**Музыкальные параллели или конец прекрасной эпохи**

М. Райс

Сопоставление Гектора Берлиоза и Кшиштофа Пендерецкого, наверное, покажется странным. Что может быть общего между французским классиком и ныне здравствующим польским композитором? На мой взгляд, однако, между ними существует глубокое сходство. Оба они были революционерами в области тембра; а поскольку их открытия не желали умещаться в уже существующие структуры, им пришлось изобрести заодно и новые формы. Роль Берлиоза в истории музыки ясна; роль Пендерецкого, на мой взгляд, ещё до конца не осознана. А между тем музыка ХХ века без открытий Пендерецкого так же немыслима, как без открытий Берлиоза - музыка века XIX. Разумеется, все их новшества остались бы пустым экспериментированием, если бы их произведения не воздействовали так сильно, не были бы так экспрессивны, красивы и точны, как математическая формула.

Для тех, кто не знает или забыл произведения этих композиторов, напоминаю их важнейшие музыкальные изобретения.

В исполненной в 1830 году "Фантастической" симфонии Берлиоз формулирует практически все свои эстетические и технические принципы. Симфония программна, т.е. написана на определённый сюжет. Строение формы зависит только от этого сюжета; в "Фантастической" это пять частей вместо традиционных четырёх и замена менуэта вальсом, т.к. герой оказывается на балу. В ней впервые во всей мировой музыке появляется лейтмотив - тема, характеризующая героя на всём протяжении произведения.

Дальнейшее развитие музыки Берлиоза идёт по пути изменения колорита и постепенном увеличении состава оркестра с целью достигнуть большего тембрового разнообразия. Так, в монодраме "Лелио" к оркестру прибавляется чтец, в симфонии "Гарольд в Италии" - солирующий альт, в симфонии "Ромео и Юлия" - хор и солисты; впоследствии Берлиоз использует несколько хоров и оркестров и достигает стереофонических эффектов. Важнейшие новые формы, созданные Берлиозом, это, кроме мелодрамы, ещё и возникшая на стыке прежних жанров драматическая оратория, которую можно исполнять как в театре, так и на концерте ("Осуждение Фауста"), а также одночастная программная увертюра.

Пендерецкий заявил о себе в 1960 году, когда прозвучало его произведение "Трен" ("Плач по жертвам Хиросимы"). Для Пендерецкого это сочинение стало манифестом, как для Берлиоза "Фантастическая". В "Трене" нет ни мелодии, ни гармонии, ни полифонии в привычном смысле слова. Голоса сливаются в грозди (кластеры), которые то стоят, то движутся, то сжимаются, то расширяются. Произведение написано для камерного оркестра из 52 струнных инструментов; но оркестр трактуется как большой ансамбль, вследствие чего отдельные голоса не различимы. Пендерецкий изобретает также новые приёмы игры в дополнение к традиционным: музыканты играют за подставкой, стучат древком смычка по корпусу инструментов; при быстром чередовании с обычными приёмами это создаёт впечатление какой-то движущейся массы. Композитор отменяет тактовую черту, длительность разделов музыкального произведения обозначается в секундах.

В последующих произведениях, как и у Берлиоза, составы оркестра увеличиваются, а тембры разнообразятся. Например, во "Флуоресценциях" Пендерецкий использует большой симфонический оркестр с 37 ударными инструментами, где в партиях духовых есть игра на одних мундштуках и удары по клапанам. Кроме того, в музыку вводятся звуки окружающего мира (визг пилы, стук пишущей машинки, вой сирены и т.д.). В "Измерениях времени и тишины" к оркестру прибавляется хор, который не только поёт, но и разговаривает; истользуется также крик, шёпот, свист. Пендерецкий сочиняет и электронные произведения. Форма становится ещё свободнее: композитор сочиняет лишь отдельные структуры, а порядок и время их исполнения определяет дирижёр, хотя и не полностью, а в границах, указанных автором.

Открытия Берлиоза и Пендерецкого не случайны и даже во многом сходны. Характерно, что оба эти новатора родились в католических странах, а католической церкви, как известно, всегда была присуща особая красочность и пышность богослужения, что не могло не повлиять на их творчество.

Берлиоз пишет в "Мемуарах", что его интерес к музыке пробудило пение монастырского хора, слышанное им в детстве. Религиозные произведения Берлиоза были созданы им во второй половине жизни. До известной степени они были средством упорядочить форму его сочинений, когда из-за большого количества частей чисто музыкальные связи между ними стали ослабевать, а скрепления только с помощью сюжета было мало. В "Бегстве из Египта" Берлиоз сжимает симфонию до увертюры. В "Реквиеме" и "Te Deum" он использует традиционные формы, преобразуя и сильно расширяя их. В "Реквиеме", посвящённом памяти жертв революции 1830 года, звучит не столько скорбь, сколько страстный протест против неизбежности смерти; в "Te Deum" - столь же исступлённая хвала Богу. Берлиоз очень ценил "Te Deum"; он писал, что если бы вся его музыка вдруг исчезла, но ему было бы разрешено сохранить одно произведение, он выбрал бы именно это. На склоне дней Берлиоз пишет уже более скромную ораторию "Детство Христа"; в ней нет былой страстности, хотя сохраняется прежняя тонкость оркестрового колорита.

Религиозная музыка Пендерецкого, если отвлечься от её высоких идеалов, с чисто технической точки зрения несёт те же функции, что и у Берлиоза - скрепить постепенно расползающуюся построенную на авангардистских приёмах форму. Произведения Пендерецкого становились всё масштабнее, их структура - всё более свободной, количество тембров росло в геометрической прогрессии - и целое стало ускользать от восприятия. В один прекрасный момент он восстанавливает в правах традиционную мелодию, гармонию и полифонию и обращается к каноническим церковным жанрам.

Соратники композитора по авангардистскому цеху сочли это изменой идеалам. Между тем Пендерецкий создаёт свои религиозные произведения параллельно с авангардистскими, абсолютно не отказываясь от своих прежних достижений. Думаю, его "сюжетные" сочинения ("Страсти по Луке", опера "Дьяволы из Людена") были бы куда менее драматичными без подобного синтеза традиционных и современных средств выразительности.

Пендерецкому принадлежит великое множество духовных произведений ("Stabat Mater", "Dies irae", "Воскресение", "Magnificat" и др); интересно, что он обращается не только к католическим, но и к православным жанрам ("Заутреня").

Религиозность Пендерецкого несколько иная, чем у Берлиоза. Берлиоз воспевает скорее отношение личности к Богу, Пендерецкий, подобно средневековым композиторам, обращается к Богу непосредственно, как бы минуя человека. Такой подход к вере весьма пугал руководителей пусть и католической, но всё же социалистической Польши, ибо он не поддавался никакому контролю. Пендерецкому не раз приходилось оправдываться, говоря, например, что в "Stabat Mater" он изображает страдания матерей, чьи сыновья погибли на войне, а в "Страстях по Луке" - Освенцим.

Важным фактором, сформировавшим бунтарский характер музыки обоих композиторов, была общественная среда, вызывавшая у них резкий протест. Оба они восставали против оптимизма музыкальных стилей предшествующих эпох (Берлиоз классицизма, Пендерецкий соцреализма); может быть, даже не столько против самих этих стилей, сколько против их бездарных эпигонов, которые всё ещё правили бал.

Оба они жили в эпохи больших социальных потрясений. Время Берлиоза во Франции было сплошной чередой империй, республик и революций. В революции 1830 года он даже сам принимал участие, а впоследствии посвятил памяти её жертв, кроме "Реквиема", ещё и "Траурно-триумфальную" симфонию. Недаром его основопологающее сочинение - "Фантастическая" - было создано именно в эту бурную пору.

Творческий путь Пендерецкого начался в полную ожиданий эпоху "оттепели". Как и Берлиоз, он пережил крушение своих юношеских идеалов; как и Берлиоз, он стал искать душевного равновесия в религии. Во время следующего общественного подъёма, в свете лучезарных надежд, возлагаемых на "Cолидарность", Пендерецкий создаёт одно из самых пламенных произведений - "Te Deum". (Опять параллель - Берлиоз пишет свой "Te Deum" сразу после революции 1848 года, которую он, впрочем, не принял). Наконец, когда затем окружающаяся их атмосфера начала становиться всё более удушливой, в творчестве обоих композиторов усиливается тяга к психологизму. Правда, воплощается она различным образом. Эпическая оперная дилогия Берлиоза "Троянцы", продолжающая традиции Глюка и предвосхищающая тетралогию "Кольцо нибелунга" Вагнера - нечто совершенно новое в его творчестве. Отличающаяся повышенной экспрессией, она резко контрастирует с двумя другими - комическими - операми композитора, "Бенвенуто Челлини" и "Беатриче и Бенедикт". Что же касается Пендерецкого, то его последняя опера "Чёрная маска", с её ораториальностью, больше связана с его прежними сочинениями; впрочем, и повесть Гауптмана, по которой она написана - это не "Энеида"…

И Берлиоза, и Пендерецкого в первую очередь считают новаторами, и это, безусловно, верно. Но они бы не смогли выделиться среди современников, если бы они не были так связаны с традицией.

Наибольшее влияние на Берлиоза оказали Глюк и Бетховен, которыми он не уставал восхищаться. С точки зрения музыкального языка он ближе всего подошёл к Глюку в уже упоминавшейся дилогии "Троянцы". Глюк в своих увертюрах к операм, точно так же, как и Бетховен к произведениям драматическим, передаёт содержание театральных сочинений, к которым они написаны; Берлиозу оставалось лишь отделить увертюру от театра.

Творчество Бетховена предвосхищает все основные открытия Берлиоза; ему часто лишь оставалось лишь довести идеи Бетховена до логического конца. Так, у Бетховена уже есть и программность, правда бессюжетная ("Героическая" и "Пасторальная" симфонии); и зародыши лейтмотива (в Пятой симфонии Бетховен выводит несколько тем из одной и той же интонации); и симфония с хором (Девятая); а "Te Deum" Берлиоза - явный потомок "Торжественной мессы" Бетховена.

Но Берлиоз впитал в себя достижения не только тех композиторов, которых он любил, но и тех, кого он отрицал. Так, Мейербер, против которого он всю жизнь боролся, как против композитора буржуазного, очень повлиял на красочность его музыки (достаточно сравнить "Фантастическую" симфонию, написанную до премьеры первой парижской оперы Мейербера "Роберт-дьявол", с "Гарольдом", написанным после неё). Строение дилогии Берлиоза "Троянцы", если рассматривать её как единое целое, в точности, буквально до самых мелочей, повторяет структуру "большой" оперы Мейербера; но, деля своё произведение на две части, Берлиоз настолько маскирует это сходство формы, что оно становится практически неразличимым на слух.

Большое влияние оказала на него и итальянская музыка, которую Берлиоз использует не только как фон, но и как средство характеристики. (А между тем в юности он ездил после консерватории совершенствоваться в Италию, но уехал оттуда досрочно, разочаровавшись в тамошнем искусстве.) Отголоски её больше всего слышны в "Гарольде", в обеих комических операх и во многих романсах.

Что же касается Пендерецкого, то на него повлияла сильнее всего - чаще в опосредованном виде - музыка Франции, хотя он тщательно изучал авангардистские течения многих стран. В вокальной музыке он часто опирается на открытия Берлиоза (использование чтеца и оркестра, пение и скандирование отдельных, не связанных между собою, гласных и согласных звуков), а также на некоторые приёмы Шёнберга, но, как правило, только на те, которые развивают достигнутое Берлиозом (крики, разговорные хоры).

Многим обязан Пендерецкий и композиторам т.н. "новой польской школы" Витольду Лютославскому, Гражине Бацевич, Казимежу Сероцкому, Генрику Гурецкому - своим ровесникам или старшим современникам. Особенно сильно в произведениях Пендерецекого заметно воздействие музыки главы школы Витольда Лютославского. Это был польский композитор, большую часть жизни проживший в эмиграции во Франции; в его сочинениях очень сильно влияние импрессионистов. Навряд ли таинственный мерцающий колорит "Флюоресценций" Пендерецкого был бы возможен без произведений Лютославского.

Большое значение имела для Пендерецкого конкретная музыка, также зародившаяся во Франции; звуки окружающего мира являлись сами по себе бездонным, поистине неисчерпаемым океаном тембров. Но у французов конкретная музыка носила несколько прикладной характер, по принципу: пишу о паровозе ("Пасифик 231" Онеггера) - использую паровозный гудок. Для Пендерецкого звуки окружающего мира важны сами по себе, как чистые абстрактные тембры, а не как символы; это позволяет ему создавать гораздо более протяжённые произведения, чем, например, балет Сати "Парад" или тот же "Пасифик 231".

Судьбы Берлиоза и Пендерецкого кардинально различаются. Берлиоз умер в одиночестве, не признанный современниками; Пендерецкий купается в лучах славы, он является одним из крупнейших музыкальных авторитетов, его произведения исполняются по всему миру. И в этом тоже есть своя закономерность. Берлиоз был первооткрывателем, а им аплодисментов не полагается. Они чересчур опережают своё время, а потому их достижения можно оценить лишь гораздо позже. Пендерецкий же является блестящим завершителем тысячелетней эпохи письменной музыки. Сейчас каждый музыкальный ремесленник может создать с помощью компьютера произведения гораздо более красочные, чем все сочинения Пендерецкого, вместе взятые. Но, я думаю, композиторы всегда будут благодарны Пендерецкому за то, что он показал пределы красочности, достижимой с помощью традиционного оркестра, и своими электронными опусами одним из первых перебросил мост из прошлого в будущее.