

УДК 7.01

С. В. Лаврова

ТВОРЧЕСТВО П. И. ЧАЙКОВСКОГО В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ МУЗЫКИ ПОСТАВАНГАРДА

Для музыкальной культуры поставангарда вопрос эстетических приоритетов был особенно острым, ибо он был сконцентрирован вокруг формирования новых художественных средств в соответствии с требованиями той эпохи, когда «после Освенцима, любое слово, в котором слышались возвышенные ноты, лишалось права на существование» [1, с. 476].

В опубликованной в 1962 г. «Социологии музыки» Т. Адорно предполагает, что отражение духа времени является одной из главных функций музыкального искусства [2]. Характерной чертой музыки послевоенного десятилетия стал поиск возможностей самовыражения без привлечения дискредитировавших себя прежних моделей. Стремление музыкального романтизма к отражению национального духа сделало его невольным пособником нацизма, и в дальнейшем это обстоятельство полностью переориентировало музыкальную культуру в антиромантическое русло. «В эпоху расцвета любая „избранная“ нация обычно уверяла, что ей и только ей одной принадлежит музыка» — утверждает Т. Адорно [2, с. 137]. А между тем очевидно: именно музыка — всеобщий язык, «но не эсперанто: она не подавляет качественного своеобразия». Идея симфонизма, согласно мнению философа, в качестве единства и многообразия «опрокидывается» творчеством Чайковского и Дворжака, у которых «национальный элемент» представлен подлинно народными темами, «структуры сближаются с попури», а наследство «национально окрашенного тематизма сегодня досталось шлягерам» [2, с.140]. Определив таким образом место «национально окрашенного» тематизма в художественной культуре нового времени, Адорно, казалось бы, оставил в стороне от новой музыки и Чайковского, и Дворжака и, тем более, запятнанное исключительной привязанностью Гитлера, творчество Вагнера. Антифашистские художественные ориентиры послевоенного искусства были невероятно сильны, и, вместе с тем, именно в 1960-х гг., когда Адорно издает свою «Социологию музыки», творчество композиторов, противопоставивших сериалистическим методам полиститистику (среди них Ханс Вернер Хенце и Берндт-Аллоиз Циммерман.), свидетельствует о возрождении интереса к наследию романтиков.

Х. В. Хенце произвел в своем творчестве радикальную эволюцию методов и взглядов: он был студентом первых Дармштадтских курсов 1946 г., учился в Гейдельберге (у В. Фортнера), и в Париже (у Р. Лейбовича). Освоив додекафонию и стилистику неоклассицизма, он пришел к первой вершине своего раннего периода — опере „Бульвар одиночества“ (1952), в которой соединил атональную и тональную техники с элементами легкой музыки. В свете собственных антифашистских убеждений и веры в необходимость политической ангажированности как одной из важных составляющих музыкального искусства, Хенце пошел

на разрыв с Дармштадтом и в 1953 г. переехал в Марино (Италия), где стал членом коммунистической партии. В своей эстетике композитор был ориентирован на соединение казалось бы, несовместимого материала: электроники, серийности, всевозможных цитат из классиков, аллюзий на легкую музыку. Виртуозный эклектизм Хенце балансирует на грани эстетической усложненности, эффектности и яркости. Выступая в роли проповедника идеи искупительной миссии музыки как качества политически ангажированного искусства, композитор стремился быть услышанным и понятым слушателями. В этом смысле он занимал противоположную Дармштадту точку зрения, позиционируя музыку не как структуралистскую абстракцию, а напротив — действенное и даже непременно идеологизированное искусство. Его взгляды на природу национальной составляющей в музыке, в равной степени противоположны и точке зрения Адорно. Он полагал, что опыт должен всегда оставаться неотъемлемой частью диалектики живого творческого процесса, а композитору нужно опираться на архетипы своей культуры, ибо только при их непосредственной помощи, он может прояснить для слушателя то, каким образом его собственные музыкальные идеи отличаются от других композиторов, как своего поколения, так и прошлого [3, с. 138]. Хенце начал свой путь в качестве музыкального руководителя драматического театра в Констанце (1948–1949), затем продолжил его в качестве дирижера и художественного руководителя балетной труппы в Висбадене (1950–1953). Очевидно, что специфика его творческого кредо — стремление к стилистически смешанным формам и псевдо-документализму, направляла его художественную энергию в область сценических жанров. Ранняя опера «Чудесный театр»¹ (1948, 2-я ред. — 1964), радиооперы «Сельский врач»² (1949, 2-я ред. — 1964), «Конец мира»³ (1953), балет «Идиот»⁴ (1952) свидетельствуют об увлеченности театром, уже в ранний творческий период. Согласно известному высказыванию композитора, театр — это область, в которой область, «волшебство, магия, маскарад, моление, пафос и буффонада соединяются с музыкой таким образом, что позволяют прояснить то направление, в котором течет сама жизнь» [4, с. 24]. Необходимо также отметить, что оперные жанры (опера, радиоопера) представлены в его творчестве в равной мере как и хореографические. Интерес к балету, сохранявшийся у немецкого композитора и в зрелые годы, не мог адресовать его к творчеству П. И. Чайковского бесспорно величайшего композитора в этом жанре.

Парафраз «Спящей красавицы» Чайковского, балет «Спящая принцесса» (Die schlaffende Prinzessin) представляет своего рода «рекомпозицию» — авторскую инструментовку аутентичного текста. Хенце сократил музыкальный текст первоисточника до 40-минутного балета, премьера которого состоялась в 1954 г., в Эссене, с хореографией Альфредо Бортолуцци.

Вторым балетом, навеянным сказочной образностью музыки Чайковского стал балет в трех действиях «Ундина» (1958), поставленный хореографом, также выступившим и в качестве либреттиста, Фредериком Аштоном. Премьера состоялась

¹ По М. Сервантесу (в нем. переводе А. фон Шака).

² По одноименному рассказу Ф. Кафки.

³ По пьесе Уэсли Балка (перевод и либретто В. Гильдешеймера)

⁴ По роману Ф. М. Достоевского.

в Ковент-Гардене, главную роль исполнила знаменитая Марго Фонтейн. Этот балет стал своего рода воплощением английского стиля. Сюжетная основа — романтическая новелла Фридриха де ла Мотт Фуке о любви юноши Палемона к водяной деве — была ранее воплощена в опере, сначала Лорцингом, а затем Чайковским (некоторые фрагменты музыки из этой оперы впоследствии были перенесены в балет «Лебединое озеро», Симфонию № 2, музыку к «Снегурочке» А. Островского). В отличие от одноимённых произведений XIX в. в балете Хенце погибает не Ундина, а Палемон, предавший её и женившийся на влюблённой в него знатной даме. Цена прощения двоеженца велика: поцеловав Ундину, он погибает. Перипетии сюжета едва вмещаются в три акта, где действие постоянно перемещается со двора феодального замка в подводное царство, вновь на корабль, и снова замок. Хенце, пленённый музыкой Чайковского и Стравинского использовал их музыку в качестве разнообразных аллюзий, но не прямых цитат. В его музыке вновь причудливым образом соединились немецкий романтизм и неоклассицизм с элементами атональности и даже додекафонии. Подобное соединение стилей, позволило музыке Хенце быть с одной стороны достаточно исполняемой, благодаря романтической струе, и, в то же время, вполне интересной для части публики, предпочитающей новые тенденции в искусстве.

Интерес к музыке Чайковского прослеживается и в наследии другого немецкого композитора — Б. — А. Циммермана. Так, в композиции «Photoptosis» (1968⁵) Циммерман цитирует «Танец Феи Драже» из «Щелкунчика». Композиция «Photoptosis» также связана с балетом, хотя и косвенно, в отличие от других, написанных конкретно в этом жанре. Самый ранний балет композитора, «Алагоана» (1950) — образец его раннего стиля, не лишенный экспериментаторского духа. Далее композитор обратился к так называемым «воображаемым» балетам. Образцы этого периода: «Контрасты» (1953) и «Перспективы» (1955). В 1960-х гг. Циммермана интересовал этот жанр в качестве «плюралистической композиции»: «белый» балет «Присутствие» (1961). Именно в этот период композитор встретил хореографа, адекватного своим творческим идеям — Джона Кранко (1927–1973), возглавлявшего с 1961 г. штутгартский балет. Кранко композитор посвятил одно из своих сочинений, «Intercomunicazione» для виолончели и фортепиано (1967), ему же адресовал и иные свои композиции, которые не подразумевали изначально хореографического воплощения. В том числе — и оркестровую прелюдию «Photoptosis».

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Негативная диалектика М.: Академический проект, 2011. 538 с.
2. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М.; СПб: Университетская книга, 1998. 445 с.
3. Henze H. W. Die Bundesrepublik Deutschland und die Musik (1967/68) // Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1975, München 1976.
4. Павлов Г. Х. В. Хенце // Музыкальная жизнь. 1987. № 5. С.24–26

⁵ Прелюдия для оркестра «Луч света».