

Андрей Капланов

БОГУСЛАВ МАРТИНУ. ОРАТОРИЯ «ГИЛЬГАМЕШ»

Идея создания оратории «Гильгамеш» возникла у Б.Мартину в 1940 году, на юге Франции в Экс-ан-Провансе, где чешский композитор и его супруга, покинувшие занятый гитлеровскими войсками Париж, ожидали получения американской визы. Но воплотить замысел он смог лишь 15 лет спустя, посвятив созданное сочинение Майе Захер, супруге известного швейцарского дирижера, педагога и мецената Пауля Захера.

С семейством Захер Б.Мартину связывали узы творческой и личной дружбы. Интерес Майи и Пауля Захер к творчеству чешского музыканта и, в частности, его оратории, был несомненен. И проявлялся он не только в той финансовой поддержке, которую оказывали супруги композитору во время работы над сочинением. Именно М.Захер обратила внимание Б.Мартину на хранившуюся в Британском музее ценнейшую брошюру о древней легенде, а П.Захер с нетерпением ждал завершения работы над новым произведением композитора¹. Не случайно в мае 1955 года, едва получив партитуру, П.Захер тут же откликнулся: «У меня ещё не было возможности изучить ее основательно. Но, во всяком случае, у меня уже есть первое впечатление, и твое сочинение мне представляется поистине прекрасным, я был бы рад посмотреть ее вместе с тобой и предлагаю встретиться для этого в конце сентября»².

В жизни Б.Мартину время создания оратории «Гильгамеш» (1955) совпало с окончанием работы над комической

оперой «Мирандолина» и началом работы над хоровой миниатюрой «Первоцвет». Таким образом, за год композитор обратился к совершенно разным жанрам и образным сферам: трагический «Гильгамеш», с его суровым и мрачным колоритом, обрамлен двумя удивительно светлыми и жизнеутрачивающими опусами, тесно связанными с образами природы и шуточными настроениями.

В письмах к П.Захеру, написанных во время работы над ораторией, композитор отмечал, что главной проблемой для него были поиски литературных источников, необходимых для изучения эпоса о Гильгамеше — древней шумерийской легенды, получившей позднее распространение в Вавилоне. В конечном итоге Б.Мартину остановился на английском переводе великого культурного памятника, выполненном известным шумерологом Р.Кэмпбелл-Томпсоном еще в 1930-е годы, когда английские археологи активно занимались изучением шумеро-вавилонской культуры³.

Изначально произведение задумывалось как кантата с хором, большими сольными партиями и воспроизведением текста эпоса рассказчиком (чтецом). Но впоследствии замысел укрупнился, и жанр сочинения перерос в ораторию.

Обсуждая вместе с Б.Мартину оркестровку оратории, П.Захер советовал композитору: «Оркестр может быть расширенным по составу, более разнообразным, богатым и красочным» (письмо от 1 февраля 1955 года)⁴. Судя по

Автор: Капланов Андрей родился 2 февраля 1983 года в Москве. В 2006 году окончил Московскую государственную консерваторию по специальности хоровое дирижирование в классе профессора Конторовича Л.З. В 2009 году окончил аспирантуру при Московской Государственной консерватории (научный руководитель Гаврилова Н.А.). С сентября 2006 года работает в Московском Педагогическом Государственном Университет. Ведет класс дирижирования и хоровой класс. С апреля 2009 года — хормейстер хора Храма Христа Спасителя (регент — Илья Толкачев). В 2009 году в сборнике статей МПГУ вышли в печати две статьи Капланова: «Интервью с Александром Соловьевым» и «Богуслав Мартину. «Очищение источников»». В ноябре 2009 года осуществил российскую премьеру кантаты чешского композитора Богуслава Мартину «Очищение источников» в рамках фестиваля посвященному 50-летию со дня смерти Мартину. Помимо дирижерской деятельности, выступает как академический певец.

e-mail: kaplanof@yandex.ru

Аннотация

«Образ Гильгамеша просвечивает сквозь личность чешского художника, привнося в художественный замысел оратории биографические мотивы. Не исключено и то, что Б.Мартину мог даже отождествлять себя в чем-то с главным героем оратории, Гильгамешем, а поиск бессмертия, одну из центральных идей произведения, — с мечтой о возвращении на Родину, столь же маняще-недостижимой для Б.Мартину, сколь невозможным является обретение простым смертным вечной жизни». Судьбы героев «Гильгамеша» понимались Б.Мартину как созвучные его собственной судьбе, а мир трагических разломов на пути к недостижимому, — как консонантный его, истаивающему и, вместе с тем, устойчивому миру непреходящих ценностей. «Я, — писал композитор, — придерживаюсь того взгляда, что, несмотря на громадные достижения в современной технике и индустрии, проблемы и чувства, которые движут людьми, всегда остаются неизменными; они существуют как в литературе наших дней, от которых мы получаем знания, так и в нашей литературе. Это проблемы дружбы, любви и смерти».

Ключевые слова

Богуслав Мартину, оратория «Гильгамеш», биографические мотивы, художественная концепция.

Author: Kaplanov Andrey was born on February 2 in 1983, in Moscow. He graduated from Moscow Conservatory in 2006 as a choir-conductor (professor Kontorovich L.). He was post-graduated from Moscow Conservatory in 2009 (doctor Gavrilova N.). He has been working as a teacher at Moscow Pedagogical State University from 2006, as a choirmaster at Cathedral of Christ the Savior (from April 2009), has published two articles at MPGU in 2009, has performed Moscow premiere «Otvirani Studanek» by Bohuslav Martinu in November 2009 in Moscow. Kaplanov Andrey appears on stage also as a singer.

e-mail: kaplanof@yandex.ru

Summary

«A figure of Gilgamesh, seen through a personality of Czech artist, adds biographic motives to artistic conception of oratorio. It is not inconceivable that Bohuslav Martinu could have identified himself with the main hero of the oratorio, Gilgamesh, he could have connect, one of the central ideas of the Epic — search of immortality — with a dream of home-coming, as unachievable for B.Martinu as unachievable is finding immortality for a mortal».

B.Martinu thought of «Gilgamesh» heroes as of consonant with his destiny, as well as he thought of tragically broken world on the way to an unachievable — as of concordant with his evanescent and at the same time stable imperishable values.

The composer wrote: «I hold the opinion that despite huge achievements in modern technique and industry, there have been immutable problems and feelings that have been leading people in literature from ancient to contemporary times — problems of friendship, love and death».

Key words

Bohuslav Martinu, oratorio «Gilgamesh», biographic motives, artistic conception.

всему, Б.Мартину прислушался к совету: базельский камерный струнный оркестр на премьере «Гильгамеша» был расширен звучанием трубы, тромбона, арфы, фортепиано и ударных инструментов.

Первое исполнение оратории состоялось в Базеле 24 января 1958 года под управлением П.Захера. Сам композитор вспоминал: «Исполнение “Гильгамеша” стало полнейшим триумфом, публика кричала и топала ногами, в общем — большой успех». Чешский композитор А.Сихра, присутствовавший на премьере, был в своем отклике на событие существенно эмоциональнее. В журнале «Hudební rozhledy» он писал: «Кантата Богуслава Мартину имела бурный успех⁵. Композитора вызывали снова и снова. Так что будем с нетерпением ожидать Пражской премьеры, а, возможно, и приезда маэстро»⁶.

О Швейцарском триумфе свидетельствует и слова друга Мартину — католического священника М.Келлерхальса: «Премьера “Гильгамеша” была выдающимся событием этой первой Базельской зимы. Новый триумф скромного автора грандиозного творения»⁷.

«“Гильгамеш” чрезвычайно заботил и занимал Мартину, — свидетельствовал П.Захер. — Этой оратории он придавал большое значение. Я думаю, что он мог уже позволить себе не создавать произведения более глубокого, значительного и более блестящего после “Гильгамеша”»⁸.

21 июня 1959 года для закрытия Девятого международного музыкального фестиваля Венского Концертного общества Базельский оркестр П.Захера вновь подготовил и успешно исполнил ораторию «Гильгамеш» Б.Мартину. А еще через два месяца композитора не стало.

Первый вопрос, который возникает при знакомстве с ораторией: почему Б.Мартину не использовал оригинальный текст эпоса, последовав примеру К.Орфа в «Кармине Бурана», И.Стравинского в «Аврааме и Исааке» или Б.Бартока в «Трех деревенских сценах»?

Возможно, композитор интересовала сама возможность преломления литературного памятника Древней Шумерии сквозь призму взглядов представителя чешской культуры. Как представляется, сквозь образ Гильгамеша просвечивает личность чешского художника, привнося в художественный замысел оратории биографические мотивы. Не исключено и то, что Б.Мартину мог даже отождествлять себя в чем-то с главным героем оратории, Гильгамешем, а поиск бессмертия, одну из центральных идей произведения, — с мечтой о возвращении на Родину, столь же маяяще-недостижимой для Б.Мартину, сколь невозможным является обретение простым смертным вечной жизни.

Мы еще вернемся к доказательству данной гипотезы. Но прежде обратимся к общему обзору сочинения, практически неизвестного в России и крайне редко привлекающему к себе внимание отечественных музыковедов.

Оратория состоит из трех частей: «Гильгамеш» — «Смерть Энкиду» — «Заклинание».

В первой части повествуется о чествовании одного из главных героев — Гильгамеша, создании из глины — Энкиду, его соблазнении девушкой-куртизанкой, превращении Энкиду из животного в человека, появлении Энкиду в Уруке и битве Энкиду с Гильгамешем.

Во второй части рассказывается о смерти Энкиду, к этому моменту ставшим любимым другом Гильгамеша.

Третья часть посвящена поиску Гильгамешем бессмертия, и ответам на его вопросы восставшего из земли духа Энкиду.

В оратории участвуют четыре солиста: сопрано (девушка-куртизанка, богиня Сидури-Сабиту); тенор (Энкиду, охотник); баритон (Гильгамеш); бас (Энкиду). Образ народа представлен звучанием хора, а воссоздание картин природы композитор поручил оркестру.

Два главных героя представлены в оратории по-разному. Образ Гильгамеша — сложившийся в своей данности образ Правителя (в характеристике Гильгамеша сливаются tonальные краски *C-dur* и *c-moll*, позволяя создать «сдвоенный» образ героя-правителя, божества, и, — трагического героя). Образ Энкиду — движущийся, преобразующийся в своем движении от животного к человеческому облику (в соответствии с логикой его развития, основан на постепенном движении: от первоначального звучания *A-dur* до финального *Des [des]* как от рождения [создания] — до появления духа Энкиду). Взаимодействие главных героев проходит в оратории путь от непримиримого противостояния — до готовности пожертвовать собою во имя дружбы.

В произведении использованы средства, наработанные в искусстве Б.Мартину за многие годы. В первую очередь это касается интонационной характерности текста.

Так, в начале оратории композитором вводится знаменательная и «много говорящая» интонация — *f — ges — e — f*. Она является едва ли не главной интонацией в чешской музыке. Как справедливо отмечает Н.Гаврилова, данная интонация «наделяется значением своего рода национального музыкального символа — обобщенно-трагического или героико-трагедийного образа времени». В таком значении интонация появляется в «Реквиеме» А.Дворжака, в таком же значении выступает в последней, Шестой симфонии Мартину («Симфонические фантазии»), являясь неким итогом, «к которому шел композитор, работая с этим интонационным комплексом»⁹.

В оратории использован и другой, важный для творчества Б.Мартину, лейтмотив — лейтмотив судьбы. Он складывается в последовании минорного и уменьшенного трезвучий: *d-f-a — d-f-as*, обретшем в творчестве композитора семантику рока.

В оркестровом вступлении «предвосхищаются» события, которые произойдут в сочинении. Битва Гильгамеша с Энкиду, смерть Энкиду... На протяжении всего произведения будут звучать фрагменты вступления — как напоминание о действиях, которые, согласно законам эпического мышления, уже свершились и будут свершаться в каждый момент настоящего и будущего.

Само вступление исполнено таинственной звучности: разрастание в диапазоне секундовой полосы звучания от исходного звука (*a*), постепенное расширение и заполнение звукового поля приближает его звучание к характерному звучанию сонористического письма¹⁰.

Во вступлении женского хора (поющего на гласную «А») слышится интонация *lamento*, предвосхищающая, вслед за оркестровым вступлением, дальнейший ход трагических событий оратории и включающаяся далее в основную тематическую сферу оратории.

Стремительные пассажи струнных, охватывающие весь фактурный пласт, подготавливают вступление фанфарных сигналов труб¹¹, звучание которых будет связано впоследствии с трагической образной сферой сочинения.

Первая сцена оратории — сцена славения Гильгамеша.

Хор (народ) возвеличивает своего правителя, отца и учителя. Резкий возглас народа воспринимается и как приветствие, и как знак уважения, и как выражение гордости за своего вождя. Первая фраза хора — «Гильгамеш!» звучит в *C-dur*: мощное, семиголосное звучание хора (*divisi* хоровых партий) впервые обозначает тональность произведения. Аккорд *C-dur* контрастно сочетается со следующей неустойчивой вертикалью резким переходом на *pp*, с использованием эффекта эха у хора. Далее происходит смена диссонирующих аккордов у женского хора, звучащих на гласную «О», которые снова наполняются интонациями *lamento*.

Б.Мартину будет не раз удивлять слушателя такими неожиданными сменами контрастных динамических и гармонических эффектов на протяжении всего произведения.

Хор подготавливает вступление рассказчика (бас-соло), партия которого речитативна и исходит из специфики вербальной речи: небольшой диапазон в пределах чистой кварты, секундовые распевания; свободный ритм, повторы на одном звуке, исполнение без сопровождения (иногда с поддержкой оркестра).

В начале повествования рассказчик восхваляет величие и мудрость Гильгамеша. После каждой фразы щеца хор откликается по принципу эха, подтверждая высказанную им мысль.

Сцена славления является одновременно и характеристикой Гильгамеша. Будучи простым смертным человеком, он представлен с самого начала как разумный правитель, возведенный народом в ранг божества.

В разделе *Poco Allegro* (ц. 4) композитор вводит текстовую репризу, хотя и на другом музыкальном материале, благодаря чему выстраивается своеобразная музыкально-текстовая форма. В репризе композитор использует необычную оркестровку: струнные, арфы, фортепиано и ксилофон; меняет размер (6/8), вводит движение триолями, сменяющее акценты на разные доли такта и создающее более взволнованную и тревожную атмосферу.

Следующая сцена оратории посвящена истории создания Энкиду. Рассказчик повествует о возникновении Энкиду из глины («то есть так, как был создан первый человек»¹²). Вновь композитор вводит речитируемую псалмодию рассказчика. Как и ранее, она исполняется без поддержки оркестра, за исключением одного фрагмента, где кларнет выдерживает звук *a*. Перед нами эпизод жизни Энкиду, история его появления на свет:

*Умыла Аруру руки, отщипнула глины,
Бросила на землю, слепила Энкиду,
Создала героя, шерстью покрыто его тело.*

Потрясающая по красоте музыка, вызывающая ассоциации со сценой «Шелеста леса» из оперы «Зигфрид» Р.Вагнера или с появлением героя Маугли в лесу из «Книги джунглей» Р.Киплинга, передает связь Энкиду с природой и животным миром. На фоне звучания оркестрового эпизода, щеца рассказывает, как охотник, завидев Энкиду, испугался его. Охотник обращается за помощью к Гильгамешу, и говорит ему:

*Есть некий муж, что из гор явился...
Он не дает в степи мне трудиться.*

Здесь впервые мы слышим голос самого Гильгамеша. Герой советует Охотнику с помощью девушки-куртизанки Шамхат соблазнить Энкиду и заманить его в город.

В продолжении оратории говорится о том, как охотник и Шамхат ожидают в лесу появления Энкиду. В лице рас-

сказчика теперь выступает хор как один из участников и свидетелей происходящего. Охотник просит девушку-куртизанку соблазнить Энкиду. Исполненный им небольшой сольный фрагмент больше похож на разговорную речь, нежели на пение. В хоровой партитуре появляются имитации, пунктирный ритм, триоли, что придает общему звучанию взволнованный характер: народ предчувствует, что должны произойти какие-то важные события (ц. 8–10). Композитор разряжает напряженную обстановку, используя музыкальный материал предыдущей сцены, связанный с рождением Энкиду (ц. 5).

В следующем разделе хор от лица рассказчика повествует, как девушка-куртизанка соблазняет Энкиду. Стремительными восходящими пассажами струнных инструментов Б.Мартину открывает новый раздел оратории. Композитор вновь использует вокализ хора, а в оркестре опять появляется знакомые интонации Энкиду. Внезапно звучание резко обрывается: Энкиду превращается в человека, порывает со своим прошлым, расстается с первоначальным образом жизни в мире животных, обретая человеческий облик.

Небольшая оркестровая интермедия передает оцепенение. Страх и удивление окутали людей, они потрясены случившимся: Энкиду стал человеком.

Рассказчик продолжает повествование. На каждую реплику солиста хор (октавным унисоном) отвечает своей репликой.

Повествование продолжает женский хор:

*Сел у ног блудницы, и что скажет
Блудница, слушают его уши*

В следующей сцене особая драматическая роль принадлежит девушке-куртизанке, благодаря которой Энкиду превращается из животного в человека.

Шамхат, обращаясь к Энкиду, восхваляет его божественную красоту, силу, подготавливая к встрече с Гильгамешем, к дарам и прелестям городской жизни (ц. 15 — *Moderato*).

Голос Энкиду мы впервые слышим, когда герой обращается к девушке-куртизанке и говорит, чтобы она вела его в храм, где пребывает могущественный Гильгамеш¹³.

В заключительном разделе первой части рассказывается о появлении Энкиду в Уруке. Энкиду узнав, что в городе правит самый сильный из людей — правитель Гильгамеш, решает помериться с ним силами. Звучание оркестра и хора воспроизводят атмосферу центрального эпизода первой части — величайшей битвы между главными героями эпоса (ц. 21).

*Схватились в двери брачного покоя,
Стали биться на улице, на широкой дороге,
Обрушились сени, стена содрогнулась*

Народ, собравшийся посмотреть на поединок, комментирует сражение: слышатся шум и выкрики из толпы.

Вторая часть содержит в себе самые трагические страницы оратории. По содержанию эпоса, боги, разгневанные за то, что Гильгамеш и Энкиду сначала убили страшного лесного чудовища Хумбабу, а потом и огненного быка, посылают Энкиду болезнь и смерть.

Б.Мартину опускает фрагмент убийства чудовища и быка, и сразу переносит действие в ситуацию, когда Энкиду находится при смерти. Композитор погружает слушателя в состояние ожидания значительных событий.

Траурная музыка вступления ко второй части экспонирует образ смерти (засурдиненные трубы, *p*). Используя

тебр трубы, Б.Мартину усиливает мрачную атмосферу и предваряет тем самым трагический поворот событий: тема у струнных альтов, исполненная глубокого драматизма, передается флейтам и арфе и, далее, — виолончелям. Благодаря фактуре фрагмента, тема приобретает зловещее звучание.

В интонациях главной темы угадывается второй лейтмотив оратории — лейтмотив судьбы (*as-a-f-d*), а в заключительных тактах вступления композитор дает последовательность трех трезвучий в секундовом соотношении *E-dur*, *e-moll* — *Es-dur*. Острота звучаний этих далеких созвучий привносит в звучание оркестра некий мистический оттенок.

Первая сцена второй части (*Moderato*) начинается с очень важных слов:

*Кого, мой друг, не побеждала смерть...
Смертные — их дни сочтены.*

Унисон женского хора (партия альтов), сопровождаемый аккордами арфы, окрашивается гармонией *es-moll*, а появление трезвучия *Ges-dur* лишь на один такт (на словах «сочтены»), воспринимается как проблеск надежды, которой не суждено сбыться.

Рассказчик продолжает повествование о том, что Гильгамеш и Энкиду стали друзьями. Но боги послали смерть Энкиду. Ему приснился вещий сон, в котором он повстречался с царицей подземелья — Смертью. Энкиду, будучи тяжело болен, приходит ночью к Гильгамешу, чтобы рассказать об этом жутком сне.

В «сцене о зловещем сне» (*Agitato*) Б.Мартину передает состояние ужаса, которое овладело главным героем. Небольшое оркестровое вступление рисует образ потрясенного человека: «ломаный» ритм, синкопированность, дуоли при триольном заполнении в размере 6/8, резкие динамические контрасты... Фразы Энкиду (в диалоге с оркестром) обрывчатые, а в конце естественно переходят в речитацию. Секундовые звучания, терпкие диссонантные гармонии, тремоло струнных и арфы, вкрапление засурдиненных труб усиливают атмосферу страха (ц. 27). Реприза вступительного раздела (*Poco Moderato*) вновь напоминает о могущественных силах смерти.

В следующем небольшом фрагменте рассказывается о том, как Энкиду лежит на смертном одре в ожидании смерти. Используя только звучание хора *a cappella*, композитор выражает горестно-заинтересованное отношение к происходящему народу и самого Гильгамеша (ц. 31). Звучание аккорда *C-dur* в конце фрагмента воспринимается как луч надежды на то, что Энкиду сможет вылечиться от болезни. Но тут же, внезапная модуляция в *c-moll* Б.Мартину подтверждает всю безнадежность положения.

Сцена Гильгамеша с Энкиду, в которой Энкиду находится уже за пределами земного бытия, открывается звучанием похоронного марша (*marcia funebre — Adagio*). Б.Мартину использует лейтрим смерти (ц. 32). В оркестровом вступлении обрисован образ злого рока, беспощадного и карающего: пунктирный ритм, к чему добавляется акцент на слабой доле и синкопированность, тема мрачного характера у виолончелей и контрабасов. В теме аккордового склада у струнных и фортепиано, гармониями в большесекундовых отношениях, композитор, словно, напоминает о прошлой жизни Энкиду, возвращая нас к эпизоду битвы, то есть к первой встрече двух героев.

Гильгамеш горюет о смерти Энкиду. Он обращается к своему другу с просьбой услышать его (*Andante moderato*). Гильгамеш поет исполненную скорби тревожную псалмодию (на фоне выдержанного звука в оркестре — *f*).

Этот эпизод плавно перетекает в новую сцену, которая начинается унисонным речитативом хора на том же звуке *f*, в то время как в оркестре звучит лейтмотив смерти (ц. 34), напоминающий начало похоронного марша. Вновь возникает музыкальное обрамление, на этот раз сольного эпизода Гильгамеша. Мартину опять использует музыкальный материал хорового эпизода (*Moderato*), звучавший ранее (ц. 31), как напоминание о том, что Энкиду лежит на смертельном одре.

Гильгамеш исполняет небольшой сольный фрагмент, словно произнося надгробную речь (ц. 35). Он полностью погружен в свои мысли и чувства, будто бы беседует с самим собой. Б.Мартину делает звучание камерным и еще более таинственным и отстраненным по сравнению с предыдущим разделом (ц. 32–33). Фрагмент (*Andante moderato*) интересен, прежде всего, составом инструментов: арфа, фортепиано и контрабасы, а при появлении медных духовых инструментов (трубы и тромбоны) звучание приобретает траурный оттенок.

Следующую сцену можно назвать сценой единения народа и Гильгамеша. Весь народ считает нужным поддержать своего правителя в общем горе, исполняя наиболее важные слова в оратории: «Для смерти день ещё не наступил» (ц. 37). Мартину продолжает настойчиво использовать (*Andante poco moderato*) на протяжении нескольких тактов унисонное звучание, как в оркестре, так и в хоре.

Новый инструментальный раздел (*Andante*) — это словно воспоминания об ушедшем человеке — Энкиду (ц. 38).

Гильгамеш печально повествует о своих странствиях в пустыне в поисках смерти (*Poco Vivo*). Народ советует ему повременить, так как смерть каждому предназначена судьбой (ц. 41). Б.Мартину, снова используя фанфарные возгласы (как в начале первой и второй частей оратории), и триольную пульсацию в оркестре, передает мягущееся состояние героя. За четыре такта до *Andante* главной выступает тревожная тема с использованием приема игры на флейте — *frullato*, звучащая в унисон с кларнетом, которая также связана со смертью Энкиду.

Новый эпизод (*Andante*) связан со смертью Энкиду (ц. 42). Композитор в точности воспроизводит первоначальный вариант вступления оратории, за исключением последних возгласов труб. Хоровую партию пронизывают нисходящие имитации, проходящие во всех голосах, начиная с сопрано и заканчивая басами (ц. 43 — *Poco allegro*). Это обращение народа к Гильгамешу:

*Гильгамеш, почему ты бежишь туда?
Жизнь, которую ты ищешь, ты не найдешь*

В словах чувствуется переживание за своего правителя и поддержка его, а аккордовый склад хоровой партитуры вновь символизирует чувство единения народа и его правителя. Завершается вторая часть оратории музыкальным материалом, который привносит в общую атмосферу некоторое просветление. Это подтверждают слова хора, обращенные к Гильгамешу: «Для смерти день еще не наступил!». Появление в конце тональности *B-dur* (доминантовой по отношению к первой части) несколько высветляет, в целом, скорбное настроение всей части.

В последней части Гильгамеш взывает к богам и вызывает дух Энкиду, пытаясь найти ответ на вопрос о бессмертии.

Часть начинается с таинственного инструментального вступления, словно льющаяся музыка из потустороннего мира предвещает встречу Гильгамеша с Энкиду. Оркестровое звучание рисует нам картину древнего Востока — на

Просьба была услышана, и дух Энкиду восстает из Земли. К партии главного героя, поддерживаемой оркестром, хором, добавляются солисты — тенор и сопрано. Вновь, как и во второй части оратории, народ и его правитель объединяются, и это единство им помогает. Внедрение остигатной фигуры у фортепиано, а затем и у трубы, ассоциируется с «вечным движением», с повторением фразы как в заклинании, которое далее поддерживается деревянными духовыми инструментами (ц. 63). Композитор находит интересное решение, сопоставляя два трезвучия *F-dur* и *f-moll* и связывая тем самым финальную тональность первой части (эпизод битвы героев) и тональность, которую использует композитор при характеристике Гильгамеша во вступлении к третьей части (ц. 63).

Связующим элементом с последним разделом оратории выступает звучание в сопровождении ксилофона (впервые композитор использует не духовой инструмент!) и флейты. Подобное использование деревянных духовых инструментов напоминает схожий фрагмент из первой части, где связующим инструментом между разделами выступает флейта (ц. 12).

В сцене беседы Гильгамеша с духом Энкиду появляется новый персонаж — Дух Энкиду (бас), голос которого доносится из подземелья. С появлением нового персонажа появляется и новая тональность (*Des-dur*).

В сцене с духом Энкиду, его характеристика дается в тональности *Des-dur*, находящаяся в далеком родстве с *A-dur*. Мартину напоминает о сцене беседы девушки-куртизанки с Энкиду — центральный эпизод в оратории. В этой сцене (ц. 20) впервые появляется звучание аккорда *Des* в унисон у tutti всего оркестра, связанное с трагедией Энкиду, которое приобретает здесь роковое значение. Дух Энкиду отвечает на вопросы Гильгамеша. Последние слова духа Энкиду — «Я видел смерть», доносятся из подземелья, словно отзвуки эха. Сначала эта фраза исполняется всем хором и духом Энкиду в унисон, а затем только женской группой хора.

«Архаический фатализм» можно дать определение всему произведению. Завершается оратория таинственно, не-

сколько загадочно, оставляя слушателям множество неразрешенных вопросов и многоточие...

* * *

Но вернемся к гипотезе о значимости великого шумерийского эпоса для личной и творческой биографии Б.Мартину, высказанной нами в начале статьи.

Доказательством ее может быть тот факт, что в оратории постоянно проявляется связь интонационным миром, акустическим своеобразием чешско-моравского фольклора. Представляя тембры духовых инструментов как лейт-тембры оратории, вводя в качестве связующего элемента между сценами звучание духовых деревянных (флейты, кларнета) соло, без оркестра, Б.Мартину продолжает народную традицию.

При этом Б.Мартину, используя приемы унисонного звучания — в оркестре и в хоре (подобно звучанию хора в древнегреческой трагедии), кварттовые и квинтовые интонации, поступенное движение мелодики, добивается воспроизведение фоники архаического звучания.

Использование Б.Мартину идиом национального стиля и фонического эха архаики при воплощении персонажа шумеро-вавилонского эпоса кажется парадоксальным и, вместе с тем, совершенно органичным. Сквозь национально-характерное «проступает» архаически-всеобщее, и наоборот: в архаически-всеобщем угадываются звучания национально-определенного. Именно это позволяет говорить о том, что судьбы героев «Гильгамеша» понимались Б.Мартину как созвучные его собственной судьбе, а мир трагических разломов на пути к недостижимому, — как консонантный его, исчезающему и, вместе с тем, устойчивому миру непреходящих ценностей.

«Я, — писал композитор, — придерживаюсь того взгляда, что, несмотря на громадные достижения в современной технике и индустрии, проблемы и чувства, которые движут людьми, всегда остаются неизменными; они существуют как в литературе наших дней, от которых мы получаем знания, так и в нашей литературе. Это проблемы дружбы, любви и смерти»¹⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Скоро закончу эту вещь, Захер очень её ждёт», — писал Б.Мартину на родину в 1955 году. Цит. по: Мигуле Я. Богуслав Мартину. М., Музыка. С. 187.

² Там же. С. 103.

³ Для исполнения оратории на чешском языке существует перевод, принадлежащий Фердинанду Пуйману.

⁴ Цит. по: Гаврилова Н. Швейцарские страницы творческой биографии Богуслава Мартину // Памяти Н.С.Николаевой. Научные труды Московской Государственной консерватории. М., 1996. Сб. 14. С. 105.

⁵ Мигуле Я. Богуслав Мартину. М., 1981. С. 205.

⁶ Hudební rozhledy (Музыкальное Обозрение) 1958. № 5. С. 157.

⁷ Kellerhals M. Kennen Sie Martinu wirklich nicht? Basel, 1980. S. 70.

⁸ Цит. по: Гаврилова Н. Швейцарские страницы... Цит. изд. С. 103.

⁹ Гаврилова Н. Неоклассицизм в музыке XX века и творчество Богуслава Мартину // Музыкальное искусство XX века: творческий процесс. Художественные явления. Теоретические концепции (выпуск 2). Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. М., 1955. Сб. 9. С. 29.

¹⁰ Этот приём будет характерным в сонорной технике в творчестве Денисова, Лигети, Шнитке, Пендерецкого, Губайдулиной.

¹¹ Также они появятся во вступлении ко второй части, но уже в звучании с сурдинами, как остигатная фигура (триоль с паузой на второй доле).

¹² Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М.Мелетинский. — М., 1990. С. 154.

¹³ Тональность *Des* в этой сцене, закрепленная за Энкиду, появится в конце оратории в сцене Гильгамеша с духом Энкиду.

¹⁴ Цит. по: Martinů B. Domov, hudba a svět: Ed. Miloš Šafránek. Prague: Státní hudební vydavatelství, 1966. S. 299.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берковец Й. Предисловие к партитуре «Очищение источников» Государственное издательство художественной литературы, музыки и искусства, Прага, 1960.
2. Мигуле Я. Богуслав Мартину. Музыка, М., 1981.
3. Гаврилова Н. Богуслав Мартину. Музыка, М., 1974.
4. Абрамов Ю., Демин В. 100 великих книг. М.: Вече, 2001.
5. Гаврилова Н. Неоклассицизм в музыке XX века и творчество Богуслава Мартину. Музыкальное искусство XX века: творческий процесс. Художественные явления. Теоретические концепции. Вып. 2 // Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. Сб. 9. М., 1995.
6. Kellerhals M. Kennen Sie Martinu wirklich nicht? Basel, 1980.
7. Martini B. Domov, hudba a svet: Deniky, zapisniki, uvahy a clanky. Praha, 1966.
8. Гаврилова Н. Швейцарские страницы творческой биографии Богуслава Мартину // Памяти Н.С.Николаевой // Научные труды МГК. Сб. 14. М., 1996.
9. Гаврилова Н., Полякова Л. Мартину. Музыка XX века: Очерки. В двух частях. Ч. 2: 1917–1945. Кн. 5 (А). М.: Музыка, 1987.
10. Ěřismann G. Portrait Bohuslav Martinu. L'exile de Policka // Musique: Telerama. 1990.
11. Киселев П. Автореферат. Хоровое творчество Хиндемита. М., 2009.
12. Телкова Н. Хоровая додекафония Антона Веберна. М.: Музиздат, 2008.

Мария Сударева

ДУМКА В ТВОРЧЕСТВЕ АНТОНИНА ДВОРЖАКА

За редким исключением, творчество Дворжака не привлекает к себе пристального внимания исследователей. Однако можно назвать труды таких видных чешских исследователей, как Отакар Шоурек и Ярмил Бургхаузер. В нашей стране самой серьезной работой, охватывающей проблематику творчества композитора, является монография В.Егоровой. Ей также принадлежит исследование симфоний Дворжака. Фортепианному наследию композитора посвящена работа М.Смирнова. Но до сих пор в дворжакведении существует немало «белых пятен». Нет подробного исследования оперного творчества композитора, недостаточно изучена его духовная музыка. И одной из самых малоосвоенных областей наследия композитора является его камерная музыка.

Камерно-инструментальные произведения создавались Дворжаком на протяжении почти тридцати пяти лет; им написано свыше тридцати произведений для разных составов, среди которых 14 струнных квартетов, 3 струнных и 2 фортепианных квинтета, 4 фортепианных трио, а также отдельные пьесы. Камерная музыка значила для чешского мастера нечто большее, чем одна из областей творчества.

Разнообразные струнные и фортепианные ансамбли возникали «по велению души» и чаще всего были творческим откликом композитора на те или иные события его жизни. Порой именно камерная музыка помогала Дворжаку справиться с тяжелыми утратами, потерей близких людей: он нуждался в том, чтобы, излив свои чувства, продолжать творить с новой силой. Так, например, в фортепианном трио соль минор отразилась боль от утраты дочери, а драматичное фортепианное трио фа минор написано вскоре после кончины матери композитора.

Среди камерных ансамблей особенно часто звучат на концертной эстраде Фортепианный квинтет A-dur, «Американский» квартет, трио «Думки». В связи с «Думками» возникает проблема претворения славянских национальных жанров в творчестве Дворжака. Даже при жизни композитора порой подвергалась необоснованным сомнениям национальная определенность его музыки (в том числе и со стороны Бедржиха Сметаны). Вслед за Сметаной, раскритиковавшим одно из популярнейших сочинений композитора — «Славянские танцы» — за якобы недостаточно определенный национальный колорит, один из крупней-

Автор: Сударева Мария Александровна — аспирантка Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского (класс профессора И.В.Коженовой).

e-mail: musved@mail.ru, тел.: 8-916-604-78-44

Аннотация

Народная музыка составляет одну из важнейших основ дворжакского творчества. Особенно часто композитор обращался к жанру думки. Статья посвящена особенностям претворения этого самобытного жанра в камерной музыке Антонина Дворжака.

Ключевые слова

Дворжак, думка, фортепианное трио, славянская музыка, камерная музыка.

Author: Maria Sudareva, post graduate student of the Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory (in class of professor Irina Kojenova).

e-mail: musved@mail.ru, tel.: 8-916-604-78-44

Summary

Folk music is one of the most important fundaments of Dvorak's works. The composer especially took up the genre of dumka. The article is dedicated to peculiarities of this original genre in Dvorak's chamber music.

Key words

Dvorak, dumka, piano trio, slavonic music, chamber music.