные возможности инструмента подчинены всегда серьезной художественной задаче.

Сочинения Дебюсси отличаются особо тонкой и сложной педализацией (с широким применением полупедалей), основанной на необходимости задерживать звучание как отдельных звуков, так и целых аккордовых комплексов на отрезках большой протяженности.

Произведения композитора требуют от исполнителей тонкой и разнообразной нюансировки и градации динамики, а также владения колористическими приемами извлечения звука.

Во многих пьесах Дебюсси мы часто находим огромное количество авторских указаний для исполнителей,

раскрывающих образную сторону исполнения («как нежная и грустная жалоба», «вспыльчиво», «нервозно и с юмором»)[1]. Часто эти указания исходят из определенных живописно-красочных задач: «вибрируя», «колко», «тихо звучит в густом тумане», «quasi tambouro» («почти барабан»). Они еще раз подчеркивают стремление композитора расширить и обогатить тембровую палитру фортепиано, целиком подчинить технические виртуозные задачи художественным, картинно-живописным.

При сопоставлении фортепианного творчества Дебюсси с наследием его великих предшественников, совершивших революцию в мировой фортепианной музыке и исполнительстве (Бетховен, Шуман, Шопен и Лист), мы видим, что произведения Дебюсси безусловно уступают им в глубине содержания, в эмоциональном диапазоне, в масштабе замыслов и форм. Но такая сторона художественного метода Дебюсси, как красочно-колористическая, способствовала максимальному расширению темброво-звуковых возможностей фортепиано и обогатила фортепианную литературу XX века многими замечательными произведениями.

ПРЕЛЮДИИ

Цикл из двадцати четырех прелюдий, созданный Дебюсси в конце творческого пути (первая тетрадь в 1910, вторая тетрадь в 1913 году), завершил, по существу, развитие этого жанра в западноевропейской музыке, наиболее значительными явлениями которого являлись до сих пор прелюдии Баха и Шопена[2].

У Дебюсси этот жанр подводит итог его творческому пути и является своего рода энциклопедией всего самого характерного и типического в области музыкального содержания, круга поэтических образов и стиля композитора. Способность прелюдии к воплощению

---

[1] Подобные указания мы находим в песнях Мусоргского, где они также помогают исполнителю в раскрытии замысла произведения.

[2] Развитие прелюдии в XX веке связано почти исключительно с творчеством русских и советских композиторов — Рахманинова, Скрябина, Шостаковича, Кабалевского и других. В их творчестве наметились новые пути эволюции этого жанра.

отдельных, сменяющих друг друга впечатлений, отсутствие обязательных схем в композиции, импровизационная свобода высказывания — все это было близко эстетическим взглядам и художественному методу композитора-импрессиониста.

Двадцать четыре прелюдии Дебюсси — это цикл миниатюрных музыкальных картин, в каждой из которых заключен совершенно самостоятельный художественный образ.

В отличие от шопеновских прелюдий здесь мало ощущается цикличность, то есть взаимосвязь всех или части прелюдий, обусловленная общей идеей или единой логикой музыкального развития. В прелюдиях Дебюсси мы не найдем такого богатства образного содержания и жанровых связей, как у Шопена[1], но они примечательны разнообразием живописно-поэтической тематики и ярким колоритом языка.

Каждая прелюдия имеет программное название, указанное лишь в конце пьесы (этим композитор как бы подчеркивает нежелание «навязывать» свой замысел исполнителю и слушателю), которое почти никогда не связано с литературным источником. Если эта связь и есть, то она заключается лишь в близких поэтических образах: «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют» (по стихотворению Шарля Бодлера) или «Терраса, освещаемая лунным светом» (по Пьеру Лоти).

Программные названия большинства прелюдий, так же как и других фортепианных произведений Дебюсси, связаны с впечатлениями от картин природы («Туманы», «Паруса», «Вереск», «Холмы Анакапри», «Ветер на равнине»). В выборе пейзажных мотивов иногда проявляются черты символизма, заключенные в скрытом смы-

[1] У Шопена цикл прелюдий раскрывает перед слушателем огромное богатство внутреннего мира человека, широкий диапазон его мыслей и чувств — от светлой безмятежной лирики до драматического пафоса, от неудержимого страстного порыва до сосредоточенной скорби. Это необычайное богатство эмоциональных состояний, оттенков человеческих переживаний Шопен воплотил в ярком и разнообразном жанровом освещении. Он привлек в этот, казалось бы, самый «интимный» жанр музыки черты наиболее распространенных бытовых музыкальных жанров — песни, романса, танца, марша, ноктюрна и т. д. При полной самостоятельности каждой прелюдии весь цикл Шопена имеет определенный драматургический замысел.

ле некоторых названий, в стремлении придать прелюдиям более значительное содержание, чем просто пейзаж: «Шаги на снегу», «Мертвые листья». Но такие названия редки и не определяют образную сторону всего цикла.

Особое место среди прелюдий занимают жанрово-бытовые музыкальные картинки («Прерванная серенада», «Ворота Альгамбры») и музыкальные портреты («Девушка с волосами цвета льна»), часто оттененные юмором, приемами шаржа и иногда приобретающие черты гротеска («Генерал Лявин-эксцентрик», «В знак уважения С. Пиквику»).

В этих прелюдиях Дебюсси особенно широко использует распространенные бытовые музыкальные жанры, и в первую очередь танцевальные, — самых различных эпох и национальностей. Здесь мы находим и народные испанские танцы («Прерванная серенада» и «Ворота Альгамбры»), и современный Дебюсси эстрадный танец кэк-уок («Генерал Лявин-эксцентрик» и «Менестрели»).

В отношении Дебюсси ко всем этим сюжетам характерно то, что он не стремится воплотить музыкальными изобразительными средствами тот или иной, в большинстве своем связанный со зрительными впечатлениями образ. Его интересует скорее атмосфера, окружающая данный образ, то есть явление вместе с окружающим его фоном, а также чисто эмоциональное восприятие этого явления в совокупности со всевозможными зрительными или слуховыми ассоциациями. Эта черта ярко проявляется и в прелюдиях, связанных со сказочной и легендарной тематикой («Танец Пека», «Фен — прелестные танцовщицы», «Затонувший собор»), и особенно в прелюдиях, возникающих у композитора под впечатлением произведений изобразительного искусства («Канопа», «Дельфийские танцовщицы»).

В этом проявилась одна из характерных эстетических особенностей романтизма и импрессионизма: стремление максимально сблизить различные виды искусства — музыку, литературу, живопись, скульптуру и этим обогатить содержание и выразительные средства каждого из них (в данном случае музыки).

Каждая из прелюдий имеет совершенно законченную и стройную форму. Мы почти не найдем прелюдий типа

набросков, эскизов или просто импровизаций. Большая свобода высказывания заключена у Дебюсси в довольно строгие рамки композиции. Форма большинства прелюдий имеет признаки «репризности» (трехчастная или двухчастная форма с репризой), всегда придающей пьесе большую цельность.

Цикл открывается прелюдией «Дельфийские танцовщицы». Одухотворенная красота мраморных изваяний античного барельефа вызвала у композитора яркие музыкально-поэтические ассоциации. Этот скульптурный образ раскрыт в прелюдии в жанре очень медленного строгого танца. Основной мелодический образ прелюдии крайне неразвит — он состоит из одного краткого хроматического мотива, расположенного в среднем голосе:

Все его развитие в первой части прелюдии (до одиннадцатого такта) сведено к неоднократному повторению мотива в одном и том же (среднем) регистре, медленном темпе и минимальной динамике. Дебюсси избегает чисто танцевальной «квадратности» в его изложении неожиданной сменой метра $\frac{3}{4}$ на $\frac{4}{4}$ в четвертом и девятом тактах и расширением четырехтактных построений до пятитактных.

Ощущение скульптурной объемности и выпуклости образа достигается в прелюдии прежде всего фактурой изложения, когда происходит ее постепенное расслоение на три плана: мелодия в среднем регистре, бас и аккордовое сопровождение. Регистровый разрыв между этими

тремя планами становится в дальнейшем все более заметным и достигает иногда пяти октав.

Середина прелюдии отличается несколько большей экспрессией за счет постепенного роста динамики до *f*, встречного движения в мелодии и сопровождении. Но начавшееся развитие неожиданно прерывается, не дойдя до кульминации (этот импрессионистский прием часто можно встретить в различных сочинениях Дебюсси). Оно угасает в как бы повисших в воздухе аккордах на *pp*, раздвинутых в крайние регистры фортепиано.

Гармонизация в репризе основной темы увеличенными трезвучиями и постепенно «истаивающая» звучность тонко передают ощущение остановившегося и застывшего в каменном изваянии барельефа танца.

В цикле Дебюсси очень полно представлена серия пейзажных прелюдий, среди которых есть навеянные и поэтичными образами моря — «Паруса», и оцепенелой зимней стужей — «Шаги на снегу», и искрящейся, брызжущей солнечным светом итальянской природой — «Холмы Анакапри».

Среди этих пьес выделяется своим красочным колоритом прелюдия «Холмы Анакапри». Она построена на естественном сочетании живописно-картинного и жанрово-бытового начал. Их органичное слияние и позволяет Дебюсси создать жизненно-яркий и вполне реальный образ.

Вступление к прелюдии (первые одиннадцать тактов) напоминает переборы струн щипкового инструмента (мандолины или гитары), постепенно замирающие в воздухе. Это впечатление подчеркивается авторским указанием: «закончите вибрируя».

Основной танцевальный образ прелюдии рождается во вступлении не сразу, а постепенно из отдельной ритмической фигурки и короткого, обрывающегося мотива. Это пока лишь намек на самостоятельный образ, но благодаря триольному ритму и стремительному движению он уже имеет определенные жанровые черты, напоминая народный итальянский танец тарантеллу.

Значение вступления в этой прелюдии — быстрой сменой мелькающих образов (без какого-либо раскрытия их) создать определенный красочный фон, на котором должна появиться основная тема. С ее появлением (в двенадцатом такте) начинается первый раздел

трехчастной композиции прелюдии. Эта тема воплощена в рельефной мелодической линии и стройной тактовой структуре (1 + 1 + 2) и имеет часто используемое Дебюсси ладовое наклонение — пентатоническое. Этот лад, встречающийся в народной музыке многих национальностей, почти всегда имеет светлую эмоциональную окраску, которая, очевидно, и привлекла композитора при воплощении искрящегося под лучами солнца пейзажа.

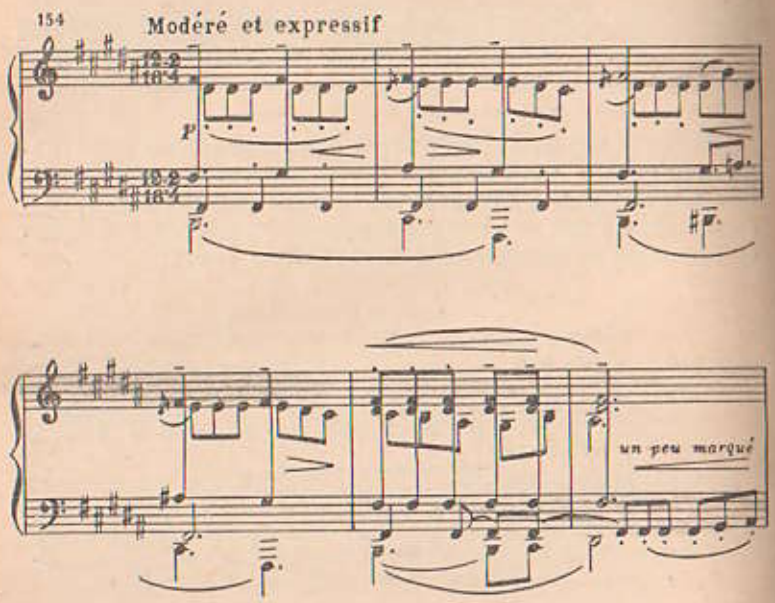
Пентатоничная тема звучит на фоне прозрачного и трепетного, «переливающегося» различными красками сопровождения, иногда расцвеченного острыми секундовыми сочетаниями. По своей живописности сопровождение не уступает основным мелодическим образам всей прелюдии:

Другой образ первой части прелюдии — «в духе народной песни» (как говорит авторская ремарка) — имеет грубовато-шутливый характер благодаря октавному изложению в басу довольно размашистой мелодии и ее неожиданным остановкам на слабой доле такта:

Средняя часть прелюдии заключает в себе контрастный образ, хотя природа его также танцевальная. После стремительного и динамичного танца, который к концу первой части постепенно замедляет свой бег, идет медленный, плавный, несколько томный танец типа медленного вальса, построенный на прихотливых ритмических

«перебоях» двух- и трехдольного метра (в правой руке $\frac{6}{8}$, в левой — $\frac{3}{4}$), на чередовании метра $\frac{6}{8}$ и $\frac{5}{8}$:

154 Modéré et expressif



К концу средней части и без того медленный танец «застывает» в созерцательной неге оцепенения.

Третья часть начинается неожиданно, без постепенного перехода, с «взрыва» вихревого, устремленного вверх движения. Тема тарантеллы на этот раз вступает без сопровождения на фоне выдержанного на одной педали септаккорда VI ступени си мажора, что вызывает ощущение наслоения одного звукового пласта на другой (подобно наложению одной краски на другую на полотне).

Вторая (песенная) тема в репризе прелюдии звучит очень радостно и «открыто» на *ff* в верхнем регистре в сложной многоплановой фактуре. Это довольно редкий у Дебюсси пример динамической репризы, в которой прежние образы обретают новые качества.

Ближе к концу прелюдии движение становится все более стремительным, приобретая характер общего массового танца. Два блестящих как бы «глиссандирующих» пассажа создают ощущение ослепительной вспышки света. Эта прелюдия стоит в одном ряду с такими значительными произведениями Дебюсси, как прелюдия «Фейерверк», «Остров радости», симфонические «Праздненства» и «Иберия», где связь с образами живого реального мира без тени символизма становится особенно непосредственной и заметной.

«Прерванная серенада» относится к числу многих жанровых прелюдий, связанных в соответствии с программным замыслом с картинками народного быта. К ним же относится прелюдия «Ворота Альгамбры». В этих двух пьесах особенно заметно ощущается музыкальная народно-бытовая основа, связанная с широким использованием характерных черт мелодики, ритмики, ладового строя, звучания народных инструментов различных наций (преимущественно испанской).

«Прерванная серенада» представляет, по существу, композитором с настоящим сочным народным юмором (это сценку из испанского быта, которая раскрывается серенада, которая никак не может начаться). Сначала издали как бы доносятся звуки гитары на одной струне с характерными форшлаговыми украшениями, репетиционными повторениями одной ноты, а затем и чистых квинт. Дважды (в девятнадцатом, а затем в тридцать втором такте) намечаются признаки мелодии. Но главенствующая выразительная роль, безусловно, принадлежит характерному колоритному инструментальному сопровождению. Наконец появляется более ярко очерченная мелодия, которая напоминает испанскую лирическую песню:

155 [Modérément animé]

1/211 Зак. 532

Но и ее нельзя назвать основным мелодическим образом прелюдии из-за ее «эскизности», незавершенности, крайне малого мелодического диапазона. Зато гармоническое освещение ее, красочно начавшись с терпких квинтовых последовательностей, переходит к «сочным» нонаккордам.

Предпосылки для установления нового образа в прелюдии создаются с момента появления «бренчащих» аккордов на $\frac{7}{4}$ в характерном маршеобразном ритме коплы (одного из распространенных в Испании танцев). Они звучат как гитарное вступление к танцу. Но и на этот раз вступление остается без продолжения. Танцевальные метры $\frac{7}{4}$ и $\frac{3}{8}$, различная фактура изложения свободно и неожиданно сменяют друг друга и делают все более напряженным ожидание появления собственно серенады. В некоторые моменты неожиданные динамические контрасты и настойчивое повторение одной и той же ритмической фигуры создают полную иллюзию вступления песни. Пряный гармонический язык еще больше подчеркивает атмосферу любовного томления. Но вместо серенады в конце прелюдии все более отдаленно и глухо звучат переборы струн, пока совсем не затихают вдали. Авторская ремарка «уходя» еще больше оттеняет мягкий юмор этой удивительно живой жанрово-бытовой сценки.

«Импрессионистичность» прелюдии сказалась в отсутствии хотя бы одного яркого развернутого мелодического образа, в обилии лишь мелькающих эпизодичных «намеков» на него; в главном выразительном значении «фона» в виде танцевальных ритмов и инструментальных наигрышей; в некоторой рапсодичности формы. Все это не нарушает цельности художественного восприятия пьесы, потому что глубоко оправдано ее оригинальным программным замыслом.

Прелюдия «Ворота Альгамбры» также относится к серии жанровых сценок, но драматургически и образно решена совершенно по-другому. Ее связь с испанским фольклором более ясна и непосредственна — на протяжении всей пьесы выдержан характер, темп и ритм одного танца — хабанеры. Мелодический образ прелюдии отличается несравненно большей развернутостью, чем в «Прерванной серенаде». В интонационном и ритмическом строе проявляются также типичные для испанских песенно-танцевальных тем черты — богатая мелизматика, прихотливая ритмика с использованием синкоп и пунктированного ритма со сменой дуолей и триолей:

Сохраняя один образ, доминирующий на протяжении всей пьесы, Дебюсси придает ему различные смысловые оттенки, окрашивает его в разнообразные эмоциональные состояния: звучит то угловатый танец с неожиданными мелодическими поворотами и акцентами (в первых тактах прелюдии), то танец, полный чувственной неги, то страстный, исступленный порыв, то танец с оттенком насмешки и иронии.

«Импрессионистичность» прелюдии в том, что каждое

из этих новых состояний, оттенков образа так же неожиданно появляется, как и исчезает. Заканчивается прелюдия полным постепенным «исчезновением» танца с авторской ремаркой «издалека». Сначала «снимается» мелодия, затем постепенно растворяется в более широких длительностях и ритм прелюдии: .

Среди прелюдий, сочетающих черты жанровой сценки и музыкального портрета, выделяются «Менестрели». Образы актеров современного негритянского эстрадного театра раскрыты Дебюсси в гротескном преломлении через модный в то время танец кэк-уок[1].

Законченного мелодического образа нет ни в одной из трех частей прелюдии. Отдельные мелодические фразы так же неожиданно исчезают, как и появляются, не подвергаясь никакому развитию и не достигая минимального логического завершения в своем изложении.

Основная выразительная драматургическая роль в прелюдии поручена танцевальному метроритму. Острый ритмический рисунок: с акцентированной второй долей такта играет на протяжении девяти первых и девяти последних тактов прелюдии роль обрамления. Авторская ремарка «нервозно и с юмором» поясняет шаржированный характер этого образа, определяющего эмоциональный строй и жанровый колорит прелюдии. Частая смена на протяжении прелюдии темпа с большим количеством rubato, неожиданными подъемами и спадами динамики, обилием прерванных каденсов, как будто специально нарушающих спокойное изложение, и является основным средством в музыкальной характеристике менестрелей, ибо придает музыке характер то саркастической насмешки, то уродливой гримасы.

Такой же шаржированный характер носит имитация

[1] Использование распространенного современного танца в гротескном и шаржированном виде характерно для многих композиторов XIX и XX веков — Мусоргского, Стравинского, Рихарда Штрауса, Малера, Шостаковича и других. При всем различии их творческих натур и художественных методов, многие из них пользовались этим приемом для создания острохарактерных, а иногда и сатирических музыкальных образов.

дроби малого барабана с использованием триольной репетиции на одной ноте, прерываемой малой секундой. Все это вместе накладывает на сочинение отпечаток праздничного суматошного карнавального шествия с быстрой сменой зрительных впечатлений и мелькающих перед глазами образов. Среди прелюдий — музыкальных портретов центральное место занимает «Девушка с волосами цвета льна».

Примеры музыкальных портретов в западноевропейской фортепианной музыке XVIII—XIX веков не редки (еще в творчестве французских клавесинистов, например у Куперена, мы находим пьесы—«Сестра Моника», «Любимая», «Привлекательная», в которых проявляется стремление передать отдельные характерные черты натуры или внешности той или иной человеческой личности). Галерею исключительно ярких музыкальных портретов оставил нам Р. Шуман в «Карнавале»: «Шопен», «Паганини», «Киарина», «Эстрелла», «Флорестан», «Эвзебий». Каждый из этих портретов отличается рельефно очерченным индивидуальным характером и удивительно тонкой передачей самого сокровенного в душевном мире данного образа.

Дебюсси в облике изображаемого человека интересуют те наиболее характерные свойства его натуры и черты внешности, которые проявляются очень заметно и дают возможность сделать мгновенный набросок без большой психологической углубленности во внутренний мир, строй мыслей и чувств «объекта». Поэтому, в отличие от Шумана, Дебюсси не привлекают музыкальные портреты близких ему людей, требующие очень определенного и индивидуального психологического раскрытия.

Прелюдия «Девушка с волосами цвета льна» производит впечатление не столько законченного портрета, сколько рисунка, сделанного по воспоминаниям о когда-то увиденном человеке или навеянного образом, возникшим в фантазии автора. По своему колориту она напоминает скорее всего акварельный рисунок с его мягкими тонами, тонкой игрой светотеней, отсутствием резких переходов от одного цвета к другому.

Несколько сдержанный и вместе с тем кристально чистый главный образ прелюдии воплощен в неторопливо развертывающейся одноголосной мелодии, которая по тембру и регистру напоминает наигрыш пастушьего

рожка. Эта мелодия отличается редкой у Дебюсси протяженностью и мягкостью очертаний:

Впечатление сдержанности и несколько холодной красоты создается почти полным избеганием в мелодии вводного тона. Это придает ей черты пентатоники (смысловое содержание этого лада здесь абсолютно иное, чем в «Холмах Анакапри») и лишает тему острых тяготений. В гармоническом плане прелюдии преобладают спокойные плагальные обороты (VI—I или IV—I и т. д.), цепочки квартсекстаккордов, последовательности неразрешенных нонаккордов, многократные перемещения одного и того же аккорда, которые вызывают ощущение лишь тонкой игры красок, не создавая напряженного ладогармонического развития.

В трехчастной композиции прелюдии нет образной контрастности. Начало средней части характеризуется лишь тональным сдвигом и регистровым разворотом (от нижнего — к верхнему в момент кульминации).

Реприза, как и во многих сочинениях Дебюсси, значительно сокращена и содержит одно проведение темы. В конце прелюдии своеобразная последовательность квартовых звучностей на *pp* вызывает почти зрительное ощущение удаляющихся шагов, замирающих вдали,

Таким образом, все средства музыкальной выразительности и принципы формообразования в этой прелюдии призваны создать образ, привлекающий не столько богатством внутреннего мира, сколько живописным колоритным внешним обликом, полным женственной грации и обаятельной чистоты.

Среди прелюдий Дебюсси, имеющих литературный или живописный источник, выделяется «Затонувший собор». Эта прелюдия создана композитором под впечатлением бретонской легенды о древнем городе Ис, некогда поглощенным морем и, по рассказам рыбаков, иногда поднимающемся на заре из воли под далекий перезвон колоколов. В трактовке этого сюжета Дебюсси был далек от романтически-сгущенного и тем более религиозно-мистического оттенка, который мог быть придан этой драматической легенде. Композитора в этом сюжете привлекла скорее его эпическая и живописная сторона [1].

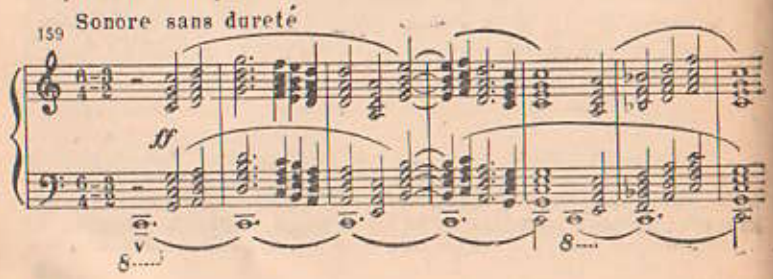
Жанровая основа прелюдии и средства музыкальной выразительности подчинены здесь задаче возможно более тонкого воспроизведения в музыке живописной картины морского пейзажа, постепенно рассеивающегося тумана и наступающего рассвета, колокольного звона, доносящегося из недр моря, и, наконец, поднимающегося города.

Начало первой части прелюдии рисует картину предутренней мглы, морского тумана, зыбких, расплывчатых теней, сквозь которые слышен ленивый плеск воли. Цепочка параллельных аккордов, основанных на «пустых» кварто-квинтовых созвучиях, проходит сначала в приглушенной звучности. После неожиданной паузы она продолжает звучать в виде отголоска или эхо. Ощущение зыбкости и расплывчатости усиливается благодаря постепенному расширению регистрового диапазона до трех октав без заполнения середины, а также многократным и монотонным повторением одного звука в высоком регистре.

[1] Эпическое начало воплощено в прелюдии не только спокойным, неторопливым характером ее развития, но и использованием Дебюсси характерных стилевых черт средневековой музыки (размеренное движение параллельными созвучиями в натуральных ладах в духе старинных народных напевов или духовных песнопений).

Авторское указание «тихо звучит в густом тумане» имеет здесь не только исполнительский, но и конкретный программный смысл:

Постепенное прояснение колорита (как бы «рассеивание тумана») происходит у Дебюсси путем нарастания динамики от *pp* до *ff*, изменения фактуры (вместо медленно чередующихся аккордов — широко развернувшаяся цепь разложенных трезвучий), красочной смены тональностей (H—Es—C) и, главное, появления довольно законченного мелодического образа с определенной жанровой окраской. Вначале он звучит как суровый торжественный хорал (своеобразный символ средневековья) в параллельном диатоническом движении квартсекстаккордов:



Органный пункт *до* играет одновременно роль и сдерживающего начала и красочно-изобразительного средства, имитирующего звучащий вдалеке колокол[1]. Но постепенно и этот образ начинает растворяться в «туманных» звучностях.

В начале средней части прелюдии появляется мелодия, интонационно родственная началу первой части. Здесь она носит характер сосредоточенного раздумья. Ее спокойная сдержанность внезапно сменяется огромным в своей грозной силе нагнетанием звучности и расширением регистрового диапазона. Гармоническое сопровождение темы значительно обостряется (вместо кварто-квинтовых созвучий начала прелюдии и параллельных квартсекстаккордов в хорале здесь преобладают секундовые сочетания, придающие звучанию большую напряженность):

Четыре такта длится эта драматически-суровая кульминация, создавая картинное впечатление поднявшегося из воды собора. Но быстрый спад динамики и регистра в конце средней части, на «цепочке» параллельных неразрешенных септаккордов разных тональностей, снова возвращает слушателя к спокойному повествованию.

Сжатая реприза прелюдии построена на теме хорала, но в трансформированном виде. Она звучит *pp* на фоне колышущегося арпеджированного сопровождения

[1] В имитации Дебюсси колокольных звучаний мы находим удивительное сходство с характерными приемами Мусоргского в «Борисе Годунове», «Хованщине», «Картинках с выставки» — те же кварто-квинтовые созвучия с глубоким «колокольным» басом.

и воспринимается как воспоминание об исчезнувших образах прошлого. Маленькая кода почти повторяет вступление. Это как будто та же картина спокойной глади моря, вновь сомкнувшегося над исчезнувшим собором. Такое обрамление имеет драматургическое значение, придавая всей композиции прелюдии исключительно цельный характер. Ощущение стройности композиции придают также черты монотематизма (все темы прелюдии построены на одном интонационном ядре). Но кода имеет и сюжетный смысл — она как бы завершает повествование о легендарном событии.

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Симфоническая музыка в творчестве Дебюсси занимает место не менее значительное, чем фортепианная. Она также воплощает наиболее типичные сюжеты и образы, черты художественного метода и стиля композитора, охватывает почти все этапы композиторской деятельности и отражает эволюцию его творчества.

Если не считать юношеской симфонии, написанной в пору первых посещений Дебюсси Москвы, то ранний этап его симфонического творчества связан, в основном, с пребыванием композитора в Италии (симфоническая ода «Зулейма», симфоническая сюита «Весна»). После возвращения из Рима в Париж Дебюсси создал симфоническую кантату с хором «Дева-избранница». Сочинения этого периода, хотя и несут на себе во многом черты влияния композиторов других направлений — Вагнера, Листа и французской лирической оперы, но уже отмечены некоторыми характерными особенностями зрелого стиля Дебюсси.

Лучшие симфонические произведения Дебюсси появляются начиная с 90-х годов. Это прелюд «Послеполуденный отдых фавна» по поэме С. Малларме (1892), «Ноктюрны» (1897—1899), три симфонических эскиза «Море» (1903—1905) и «Образы» для симфонического оркестра (1909).

Симфоническое творчество Дебюсси — особая самостоятельная ветвь в западноевропейской музыке. Дебюсси прошел мимо влияния самого значительного и яркого явления европейского симфонизма — бетховенского симфонизма, с его философской глубиной мысли, гражданской героикой, пафосом борьбы и силой художественного обобщения. Симфонический метод Дебюсси прямо противоположен методу Бетховена, его масштабности форм, резкой контрастности образов, их напряженному развитию.

Романтический симфонизм Листа и Берлиоза оказал влияние на Дебюсси отдельными чертами (программность, некоторые красочные приемы гармонизации и оркестровки). Принцип программности у Дебюсси (стремление воплотить лишь общую поэтическую идею, сформулированную в названии произведения, а не сюжетный замысел) ближе к Листу, чем к Берлиозу. Но Дебюсси оказалась чуждой идейно-образная сфера программных симфонических произведений, характерная для Берлиоза и Листа. Он не пошел и по линии дальнейшей театрализации программного замысла (как Берлиоз). Очень яркие и сильные впечатления получил Дебюсси от русской симфонической музыки второй половины XIX века (особенно после посещения в Париже «Русских концертов» на Всемирной выставке 1889 года). Ему оказались близкими целый ряд характерных темброво-колористических находок в партитурах Балакирева и особенно удивительная ясность в сочетании с тонкой живописностью оркестрового стиля Римского-Корсакова. Так же как Балакирев и Римский-Корсаков, Дебюсси был далек от иллюстративного воплощения поэтических образов. Картинная изобразительность никогда не являлась для него самоцелью. Дебюсси прибегал к ней лишь как к красочному средству, как к детали в большом живописном полотне, хотя в его программных симфонических произведениях воплощены чаще всего живописные и картинно-жанровые замыслы — «Ноктюрны», «Море», «Образы» (аналогичные «Шехеразаде», «Испанскому каприччио» Римского-Корсакова).

Дебюсси отказывается в своем зрелом творчестве от жанра циклической симфонии (как основного в классическом и раннеромантическом симфонизме), от программной симфонии типа «Фауста» Листа или «Фантастической симфонии» Берлиоза и от симфонической поэмы листовского плана. Монотематический принцип музыкальной драматургии Листа оказал влияние на Дебюсси только в раннем творчестве (сюита «Весна»).

Дебюсси была чужда сонатность как метод музыкальной драматургии, ибо она требовала большого единства композиционного целого в циклическом или одночастном произведении, более или менее контрастных противопоставлений музыкальных образов, их длительного и строго логичного развертывания. Случаи обращения Дебюсси к сонатно-симфоническому циклу относятся, в основном, к раннему периоду его творчества и не выходят за рамки юношеских опытов (симфония).

Элементы сонатности, если и встречаются в более поздний период творчества Дебюсси, то не имеют ярко выраженных свойств: нарушены пропорции разделов сонатной формы, экспозиционное изложение музыкальных образов значительно преобладает над динамикой их развития (квартет).

Для воплощения характерных живописно-поэтических тем Дебюсси был гораздо ближе жанр сюиты с относительно свободной композицией цикла и отдельных частей, с самостоятельным образным содержанием каждой части («Море», «Образы», «Ноктюрны»).

Наиболее частый принцип формообразования у Дебюсси состоит в том, что один образ на протяжении большого раздела формы подвергается не столько динамичному мелодическому развитию, сколько разнообразному фактурному и тембровому варьированию («Послеполуденный отдых фавна»). Иногда Дебюсси допускает «рапсодичность» построения, когда несколько образов, каждый из которых заключен в самостоятельном (не обязательно законченном) эпизоде, последовательно сменяют друг друга. В качестве композиционной основы многих своих симфонических произведений Дебюсси чаще всего использует трехчастную форму. Ее особенность заключается в новой роли репризы, где обычно темы первой части не повторяются в первоначальном виде и тем более не динамизируются, а лишь «напоминают» о себе (реприза «угасающего» характера, как в «Фавне»). Другой тип репризы в трехчастной форме у Дебюсси — синтетический, построенный на сочетании всех основных мелодических образов сочинения, но также в их неполном, а часто как бы «растворяющемся» виде («Облака»).

Оркестровый стиль Дебюсси отличается особо ярким своеобразием. Вместе с ладогармоническим языком оркестровка играет основную выразительную роль. Как

и в симфонических произведениях Берлиоза, каждый музыкальный образ Дебюсси рождается сразу в определенном оркестровом воплощении. Более того, логика оркестрового развития у Дебюсси часто преобладает над логикой мелодического развития.

Дебюсси очень редко вводит в партитуры своих симфонических сочинений новые инструменты, но использует множество новых приемов в звучании как отдельных инструментов, так и групп оркестра.

В партитурах Дебюсси преобладают «чистые» тембры. Группы оркестра (струнная, деревянная духовая и медная духовая) смешиваются в редких и малопротяженных tutti. Красочно-колористические функции каждой группы оркестра и отдельных солирующих инструментов необычайно возрастают. Струнная группа у Дебюсси теряет свое господствующее выразительное значение. Повышенная экспрессия и монолитность ее одновременного звучания редко нужны Дебюсси.

В то же время деревянные духовые инструменты занимают центральное место в партитурах композитора в силу яркой характерности тембров. Арфа играет в партитурах Дебюсси также большую роль, ибо придает им прозрачность, ощущение воздуха. К тому же тембр арфы сочетается с тембром любого деревянного духового инструмента и каждый раз приобретает особый колорит.

Дебюсси использует многочисленные и разнообразные приемы красочного звучания отдельных инструментов и групп оркестра не как случайное эпизодическое явление, а как постоянный выразительный фактор (например, длительное divisi всей струнной группы или ее отдельных партий, флажолеты струнных и арф, сурдины у всех групп оркестра, glissando аккордами у арф, женский хор без слов с закрытым ртом, обширные соло инструментов с ярко индивидуальным тембром — английского рожка, флейты в низком регистре).

«НОКТЮРНЫ»

Среди симфонических произведений Дебюсси выделяются своим ярко живописным колоритом «Ноктюрны». Это три симфонические картины, объединенные в сюиту не столько единым сюжетным, сколько близким

образным содержанием: «Облака», «Празднества», «Сирены».

К каждой из них есть небольшое литературное предисловие автора. Оно, по мнению самого композитора, не должно иметь сюжетного смысла, а призвано раскрыть лишь живописно-картинный замысел сочинения: «Заглавие — «Ноктюрны» — имеет значение более общее и в особенности более декоративное. Здесь дело не в привычной форме ноктюрна, но во всем, что это слово содержит от впечатлений и особых ощущений света».

Первый ноктюрн — «О б л а к а» — это неподвижный образ неба с медленно и меланхолически проходящими и тающими серыми облаками; удаляясь, они гаснут, нежно оттененные белым светом»[1]. Как видно из авторского пояснения, а еще более из самого сочинения, основная художественная задача для композитора заключалась здесь в передаче средствами музыки чисто живописного образа с его игрой светотеней, богатейшей палитрой сменяющих друг друга цветов, — задача, близкая и художнику-импрессионисту.

Музыка первого «ноктюрна», написанного в свободно трактованной трехчастной форме, выдержана в нежных «пастельных» тонах, с мягкими переходами от одной гармонической или оркестровой краски к другой, без ярких контрастов, без заметного развития образа. Скорее возникает ощущение чего-то застывшего, меняющего лишь изредка оттенки.

Эту музыкальную картину можно вполне сравнить с некоторыми пейзажами, например Клода Моне, бесконечно богатыми по гамме красок, обилию полутеней, скрадывающих переходы от одного цвета к другому. Единство живописного стиля в передаче многих картин моря, неба, реки достигается им часто нерасчлененностью дальнего и близкого планов в картине. Об одном из лучших полотен Моне — «Парусная лодка в Аржантее» — известный итальянский искусствовед Лионелло Вентури пишет: «Фиолетовые и желтые тона вплетаются как в голубизну воды, так и в голубизну неба, различная тональность которых позволяет разграничить эти стихии, причем зеркальная гладь реки становится как бы основанием небесного свода. Вы ощущаете непрерывное движение воздуха. Оно заменяет перспективу»[2].

[1] Авторские пояснения программы «Ноктюрнов» цитируются из предисловия к партитуре произведения (М., 1955).

[2] Цит. по кн.: Л. В е н т у р и. От Мане до Лотрека. М., 1958, стр. 36.

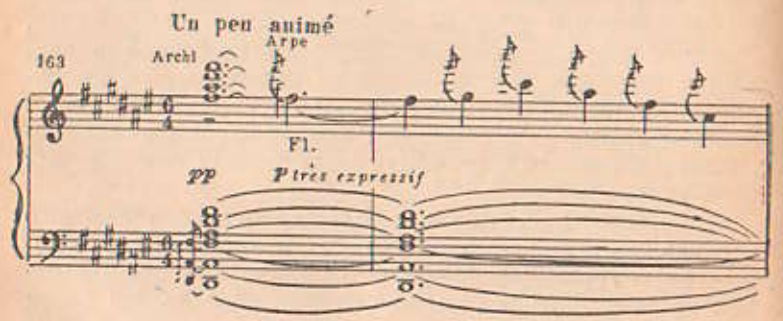
Начало «Облаков» как раз и воссоздает живописный образ бездонной глубины неба с его трудно определимым цветом, в котором причудливо смешиваются разнообразные оттенки. Одна и та же поступенная, как бы колышущаяся последовательность из квинт и терций у двух кларнетов и двух фаготов не меняет на длительном протяжении своего ровного ритма и выдерживается в почти бесплотной тончайшей звучности:

Вступительный четырехтакт не имеет ярко выраженного мелодического образа и производит впечатление «фона», который часто предшествует появлению основной темы (музыка его заимствована Дебюсси из фортепианного аккомпанемента романса Мусоргского «Окончен шумный праздный день»). Но этот «фон» приобретает во всем первом «ноктюрне» значение центрального художественного образа. Частая смена его «освещения» (тембр, динамика, гармония), по существу, являются единственным приемом музыкального развития в «Облаках» и заменяет собой напряженное мелодическое развертывание с яркими кульминациями. Чтобы еще больше подчеркнуть образно-выразительную роль «фона», Дебюсси поручает его в дальнейшем насыщенной по звучанию струнной группе, а также использует очень колоритную гармонизацию: цепочки «пустых» аккордов с пропущенными терциями или квинтами сменяются последовательностями «пряных» нонаккордов или простых трезвучий.

Появление в пятом такте более яркого мелодического «зерна» у английского рожка, с его характерным «матовым» тембром, воспринимается лишь как слабый намек на тему, которая на протяжении всей первой части

почти не меняет своего мелодического рисунка и тембровой окраски:

Начало второй, средней части «Облаков» угадывается лишь по появлению новой, чрезвычайно краткой и неяркой мелодической фразы у английского рожка на фоне почти такого же «застылого» сопровождения, как и в первой части. Ощутимого образного и мелодического контраста между первой и второй частями в «Облаках» нет. Единственный заметный контраст в средней части создается новой тембровой окраской: на фоне выдержанного аккорда у струнной группы divisi появляется еще одна мелодическая фраза у арфы и флейты в октаву. Она повторяется несколько раз, также почти не меняя своего мелодического и ритмического рисунка. Звучность этой маленькой темы настолько прозрачна и стеклянна, что напоминает блеск капелек воды на солнце:



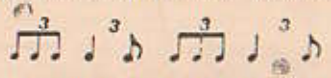
Наступление третьей части «Облаков» узнается по возвращению первой темы английского рожка. В своеобразной «синтетической» репризе объединены все мелодические образы «Облаков», но в еще более сжатом и неразвернутом виде. Каждый из них представлен здесь лишь начальным мотивом и отделен от других ясно выраженными цезурами. Все изложение тем в репризе (динамика, инструментовка) направлено на создание эффекта постоянного «ухода» и «растворения» образов, а если прибегнуть к живописным ассоциациям, то как бы плывущих в бездонном небе и медленно тающих облаков. Ощущение «истаивания» создается не только «угасающей» динамикой, но и своеобразной инструментовкой, где pizzicato струнной группы и тремоло литавр на *pp* поручена лишь роль фона, на который наслаиваются тончайшие красочные «блики» звучности деревянных инструментов и валторн.

Эпизодическое появление отдельных мелодических фраз, стремление Дебюсси как бы растворить главное во второстепенном (тему в сопровождении), бесконечно частая смена тембровой и гармонической окраски не только сглаживают грани между разделами формы «Облаков», но и дают возможность говорить о взаимопроникновении живописных и музыкальных приемов драматургии в этом сочинении Дебюсси.

Второй «ноктюрн» — «П р а з д н е с т в а» — выделяется среди других произведений Дебюсси ярким жанровым колоритом. В стремлении приблизить музыку «Празднеств» к живой сценке из народной жизни композитор обратился к бытовым музыкальным жанрам. На контрастном противопоставлении двух основных музыкальных образов — танца и марша — и строится (в отличие от «Облаков») трехчастная композиция «Празднеств».

Постепенное и динамичное развертывание этих образов придает сочинению более конкретный программный смысл. Композитор пишет в предисловии: «Празднества» — это движение, пляшущий ритм атмосферы с взрывами внезапного света, это также эпизод шествия (ослепительное и химерическое видение), проходящего сквозь праздник и сливающегося с ним; но фон остается все время — это праздник; это смешение музыки со светящейся пылью, составляющее часть общего ритма».

С первых же тактов ощущение праздничности создается пружинистым энергичным ритмом:



(являющимся своеобразным ритмическим остовом всей второй части «Ноктюрнов»), характерными кварто-квинтовыми созвучиями у скрипок на *ff* в высоком регистре, которые придают яркую солнечную окраску началу части.

На этом колоритном фоне появляется основная тема первой части «Празднеств», напоминающая тарантеллу. Мелодия ее строится на поступенном движении с многочисленными опеваниями опорных звуков, но типичный для тарантеллы триольный ритм и быстрый темп придают легкость и стремительность движению темы:

В ее раскрытии Дебюсси не использует приемов мелодического развития (ритм и очертания темы почти не меняются на протяжении части), но зато прибегает к своеобразному варьированию, при котором каждое следующее проведение темы поручается новым инструментам, сопровождается иной гармонической окраской.

Пристрастие композитора к «чистым» тембрам на этот раз уступает место тонко смешиваемым оркестровым краскам (звучание темы у английского рожка с кларнетом сменяется проведением ее у флейт с гобоями, затем у виолончелей с фаготами). В гармоническом сопровождении появляются мажорные трезвучия отдаленных тональностей и цепочки нонаккордов (напоминающих густо наложенный мазок на живописном полотне). В одном из проведений темы ее мелодический рисунок основан на целотонной гамме, что придает ей новый ладовый оттенок (увеличенного лада), часто используемый Дебюсси в сочетании с мажором и минором.

На протяжении первой части «Празднеств» неожиданно возникают и так же быстро исчезают эпизодические музыкальные образы (например, у гобоя на двух звуках — *ля* и *до*). Но один из них, интонационно родственный тарантелле и в то же время контрастирующий с ней образно и ритмически, к концу части постепенно начинает занимать все более главенствующее положение. Четкий пунктированный ритм новой темы придает всему заключительному разделу первой части «Празднеств» динамичный и волевой характер:

Почти все проведения этой темы Дебюсси поручает деревянным духовым инструментам, но в конце первой части вступает струнная группа оркестра, до сих пор выполнявшая, в основном, роль аккомпанемента. Ее вступление придает новому образу значительную экспрессию и подготавливает кульминационный эпизод всей первой части.

Редкое у Дебюсси длительное нарастание динамики в конце первой части «Празднеств», достигаемое постепенным подключением все новых инструментов (кроме медных и ударных), нарастающим вихревым движением, создает впечатление стихийно возникающего массового танца.

Интересно отметить, что в момент кульминации снова главенствует триольный ритм и интонационное ядро первой темы — тарантеллы. Но этот вершинный эпизод всей музыкальной картины первой части несколько импрессионистично обрывается. Ощущения ясно выраженного завершения части не создается. Она непосредственно, без цезур, выливается в средний раздел «Празднеств».

Самый большой, почти театральный контраст (крайне редко встречаемый у Дебюсси) заключен в «Ноктюрнах» именно в резком переходе ко второй части «Празднеств» — маршу. На смену стремительному движению тарантеллы появляется мерно и медленно движущийся в маршевом ритме остинатный квинтовый бас. Основная тема марша впервые звучит у трех труб с сурдинами (как бы за сценой):

Эффект постепенно приближающегося «шествия» создается нарастанием звучности и сменой оркестрового

изложения и гармонии. В оркестровке этой части «Ноктюрнов» участвуют новые инструменты — трубы, тромбоны, туба, литавры, малый барабан, тарелки — и господствует гораздо более последовательная и строгая логика оркестрового развития, чем в «Облаках» (тема исполняется сначала трубами с сурдинами, затем всей группой деревянных духовых инструментов и в кульминации — трубами с тромбонами).

Вся эта часть «Празднеств» отличается удивительным для Дебюсси по напряженности и цельности ладогармоническим развитием (сосредоточенным вокруг тональностей ре-бемоль мажор и ля мажор). Оно создается длительным накоплением ладовой неустойчивости при помощи многочисленных эллиптических оборотов, выдержанного на большом протяжении органного пункта и долгого отсутствия тоники основной тональности.

В гармоническом освещении темы марша Дебюсси использует сочные краски: цепочки септаккордов и их обращений в различных тональностях, в которые входит остинатный бас *ля-бемоль* или *соль-диез*.

В момент кульминационного развития средней части «Празднеств», когда тема марша грандиозно и торже-

ственно звучит у труб и тромбонов в сопровождении литавр, военного барабана и тарелок, у струнных инструментов появляется тарантелла в виде своеобразного полифонического подголоска. Шествие постепенно приобретает характер праздничного торжества, искрящегося веселья, и, вдруг, так же неожиданно, как это было при переходе к средней части, развитие резко обрывается, и снова звучит одна, мягкая в своих очертаниях и звучности двух флейт, тема тарантеллы.

С момента ее появления начинается интенсивная подготовка репризы, во время которой тема тарантеллы постепенно вытесняет марш. Ее звучность нарастает, гармоническое сопровождение становится все более богатым и разнообразным (включая нонаккорды разных тональностей). Даже тема марша, появившись у труб в момент второй кульминации средней части, приобретает тарантельный ритм. Теперь созданы все предпосылки для начала третьей, репризной части «Празднеств».

Этот раздел формы, так же как и в «Облаках», заключает в себе почти все мелодические образы части цикла и предельно сжат. Реприза вместе с кодой создает излюбленный композитором эффект «удаления» шествия. Здесь проходят почти все темы «Празднеств», но лишь как отголоски. Особенно большим изменениям в конце части подвергаются основные темы «Празднеств» — тарантелла и марш. Первая из них к концу коды напоминает о себе только отдельными интонациями и триольным ритмом сопровождения у виолончелей с контрабасами, а вторая — ритмом марша, отбиваемым военным барабаном на *pp* и короткими терцовыми форшлагами у труб с сурдинами, звучащими, как далекий сигнал.

Третий «ноктюрн» — «С и р е н ы» — близок по поэтическому замыслу «Облакам». В литературном пояснении к нему раскрываются лишь живописные пейзажные мотивы и привнесенный в них элемент сказочной фантастики (подобное сочетание отдаленно напоминает «Затонувший собор»): «Сирены» — это море и его безгранично многообразный ритм; среди осеребренных луной волн возникает, рассыпается смехом и удаляется таинственное пение сирен».

Вся творческая фантазия композитора направлена в этой картине не на создание яркого мелодического образа, который лег бы в основу всей части или ее раздела, а на попытку передать средствами музыки богатейшие световые эффекты и комбинации цветовых сочетаний, возникающие на море при различном освещении.

Третий «ноктюрн» так же статичен в своем изложении и развитии, как и «Облака». Отсутствие в нем ярких и контрастных мелодических образов отчасти восполняется колористической инструментовкой, в которой участвует женский хор (восемь сопрано и восемь меццо-сопрано), поющий с закрытым ртом. Этот своеобразный и удивительно красивый тембр используется композитором на протяжении всей части не столько в мелодической функции, сколько в качестве гармонического и оркестрового «фона» (аналогично использованию струнной группы в «Облаках»). Но эта новая, необычная оркестровая краска играет здесь основную выразительную роль в создании иллюзорного, фантастического образа сирен, чье пение доносится как бы из глубин спокойного, переливающегося бесконечно разнообразными оттенками моря.

МОРИС РАВЕЛЬ

1875 * 1937

Творчество Равеля представляет собой одно из самых ярких и самобытных явлений во французском музыкальном искусстве.

Морис Равель вошел в историю западноевропейской музыки как продолжатель традиций Дебюсси — выдающегося представителя музыкального импрессионизма. Но весь сложный творческий путь Равеля обнаруживает не подчинение импрессионистской эстетике, а скорее процесс постепенного высвобождения из-под ее влияния — отход от созерцательного восприятия окружающего мира, статики в развитии музыкальной мысли и преувеличенного чувства колорита. Его творчество противостояло многочисленным модернистским течениям, распространившимся в европейском искусстве в 10—20-е годы XX века (и особенно во Франции), — урбанизму, экспрессионизму, конструктивизму.

Стремление Равеля к новому слову в искусстве удивительно органично сочеталось с опорой на классические традиции. Он всегда говорил о своем неустанном стремлении постичь сначала «азы» и «премудрости» традиционной полифонической и гармонической техники, а затем уже экспериментировать.

Любовь к музыкальному искусству и литературе классической эпохи сохранилась у Равеля на всю жизнь. Она проявилась не только в выборе сюжетов и названиях его произведений, в использовании старинных музыкальных жанров (менуэта, токкаты, паваны), но и в стремлении сохранить удивительную ясность ми-

роощущения, свойственную произведениям классиков, пропорциональность и внутреннее единство преимущественно крупной композиции, в тяготении к сонатной форме.

Однако Равель никогда не стремился к стилизации. Обращаясь к любому традиционному музыкальному жанру, он подчинял его новому содержанию. Привязанность к античным сюжетам, классическим музыкальным традициям сочетается у Равеля с яркой национальной основой творчества (французской и испанской), со стремлением раскрыть в ряде произведений психологически углубленные темы, с тонким чувством колорита и краски в музыке. Этот замечательный «сплав» в его творчестве традиций и новаторства дал ряд выдающихся произведений в самых различных жанрах — в симфонической музыке, опере, балете, фортепианной, вокальной и камерной инструментальной музыке, которые пользуются заслуженной популярностью у виднейших дирижеров, исполнителей и широкой аудитории слушателей.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство и годы учения. Детские годы Равеля прошли в небольшом французском городе Сибур, близ границы Франции и Испании. Его отец — родом из французской Швейцарии, мать — басконка. Общение в детстве с национальной музыкальной культурой этих двух стран впоследствии оказалось для творчества Равеля живительным источником. Отец композитора, инженер-путеец по профессии, страстно любил музыку и литературу и старался привить эту любовь сыну.

Музыкальное воспитание Равеля началось с семи лет. Незаурядные способности мальчика позволили ему к двенадцати годам приобрести прочные профессиональные навыки игры на фортепиано. В то же время у Равеля обнаруживается склонность к композиции (фортепианные вариации на тему Шумана).

В 1889 году Равель поступает в Парижскую консерваторию. Его преподавателем по фортепиано был Шарль Берио — крупный французский пианист. Равель закон-

чил у него «курс высшей школы игры на фортепиано», дававший право на самостоятельную исполнительскую деятельность. Занятия с Берио, который был знатоком испанской музыки, пробудили в Равеле еще больший интерес к музыкальному фольклору Испании.

Формирование Равеля-композитора шло в эти же годы медленным и сложным путем. Его художественные вкусы менялись в различные периоды учения. Увлечение музыкой Вебера, Шопена, Листа на первых курсах консерватории сменилось интересом к современной музыке (особенно к творчеству крупных французских композиторов конца XIX века — Эрика Сати и Эммануэля Шабрие).

В освоении богатейшего музыкального наследия прошлого и современной музыки Равелю помогла дружба с прекрасным пианистом Рикардо Виньесом. Во время занятий в консерватории они переиграли огромное количество симфонической и камерной музыкальной литературы в четырехручном переложении для фортепиано. Впоследствии Виньес стал страстным и последовательным пропагандистом творчества Равеля.

Общий кругозор Равеля в консерваторский период также значительно расширяется — пробуждается интерес одновременно к классической и современной литературе (Дидро и французская символистская поэзия конца XIX века), философии, живописи.

Стремление к поискам новых средств выразительности в музыке проявилось у Равеля еще в годы учения в классе гармонии у Эмиля Пессара, поддержавшего молодого композитора в его смелых поисках нового гармонического языка.

Одни из первых дошедших до нас произведений Равеля 90-х годов — «Баллада о королеве, умершей от любви» для голоса и фортепиано и «Античный менуэт» для фортепиано — уже обнаруживают отдельные черты самостоятельного стиля, в частности в области гармонии.

Самым значительным произведением Равеля этого периода явилась «Хабанера» для двух фортепиано, в которой композитор впервые обратился к танцевальному жанру испанской музыки и сумел тонко передать жанровые и стилистические особенности испанского фольклора. Не случайно Равель счел возможным включить впо-

Морис Равель

следствии «Хабанеру» почти без изменения в свое зрелое сочинение — «Испанскую рапсодию» (1907).

Неустанным поискам нового способствовала непринужденная творческая обстановка, царившая в классе композиции в консерватории у крупного французского композитора Габриеля Форе. Сочинения Форе повлияли на Равеля своей мягкой лирикой, изысканным гармоническим вкусом, отшлифованностью всех деталей формы.

Юношеский период в творчестве Равеля (90-е годы) завершается созданием «Паваны на смерть инфанты» — фортепианной пьесы, принесшей известность автору. В этом сочинении, как и в «Античном менуэте», проявилась характерная особенность Равеля — интерес к танцевальным жанрам XVII—XVIII веков, преломленным у него сквозь призму своего индивидуального отношения и стиля.

Популярность этой пьесы объясняется яркостью мелодического образа, лежащего в основе «Паваны», красочностью гармонического языка, в котором используются некоторые приемы, встречающиеся ранее и у Дебюсси (параллельное движение трезвучий, септаккордов и нонаккордов), лаконичной завершенностью ее композиции.

1900—1914. Начало расцвета творчества. Создание значительных произведений в различных жанрах. Следующий период жизни и творчества Равеля, охватывающий четырнадцать лет (с 900-х годов до начала первой мировой войны), не изобилует интересными биографическими событиями. Зато он ознаменовался бурным расцветом композиторского таланта Равеля, появлением зрелых, совершенных произведений почти во всех жанрах. В эти годы созданы: опера «Испанский час», балеты «Дафнис и Хлоя», «Аделаида», «Сон Флорины»; «Испанская рапсодия» для симфонического оркестра; струнный квартет; «Игра воды», «Отражения», «Сонатина», «Призраки ночи» для фортепиано; большое количество вокальных произведений, среди которых выделяются три арии для голоса с оркестром — «Шехеразада», три поэмы на слова Стефана Малларме, четыре песни для голоса с фортепиано: испанская, французская, итальянская и еврейская (слова народные) и другие вокальные произведения.

В этих сочинениях ясно обнаруживаются поиски новой для Равеля образной сферы. В балетной и вокальной музыке заметно преобладает мифологическая или сказочная тематика («Дафнис и Хлоя», «Сон Флорины»). Одновременно Равель отдает дань и современной символистской поэзии (три поэмы на слова Малларме). Но в других сочинениях этих лет легко заметить тяготение композитора и к жанрово-бытовым сюжетам, связанным более непосредственно с окружающей жизнью. Такова опера «Испанский час» на сюжет одноименной комедии Франка Ноэна и «Испанская рапсодия», передающая впечатление композитора от природы и быта всегда близкой ему Испании.

Стремление воплотить впечатления от картин природы в ярких, красочных музыкальных образах сказалось и в фортепианном цикле «Отражения», пьесе «Игра воды» для фортепиано, вокальном цикле «Естественные истории» и в других произведениях.

Творчеству Равеля этого периода присущи не только поиски новых жанров, сюжетов, новой сферы образов. В нем уже определяются черты зрелого стиля, в частности стремление к тому, чтобы колористически-живописные задачи не подменяли собой логики музыкального развития, цельности композиционного замысла.

Первые же сочинения — «Игра воды» (1901) и три арии для голоса с оркестром «Шехеразада» (1904), хотя и принадлежат к различным областям творчества композитора, обнаруживают еще весьма ощутимое и плодотворное влияние стиля Дебюсси.

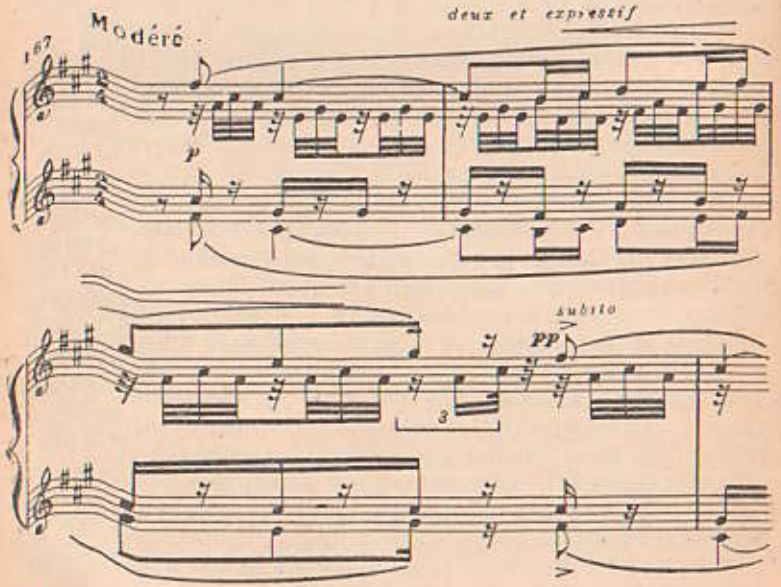
В «Игре воды» красочные живописные задачи еще выступают на первый план. Первостепенное выразительное значение имеет прозрачный фигурационный фон из *pp*, основанный на разложенных трезвучиях и секстаккордах, который и создает чисто зрительное ощущение расцвеченной тысячью оттенков блестящей поверхности воды. На этом зыбком фоне появляется простая, но гибкая мелодия. Вариантные повторы ее сопровождаются новыми гармониями, новыми фактурными приемами (glissando, различными комбинациями двойных нот, цепочками секунд), разнообразными ритмическими усложнениями (часто смещаемыми акцентами, синкопами, сочетанием триолей и квартолей и т. д.). Предельно сложная фактура с использованием новых видов фортепиан-

ной техники отличается высокой пианистичностью, то есть прекрасным знанием виртуозных и тембровых возможностей фортепиано.

Зато другое фортепианное произведение этих лет — «Сонатина» (1905) уже говорит о самостоятельной линии в фортепианном творчестве Равеля.

Трехчастное циклическое произведение на первый взгляд возрождает жанровые и стилевые черты венского классицизма: обращение к сонатной форме, предельно ясная и стройная структура каждой части, четкие грани между разделами формы, внешняя простота и строгость изложения в сочетании с изяществом и даже миниатюрные размеры сонатного цикла (не превышающие масштабы ранних сонат Гайдна и Моцарта).

Но образная сторона этого произведения, его мелодический и гармонический язык, фортепианная фактура весьма самобытны. Искренняя поэтическая лирика всей сонатины нашла воплощение в законченных пластичных мелодических образах главной и побочной тем первой части, основной темы менуэта, окрашенных



мягкой и своеобразной гармонизацией (последовательности параллельных трезвучий и доминантовых септаккордов в счетании с обилием плагальных оборотов — см. примеры 167, 168).

Среди фортепианных произведений 900-х годов особняком стоит сюита «Призраки ночи» (1908), состоящая из трех пьес — «Ундина», «Виселица» и «Скарбо»[1]. Она имеет литературный источник — сочинения Алоиса Бертрана — одного из представителей раннего французского романтизма.

[1] Скарбо — сказочный злой дух ночи.

Лишь «Ундина» выделяется среди этого цикла своим светлым сказочным обликом, колористическими находками в фактуре фортепианного изложения, передающей и рассыпающиеся брызги воды, и чарующие призывные возгласы русалки.

Зато вторая пьеса — «Виселица» — раскрывает перед слушателями новую в творчестве композитора трагическую тему. В пьесе противопоставлены два образа — смертельное оцепенение и человеческое страдание. Первый воплощен в длительном органном пункте, имитирующем погребальный звон, второй — в эпизодически появляющейся выразительной мягкой мелодии:

Некоторые черты экспрессионизма, проявившиеся в «Виселице», не получили продолжения в творчестве Равеля; зато глубоко человечная и гуманная идея этого сочинения претворилась позже по-своему и по-новому в «Могиле Куперена», «Вальсе» для оркестра и особенно в Концерте ре мажор.

Поразительным контрастом к «Призракам ночи» явилась созданная Равелем в этом же году сюита для фортепиано в четыре руки «Моя мать — гусыня», состоящая из пяти пьес[1]. Здесь Равель обратился к излюбленной им сказочной тематике. Каждая из пьес — законченный музыкальный образ, в воплощении которого Равель проявил себя как создатель острохарактерного музыкального портрета и как тонкий мастер колорита. Ровная последовательность терций и частая смена метра во второй пьесе наглядно и образно рисуют заблудившегося в лесу мальчика. Резкий контраст двух мелодических образов в четвертой пьесе — нежного вальсообразного и угловатого, изломанного — помогает воссоздать живую театральную сценку разговора Красавицы с Чудовищем.

Среди вокальных сочинений, созданных в 900-е годы, выделяются три вокально-симфонические поэмы «Шехеразада», которые раскрывают новые черты в композиторском даровании Равеля. Как и у Дебюсси, вокальный стиль в этих произведениях представляет собой весьма гибкий речитатив без ощутимых контрастов — темповых, динамических, тесситурных. Он укладывается в весьма небольшой мелодический диапазон и отличается очень незначительными сдвигами в динамике и темпе, а также цезурами, подчеркивающими выразительность фразы, слова или даже интонации французской поэтической речи.

Здесь проявляется и другая особенность Равеля, ставшая в дальнейшем одной из самых характерных самостоятельных черт стиля композитора, — яркая национальная и жанровая определенность его музыки. В трех ариях специфический восточный колорит сказок

[1] I. «Павана Спящей красавицы»; II. «Мальчик с пальчик»; III. «Дурнушка, царица пагод»; IV. «Разговор Красавицы и Чудовища»; V. «Волшебный сад». Образы всех пьес навеяны популярными французскими детскими сказками Ш. Перро. В 1912 году эти пять пьес были переработаны композитором в балет «Сон Флорины».

Шехеразады передан тонкими гармоническими красками (гармонический мажор, дважды увеличенный лад), богато орнаментированной изысканной вокальной линией, прихотливой ритмикой.

На этих, как и на некоторых других произведениях Равеля, сказалось влияние творчества выдающихся представителей русской композиторской школы XIX века — Балакирева, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, чьи произведения исполнялись в «русских концертах» на Парижской всемирной выставке в 1889 году и стали благодаря этому известны широким музыкальным кругам Франции.

Русские композиторы были первыми, кто по-своему и по-настоящему глубоко (без внешней экзотики и стилизации) сумели воплотить в своем творчестве образы Востока, сохранив многие характерные и типичные стороны музыкального фольклора народов Кавказа и Средней Азии.

Как и большинству русских композиторов, Равелю также был свойствен огромный интерес к музыкальной культуре других народов, особенно испанского, а также восточных и южных народностей. Это нашло отражение в «Испанской рапсодии», «Альборада», «Мадагаскарских песнях» и многих других произведениях Равеля. Особый интерес к творчеству русских композиторов наиболее заметно проявился у него в оркестровке «Картинок с выставки» Мусоргского (1922).

Но если определенное влияние русской школы на творчество Равеля вполне ощутимо в области гармонии, вокального письма и оркестрового стиля, то Равель, так же как и Дебюсси, оказался весьма далек от идейной и тематической сферы творчества русских композиторов (исторической тематики музыкальных драм Мусоргского и опер Глинки и Бородина; остросоциальной трактовки психологических сюжетов, свойственной операм Даргомыжского, Чайковского и того же Мусоргского).

Первое проявление творческой зрелости и самобытности в сочинениях Равеля конца 90-х и начала 900-х годов отнюдь не привело к безоговорочному признанию его как композитора в официальных художественных кругах Парижа. Трехкратное участие Равеля в конкурсах на соискание Большой Римской премии (1901, 1902

и 1903) окончилось неудачами. А в 1905 году ему просто было отказано в участии из-за возрастных ограничений. В защиту Равеля встали виднейшие деятели культуры Франции: Ромен Роллан, Форе и другие. Взрыв возмущения с их стороны был настолько силен, что директор консерватории Дюбуа был вынужден подать в отставку. Его место занял Форе.

Это открытое проявление косности и равнодушия к новому таланту, всколыхнувшее всю музыкальную общественность Франции, только способствовало признанию Равеля как композитора в широких музыкальных кругах Парижа.

В 900-е годы появляется «Испанская рапсодия» (1907) — одно из самых значительных симфонических произведений Равеля, в котором впервые в полной мере сказалась близость композитора к испанскому фольклору. Это проявилось не только в использовании подлинной народной мелодии в четвертой части — «Feria» («Праздник») [1], но и в органичном претворении типичных особенностей музыкального фольклора целого ряда областей Испании — мелодического языка, метроритма, лада и гармонии, имитаций звучания народных испанских инструментов. «Испанская рапсодия» явилась первым зрелым симфоническим произведением Равеля, раскрывшим многие характерные черты его оркестрового письма, приемы симфонического развития. Она представляет собой четырехчастный цикл, заключающий разные по содержанию и стилю пьесы. Объединяющим началом в них является жанрово-танцевальная основа трех ее частей: «Малагеньи», «Хабанеры» и «Feria», а также неоднократное использование темы первой части на протяжении почти всей «Испанской рапсодии».

Первая часть — «Прелюдия ночи» — вводит в поэтическую атмосферу испанской ночи. Это — импрессионистично решенная картина природы, где основную роль играет не законченный мелодический образ, а оркестровый и гармонический фон («капельки» секунд у флейт, кларнетов и арф на фоне остинатной, «застывшей» последовательности у скрипок и альтов с сурдинами):

[1] Эту же тему использовали Глинка в «Арагонской хоте» и Лист в «Испанской рапсодии».

Très modéré

170

Мелодия прелюдии отличается «эскизностью». Прозвучав у двух кларнетов, она тут же исчезает и появляется лишь в конце прелюдии у солирующих скрипки, альта и виолончели sur la touche в сопровождении арф и челесты. Звучание ее становится еще более прозрачным, и постепенно она растворяется в переливчатой каденции двух фаготов на фоне glissando арфы и флажолет первой скрипки соло.

Вторая и третья части — «Малагенья» и «Хабанера» — переносят слушателя в стихию танца. «Малагенья» начинается с еле слышной танцевальной темы у контрабасов pizzicato в сопровождении «гитарных» аккордов у виолончелей (также pizzicato):

171 Assez vif

К концу части звучание темы достигает *ff* у tutti оркестра, усиливаемое сопровождением характерных ударных (треугольником, кастаньетами, бубном), имитирующих подлинные испанские народные инструменты. В коде части Равель прибегает к наслоению отголосков темы «Малагеньи» на «остинатный» фон из «Прелюдии ночи».

Третья часть — «Хабанера» (написанная еще в 1895 году) — носит характер медленного, томного танца. Она отличается, может быть, менее выразительной и законченной мелодикой, но зато богата разнообразной и сложной ритмикой (включающей даже элементы полиритмии), которая играет здесь основную выразительную роль:

Assez lent, d'un rythme las

172

Четвертая часть — «Feria» — картина блестящего народного праздника, сочетает в себе яркие и сочные оркестровые краски с напряженным симфоническим развитием. В начале «Feria» у флейты piccolo устанавливается ритмический «стержень» всей части, на фоне которого появляется основной мотив в изложении большой флейты. Постепенно происходит становление основной темы «Feria», звучащей ликующе-радостно у струнных и деревянных духовых инструментов:

Assez vif

173

Ее развитие проходит несколькими волнами, причем каждая из них отличается большей яркостью оркестровки и мощью звучания.

Средняя часть «Feria» — лирический женственный танец, полный неги и скрытого пламенного чувства. Гармонический язык становится здесь особенно пряным (понаккорды, хроматизмы), тембр английского рожка придает новой мелодии особый, несколько чувственный оттенок. Возвращение после среднего эпизода к основной теме «Feria» в репризе становится еще более праздничным. Заканчивается «Feria» грандиозно звучащей главной темой, от которой затем остается лишь ее ритм, скандированный у tutti оркестра с привлечением всех ударных инструментов, включая треугольник, бубен, тарелки, большой барабан, тамтам, и пассажным глиссандирующим вихрем на огромном crescendo.

«Испанская рапсодия» перекликается с симфонической пьесой «Иберия» Дебюсси, но отличается более непосредственной связью с испанским фольклором, единством всех частей цикла, непрерывностью и логикой оркестрового развития, объединяющей ролью ритмического начала в каждой части.

Важным этапом на творческом пути Равеля было обращение его к оперному жанру. В опере «Испанский час» (1907) проявилось давнишнее стремление композитора создать произведение на бытовой комический сюжет. Остроумная, со стремительным развитием действия, комедия французского драматурга Франка Ноэна увлекла Равеля [1].

Большой интерес представляла для композитора возможность передать средствами музыки своеобразный игрушечный, но полный очарования мир часов. Равель обнаружил здесь неисчерпаемую музыкальную фантазию, богатство воображения, сверкающий юмор и поразительное оркестровое мастерство. Даже самые недоброжелательные музыкальные критики не могли не оценить блестящую партитуру оперы.

Закончив ее в 1907 году, композитор четыре года ждал постановки, так как дирекция парижской «Комической оперы» побоялась сразу вынести на суд широкой аудитории оперу. В этот период у Равеля в Швейцарии после тяжелой болезни умер отец, и на некоторое время композитор отошел от творчества. Лишь успех премьеры «Испанского часа» в 1911 году во многом помог ему вновь вернуться к интенсивной творческой деятельности. С этого момента интерес к музыкальному театру у Равеля возрастает.

В течение года (1912) были закончены три балета: «Дафнис и Хлоя» (заказанный Равелю еще в 1906 году руководителем русской балетной труппы в Париже С. Дягилевым), «Аделаида», возникший на основе его же «Благородных и сентиментальных вальсов» для фортепиано, «Сон Флорины» — на основе фортепианного цикла Равеля «Моя мать — гусыня».

Лучший из балетов — «Дафнис и Хлоя» — написан на сюжет древнегреческого мифа о пастухе Дафнисе и его возлюбленной Хлое, которую похищают пираты в разгар праздника. Бог плодородия Пан освобождает ее в момент вакханалии, и балет заканчивается гимном, которым радостные пастухи и пастушки восхваляют Па-

[1] Сюжет оперы довольно традиционен. Действие происходит в испанском городе Толедо в XVIII веке. Любовные приключения юной Консепсион — жены старого часовщика — приводят к тому, что она случайно назначает у себя дома свидание одновременно двум своим возлюбленным. Они долго прячутся друг от друга в футлярах от стенных часов, которые вынужден перетаскивать с места на место силач Рамиро — погонщик мулов. Стремясь избежать разоблачения со стороны вернувшегося мужа, неудачливые влюбленные вынуждены купить у него те самые часы с футлярами, в которых они прятались.

на. Несмотря на условность и наивность сюжета, недостаточную динамичность в развертывании сценического действия, музыка балета является одним из самых больших достижений композитора.

Особенно привлекает общий радостный, светлый тон музыки балета, воспринимаемой как гимн жизни и природе, и красочный, живописный, но в то же время отточенный музыкальный язык — рельефный мелодический рисунок, ясный тональный план. Строгая логика симфонического развития в балете дала полное право самому композитору назвать его «хореографической симфонией». Яркие колористические эффекты в использовании отдельных инструментов и их сочетаний в некоторых эпизодах балета отличаются удивительной жизнерадостностью и сочностью, заставляя вспомнить некоторые партитуры Балакирева («Тамара») и особенно Римского-Корсакова («Шехеразада», «Испанское каприччио»).

Интересно в этом смысле сопоставить два эпизода из третьей картины балета — «Восход солнца», в котором изображаются спящий Дафнис, еле слышимое журчание ручейков, стекающих со скал, и общий праздник в конце балета, на котором пастухи и пастушки славят бога Пана.

Тончайшая музыкальная живописность первого из этих эпизодов, ощущение полной тишины, застывшего воздуха перед восходом солнца передано в оркестре хроматической мелодией у виолончелей и контрабасов с сурдинами и флажолетами альтов на фоне рассыпающихся пассажей двойных нот у флейт, еле слышимыми на *pp*, и glissando арф. Начало дня возвещает пение птиц (форшлаги у флейты piccolo и флажолеты скрипок).

Совершенно другими средствами передана картина общего праздника в конце балета — безраздельной стихией танцевального ритма, непрерывным стремительным движением восходящих и нисходящих гамм у деревянных духовых инструментов в самом высоком регистре, glissando струнных и арф, введением смешанного хора, поющего с закрытым ртом, участием большого количества ударных инструментов, включая тарелки, треугольник, большой и малый барабаны, колокольчики, кастаньеты, и заключительным тремоло на огромном crescendo всего оркестра.

Две оркестровые сюиты, сделанные Равелем на музыкальном материале отдельных сцен балета, отличаются не только блеском оркестрового письма, но и строгой

логикой симфонического развития. Они представляют собой совершенно самостоятельные симфонические произведения, входящие в репертуар всех крупнейших дирижеров и оркестров мира.

Годы войны (1914—1918). Империалистическая война застала Равеля в маленьком городке Сен-Жан-де-Люз, где он работал над фортепианным трио. Творческое увлечение этим сочинением не помешало композитору проявить свой гражданский долг. Уже в начале сентября 1914 года он отправился в город Байонну для добровольной явки в призывную комиссию. Его не взяли в армию из-за маленького роста и веса. Почти целый год ушел на бесчисленные хлопоты Равеля в различных инстанциях о посылке на фронт. Отчаявшись попасть на передовую, Равель поступает сначала на работу в госпиталь, а затем устраивается на военный аэродром. Только в марте 1916 года он уехал на фронт в район Вердена в качестве водителя грузовой машины и пробыл там почти год. Демобилизовался он только после перенесенных двух тяжелых болезней.

Даже в трудные годы войны Равель не забывает о судьбах музыкальной культуры своей родины и других стран. Он с возмущением реагирует на создание в Париже «Лиги в защиту французской музыки», которая стремилась запретить исполнение во Франции произведений немецких, австрийских, венгерских композиторов.

У Равеля возникает много собственных творческих замыслов, но лишь некоторым из них суждено сбыться в тяжелой обстановке военных лет.

Единственным крупным произведением Равеля, законченным в эти годы, было трио ля минор, проникнутое демократическим духом, огромной любовью к жизни, стремлением максимально приблизиться к истокам народного баскского искусства. Особенно ярки в этом отношении первая и четвертая части сочинения. Первая насыщена проникновенным и мягким лиризмом главной и особенно побочной партий с использованием характерного сложного размера $\frac{6}{8}$, сгруппированного как $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{8}$ и $\frac{3}{8}$. Последняя часть носит характер темпераментного огненного танца, где основная роль принадлежит динамике ритма и движения.

Пережитые Равелем ужасы войны, бессмысленно уносившей ежедневно тысячи жизней, а также несчастье в собственной семье (смерть матери) заставили его многое пересмотреть в своих взглядах на жизнь и творчество. Они, безусловно, стали более демократичными, ибо все тяготы и лишения фронтовой жизни Равель переносил вместе с самыми простыми людьми. В то же время, именно после войны, появляются произведения драматического, а иногда и трагического содержания.

1918—1937. Период наивысшего расцвета творчества («Болеро», фортепианные концерты, опера «Дитя и чудеса»). Послевоенный период был знаменателен бурным расцветом театральной и концертной жизни Парижа, естественным после спада военных лет. Появляется много новых течений и связанных с ними имен в музыкальном, театральном и изобразительном искусстве Франции. Часть этих течений можно с полным основанием назвать «модернистскими», так как они были порождены тяжелым и серьезным кризисом, охватившим буржуазное искусство всей Западной Европы в первой четверти XX века.

Самым крупным музыкально-творческим объединением во Франции была в это время так называемая «Шестерка», в которую входили композиторы разных художественных вкусов и творческих почерков, различного масштаба дарования — А. Онеггер, Ф. Пуленк, Д. Мийо, Л. Дюрей, Ж. Орик и Ж. Тайефер. Всех их вначале объединяло стремление к новому слову в искусстве.

В их раннем творчестве особенно заметно проявились две тенденции модернистского искусства: урбанистическая, связанная с желанием воплотить в музыке ритм жизни и пульс современного города («Пасифик 231» Онеггера), и конструктивистская, в которой рациональное начало целиком вытесняет эмоциональную сторону музыки (особенно ярким проявлением этой тенденции явился политонализм ряда произведений Мийо).

В этот трудный период Равелю удалось не только сохранить свои творческие принципы, сложившиеся взгляды на искусство, но и приобрести новые черты стиля. Свое эстетическое credo Равель подтвердил в одном

высказывании, которое было опубликовано в 1933 году в американском журнале «The Etude»: «Я не являюсь композитором-«модернистом»... Хотя я всегда без предубеждения относился к новым идеям в музыке (в моей скрипичной сонате имеется часть в характере негритянского блюза), тем не менее я никогда не пытался опровергать установленные законы гармонии и композиции. Наоборот, я всегда искал вдохновения в творчестве великих мастеров (я никогда не перестаю учиться у Моцарта!), и моя музыка в своей основе опирается на традиции прошлого и вырастает из них... Я всегда был убежден в том, что композитор должен доверять бумаге то, что он чувствует и как он чувствует, независимо от того, что собой представляет общепринятый стиль. Великая музыка, я убежден в этом, всегда идет от сердца. Музыка, созданная путем только приложения техники, не стоит бумаги, на которой она написана. Это был мой всегдашний довод против так называемой «модернистской музыки», которую создают молодые композиторы «радикального» направления»[1].

Новые тенденции в творчестве Равеля послевоенных лет проявились в стремлении к большей серьезности и углубленности содержания и одновременно к еще более тесной связи с классическими музыкальными традициями — в строгой пропорциональности и логичности композиции, тяготении к крупным формам, ясности музыкального выражения.

Самым непосредственным откликом Равеля на события военных лет был цикл фортепианных пьес «Гробница Куперена», законченный в 1917 году. В нем проявились новые черты стиля композитора. Равель назвал это сочинение «данью уважения не только Куперену, но и всей французской музыке XVIII века».

Действительно, выбор жанра сюиты, состоящей преимущественно из танцевальных частей (Менуэт, Ригодон, Форлана) и начинающейся с Прелюдии, многие стилевые особенности — классическая законченность формы каждой пьесы, рельефность мелодического рисунка, прихотливая, с обилием украшений, ритмика —

---

[1] Цит. по кн.: Г. Шнеерсон. Французская музыка XX века. М., 1970, стр. 98—99.

все приближает, казалось бы, сочинение Равеля к произведениям французских клавесинистов.

Но глубокий психологический замысел, большой эмоциональный диапазон и смелый гармонический язык ставят это произведение не только значительно выше самой совершенной стилизации, но и позволяют считать его выдающимся произведением и в творчестве Равеля и в творчестве французских композиторов-современников.

Содержание каждой пьесы цикла связано с воспоминанием о друзьях, погибших на фронте. Это накладывает отпечаток сдержанной скорби на ряд пьес. Таковы Менуэт, средняя часть Ригодона. Традиционный принцип контрастности между частями сюиты и внутри них используется Равелем для того, чтобы сопоставить глубоко человечное начало с бытовым, жанровым: так, радостный полнокровный музыкальный образ начала Ригодона с его четкой, моторной ритмикой, яркими динамическими контрастами оттеняется приглушенно звучащей плавной песенной мелодией средней части. Ровный остинатный ритм сопровождения еще больше подчеркивает ее печальный напев:

Полнее всего раскрывает сущность цикла Менуэт. От традиционного танца XVIII века композитор сохранил лишь ритмическую основу и трехчастное строение. Вся пьеса выдержана в сдержанно-скорбном настроении и ощутимых контрастов не имеет. В основе средней части (Musette) лежит одна из самых вдохновенных мелодий Равеля:

Созданию ощущения мужественной силы, сопротивляющейся открытому проявлению скорби, помогает динамическое, регистровое и тональное развитие. Равель в единственном случае прибегает к большому нарастанию звучности, постепенному подъему к более высокому регистру, уплотнению фактуры в виде последовательности параллельных мажорных трезвучий. Но быстрый спад звучности и регистра после кульминации снова возвращает нас к прежнему настроению.

Особенно выразительно окончание Менуэта, где Равель постепенно «свертывает» мелодию (оставляя только ее «зерно»), отделяет мелодию от сопровождения и заканчивает пьесу зыбкой двойной трелью. Импрессионистский прием (типичный для многих сочинений Дебюсси) применен композитором здесь не только с целью создать впечатление «растворения» образа, а с желанием обострить скорбное настроение, вызванное потерей близкого человека.

Первой исполнительницей «Гробницы Куперена» была замечательная французская пианистка М. Лонг — горячая пропагандистка творчества Равеля.

Некоторое время после сочинения «Гробницы Куперена» Равель ничего не пишет — сказались перенесенные болезни, лишения военных лет и усталость. Композитор уезжает в горы Швейцарии на отдых, но ненадолго: тоска по людям заставляет его вернуться во Францию.

В середине 1919 года к нему вторично обратился Дягилев с предложением создать новый балет на материале симфонического «Вальса», над которым композитор работал и раньше, но не закончил. Новый заказ воодушевил Равеля, и за очень короткий срок (к 1 января 1920 года) партитура балета была готова.

Это сочинение еще больше, чем «Дафнис и Хлоя», отходит от чисто балетных традиций. Сюжетный замысел его предельно условен: «Я задумал это произведение

как своего рода апофеоз венского вальса, который поглощается все нарастающим сокрушительным вихрем»[1], — пишет Равель в «Автобиографии». Балет представляет собой хореографическую поэму, в которой логика и динамика чисто симфонического развития находятся на первом плане.

Весь разнообразный мелодический материал «Вальса» максимально приближен к бытовой венской музыке (в духе вальсов Шуберта, Брамса, И. Штрауса). Равель почти отказывается от его красочно-колористического оформления и ищет путь к драматически-насыщенному сквозному симфоническому развитию[2].

«Вальс» строится по принципу последования друг за другом ряда волн, каждая из которых имеет свою кульминацию и последующий спад, и постепенного нагнетания напряжения к концу, усиливаемого трансформацией основных образов. Достаточно сравнить мелодические образы в начале «Вальса» с их напевной бесхитростной грацией и драматического, с оттенком исступленности, танца в конце.

Отказ Дягилева от музыки балета был вполне закономерен, ибо его всегда больше привлекали экстравагантные, крайне левые эксперименты молодежи и возможность блестящего, с большой выдумкой, оформления спектакля, чем серьезный и необычный замысел Равеля, кстати очень трудный для хореографического воплощения.

Судьба «Вальса» с момента его рождения была предрешена как именно симфонического, а не хореографического произведения, хотя первое исполнение в симфоническом концерте вызвало самые разноречивые отклики. Мало кто оценил психологичность его замысла и новые черты симфонического стиля, в какой-то мере предвосхитившие стиль «Болеро» и Второго фортепианного концерта.

---

[1] «Равель в зеркале своих писем», сост. М. Жерар и Р. Шалю. Л., 1962, стр. 230.

[2] Стремление к симфонизации танца имеет особенно устойчивые традиции в русской музыке: «Камаринская», «Арагонская хота», «Вальс-фантазия» Глинки, «Шехеразада» Римского-Корсакова, «Тамара» и «Исламей» Балакирева, «Симфонические танцы» Рахманинова и т. д.

В жизни композитора начала 20-х годов происходят значительные события. Внешний блеск и пустота светского общества, окружавшего Равеля в Париже, всегда раздражали его. Он принял решение покинуть столицу и поселиться надолго в местечке Монфор-Ламори. Теперь ничто не мешало композитору сосредоточенно работать.

Незадолго до переезда Равель демонстративно отказался от ордена Почетного легиона, которым его наградило французское правительство. В этом проявилась не только исключительная скромность композитора, всегда отказывавшегося от всяких почестей, но и откровенное нежелание получать их именно от официальных кругов Франции.

Отъезд Равеля из Парижа не означал для него полной замкнутости и отрешенности от музыкальной жизни. Именно теперь развертывается дирижерская деятельность Равеля. Он объезжает с авторскими концертами Италию, Голландию и Англию и везде встречает самый горячий прием. Именно в это время он инструментует по заказу русского дирижера С. Кусевицкого «Картинки с выставки» Мусоргского. Эта работа как бы подвела итог многолетнему и серьезному увлечению Равеля русской музыкой. Она явилась примером предельно бережного отношения к замыслу композитора и национальному духу сочинения и одним из самых ярких образцов оркестрового стиля Равеля (наряду с «Испанской рапсодией» и «Болеро»).

Творчество Равеля 20-х годов интересно обращением к новым для композитора жанрам: две сонаты — для скрипки и виолончели («Памяти К. Дебюсси») и для скрипки и фортепиано, «Цыганская рапсодия» для скрипки с оркестром, опера-балет «Дитя и чудеса», большое количество вокальных произведений, среди которых выделяются «Три мадагаскарские песни» на слова Э. Парни, и знаменитое, принадлежащее к самым популярным произведениям Равеля, «Болеро».

Создание двух сонат говорит о стремлении композитора сохранить и укрепить связи с классическими традициями[1], воплотить свои замыслы в развернутых мно-

---

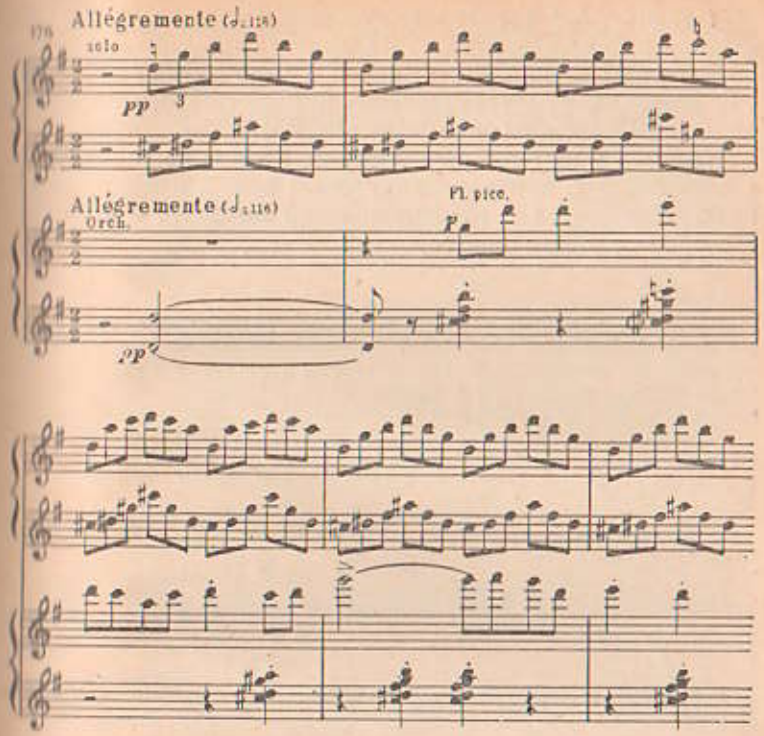
[1] Сонатно-симфонический метод был гораздо ближе Равелю, чем Дебюсси.

какую-то поваренную книгу с рецептами о «приправе тембров».

После многократного исполнения «Болеро» и его триумфального успеха во Франции Равель добивается полного признания не только на родине, но и за рубежом. Ему присваиваются почетные звания учреждениями искусства в различных странах (Оксфордским университетом и другими). Но титулы и почести по-прежнему мало волнуют композитора, тем более что он чувствует первые симптомы страшной болезни мозга, которая постепенно приведет к потере памяти и изолирует его от окружающего мира. Но Равель не хочет сдаваться, он полон творческих замыслов: в 1931 году появляются сразу два фортепианных концерта — произведения, хотя и одного жанра, но совершенно различные по замыслу и содержанию.

Концерт соль мажор посвящен Маргарите Лонг. Своей солнечной окраской, кругом светлых образов, непосредственной связью с национальным музыкальным фольклором он перекликается с трио и «Испанской рапсодией». Мелодический материал концерта был заимствован композитором из его же «Фантазии на темы баскской музыки», оставшейся с 1913 года лишь в эскизах. Несмотря на ряд традиционных черт в концерте — обычный трехчастный цикл всего сочинения, четкую структуру сонатного allegro первой части (хотя и с самостоятельным эпизодом в разработке), Равель раскрывает характерный круг образов в своеобразной пианистической манере. Композитору удалось найти оригинальные тембровые эффекты сочетания фортепиано и оркестра, которые предельно образно передают вихревое танцевальное движение в начале первой части концерта — пронзительно звучащая главная тема у флейты piccolo на фоне остроритмичного сопровождения ударных и переливчато «журчащих» арпеджий у фортепиано, где тонический квартсекстаккорд соль мажора (в партии правой руки) накладывается на секундаккорд VI ступени фа-диез мажора (в партии левой руки)[1]:

[1] Полифункциональность используется композитором здесь лишь как красочный момент, не нарушающий ясности и устойчивости тонального плана.



Одним из ярких образцов светлой лирики Равеля является основная тема второй части (Adagio), проходящая у фортепиано solo. На фоне аккордового сопровождения свободно льется гибкая песенная мелодия. Избегая остановок на тонике и на сильной доле такта, Равель достигает редкого для него ощущения широты мелодического дыхания.

В третьей части — изящный, остроумный скерцозный образ создается моторным токкатообразным движением.

Концерт ре мажор (для левой руки) написан по заказу австрийского пианиста Пауля Витгенштейна, потерявшего правую руку на фронте. Это сочинение завершает другую линию в творчестве Равеля — драматическую («Гробница Куперена», «Вальс»).

Одночастный концерт отличается лаконичным, более единым и целеустремленным развитием, чем первый концерт (в нем можно найти, как и в одночастных концертах Листа, черты трехчастного цикла, сжатого до пределов одночастного сонатного allegro).

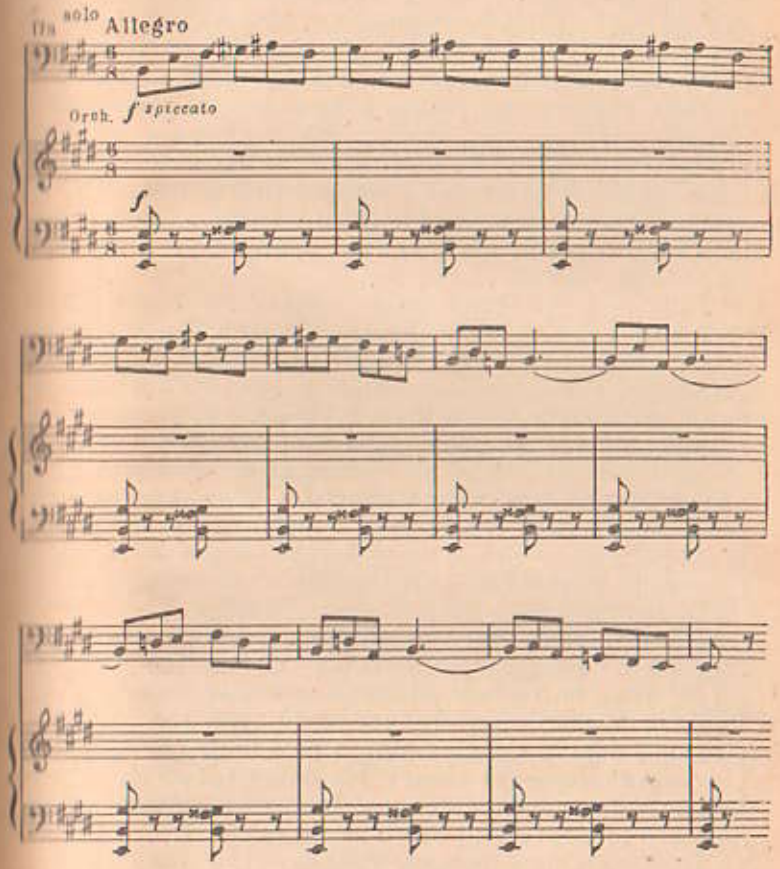
Пожалуй, ни одно произведение Равеля не заключает в себе столько контрастов: суровый пафос и драматизм здесь сочетаются с проникновенной лирикой, а острый гротеск — с подлинной героикой.

Затаенно и мрачно звучит оркестровое вступление к концерту. На фоне «застывших» квартовых последовательностей на *pp* у виолончелей и контрабасов, в самом низком регистре появляется как бы из бездны мрака тема у контрафагота, напоминающая одновременно и сарабанду и траурный марш.

Выросшая из вступления главная партия (у солирующего фортепиано) имеет суровый героико-драматический характер: маршевое, активное начало выступает в ней на первый план:

Очень большой контраст к главной теме заключен в мягкой по очертаниям и печально-умиротворенной по настроению побочной партии (также у фортепиано solo). Это единственный лирический образ в сочинении, в который вскоре снова врывается энергичный ритм главной темы. Ее возвращение придает композиции черты рондо-сонаты.

Другой, не менее резкий контраст заключен в концерте между экспозицией и эпизодом, заменяющим разработку, в котором появляется новый — колючий и жесткий, с элементами гротеска — танцевальный образ как воплощение всего злого и бесчеловечного в трагической концепции концерта:



Одна из драматических вершин концерта — реприза в мощном звучании tutti оркестра и партии солиста (цифра 46 клавира).

Но особенно большую роль в драматургии сочинения играет фортепианная каденция. Она совершенно лишена чисто виртуозного назначения. Органично вливаясь в репризу, она синтезирует в новом качестве весь мелодический материал концерта (главную, побоч-

ную партии и основную тему среднего эпизода), придавая сочинению композиционную цельность и усиливая его драматический пафос.

Концерт ре мажор является одной из вершин фортепианного творчества Равеля, ибо в нем удивительно органично сочетаются новый художественный замысел с новыми средствами фортепианного изложения. В партии фортепиано (хотя она предназначена для исполнения одной рукой) используется весь арсенал технических виртуозных средств инструмента, причем явное предпочтение отдается крупной аккордовой и октавной технике, огромным скачкам, захватывающим крайние регистры инструмента и создающим эффект многоплановости изложения. Ни разу все эти приемы и средства фортепианного изложения не выглядят как самоцель, они подчинены художественному замыслу.

Подлинно симфоническое мышление композитора, проявившееся в таких произведениях, как «Вальс» и «Болеро», находит свое отражение и в концерте. Противопоставление, а затем объединение резко контрастных образов, изменение их смыслового значения, создание моментов длительного нарастания напряжения убедительно показывают полный отход Равеля от эстетических позиций музыкального импрессионизма. Лучшие традиции романтического и современного пианизма (листовского, прокофьевского, рахманиновского) оказываются более близкими Равелю в этот период его творчества, чем стиль Дебюсси.

Последним светлым событием в жизни композитора была его концертная поездка с Маргаритой Лонг в 1932 году по Европе, принесшая новый успех и славу Равелю. У него зреет грандиозный творческий план — создание балета «Жанна д'Арк» на новый для него историко-патриотический сюжет. Но опять несчастье — автомобильная авария, резкое ухудшение здоровья — заставляет его отказаться от этого замысла.

Последнее произведение Равеля — три песни на слова П. Моранда для кинофильма «Дон-Кихот» с Шаляпиным в главной роли. Обращение тяжелобольного композитора к новому для него жанру — музыке для кино — было уже творческим подвигом. Причина популярности этих песен («Романтическая», «Эпическая» и «Застольная») — в их непосредственной близости к народной испанской

музыке и поэзии, в чисто песенной манере вокального письма с широкой кантиленной мелодикой (редко встречаемой раньше у Равеля).

Две поездки — в Швейцарию, Испанию и Марокко (1933—1935) — несколько отвлекли Равеля от неизбежно мрачных мыслей во время быстро прогрессировавшей болезни, но к 1937 году состояние стало угрожающим — память и сознание часто оставляют его. Операция, которая должна была помочь композитору, лишь ускорила конец. Не приходя в течение недели в сознание, Равель скончался 28 декабря 1937 года.

Его похороны вылились в настоящую демонстрацию. В своем выступлении на могиле композитора министр национального просвещения Жан Зе поставил его в один ряд с такими выдающимися французскими гуманистами — деятелями науки и культуры, как Ламарк и Декарт, Расин и Вольтер. Теплые слова Жана Зе точно определили не только историческое место замечательного французского композитора, но и причину всенародного признания его таланта в пору расцвета новейших и сверхмодных течений в искусстве: «...Бросая взгляд в прошлое французского искусства, я спрашиваю себя — в чем сущность этих гениев, в чем сущность гения Равеля? Мне кажется, что всех их объединяет в высшей степени умный подход к явлениям жизни, даже самым страстным, самым патетическим, умение подчинить их строгим правилам стиля. Ни одно движение сердца не безразлично для них... Никогда не ломая рамок своего искусства, они в то же время до конца исчерпывали все его возможности. Музыка Равеля — лучшее доказательство этому. Никогда не увлекался он виртуозностью ради виртуозности, никогда не был фокусником, натуре его претила сухость... Равелю не было свойственно желание казаться великим, хотя, в действительности, он был великий музыкант...»[1].

«БОЛЕРО»

«Болеро» явилось своеобразным итогом всего творческого пути Равеля.

Оно было создано в 1928 году по заказу известной

[1] Цит. по кн.: Г. Ц ы п и н. Морис Равель, стр. 113.

балерины Иды Рубинштейн. Равель должен был сделать для нее в качестве хореографического номера переложение цикла фортепианных пьес «Иберия» испанского композитора Исаака Альбениса. Композитор отказался инструментовать чужое сочинение (хотя и близкое ему по духу). Но возникшая в связи с этим заказом мысль о создании самостоятельного симфонического произведения на основе оригинальной темы в духе популярного испанского танца привела к сочинению «Болеро» — одного из самых значительных произведений французской симфонической музыки после Берлиоза.

Очень недолговечной оказалась хореографическая жизнь этого произведения. Первое исполнение его состоялось в Париже в несколько необычной и экзотической обстановке: в одном из балетных спектаклей сцена изображала таверну, в которой Ида Рубинштейн танцевала на столе в костюме цыганки под музыку «Болеро». Эта обстановка явно не соответствовала серьезному художественному замыслу и грандиозным масштабам сочинения Равеля. Композитор это понимал и сам, несмотря на сенсационный успех номера в аристократических кругах Парижа, падких на все необычное и экстравагантное.

Исключительная популярность «Болеро» как симфонического произведения объясняется ярко национальной испанской природой его единственной темы, удивительной «общительностью» и демократизмом строя мыслей и чувств, властно-напряженной динамикой развития танцевального образа, лежащего в основе сочинения, исключительной собранностью и лаконичностью музыкального выражения; богатством, блеском и одновременно тонкостью оркестрового письма.

Образно-смысловое содержание «Болеро» выходит за рамки танца как прикладного музыкального жанра. Хотя это сочинение и не имеет литературной программы, художественный замысел его настолько ясен и конкретен, что позволяет говорить даже о сюжетности. В кажущейся «механистичности» движения, вызванной многократным повтором почти неизменной темы в одном и том же темпе, постепенно раскрывается из медленного, несколько томного вначале танца образ грандиозного массового танца-шествия, в котором участвуют тысячи людей.

В «Болеро» сказались некоторые стилевые черты прежних сочинений Равеля: особый интерес к испанскому музыкальному фольклору, его образной сфере и всему арсеналу музыкально-выразительных средств: мелодике, ладу, гармонии, метроритму, фактуре изложения (подобно «Альбораде», «Испанской рапсодии», трио и другим сочинениям); удивительно тонкое и красочное использование оркестра, стремление выявить оркестровыми средствами выразительные и колористические возможности единственной темы.

Вместе с тем принципиально новыми в этом сочинении являются метод и принципы симфонического развития, отличные от принципов как бетховенского симфонизма, так и программного романтического симфонизма Листа и Берлиоза и тем более от картинно-живописного симфонизма непосредственного предшественника Равеля — Дебюсси.

Это пример редких по грандиозности замысла и масштабов симфонических вариаций на одну тему. В каждой из восемнадцати вариаций почти целиком сохраняются ее мелодический и ритмический рисунок, ладогармоническое освещение и темп. Но, пользуясь почти исключительно лишь средствами оркестрового и связанного с ним динамического и фактурного развития, Равель достигает колоссальной напряженности в развертывании основного образа, придает ему в конце сочинения совершенно новое смысловое значение[1].

«Болеро» является примером удивительно цельного и последовательного воплощения драматургического замысла. Развитие его единственного образа построено по принципу сплошного, почти без отступлений и спадов, без контрастов, нарастания с кульминационной вершиной в самом конце сочинения[2].

---

[1] В творчестве западноевропейских композиторов различных эпох встречается большое количество замечательных вариационных циклов — пассакалии Баха и Генделя, 32 вариации Бетховена, «Симфонические этюды» Шумана, «Пляски смерти» Сен-Санса и Листа, «Симфонические вариации» Франка и другие, но ни один из них нельзя считать непосредственным предшественником «Болеро».

[2] Произведение Равеля сочетает в себе классическую строгость композиции и предельно логичное развитие, свойственное баховским и бетховенским вариациям, с огромным эмоциональным диапазоном и качественным смысловым изменением основного образа, характерным для циклов Шумана и Листа.

В основу «Болеро» легла яркая оригинальная тема, сочиненная самим Равелем и сочетающая в себе неповторимо индивидуальный колорит, мелодическую пластику и красоту с характерными чертами испанского народного танца:

Особенность темы «Болеро» заключается в медленном и размеренном (в трехдольном метре) мелодическом движении с использованием многочисленных «опеваний» опорных звуков. Поступенность и плавность ее развертывания не нарушается редкими скачками на небольшие интервалы (один раз на кварту в конце первого предложения). В сочетании с диатоникой это придает очертаниям темы исключительную мягкость и непрерывную «текучесть» изложения. Ярко выраженной кульминационной точки в теме «Болеро» нет.

По своей структуре тема классически строга — период, состоящий из двух предложений. Но Равель избегает чисто танцевальной «квадратности» в ее построении расширением второго предложения до девяти тактов (вся структура темы — восемь и девять тактов).

Тема «Болеро», как и все сочинение, имеет исключительно выдержанный ладовый строй — до мажор на всем протяжении (с единственным отклонением в ми мажор в конце «Болеро»). Но в теме ощущается определенное внутреннее гармоническое развитие от I к V ступени

в первом предложении и постепенное возвращение через II, IV и V снова к I ступени во втором предложении. В мелодике преобладает опора на V ступень, что составляет одну из характерных особенностей испанского музыкального фольклора.

Особо выразительное значение в теме «Болеро» играет метроритмическая сторона. Все время смещаемые акценты и синкопированные остановки на разных долях такта (в первом такте на первой доле, во втором и третьем на второй доле и т. д.) придают теме большую гибкость и внутреннюю непрерывную устремленность.

Самым значительным в драматургии «Болеро» является самобытный оркестровый стиль. Новизна партитуры «Болеро» состоит не только во введении необычных для симфонического оркестра инструментов (трех саксофонов) или редко используемых инструментов (малой трубы, гобоя d'amour, челесты). Партитура этого сочинения изобилует новыми приемами использования традиционных инструментов, новыми соотношениями и пропорциями между оркестровыми группами, партиями внутри групп и отдельными инструментами, которые чрезвычайно обогащают красочную палитру оркестровки. В целом партитура «Болеро» говорит не только о новом оркестровом стиле Равеля, но и о новом оркестровом мышлении композитора, ибо оркестровое развитие играет ведущую роль в драматургии сочинения.

Безусловно, ведущая колористическая роль в партитуре принадлежит группе деревянных духовых инструментов, поскольку ей, в основном, поручено различное красочное освещение самой темы (особенно в начале «Болеро»). Медная группа оркестра используется композитором преимущественно в момент подготовки кульминации сочинения и ее осуществления.

Не менее важное место занимает группа ударных инструментов. Среди них выделяется партия двух малых барабанов, которым поручена сохраняемая до конца сочинения единая ритмическая фигура:

Она образует нерушимый ритмический стержень всего произведения и создает оригинальные полиритмические

сочетания со свободной и гибкой в ритмическом отношении темой. Остальные ударные инструменты постепенно включаются в партитуру в момент подготовки кульминации, а такие, как большой барабан, тарелки и тамтам, появляются лишь в момент наивысшей кульминационной точки в последних тактах «Болеро».

Струнной группе оркестра, вопреки всем традициям, поручена в «Болеро» не совсем обычная роль — в основном аккомпанирующая. Вместе с двумя малыми барабанами струнная группа составляет большей частью колоритное сопровождение темы, которое достаточно точно имитирует звучание подлинных испанских народных инструментов — струнных щипковых и ударных (гитары, мандолины, испанского барабанчика). Эта особая тембровая окраска еще больше подчеркивается характерными кварто-квинтовыми и секундовыми сочетаниями, придающими звучанию струнных остроту и некоторую жесткость.

Перечисленные особенности стиля «Болеро» (мелодики, ритмики, лада, оркестровки, композиции) позволяют говорить о сочетании в произведении двух различных принципов симфонического развития: картинно-живописного, проявляющегося, в основном, в оркестровке и гармонизации, с предельно строгой логикой развертывания основной музыкальной мысли сочинения. Эти, казалось бы, взаимоисключающие (или крайне противоположные) принципы симфонического развития, свойственные различным направлениям в музыке, не противоречат друг другу. В этом и заключается одна из самых своеобразных черт «Болеро», ставящая его в особое положение в мировой симфонической музыке.

В первых четырех вариациях «Болеро» тема и ее сопровождение получают в основном лишь различную тембровую окраску. Тема поручается поочередно флейте, кларнету, фаготу, малому кларнету, гобою d'amour. В сопровождении, помимо малых барабанов, особую роль играют партии альтов и виолончелей pizzicato и арфы, напоминающие характерное гитарное сопровождение народного танца. Кроме чисто оркестровых средств развития, Равель уже в первых вариациях прибегает к своеобразному и необычному мелодическому варьированию.

Во второй вариации Равель прибегает к новому варианту темы, отличному от первоначального не только

мелодикой, ритмом, но и более яркой (с оттенком некоторой «исступленности») кульминацией на девятикратном настойчивом повторении одного звука и новым ладовым наклонением — фригийским. Это наклонение вырисовывается постепенно, за счет понижения в до мажоре сначала VII, затем II, VI и III ступеней (в конце второй вариации звукоряд темы — *c-des-es-f-g-as-b-c*). Черты фригийского лада (весьма типичные для народной музыки некоторых областей Испании) еще больше подчеркиваются повторением в кульминации звука *des* (II низкая ступень в до мажоре). В дальнейшем развитии «Болеро» этот новый вариант темы неоднократно и периодично (через две вариации) чередуется с первым:

Такая строгая и почти неизменная последовательность парных вариаций могла бы привести к определенному схематизму в композиции сочинения. Но этого не случилось потому, что композитор в конце сочинения несколько нарушает периодичность, чередуя разные варианты темы не через две, а через одну вариацию. Этим «сжатием» периодичности Равелю удалось не только преодолеть схематизм, но придать еще большее единство и неумолимую логику симфоническому развитию всего сочинения.

Начиная с пятой вариации, Равель использует для оркестрового воплощения темы смешанные тембры в до-

вольно необычных сочетаниях: в пятой вариации — флейта и труба с сурдиной, создающая особо затененное, «матовое» звучание; в шестой и седьмой вариациях тема поручается саксофонам — тенору и сопранино — новым инструментам, только что появившимся в симфонической оркестровой практике и до сих пор используемым в основном в джазе. Особенно оригинально и импрессионистически колоритно оркестровое воплощение темы в восьмой вариации (флейта piccolo, флейта, валторна и челеста), благодаря чему появляется прозрачно-звенящая звучность, несколько смягчаемая валторной. Зато сопровождение темы соответственно усиливается бас-кларнетом и фаготами и как бы уравновешивает регистровый и звуковой «баланс» партитуры.

В десятой вариации Равель отказывается от смешанных тембров в изложении темы и поручает ее солирующему тромбону. Это не только увеличивает звуковую мощь темы, но придает ей иной, более суровый характер. Значительно усиливается с этой вариации и ритмический фон: . Он поручен флейте, альтам и тем же двум барабанам.

Десятая вариация вносит перелом в драматургическое развитие «Болеро». Все новые и разнообразные оркестровые средства, привлекаемые композитором, с этого момента направлены на то, чтобы придать теме «Болеро» не только новое колористическое звучание, но и новый эмоциональный оттенок. Именно с этой вариации развитие «Болеро» становится все более динамичным и неудержимым. Степень насыщенности оркестрового изложения темы и ее сопровождения возрастает все более быстрыми темпами.

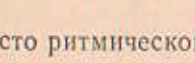
В одиннадцатой вариации тема поручается уже всей деревянной духовой группе (кроме фаготов) и саксофону. В двенадцатой к ним присоединяются первые скрипки. Это первый случай использования в «Болеро» струнной группы в мелодической функции, что придает теме особую сочность и напряженность. В тринадцатой вариации существенному изменению подвергается фактура изложения темы (параллельными трезвучиями[1]),

[1] Прием изложения параллельными трезвучиями характерен и для оркестровки Дебюсси.

придающая ей новую ладогармоническую окраску. В четырнадцатой и пятнадцатой вариациях в исполнении темы участвует уже вся деревянная духовая и струнная группы, а также саксофоны и тромбоны.

Начиная с шестнадцатой вариации, развитие «Болеро» вступает в свою решающую, заключительную стадию, напоминая сначала мерно, а затем все более стремительно разворачивающуюся пружину. Равель нашел здесь приемы драматургии, средства оркестровки, гармонии, обладающие огромной силой эмоционального воздействия. Вопреки традиционному обострению контрастности к концу вариационного цикла Равель создает исключительное единство, в первую очередь, однородным оркестровым изложением последних (шестнадцатой, семнадцатой и восемнадцатой) вариаций. Подключение трех флейт (включая piccolo) и особенно четырех труб в максимальной звучности переносит слушателя в атмосферу яркого солнечного дня.

Средством огромной динамизации в конце «Болеро» является также постепенное сокращение объема каждой из последних вариаций: шестнадцатая — 17 тактов, семнадцатая — 13 тактов и 3 такта связки, восемнадцатая — 9 тактов и 5 тактов заключения, то есть нарушение обычной периодичности в следовании основного и второго вариантов темы (после шестнадцатой вариации с первым вариантом темы идет сразу семнадцатая — со вторым вариантом, а затем восемнадцатая — с первым).

Кульминация всего «Болеро», заключенная в последней вариации, имеет новый ладотональный колорит благодаря внезапному сдвигу из до мажора в ми мажор и возвращению обратно. Этот единственный на протяжении всего произведения тональный сдвиг производит неожиданностью своего появления впечатление ослепительной вспышки света. Экспрессия необычайной силы в конце «Болеро» достигается еще и тем, что мелодия целиком уступает место ритмическому пульсу сочинения  , исполняемому tutti оркестра. Именно для этих заключительных тактов партитуры Равель «припас» последний оркестровый эффект — ввел до сих пор не звучавшие в «Болеро» glissando тромбонов и мощные ударные инструменты: тарелки, большой барабан, тамтам. Со-

здается впечатление, что здесь, в самом конце сочинения, наконец высвободилась из оков огромная энергия и воля, которые накапливались в течение длительного времени. Поэтому заключение воспринимается как гимн радости и свету, выходящий за рамки настроений и мыслей отдельной личности, как порыв огромной массы людей, движимой едиными помыслами и чувствами.

«Болеро» потому и заняло выдающееся место в мировой симфонической музыке XX века, что при необычайной смелости художественного замысла и средств выражения прежде всего его отличает подлинно национальный характер, глубоко оптимистическое восприятие жизни и настоящий демократизм духа.

ПРИЛОЖЕНИЕ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ОПЕР

«ФАУСТ»

Пролог. Старый доктор Фауст, отчаявшись познать тайны бытия, решает умереть, выпив чашу с ядом. Но жизнь еще манит его к себе, народная песня за окном говорит о радости и счастье бытия. Фауст вызывает злого духа. Мефистофель предлагает старому ученому власть, богатство, славу, однако Фауст просит самое прекрасное — он просит вернуть ему молодость и любовь. Злой дух может совершить и это чудо, но взамен он требует душу Фауста. Фауст согласен, он выпивает волшебный напиток и превращается в цветущего юношу.

Первое действие. На площади веселятся горожане. Друзья провожают Валентина на войну. Валентин поручает своему другу Зибелю сестру Маргариту. К веселой компании присоединяется Мефистофель. К удивлению и ужасу присутствующих он показывает свое страшное могущество и злую власть над людьми и природой. Среди танцующих горожан появляется Маргарита. Фауст хочет проводить ее и предлагает ей руку. Смущенная девушка отвергает руку неизвестного вельможи и убегает.

Второе действие. В саду перед домом Маргариты Зибель собирает цветы и кладет букет у дверей дома, но цветы, заклятые злым духом, мгновенно вянут. На пороге дома Маргариты Мефистофель и Фауст ставят ларец с драгоценными украшениями и уходят. Маргарита появляется в саду. Она с восхищением вспоминает встречу с юным вельможей, его красоту и учтивость. Увидев ларец с драгоценностями, Маргарита надевает их и любуется собой в зеркале. Появившийся Мефистофель заводит любезный разговор с соседкой Маргариты Мартой, а Фауст в это время признается в любви Маргарите. Мефистофель произносит волшебные заклинания, которые должны одурманить Маргариту, она будет не в силах сопротивляться мольбам Фауста.

Третье действие. В церкви Маргарита в стыде и горе молится о прощении своего греха. Но голоса злых духов сулят ей вечные муки. По улицам города проходят возвращающиеся из похода солдаты, народ приветствует их. Валентин ищет среди встречающих свою сестру. Мефистофель издевается в злой, насмешливой серенаде над обманутой девушкой. Валентин, узнав о бесчестье сестры, вызывает на поединок Фауста и падает, сраженный его ударом. Умирая, Валентин проклинает свою несчастную сестру.

Вальпургиева ночь. Адский праздник — шабаш ведьм в диких горах ночью. Мефистофель приводит сюда Фауста, чтобы он забыл Маргариту. Но Фауст всюду видит образ загубленной им несчастной девушки. Мефистофель силою своих чар превращает дикую оргию в картину мирной жизни в солнечной долине, где царит радость. Но ничто не может дать забвения Фаусту.

Обезумевшая от горя Маргарита убила свое дитя и заточена в тюрьму. Наутро она будет казнена. Проникнув в тюрьму, Фауст молит Маргариту бежать с ним. Но Маргарита безумна и, видя рядом с Фаустом зловещую фигуру Мефистофеля, падает без чувств. Входит стража — Фауст и Мефистофель вынуждены скрыться. Маргарита умирает, и ангелы возносят ее душу на небеса.

«КАРМЕН»

Первое действие. Площадь в Севилье полна народа, солдаты караула наблюдают суету на площади. Показывается молодая деревенская девушка Микаэла, она спрашивает у драгун о своем женихе доне Хозе. Смена караула сопровождается хором мальчишек, играющих в солдаты. Звон колокола возвещает перерыв на сигарной фабрике, из ее ворот толпой выбегают девушки-работницы. Появляется и Кармен, встречаемая группой молодых людей, ее поклонников. Среди драгун караула Кармен замечает дона Хозе и бросает ему цветок. Хозе в смущении поднимает его. Вновь приходит Микаэла, она передает Хозе письмо от матери. С фабрики доносится шум ссоры, работницы, перебивая друг друга, рассказывают капитану Цуниге о том, что зачинщица ссоры — Кармен. Цунига приказывает Хозе отвести ее в тюрьму. Кармен назначает Хозе свидание в таверне Лилас Пастья и просит помочь ей бежать. Хозе ведет Кармен в тюрьму, внезапно она толкает его и со смехом убегает.

Второе действие. Таверна Лилас Пастья; Кармен среди контрабандистов и цыган поет и пляшет. Народ с восторгом встречает своего любимца тореро Эскамильо. В опустевшую таверну приходит Хозе. Кармен уговаривает его бросить службу и разделить с ней вольную жизнь в горах. Хозе отказывается. Звук трубы призывает его в казарму. Появившийся Цунига приказывает Хозе отправиться в казарму. В порыве ревности Хозе бросается на своего офицера с оружием, завязывается поединок, контрабандисты разнимают дерущихся. Хозе теперь нет возврата к прежнему, он остается с Кармен и контрабандистами.

Третье действие. Ночь в горах. Контрабандисты, среди них Хозе и Кармен, спускаются по горным тропинкам с тяжелой ношей. Кармен тяготится ревностью Хозе: она охладела к нему. Хозе же по-прежнему ее страстно любит. Кармен гадает на картах, они сулят ей и возлюбленному смерть. Появляется Эскамильо и приглашает всех на бой быков в Севилью. Хозе затевает ссору с Эскамильо. Контрабандисты разнимают их. Микаэла зовет Хозе к умирающей матери. Хозе уходит с Микаэлой, бросив Кармен на прощание угрожающие слова.

Четвертое действие. Площадь перед цирком в Севилье. Народ встречает шествие квадрильи. Кармен говорит Эскамильо о своей любви. Цыганки предупреждают Кармен о приходе Хозе и советуют остерегаться его. Хозе умоляет Кармен вернуть ему свою любовь. Он молит ее уйти с ним и начать новую жизнь. Кармен гордо и бесстрашно заявляет ему, что она более его не любит. Она порывается пройти в ворота цирка. Хозе не пускает ее и угрожает смертью. Кармен бросает кольцо, которое ей подарил Хозе, и требует, чтобы он ее пропустил. Хозе ударом ножа убивает Кармен. Хлынувшая из цирка толпа видит Хозе, рыдающего над телом убитой Кармен.

«ПРОДАННАЯ НЕВЕСТА»

Первое действие. На площади чешской деревни собрался народ повеселиться на досуге. Среди молодежи — любящие друг друга Еник и Маженка. Еник, сын богатого крестьянина Михи, ушел из родного дома от злой мачехи и стал батрачить в деревне, где живет Маженка. Родители Маженки — Гата и Крушина — не хотят выдавать свою дочь замуж за простого батрака. Но молодые люди, искренне полюбившие друг друга, клянутся не разлучаться. В дело вмешивается самоуверенный и расчетливый деревенский сват Кецал. Он обещает родителям Маженки, наперекор ее воле, все устроить наилучшим образом и сосватать Маженке богатого жениха.

Второе действие. Во время праздника в деревне появляется Вашек, второй сын Михи (сводный брат Еника), которого сват прочит в женихи Маженке. Во время случайной встречи Маженка, пользуясь тем, что Вашек ее еще не знает, рассказывает ему небылицы о злой и сварливой Маженке и убеждает отказаться от такой невесты. Между тем сват Кецал, встретив Еника в кабачке, уговаривает его забыть Маженку. Сват расхваливает преимущества женитьбы на богатой девушке, он обещает Енику сосватать такую взамен Маженки. Еник, прикинувшись простодушным, делает вид, что поддался уговорам свата, и заключает с ним договор, согласно которому тот обязуется уплатить Енику триста дукатов, если Маженка выйдет за «сына Михи». Присутствующие в кабачке крестьяне с изумлением и недовольством следят за тем, как совершается невиданная сделка «продажи невесты».

Третье действие. Глупый доверчивый Вашек горюет о предстоящей жизни со злой и сварливой женой. Но лишь только появляется в деревне бродячий цирк, как незадачливый жених, мгновенно забыв обо всем, весело устремляется вслед за цирковым фургоном.

Вашек, присутствующий на импровизированном представлении, разыгранном тут же на улице, восхищается красотой и ловкостью цирковой артистки Эсмеральды. Она же, используя внимание к ней Вашека, убеждает его выступить вечером на представлении в роли медведя, взамен другого актера. Однако дебют Вашека заканчивается скандалом. Он не выдерживает своей роли и открывается присутствующим среди зрителей родителям. Сватовство, на которое так рассчитывал сват, расстраивается. Появляется Еник, радостно встреченный отцом — Михой. Родители Маженки дают согласие на ее брак с Еником. Сват же оказывается вдвойне одураченным, так как ему приходится заплатить Енику согласно договору триста дукатов.

СОДЕРЖАНИЕ

Французская музыкальная культура второй половины XIX века . . . 3

ШАРЛЬ ГУНО 21

ЖОРЖ БИЗЕ 63

Жизненный и творческий путь 67
«Арлезианка» 83
«Кармен» 96

Чешская музыкальная культура 127

БЕДРЖИХ СМЕТАНА 136

Жизненный и творческий путь 136
Симфоническая поэма «Влтава» 153
«Проданная невеста» 160

АНТОНИН ДВОРЖАК 182

Жизненный и творческий путь 182
Пятая симфония 194
«Славянские танцы» 213

Норвежская музыкальная культура 219

ЭДВАРД ГРИГ 223

Жизненный и творческий путь 223
Характеристика творчества 238
«Лирические пьесы» 241

Фортепианный концерт 254
Романсы и песни 260
«Пер Гюнт» 272

Французский музыкальный импрессионизм 283

КЛОД ДЕБЮССИ 292

Жизненный и творческий путь 292
Фортепианное творчество 310
Прелюдии 313
Симфоническое творчество 330
«Ноктюрны» 333

МОРИС РАВЕЛЬ 344

Жизненный и творческий путь 345
«Болеро» 375

Приложение. Краткое содержание опер 387

ИБ № 2747

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН

Выпуск V

Издание четвертое

Редактор *К. Кондахчан*
Худож. редактор *А. Головкина*
Техн. редактор *С. Буданова*

Подписано в печать с матриц 12.02.80. Формат бумаги 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем печ. л. (включая иллюстрации) 12,25. Усл. печ. л. 20,58. Уч.-изд. л. (включая иллюстрации) 20,21. Тираж 80 000 экз. Изд. № 801. Зак. № 532. Цена 1 р. 20 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Ленинградская типография № 2 головное предприятие ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
198052, г. Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29.